



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA REPRESENTACIÓN DE LOS HUMORES EN LOS
POEMAS *L'ALLEGRO* E *IL PENSEROSO* DE JOHN
MILTON Y SU ADAPTACIÓN AL ORATORIO
L'ALLEGRO, IL PENSEROSO ED IL MODERATO DE
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA
JIMENA RUIZ MARRÓN

ASESORA:
ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO



Ciudad Universitaria
CDMX

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mi mamá, a mi papá, a mi hermano y a Tequi.

A mi tía Pita

A Marcela

A Zoé

A Rodrigo y Alex

A la Dra. Ana Elena González, por su tiempo, apoyo y por impulsarme a realizar este trabajo.

A la Dra. Susana González, por su apoyo y enseñanzas.

Al Mtro. Edward Bush, por sus atentas observaciones y comentarios.

Al Dr. Gabriel Linares y al Dr. Mario Murgia

A la UNAM

Esta investigación se benefició gracias al apoyo de la DGAPA que a través de los proyectos PAPIIT IN404914 e IN405216, ambos titulados “Estudios literarios y culturales de los siglos XVII y XVIII en lengua inglesa y francesa”, hizo posible la realización de este proyecto de investigación. El contexto histórico y musical de John Milton y la historia editorial de los poemas como resultado directo del proyecto IN404914 y el contexto histórico y musical de Georg Friedrich Händel del proyecto IN405216.

“ Music can noble hints impart,
Engender fury, kindle love;
With unsuspected eloquence can move,
And manage all the man with secret art.”

Jospeh Addison - *A Song for St. Cecilia's Day*

“Io la Musica son, ch'a i dolci accenti,
Sò far tranquillo ogni turbato core,
Ed hor di nobil ira, & hor d'amore
Posso infiammar le più gelate menti.

Io sù Cetera d'or cantando soglio
Mortal orecchio lusingar talhora,
E in questa guisa a l'armonia sonora
De la lira del Ciel più l'alme invoglio.”
Claudio Monteverdi - *L'Orfeo*

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. John Milton y <i>L'Allegro e Il Penseroso</i>	
2.1. Formación retórica y musical	4
2.2. El ejercicio retórico y la voz poética	7
2.3. La unión de la Musa y el poeta: pasajes musicales y conclusión retórica	20
3. Los humores convertidos en música: Händel y su oratorio <i>L'Allegro, Il Penseroso, ed Il Moderato</i>.	
3.1. Händel: el creador del oratorio inglés y su contexto.	30
3.2. De la poesía a la música: el oratorio <i>L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato</i>	32
3.3. La traducción de los humores	37
4. <i>L'Allegro e Il Penseroso</i> en otros medios y otros siglos	46
5. Conclusiones	49
6. Bibliografía.	53

1. Introducción

A través de los siglos John Milton (1608-1674) se ha consagrado como uno de los poetas más relevantes de la tradición inglesa. Comenzó a escribir su obra poética desde muy joven y más tarde trabajó como secretario de lenguas extranjeras durante el Protectorado de Oliver Cromwell (1649-1658), lo cual se vio reflejado en la dimensión política que adquirieron sus trabajos. En 1645, Milton publicó un folio que contenía una colección de poemas que había escrito durante su juventud bajo el título de *Poems of Mr. John Milton, Both English and Latin, Compos'd at Several Times*¹. Si bien las obras contenidas aquí sí se encuentran permeadas por la prominente ideología de Milton . republicano y protestante—, éstas nunca adquirieron la carga política y religiosa que se le adjudicó a algunos de sus poemas posteriores y a su trabajo en prosa. Actualmente, muchos de estos poemas son considerados obras menores, puesto que no tuvieron el mismo impacto que *Paradise Lost* y *Paradise Regain'd*.

En dicha colección se encontraban los poemas *L'Allegro* e *Il Penseroso*, escritos alrededor del año 1631 mientras Milton estudiaba en Cambridge. Posiblemente se trataba de una tarea escolar para que Milton demostrara sus habilidades retóricas a través de la discusión de los valores relativos de dos opuestos, inspirado también en pasajes musicales (Bradford, 66). Esta composición la emprendió a partir de la pregunta 'Whether Day or Night is more Excellent', la cual respondió creando dos poemas que contrastan entre sí, forman una paradoja y, con ella, un balance. En éstos Milton buscaba representar la felicidad y la melancolía a través de personificaciones, como un ejercicio típico de la educación humanista. Por ello las herramientas retóricas eran de gran importancia, pues con ellas un orador, escritor o artista podía convencer y conmover a su audiencia. Además, si bien el tema central de los poemas no es la música, ésta ocupa un lugar importante en ellos, pues Milton contaba con una formación en dicha disciplina que influyó en su composición. Los elementos musicales presentes dentro del ejercicio retórico

¹ Título impreso por Ruth Raworth para Humphrey Moseley, quien fue un importante editor inglés durante el siglo XVII y publicó obras de autores como Shakespeare, Francis Bacon y René Descartes.

se relacionan con el poder adjudicado a los mismos de alterar los humores del oyente a través del *ethos* que se le asignaba tanto a los modos griegos como a los eclesiásticos entre otras herramientas².

Hacer un acercamiento a los poemas de John Milton *L'Allegro e Il Penseroso* a través del oratorio de Georg Friedrich Händel (1685- 1759) *L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato* HWV 55 ayudará a entender el trabajo de Milton por medio de la propuesta musical. Tanto los poemas como el oratorio están basados en un ejercicio retórico y en la representación de los humores. Dicha práctica se encuentra en la manera en que se traslada el sentido del poema, plasmado en palabras y apoyado en recursos retóricos, a la música gracias a sus herramientas particulares. A su vez, esto se ve reflejado en la caracterización de los personajes, que repercute en la forma en la que éstos se representan y en cómo se presenta el texto poético en el oratorio: en el caso de Milton hay un poema independiente para cada personaje, mientras que en el oratorio de Händel se intercalan diálogos entre ambos. La relación poemas-oratorio pondrá en evidencia una traducción intersemiótica, puesto que la musicalización de las obras realizadas por el compositor inglés aportan nuevas formas de entender e interpretar los poemas de Milton³. Esto se debe a que, a pesar de utilizar elementos similares para crear la ya mencionada representación de los humores, las adaptaciones crean lazos que, a lo largo del tiempo, resignifican a los poemas originales.

Mi lectura de los poemas está basada en tres ejes: el retórico, el musical y el de la voz poética. El primero es relevante por ser un ejercicio relativamente común en la educación de la época, pues detectar la disposición retórica del texto revela sus funciones y partes, dejando claro cómo el autor desarrolla sus argumentos. En segundo lugar está la música, pues sus referencias dentro de los poemas forman parte del mismo ejercicio retórico. Por último, la voz poética aparece como efecto e ilustración del tema, pues

² Según Helena Beristain, “‘*Ethos*’ es un estado afectivo (estado de ánimo) que se manifiesta como cierto grado de satisfacción estética. Es el deleite (‘*delectatio*’) que produce la poesía. Es también la emoción que pretende suscitar el orador en el público, durante el exordio para granjearse su benevolencia y aplauso.” (202)

³ Traducción intersemiótica es un término acuñado por Roman Jakobson en su ensayo “On Linguistic Aspects of Translation” de 1959 y lo define como “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.” (114)

es quien refleja los efectos tanto retóricos como musicales del humor. La combinación de estos tres niveles da la representación de los humores correspondientes a cada poema, además de brindar la pauta que servirá como eje para la lectura del oratorio de Händel.

La interpretación del oratorio estará basada en estos mismos criterios: retórica, música y voz poética. La retórica es fundamental pues el ejercicio que realizó Händel, al igual que Milton, es de esta índole, ya que la práctica musical barroca se basaba en la *música poética*, cuyo enfoque teórico se fundamenta en el uso de herramientas retóricas (López-Cano 44)⁴. Händel altera la forma de la presentación del texto original, pero sigue apelando al *pathos* en el que se involucra tanto a esta voz como al lector dentro de un humor específico⁵.

⁴ “La música poética o ars compositionis se ocupó del estudio de los elementos técnicos con los que contaba el compositor: contrapunto, bajo continuo, modos y metodología de la composición en general.” (López-Cano 43)

⁵ *Pathos* es un estado afectivo, “es la conmoción que sacude al espectador de la tragedia, al lector de la epopeya, o al público que escucha la peroración del orador; la conmoción que hace llorar u horrorizarse, que obliga al juez a emitir un fallo favorable. (Beristáin 202)

2. John Milton y *L'Allegro e Il Penseroso*

2.1. Formación retórica y musical

Para entender mejor a *L'Allegro e Il Penseroso* es importante conocer la educación de Milton. El poeta provenía de una familia culta, su padre era copista y compositor musical (Barreiro 110), y se encargó de que sus hijos tuvieran una formación completa según los estándares de la época. En la educación básica, los niños contaban con una estricta formación en latín, que incluía ejercicios de debate. Desde jóvenes los estudiantes comenzaban a escribir imitando modelos clásicos, lo que significaba que conocían a fondo tanto el idioma como la literatura, y así también aprendían a argumentar (Mack 96). El estudio de los clásicos y de la retórica se reforzaba en la etapa universitaria, que comprendía tres de las siete artes liberales: gramática, lógica y retórica (Hattaway 10)⁶. Este modelo educativo propició que en algunos casos la poesía de la época se caracterizara por discutir diversos temas a manera de ejercicio retórico, a diferencia de concepciones posteriores en las que este género se enfoca en la exposición de sentimientos (Hattaway 11). Esto explica la naturaleza de los textos que aquí se estudiarán, que retoman el uso de las formas clásicas de argumentación, además de un vasto imaginario derivado de las fuentes latinas adaptado al diseño artístico de Milton.

La formación musical de Milton se derivó tanto de la educación impartida en su tiempo como del quehacer musical de su padre. La música ocupaba un lugar predominante en la cultura inglesa de los siglos XVI y XVII, época prolífica para las composiciones tanto sacras como profanas. La música tuvo una gran presencia en la vida cultural cotidiana, por lo que la gente estaba familiarizada con su lenguaje y referencias (Le Huray 241). Sin embargo no todos tenían la posibilidad de adquirir un conocimiento

⁶ El estudio de los clásicos ha cambiado a lo largo de los siglos, por lo que es necesario aclarar las posibles fuentes a las que tuvo acceso Milton en su época. De acuerdo con Anthony Grafton, John Milton es el poeta inglés más versado y con mayor influencia de la literatura e historia clásica (589). Algunos de los autores clásicos que se pueden rastrear en la obra de Milton son: Isócrates, Plutarco, Homero, Virgilio, Lucano; Esquilo, Sófoles y Eurípides también tuvieron una fuerte influencia en el trabajo del poeta inglés, sin embargo esto es inusual para la época, pues sus textos no habían sido ampliamente difundidos (590). En el ensayo "Of Education" de Milton también se puede encontrar referencias a autores como Aristóteles, Platón y Pitágoras, Horacio, Cicerón, Demóstenes, Quintiliano, entre otros (Milton 631).

pleno de ésta, pues su estudio se dividía en tres rubros excluyentes: música teórica, práctica y poética⁷. El dominar más de uno de estos tipos de música denotaba una formación educativa particular, pues durante muchos siglos estudiar una de estas categorías impedía aprender cualquiera de las otras dos. La música práctica nunca ocupó un lugar en el currículum universitario, mientras que la música teórica formó parte del *quadrivium* en la Edad Media y la música poética, a pesar de ser la última de estas categorías en surgir, fue ampliamente estudiada a partir del siglo XVI hasta el final del barroco (López-Cano 38)⁸. No obstante, había importantes compositores renacentistas como Thomas Morley (1557-1602) que defendían que la música práctica era necesaria para un hombre bien educado (Le Huray 243). A pesar de la marcada división dentro de la música, Milton tenía una instrucción vasta de ésta, pues estaba relacionado con la música práctica, ya que tocaba el órgano y la viola da gamba y en sus poemas revela conocimiento tanto de música teórica como de música poética –como es el caso de los poemas *L'Allegro e Il Penseroso*–. Además, contaba con diversas amistades que se dedicaban a este arte y su padre era un compositor de relativa importancia, lo que pudo influir en el trabajo del poeta.

Durante el siglo XVII existieron diversos conflictos acerca de la música que se debía tocar y escuchar. La música con fines didácticos era preferida por encima de la de cualquier otro tipo, incluso la sacra, la de entretenimiento y la teatral. Además, tuvo lugar el desarrollo de otro conflicto: el debate sobre el uso de la monodia o la polifonía en la música vocal⁹. En la época de Milton la primera era considerada, en palabras del musicólogo italiano Enrico Fubini, más natural, es decir, acorde con la naturaleza humana"(144), por lo que también se relacionaba con lo pastoril –los agricultores, pastores y

⁷ Las categorías de música teórica y música práctica fueron establecidas por Boecio (474-525) e instauraron ideas dominantes del conocimiento musical por mil años. La música teórica se encargaba del estudio de la música humana-producida por el cuerpo humano- y la música de las esferas; la música práctica se encargaba únicamente de la ejecución musical, sin conocimientos teórico de ningún tipo; y la música poética constaba del análisis y composición musical, basada en principios retórico-literarios (López-Cano 38).

⁸ El *quadrivium* constaba de música, aritmética, geometría y astronomía.

⁹ La monodia y la polifonía son texturas musicales. La monodia se refiere a la música que contiene sólo una línea melódica, sin armonías u otras melodías en contrapunto (Kennedy 426). La polifonía se refiere a la música que combina varias voces o instrumentos de forma simultánea en contrapunto, oponiéndose a la monodia (500).

el campo (145)–. Se oponía a la segunda tanto en términos musicales como en su uso, pues la polifonía se relacionaba a lo sacro, ya que floreció a finales del siglo IX en el ámbito eclesiástico y por muchos siglos se desarrolló ahí.

La popularidad de la monodia renacentista surgió en un intento por darle más valor a las palabras del texto cantado sobre la música misma. Esta idea fue introducida en Italia por un grupo llamado Camerata, proveniente de Florencia, que impulsó esta propuesta estética con el fin de restablecer la unidad música-poesía planteada en *La República* de Platón, que sostiene que la música –armonía y ritmo– “tiene que adecuarse al texto” (III, 398 d). El fin de esta nueva música era poder mover los afectos. Para lograrlo, la monodia proporcionaba una claridad sonora que permitía la correcta expresión e imitación de los afectos. Se creía que esta textura conservaba la transparencia del texto musicalizado y⁴³. El compositor Robert Dowland llevó esta práctica a Inglaterra, pues comenzó a utilizar la monodia como técnica de composición en 1610. Años después, Milton se relacionó con la propuesta de la Camerata al estar en contacto con Henry Lawes (1596-1662), un famoso monodista inglés que también fue amigo cercano del poeta (Corse 110)¹⁰.

Muchos de los conocimientos musicales de John Milton están reflejados en su obra en prosa, en especial en su ensayo “On the Harmony of the Spheres” y en sus poemas¹¹. En los últimos, la música es un elemento temático central así como una herramienta de caracterización¹². Tal es el caso de poemas como “The Hymn”, “The Nativity Ode” y “At a Solemn Music”, todos de la colección de 1645, al igual que *L’Allegro e Il Penseroso*. En ellos la música es una herramienta para lograr la unión con lo divino. El tema de la música aparece de nuevo años después en poemas como *Paradise Lost* (1674), donde si

¹⁰ Henry Lawes musicalizó *Comus (A Mask Presented at Ludlow Castle)* de Milton.

¹¹ Según Anton Van Zee en su ensayo *Milton’s Mary: Suspending Song in the Nativity Ode*, el tema de la música en Milton está relacionado no sólo con una forma de comunicarse con lo divino, sino también como un vehículo poético que revela conocimiento, siguiendo la tradición pitagórica. Esto no es extraño pues, como se mencionará más tarde, en la tradición protestante renacentista era común la idea de que la verdad siempre se encontraba velada (378).

¹² Existen varios estudios sobre el tema de la música en los trabajos de Milton, tal como señala Van Zee. En ellos se han realizado diferentes aproximaciones a la presencia de la música y su papel dentro de los poemas como tema.

bien ésta no tiene un carácter central, sí tiene una fuerte presencia. La música que aparece en los poemas *L'Allegro e Il Penseroso* refleja el conflicto monodia/polifonía (Corse 109), pues cada uno representa un tipo diferente de música como parte del ejercicio retórico de debate entre ambos puntos. Así, la música también cumple otras funciones con respecto a la voz poética y fortalece el tema del poema en el que se encuentran.

2.2. El ejercicio retórico y la voz poética

Aunque *L'Allegro e Il Penseroso* son poemas líricos extensos caracterizados por expresar los sentimientos y pensamientos de un solo personaje, su finalidad es la defensa de un humor específico en cada poema. Ambos están escritos en un registro elevado (*Retórica a Herenio* IV, 8, 11) que delata la preparación del autor en temas tanto religiosos, como clásicos y retóricos. El discurso que Milton maneja en ambos poemas es de género *demostrativo*, pues a lo largo de la *división* el autor busca elogiar tanto los *atributos físicos* como las *cualidades morales* (III, 6, 10) de cada uno de los humores. Esto lo hace a través de la personificación de un humor en cada poema. La Alegría –Mirth– en *L'Allegro* es una mujer que representa lo jovial, placentero y feliz; el poema transcurre en el verano con escenarios pastoriles durante el día y remite al temperamento sanguíneo. La Melancolía –Melancholy– en *Il Penseroso* también es una mujer, pero en este caso es introvertida, meditativa y contemplativa; hay escenarios nocturnos y evoca al temperamento melancólico. *L'Allegro* tiene un carácter más superficial, mientras que *Il Penseroso* parece tener una mayor profundidad de introspección. Los sentimientos y pensamientos expresados en los dos dependen de la voz poética, que en el primer caso es la de un poeta joven y en el segundo, del mismo poeta en una etapa madura.

A pesar del objetivo apologético de los textos, es fundamental el cambio de la voz poética, pues sirve como hilo conductor entre ambos, además de estar influido por el humor establecido en cada uno

de ellos. El método por el cual hace esto el autor es apelando al *pathos* del lector a través del humor predominante de cada poema, induciendo al humor de cada poema en el lector. La Alegría y la Melancolía crean una atmósfera particular que parece influir en el ambiente en el que cada una se encuentra, pues éste adquiere características de dichos humores. En *L' Allegro* la voz poética es un joven poeta rodeado de paisajes pastoriles que, en *Il Penseroso*, desarrolla todo su potencial hasta llegar al final del segundo poema, donde se encuentra un poeta ya maduro rodeado de una atmósfera sacra e intelectual. Si lo que sucede con la voz poética parecería estar en un segundo plano, no es así, pues no está separada del ejercicio retórico de comparar el día con la noche o lo flemático con lo melancólico, ya que la voz poética es uno de los instrumentos por los cuales se caracterizan los humores en ambos poemas.

Los pasajes que comparten los poemas crean paralelismos y entablan un diálogo que desarrolla los puntos a debatir, estrategia retórica típica de estos ejercicios. Crean contrastes que funcionan como punto de referencia para comparar cómo se desenvuelven tanto los humores como la voz poética dentro de los mismos poemas. Por ello es que el análisis de ambos poemas no se puede realizar por separado, pues son una unidad tanto estética como retórica.

Por tener una construcción paralela, *L' Allegro* e *Il Penseroso* forman un díptico que favorece el contraste de luz y oscuridad, efecto característico de la estética barroca. La disposición de los poemas permite considerar por lo menos dos modos posibles de lectura: el primera es en forma de diálogo, tal como presenta el texto Händel en su oratorio, donde las personificaciones interactúan entre sí, alternando pasajes de los poemas; el segunda es una lectura lineal, en donde se lee primero *L' Allegro* seguido del *Il Penseroso*. Para fines prácticos yo realizaré un análisis intercalando pasajes, ya que permite entender la estructura paralela de ambos poemas, pero consideraré la lectura lineal para resaltar lo que podría ser una progresión narrativa entre ambos poemas creada por la voz poética.

L' Allegro e *Il Penseroso* tienen una estructura análoga. Ambos poemas contienen las seis partes del discurso según la *Retórica a Herenio* (I, 3, 4): el exordio, cuya finalidad es la de fijar el humor

correspondiente de cada poema a partir del rechazo del elemento opuesto; la narración, que expone “el desarrollo de los hechos” (I, 3, 4), donde comienza la invocación de la Musa-humor; la división que enumera y expone los temas a tratar (I, 10, 17); la demostración donde se refuerzan los argumentos a favor de la Alegría y la Melancolía a través de imágenes propiciadas por cada una; la refutación donde se encuentran contrastes de luz y oscuridad para resaltar las cualidades de ambas; y la conclusión donde se encuentran los pasajes musicales más extensos y es el momento cuando concluye la invocación de las Musas. La extensión de las partes varía, favoreciendo algunos aspectos en cada poema, como se puede ver en el siguiente cuadro:

	<i>Exordio</i>	<i>Narración</i>	<i>División</i>	<i>Demostración</i>	<i>Refutación</i>	<i>Conclusión</i>	Total
<i>L'Allegro</i>	1-10	11-36	37-56	57-103	104-124	125-152	152
Total	10	25	19	46	20	27	152
<i>Il Penseroso</i>	1-10	11-44	45-64	65-102	103-150	152-176	176
Total	10	33	19	37	47	24	176

Este cuadro revela las similitudes y diferencias estructurales entre *L'Allegro* e *Il Penseroso*, además de servir como guía para el análisis que realizaré a continuación, respetando el orden retórico de los poemas.

De acuerdo con la *Retórica a Herenio*, existen dos tipos de exordio: directo y por insinuación. El primero es utilizado para la defensa de causas dignas. Su función es llamar la atención del oyente a través del desprecio del elemento contrario; se enfoca principalmente en los vicios y linaje de la causa contraria, apelando a su dignidad (I, 5, 8), cosa que sucede tanto en *L'Allegro* como en *Il Penseroso*, además de ser el tipo de exordio correspondiente para los discursos de tipo *demonstrativo*. El exordio por insinuación se caracteriza porque los oyentes ya fueron convencidos por quien habló antes y utiliza casi las mismas palabras que el exordio de su adversario (I, 6, 9), como puede ser el caso de *Il Penseroso* por ser el segundo poema. Sin embargo, la estructura del exordio de *L'Allegro* e *Il Penseroso* es casi idéntica,

conjuntando características tanto del directo como del realizado por insinuación, lo que podría permitir que éstos tengan una estructura flexible, pues el exordio permite leer uno antes o después que otro de manera indistinta.

En los dos casos, el exordio contiene un metro irregular que intercala pentámetros, tetrámetros y trímetros yámbicos, siguiendo el patrón de rima *ABBACDDEEC*, que remite al patrón de soneto italiano incompleto (Carey 130) y que distingue esta sección del resto del texto que está escrito en versos pareados de tetrámetro yámbico intercalados con troqueos ocasionales¹³. En *L'Allegro* la voz poética abre con un apóstrofe a la Melancolía. La relaciona de manera directa con lo infernal, pues el poema plantea que nace de Cerbero y Nicté. El primero es el perro de tres cabezas cuidador de las puertas del Hades (A. 2) y la segunda es la diosa de la noche, representada como “blackest Midnight” (A. 2)¹⁴. Sin embargo, la voz poética no sólo describe el incómodo origen de la Melancolía, sino que expresa rechazo por ella y el deseo de que desaparezca, por lo que a lo largo de estos diez versos utiliza imágenes despectivas como “horrid shapes” y “jealous wings”. La estrofa termina con una condena que implica que la Melancolía tendrá que estar confinada al exilio en las tinieblas. Después, la voz que la desprecia invoca la presencia de la Alegría en un segundo apóstrofe que comienza en el verso 11.

La primera estrofa de *Il Penseroso* parece una réplica a la de *L'Allegro*, donde el poeta se dirige a su opuesto, La Alegría, y describe su origen buscando desacreditarla. La voz poética realiza esta tarea diciendo que la felicidad es banal, además de poseer una ascendencia indigna que muestra lo indeseable que es la Alegría. Él propone que ésta proviene de lo trivial y le niega su raíz mitológica, devaluando la caracterización brindada por la construcción genealógica del primer poema; por lo tanto, la Alegría ya no es digna de ser recibida por el poeta.

¹³ Los pentámetros, tetrámetros y trímetros yámbicos son los versos que contienen cinco, cuatro o tres pies respectivamente, iniciando con la sílaba suave *_/_/_/_/_/*. Los trocáicos son los que inician con la sílaba fuerte *//_/_/_/_/*.

¹⁴ La forma que se utilizará para citar los versos de los poemas *L'Allegro* e *Il Penseroso* es la siguiente: “A.” Indica que el verso pertenece a *L'Allegro*; “P.” que el verso pertenece a *Il Penseroso*. La inicial estará seguida del número de versos.

La *narración* de ambos poemas comienza en el verso 11 con la palabra “but”, iniciando un segundo apóstrofe a partir del cual se desarrolla el argumento que se sostendrá durante el resto de los poemas. Aquí inicia la invocación de las Musas-humores, acompañada de una genealogía y una descripción física de las personificaciones de los humores. La extensión de ambas narraciones es relativamente breve, de 25 y 33 versos cada una. Según la *Retórica a Herenio*, estas narraciones son del tipo de *ficción* o *argumentatum* ya que el contenido que presentan es original del autor, pero está expuesto de forma verosímil (*Retórica a Herenio* I, 8, 13)¹⁵.

El verso 11 de *L'Allegro* es “But come thou goddess fair and free” (A. 11), iniciando la invocación de la Alegría como una diosa. A lo largo del poema aparecen distintos apóstrofes dirigidos a la misma entidad utilizando diversas fórmulas tales como “haste thee nymph” (A. 25), “Come, and trip it as ye go” (A. 33) y “Then to come in spite of sorrow” (A. 45). La primera respuesta a estos llamados aparece en el verso 38, donde declara “Mirth, admit me of thy crew” (A. 38), haciendo una petición de forma directa a la Musa. Así el poeta no sólo logra tener contacto con ella, sino que también expresa su deseo de formar parte de su grupo, lo que denota un interés más profundo que el de la ayuda momentánea para recitar. A esto le acompaña una señal sonora que indica la presencia de la Alegría “To hear the lark begin his flight/ And singing startle the dull night” (A. 43-44).

De forma paralela, *Il Penseroso* comienza con “But hail thou goddess sage and holy,” (P. 11). La petición por parte de la voz poética para que la Melancolía se presente ante él es constante y al igual que en el primer poema es un proceso que se va dando de forma paulatina. El verbo “hail”, en contraste con el verbo “come” utilizado para llamar a la Alegría, tiene un tono más solemne, que se reitera en el verso siguiente, y expresa un gran deseo de encontrarse con la Melancolía. Los verbos que remiten a la invocación se repiten a lo largo del poema. En los versos 31 y 37 la voz poética utiliza la palabra “come”

¹⁵ Según la edición de Loeb Classical Library este tipo de narraciones son llamadas “realistic” (*Rhetorica ad Herenium* I, 8, 13).

mostrando menos impaciencia del poeta por el encuentro con la Musa. La primera vez que aparece el verbo, la voz poética da una descripción de las características intrínsecas de la Melancolía atribuyéndole un estado de pureza; en la segunda ocasión la voz poética apela a la personificación solicitando que se mantenga en el mismo estado.

Para complementar la presentación de ambos humores, Milton incluye la breve descripción física de éstos y les adjudica una genealogía que él mismo inventó, relacionada a la tradición grecolatina. Tanto la descripción como la genealogía buscan convencer al lector del valor de cada humor, por lo que presentan los aspectos favorables de cada uno y hechos en los que se puede basar una sentencia positiva. En las genealogías desfilan varios nombres que establecen con firmeza tanto el temperamento del poema como la credibilidad de la Alegría y la Melancolía con una base mitológica.

La Alegría también se llama Eufrosine¹⁶, Gracia portadora de la felicidad, hija de Venus y Baco (Davidson Reid, 475). No obstante, Milton altera esta relación en los siguientes versos con un pasaje donde emparenta a la Alegría con Céfiro y Aurora como sus padres, el primero, el dios griego del viento del oeste, la segunda, la diosa romana que personifica al amanecer, en los versos:

Zephyr with Aurora playing
As he met her once a-maying
There on beds of violets blue,
And fresh-blown roses washed in dew.
Filled her with thee a daughter fair (A. 19-23)

Por otra parte, la figura de la Melancolía no proviene de manera directa de la mitología griega, ni en el poema se plantea como equivalente a una Gracia u otro personaje, sino a una diosa. Está emparentada con el príncipe Memnón, rey etíope, hijo de Aurora, que participó en la guerra de Troya tras la muerte de Héctor, conocido por ser el hombre más apuesto de la tierra y a quien se le atribuía una

¹⁶ “From Greek *Euphrosyne*, literally ‘mirth, merriment’ from *euphron* ‘cheerful, merry, of a good mind,’ from *eu* ‘well, good’ (see *eu-*) + *phren* (genitive *phrenos*) ‘mind,’ which is of unknown origin.” (*The Theoi Project: Greek Mythology*)

hermana que poseía una gran belleza (Davidson Reid, 658). Después, la voz poética se dirige a la Melancolía como hija de Vesta, diosa romana quien era el fuego puro y celestial (Tuve 27) –elemento que no está relacionado de manera directa con la melancolía, pues a ella le corresponde la tierra–. La Vesta mitológica es casta (Davidson Reid 580), mientras que en la genealogía de *Il Penseroso* tiene una relación con Saturno. A éste último está relacionado a la tierra y se le adjudica la melancolía, pues su influencia astral propicia dicho humor. La relación de Vesta –fuego– y Saturno –tierra y melancolía– da una Melancolía híbrida que posee características de dos elementos distintos. Como resultado, la descripción física de la Melancolía crea una paradoja por su identificación con el fuego que es seco, caliente y con la capacidad para emitir luz –que se asemeja más al temperamento colérico– mientras que la melancolía se caracteriza por ser seca, fría; relacionada a la tierra y la oscuridad.

Una vez que la voz poética concreta su primer acercamiento a la Alegría y la Melancolía, en cada caso, los poemas se tornan más digresivos. Esta parte es la correspondiente a la *división*, donde, en el caso de *L'Allegro*, se honra a la Alegría a pesar del dolor (Tuve 45) y en *Il Penseroso* se enaltece a la Melancolía (64). A partir de esta sección los poemas se enfocan en el efecto que las Musas provocan, tal como señala Rosemund Tuve, quien sostiene que estas escenas representan el efecto del humor de manera tal que apela a la experiencia sensorial común a toda la humanidad (20)¹⁷.

El lector se puede identificar con las vivencias y sentimientos conforme la voz poética va descubriendo nuevos placeres dentro de la esfera de influencia tanto de un humor como del otro. Es un resultado de la invocación iniciada en el verso 11, pues refleja la presencia de la Musa y su relación con la voz poética. La parte que representa lo que sucede en el entorno y dentro de la voz poética corresponde a la *demonstración* retórica. En ella Milton se vale de múltiples recursos tales como las oposiciones de los

¹⁷ Según Tuve lo que sucede es que a través de imágenes Milton provoca que evoquemos, imaginemos y disfrutemos la naturaleza exacta de la felicidad cuando es completamente libre de restricciones y cuidado, que ata los placeres que experimentamos dentro de un orden de realidad donde no se nos presenta en su esencia pura y que, a su vez, el tema de *L'Allegro* es la Alegría de cada hombre (20).

elementos naturales –tierra, agua, aire y fuego–, intercalando los contrastes de luz y oscuridad, junto con el uso de herramientas visuales y sonoras. Los recursos señalados caracterizan y exaltan al humor predominante en cada poema.

La representación de los cuatro elementos era una práctica común en la época pues relacionaba los hechos de los hombres con el funcionamiento del cosmos (Tillyard 107). Dichos elementos estaban vinculados con los humores y había equivalentes exactos entre unos y otros, con la diferencia de que los cuatro elementos constituían el universo entero, mientras que los humores se encontraban sólo dentro del cuerpo humano en forma de sustancias líquidas¹⁸. Gracias a ellos una persona podía estar enferma o en buen estado, tanto físico como mental (114). Dichos elementos son propensos a transformarse y están en constante conflicto unos con otros; de esta manera mantienen un equilibrio (105).

La relación de los elementos y los humores fue parte de la cosmovisión predominante desde los griegos hasta principios del siglo XVIII, y no tardó en convertirse en un lugar común en la literatura. En los poemas en cuestión se utiliza la representación de los elementos para ejemplificar las tensiones del mundo, además de adjudicar un carácter específico a las personificaciones.

En el poema *L'Allegro* la presencia de los cuatro elementos forma parte de la descripción del entorno y caracteriza a la Alegría. El poeta introduce la confrontación entre los cuatro elementos con los versos que describen la aurora:

¹⁸ “Los humores, término que viene de la escuela hipocrática, son aquellas sustancias corporales que, al predominar en el organismo de un individuo, determinan su temperamento. Este último concepto se refiere a ciertos estados o características psicológico-astrológicas que, en términos generales, identifican a cada individuo, explican sus tendencias, aptitudes y aversiones y lo relacionan con el medio y la materia, con el mundo y el universo.”(Lopez-Cano 50) Los cuatro humores determinan un estado de ánimo específico, relacionado a un elemento y a una cualidad material:

Humor	Temperamento	Elemento	Cualidad
Sangre	Sanguíneo	Aire	Húmedo-caliente
Flema	Flemático	Agua	Húmedo-frío
Bilis amarilla	Colérico	Fuego	Seco-caliente
Bilis negra	Melancólico	Tierra	Seco-frío “ (Tillyard 69)

Right against the eastern gate,
Where the great sun begins his state,
Robed in flames and amber light (A 59-61)

Aquí comienza con la presentación del fuego—en este caso el Sol que sale por el Oriente—. Enseguida aparece el aire, también ascendente, representado por las nubes: “The clouds in thousand liveries dight.” (A. 62). El aire aparece de manera constante en forma de nubes, consideradas como el punto de lucha y transición del aire y el agua. Después sigue con la tierra con las palabras “the furrowed land” (A. 64) en donde el adjetivo describe a la tierra labrada como maltratada. En los versos “Mountains on whose barren breast / The labouring clouds do often rest” (A. 73-74), el adjetivo “barren” describe a la tierra de la montaña como infértil y seca, que ha sido lastimada por el ganado, pero que funciona como un lugar de reposo para el aire —elemento opuesto a la tierra—. El pasaje concluye con el verso “Shallow Brooks, and rivers wide”(A.76), sugiriendo dos cualidades del agua: la poca profundidad de un arroyo y la abundancia de un río. Con ello, el poeta delinea el orden de los elementos en el universo: el fuego parece estar en un plano diferente al resto, pues es el primero en aparecer y no interactúa ni se relaciona con ningún otro. La abundancia del río se opone a la pobreza de la tierra árida y el aire está en estado de transición en las nubes que descansan sobre la tierra infértil.

En el caso de *Il Penseroso* la enunciación de los elementos y su ordenamiento es mucho más evidente en los versos 71 al 80:

And oft, as if her head she bowed,
Stooping through a fleecy cloud.
Oft on a plat of rising ground,
I hear the far-off curfew sound,
Over some wide-watered shore,
Swinging slow with sullen roar;
Or if the air will not permit,
Some place removèd place will fit,
Where glowing embers through the room

Teach light to counterfeit a gloom, (P. 71-80)

El primer elemento en aparecer es el aire en forma de nube, seguido de la tierra, lo que remite a la imagen en *L'Allegro* donde aire y tierra interactúan directamente. Después, igual que en el poema anterior, el agua es descrita como abundante. Para finalizar, en oposición a la descripción del primer poema, sí se muestra en el verso 77 al aire en su estado completo, no sólo como nubes. El fuego es el último elemento incluido aunque su presencia no es tan poderosa pues no se presenta como sol, sino como ascuas, al ser sólo “glowing embers”. Pocos versos después, se encuentra la enunciación más explícita de los cuatro elementos, ahora como el lugar donde se alojan ciertos *daemons* que tienen la capacidad de estar en contacto con los elementos y los planetas¹⁹.

And of those daemons that are found
In fire, air, flood, or underground
Whose powers have true consent
With planet, or with element (P. 93-96).

Esta mención es mucho más breve que la descripción que se hace en *L'Allegro* de los elementos, además de que no da detalles de la interacción entre éstos ni de su caracterización, pues esta sección resume lo expuesto anteriormente. Además, en *Il Penseroso*, aunque las referencias a la tierra son abundantes, predominan las alusiones al fuego. Éstas remiten a objetos que sirven como una especie de guía a la voz poética para ver más allá dentro de la misma oscuridad propiciada por la Melancolía, como es el caso de los versos “Or let my lamp at midnight hour / Be seen in some high lonely tow’r.” (P. 85-86) o en los versos “Where glowing embers through the room / Teach light to counterfeit a gloom, / far from all resort of mirth” (P. 79-81). Por ello en este poema, como en el primero, Milton deja al lector hacer las correspondencias entre los elementos, quien puede interpretar que el elemento que representa al humor predominante está en estado de transición, ya que si el aire se transforma en agua pasando por la nube, la tierra cambia a fuego, aunque no se presente un estado intermedio específico.

Además de la enunciación de elementos, el poeta revela las cualidades de la Alegría y la Melancolía a través de los contrastes de luz y oscuridad. En *L'Allegro* el poeta le da preferencia a la luz,

¹⁹ Un daemon es, según creencias de la antigua Grecia, un ser sobrenatural, de naturaleza entre divina y humana (Oxford, 379).

mientras que en *Il Penseroso* predomina un ambiente sombrío. En ambos poemas algunos objetos luminosos o de colores claros se oponen a la oscuridad, y se contrastan referencias a la noche y la mañana. En otros casos la voz poética disiente del estado de ánimo y las actividades realizadas bajo la influencia de la luz con respecto a las que se desarrollan en la oscuridad, como bailar en las sombras o jugar en el día. También se ponen en juego muchas referencias a la luz y sus diferentes presentaciones.

Un ejemplo en *L'Allegro* son los versos:

To many a youth, and many a maid,
Dancing in the chequered shade;
And young and old come forth to play
On a sunshine holiday,
Till the livelong daylight fail (A. 95-99)

Aquí hay referencias directas a los diferentes matices de luz del día, comenzando por la sombra que protege a la gente. A pesar de que las personas bailan bajo la sombra, su motivo para salir es la luz del día y una vez que anochece el festejo termina. Después siguen los versos que se llevan a cabo durante la noche “When in one night, ere glimpse of morn/ His [the drudging goblin’s] shadowy flail hath threshed the corn” (A. 107-108), en donde Milton juega con la noche y la presencia de la luz matutina, apoyado en la sombra del instrumento para desgranar el maíz.

En *Il Penseroso*, en varias ocasiones el ambiente crepuscular es iluminado por artefactos humanos, como la lámpara del verso 85. Otros ejemplos son los pasajes que aluden a la luz del día contrastada con las sombras. En ocasiones la fuente de luz, que ahora es interna, proviene de la misma Melancolía, y acompaña al poeta bajo las sombras, como ocurre en los versos: “And when the sun begins to fling / His flaring beams, me goddess bring / To archéd walks of twilight groves” (P. 131-133). La misma luz se ve en los versos “Where the glowing embers through the room/ Teach light to counterfeit a gloom” (P. 79-80). En ambos casos la luz no adquiere las características de la Alegría sino que refuerza

las de la Melancolía, además de remitir a la imagen del fuego de Vesta y a la transición de la tierra al fuego.

A pesar de las referencias al fuego y a la luz, en *Il Penseroso* persiste un ambiente de penumbra, propiciado por el mismo estado melancólico, por lo que la función de la Musa que induce la oscuridad también es guiar al poeta hacia la iluminación intelectual. Dicha acción la realiza gracias al fuego y a la luz adjudicados al humor que lleva a la voz poética a través de la opacidad, cumpliendo así una función dual. Cabe destacar que ésta no es una luz cualquiera. En los términos en los que es descrita tanto esta luminosidad como la Melancolía misma en algunos versos con palabras como “divinest Melancholy” (P. 12) “Whose Sainly visage is too bright” (P. 13), “Come pensive nun, devout and pure”(P. 31), “Casting a dim religious light” (P. 160) se trata de una iluminación de carácter divino que, como se dijo al principio del poema, es demasiado brillante como para ser percibida por la vista humana; es una luz velada²⁰. En la tradición protestante esta imagen muchas veces está relacionada con la revelación del conocimiento y la epifanía, por lo que no sería extraño que la Melancolía aludiera a estos preceptos: portadora divina de sabiduría cuyo brillo, sin embargo, es imperceptible al ojo humano tras el pecado original.

²⁰ Milton hace un uso semejante del concepto de luz al principio del libro III de *Paradise Lost* al momento de invocar a la luz como Musa en los versos

1 Hail holy Light, offspring of Heav'n first born,
Or of th' Eternal co-eternal beam
May I express thee unblamed? Since God is light,
And never but in unapproachéd light
Dwelt from eternity, dwelt then in thee,
Bright effluence of bright essence increate. (1-6)
[...]

50 So much the rather thou celestial Light
Shine inward, and the mind through all her powers
Irradiate, there plant eyes, all mist from thence
Purge and disperse, that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight. (50-55)

En *L'Allegro*, la voz poética, en cambio, sí percibe la influencia de la Alegría a través de lo visual, como las sombras en los versos “Dancing in the chequered shade” (A. 96), “On a sunshine holiday” (A. 98), “Till the livelong daylight fail”(A. 99), o las cosas terrenales como los placeres, “Straight mine eye hath caught new pleasures”(A. 69), así como la belleza física “Where perhaps some beauty lies”(A. 79). Además, en *L'Allegro* hay una referencia a los ojos de unas mujeres, donde estos delatan el ánimo de las mismas, “With store of ladies, whose bright eyes/ Rain influence...” (A.121-122).

En *Il Penseroso* hay una insistencia en los ojos como reflejo del alma, pues los de la Melancolía delatan el estado de la misma personificación, “Thy rapt soul sitting in thine eyes” (P. 40). Además de hacer una referencia a la Alegría “Where no profaner eye may look,/ Hide me from Day’s garish eye,” (P.141-142), destaca la capacidad visual para percibir el mundo a su alrededor.

Cabe destacar que muchos de los contrastes visuales producidos por claroscuros en ambos poemas se encuentran en la *refutación y confirmación*, que se encuentran de forma simultánea tanto en *L'Allegro* como en *Il Penseroso*. La primera sirve para “destruir los argumentos” (*Retórica a Herenio* I, 3, 4) del poema opuesto, mientras que la segunda “corroboración con nuevos argumentos la prueba presentada” (II, 18, 28) y en conjunto fortalecen el argumento presentado por Milton. En el caso de *L'Allegro* la oposición visual es propiciado por la entrada de la noche y, por lo tanto, el descanso de los seres humanos y el cese de sus actividades jubilosas. En *Il Penseroso* sigue predominando una estrategia que privilegia a las escenas donde se desarrollan los contraargumentos para destacar las cualidades de la Melancolía. Asimismo, las herramientas visuales comparten la finalidad de reforzar la inducción del humor defendido en cada poema con la música, que ocupa un lugar particular pues lo que no puede ser percibido por la vista es captado por medio del oído.

2.3. La unión de la Musa y el poeta: pasajes musicales y la conclusión retórica

La representación de lo sonoro en los poemas no radica sólo en la musicalidad de los versos en sí, sino en la representación verbal del sonido. En ambos poemas se alude a sonidos que emanan del ambiente, tales como el canto de los pájaros, o a la música creada por los seres humanos y los instrumentos musicales. Lo sonoro se presenta como un indicador de la presencia de los humores, que funcionan como las Musas de cada poema. La música caracteriza a las Musas e induce en el poeta un humor determinado. Según las prácticas musicales de aquellos tiempos, basadas tanto en textos clásicos como en tratados musicales contemporáneos, se le adjudicaba un *ethos* a cada modo musical, mismo que tenía la capacidad tanto de alterar el *pathos* de los oyentes, como de representar a un humor²¹. Es decir, cada modo musical poseía una cualidad, ya fuera alegría, melancolía, cólera, entre otros, que provocaba dicha emoción en los oyentes a través de la imitación del movimiento de los humores en el cuerpo humano, alterándolos e induciendo un estado anímico específico (López-Cano 59). En los poemas hay un debate musical que alimenta la disputa entre la Alegría y la Melancolía. La presencia de Orfeo también introduce el tema de la música en ambos poemas, resaltando la capacidad de ésta para conmover. Los pasajes musicales más importantes de ambos textos constituyen la conclusión retórica de cada uno de ellos.

Las alusiones sonoras comienzan a aparecer en *L'Allegro* en el verso 41 “To hear the lark begin his flight, /And singing startle the dull night” (A. 41-42), donde el sonido del vuelo y del canto del pájaro toman por sorpresa al poeta poco después de su primer encuentro con la Musa. Posteriormente viene el canto del gallo al amanecer, con un sonido más bien discordante con el que anuncia el nuevo día, “While the cock with lively din, / Scatters the rear of darkness thin,” (A. 49-50). Estos versos dan pie a pasajes

²¹ Modo es un término genérico utilizado en las antiguas progresiones griegas y en las escalas eclesiásticas creadas en la Edad Media y codificadas en el sistema de canto gregoriano. Los intervalos de los modos griegos se contaban de manera descendente y en los medievales de manera ascendente, por lo que los contenidos interválicos eran diferentes entre el sistema griego y el medieval. Aun así los modos eclesiásticos conservaron los nombres del sistema griego. Si se toca en las teclas blancas del piano los modos eclesiásticos son: de Do a Do, jónico; de Re a Re, dórico; de Mi a Mi, frigio; de Fa a Fa, lidio; de Sol a Sol, mixolidio; de La a La, eólico; y de Si a Si, locrio. Con el tiempo éstos dieron lugar a las tonalidades Mayores y Menores. (Baker 148)

más melódicos pues aparece el primer instrumento musical del poema en una escena clásica de cacería representada por el sonido del corno y el ladrido de los perros “Oft listening how the hounds and horn, / Cheerly rouse the slumb’ring morn” (A. 53- 54). Seguida de la aparición del corno hay una transición a la música creada por los hombres con la introducción del alegre silbido del labrador de la tierra (A. 64) y el canto de la lechera (A. 65). En ambos ejemplos es una música de carácter monódico, pues se encuentra en escenarios pastoriles y, aunque producida por seres humanos, está relacionada con la naturaleza.

El siguiente pasaje musical es mucho más elaborado, ya no son escenas breves un tanto aisladas, sino que se involucra a toda una comunidad en un festejo de la alegría:

When the merry bells ring round,
And the jocund rebecks sound
To many a youth, and many a maid,
Dancing in the chequered shade (A. 93-96)

Aquí se combinan el sonido de las campanas alegres, con el de los rabeles, la danza y el festejo de una comunidad, representando música popular²². Poco a poco, el poema se va llenando de una sonoridad que en un principio parece caótica, pero que conforme va avanzando se torna más armoniosa y siempre con un carácter alegre y pastoril.

En cambio, en *Il Penseroso* las referencias musicales se tornan más solemnes. No es como en el primer poema –en el que esta acción era realizada por animales y personas en su vida cotidiana–, sino que la musicalidad siempre tiene un tono ceremonioso como si la ejecutara algún ser divino. En este poema las referencias sonoras llegan un poco tarde; de hecho la primera que se podría considerar dentro de este rubro alude más bien al silencio “And join with thee calm Peace, and Quiet” (P. 45), pero un par

²² El rabel, *rebecks* en inglés, es un instrumento con forma de pera compuesto de tres cuerdas tocadas por un arco, no tiene distinción entre el cuello y el cuerpo del instrumento. Es característico de la música de cámara y de la popular de la Edad Media hasta la época barroca (Grove 635).

de versos después se introduce la música sacra “And hears the Muses in a ring,/Ay round about Jove’s altar sing.”(P. 47-48). En éste no sucede lo mismo que en el anterior, por la misma naturaleza de la música que predomina. En *Il Penseroso* la música se presenta siempre armoniosa y ordenada; no necesita pasar por un proceso para consolidarse de forma plena. El siguiente pasaje remite una vez más al silencio y a la música ordenada, “And the mute Silence hist along,/’Less Philomel will deign a song/ In her sweetest, saddest plight” (P. 55- 57), donde el poeta describe el carácter de la música que envuelve a este poema en particular.

Después todo comienza a tornarse más musical. Aparece el canto de un pájaro que silencia el ruido de la estupidez, que corresponde a la sonoridad de *L’Allegro*, para dar lugar a lo más musical, por lo tanto a lo más melancólico (P. 61-62). Así la voz poética logra concretar el primer encuentro con la Musa y señala directamente su necesidad de escuchar el canto de ésta (P. 64). Varios versos después siguen apareciendo referencias musicales, pero una que destaca es la que se encuentra en un entorno mitológico y solemne:

And if aught else, great bards beside,
In sage and solemn tunes have sung,
Of tourneys and of trophies hung;
Of forests, and enchantments drear,
Where more is meant than meets the ear. (P. 116-120)

Este pasaje es opuesto al citado previamente de *L’Allegro* donde se presenta una danza; sin embargo, en ambos casos se comienza a consolidar la representación de los humores a través de la música. Además, en éste último, aparece el carácter de lo no audible, pues en el verso 120 la voz poética señala que hay una presencia sonora imperceptible para el oído humano, así como antes se explicó la existencia de una luz invisible para el ojo humano.

Las señales imperceptibles para el hombre están relacionadas con el concepto del conocimiento velado. Milton expone dicha idea en su ensayo “On the Harmony of the Spheres”, donde explora el

concepto de la música de las esferas como portadora inaudible de la verdad. En dicho ensayo, Milton hace énfasis en que la incapacidad humana para poder percibir esta armonía recaer en el pecado original y que la única forma de poder escucharla es teniendo un alma tan pura como la de Pitágoras (Milton 603-604). Lo que sucede en *L'Allegro* e *Il Penseroso* es que a lo largo de ambos poemas hay música que se vuelve más evidente hacia el final de cada texto. Entre más cerca está la voz poética de la Musa—la divinidad—, la música adquiere una mayor presencia, se vuelve más perceptible para el poeta.

Otro elemento referente a lo musical es la presencia de Orfeo. En *L'Allegro* aparece este personaje junto con alusiones a su mito, describiéndolo como un poeta-héroe “Of Pluto, to have quite set free/ His half regained Eurydice” (A. 149-150), en donde se exalta la proeza del personaje mitológico de viajar al inframundo y regresar gracias al poder de su música. Una vez más ésta funciona como una guía para el poeta en la penumbra. Orfeo es un personaje paralelo a la voz poética. En *Il Penseroso*, la presencia de Orfeo se mantiene en cierto sentido estática. El texto reitera la parte del mito en la que conmueve a Plutón con su música. No obstante, el enfoque dado al fragmento no es el mismo que en *L'Allegro*, pues la voz poética pone especial énfasis en la capacidad de la música creada por Orfeo para transformar, conmover y convencer, “Or bid the soul of Orpheus sing/ Such notes as warbled to the string,/ Drew iron tears down Pluto’s cheek,/ And made Hell grant what love did seek.” (P. 105-109). De la misma forma el poeta logra conmover a través de su arte, haciendo equivalentes a la figura del poeta que manipula a la perfección su discurso con Orfeo que puede conmover a todos con su música. Así como la Alegría y la Melancolía tienen correspondencia con un personaje de la mitología griega, el poeta se identifica con Orfeo, quienes se encargan de entregar ambos poemas al lector, pues experimentan la influencia de ambos humores dentro de sí a través de la música.

Una vez que la voz poética concluye su trayecto digresivo con respecto a su invocación, gracias al cual ejemplifica las características de cada humor, se acerca la culminación de su encuentro con las

Musas, dando lugar a la *conclusión* que en ambos poemas es de carácter musical. En el caso de la Alegría esto sucede a partir del verso 125:

There let Hymen oft appear
In saffron robe, with taper clear,
And pomp, and feast, and revelry,
With masques and antique pageantry (A. 125-128)

Aquí aparece Himeneo, dios griego del matrimonio a quien se dedicaba un ritual musical antes de las bodas para asegurar el éxito de la unión (Davidson Reid 583). El pasaje representa la boda de la voz poética con la Alegría como su Musa y ahora esposa. A partir de esta aparición se describe un pasaje que remite a la música monódica de la época; incluso se mencionan autores como Ben Jonson y Shakespeare, cuyo imaginario pastoril se encuentra presente a lo largo del poema (A. 131-132). Una vez establecido por completo el carácter popular de la música del poema, por su relación con el teatro y los instrumentos antes mencionados, el encuentro del poeta y la Musa llega con el pasaje:

And ever against eating cares,
Lap me in soft Lydian airs,
Married to immortal verse
Such as the meeting soul may pierce
In notes, with many a winding bout
[...]
The melting voice through mazes running;
Untwisting all the chains that tie
The hidden soul of harmony. (A. 135-144)

El segundo verso ha sido tema de discusión en varios ensayos pues el modo lidio que se menciona ahí es muy evocativo. Según Platón hay, por lo menos, tres modos lidios: el mixto, el tenso y “algunas armonías...lidias”. Los dos primeros son descritos como “armonías quejumbrosas” relacionadas al llanto y ritos fúnebres; el tercero está relacionadas con la relajación y la convivencia (*República* III 398 e). Según la tradición platónica, la cual fue retomada en la época de Milton por la *Camerata*, ninguno de

éstos debía ejecutarse, por no ser útiles (*República* III 398 e). Este pasaje presenta dos incongruencias: la primera es que las descripciones platónicas del modo lidio no parecen encajar del todo dentro del contexto del poema (pues en este caso dicho modo debería caracterizar al humor sanguíneo), la segunda es el porqué estaría incluido un modo prohibido en el poema.

Estas dos cuestiones están estrechamente ligadas. Si bien Milton estaba al tanto del debate entre monodia y polifonía en su tiempo, el poeta también era un músico práctico con acceso a los diversos usos tanto de los modos griegos como de los eclesiásticos. Así, Milton no concordaba con la idea de suprimir el modo lidio (Hughes 9). Su postura no correspondía al uso de modos griegos, sino al de los eclesiásticos. Esto quiere decir que, para Milton, este modo representaba la felicidad²³. Aun así, los versos que siguen continúan describiendo prácticas características de la textura musical monódica, por ejemplo el privilegio de las voces que revelan la armonía. De esta manera el joven poeta termina su invocación con el verso “Mirth with thee, I mean to live” (A. 153), donde reitera una vez más el llamado a la Musa.

En el caso de *Il Penseroso* el pasaje musical que culmina con el encuentro de la voz poética y la Musa se construye para dar pie a la *conclusión*, pues la voz poética despierta totalmente envuelta por una dulce sonoridad (P. 155-160) que la lleva al pasaje musical más extenso del texto:

There let the pealing organ blow,
To the full-voiced choir below,
In service high, and anthems clear,
As may with sweetness, through mine ear,
Dissolve me into ecstasies,
And bring all Heaven before mine eyes. (P. 161- 166)

²³ Según Bartolomé Ramos de Pareja, en *Música práctica* (1482) describe los diferentes modos lidios eclesiásticos como "Al lidio se le compara rectamente con Júpiter, que es más grande que la fortuna y crea hombres sanguíneos y benévolos, amables y jocundos; y es que este modo siempre indica alegría [...] el hipolidio está atribuido a Venus, que es la fortuna, pero femenina al fin, porque de vez en cuando excita a lágrimas de piedad" (75) el mixolidio está adjudicado a Saturno porque hace referencia a la melancolía. El hipermixolidio se representa totalmente cristalino, porque se lo atribuye al cielo estrellado o el firmamento" (76).

La música aquí aludida es de carácter religioso. La mención del órgano al inicio del fragmento indica su carácter polifónico, pues este instrumento es por excelencia el representante tanto de la música eclesiástica, como de la textura polifónica. Está seguido de inmediato por un coro que interpreta himnos en un servicio religioso. El fragmento citado, al representar la música sacra de manera explícita, describe una experiencia religiosa de la voz poética. Dicha experiencia le permite ponerse en contacto con un plano divino, y alcanzar la madurez. La voz poética logra llegar a esto a través del estado inducido por el humor melancólico, que le permite mantenerse meditativa, acompañada del estudio intenso a la manera de un ermitaño (P. 168). A través del estudio el poeta logra dominar el lenguaje de tal forma que adquiere cualidades proféticas (P. 174). El poeta parece tener un carácter distinto con respecto al poema anterior ya que lo que antes deseaba ahora le parece banal. *Il Penseroso* cierra con el verso “And I with thee will choose to live” (P. 176) que, a pesar de ser casi idéntico a la conclusión de *L’Allegro*, muestra la capacidad del poeta de elegir quedarse con la Melancolía como su Musa, tomando una decisión a través de la razón.

Los versos finales de *L’Allegro* e *Il Penseroso*, “Mirth with thee I mean to leave” (A.152) y “And I with thee will choose to live” (P.176), cierran la conclusión retórica de cada uno. Con ello los poemas consuman la unión de la voz poética con la Musa, finalizando la invocación que inició en el verso 11 de cada uno. Esta idea parece contradecir al análisis retórico aquí realizado, pues éste sostiene que existe una clara división en la disposición retórica de cada poema. La función principal del análisis retórico es vislumbrar la estructura de los textos y la relación entre ambos por ser una unidad estética. Para la lectura aquí realizada es útil conocer a fondo su estructura ya que con ella Händel dividió y reordenó los textos. Sin embargo, la forma de los poemas no excluye la posibilidad de una invocación extendida, pues aunque se marca un fin en la fórmula más evidente del proceso, a lo largo de los poemas hay rastros de que ésta continúa.

De manera muy similar al análisis retórico, Rosemond Tuve sostiene que dicha invocación concluye *L'Allegro* en el verso 35 (17) y en *Il Penseroso* en el verso 44. Los pasajes que Tuve indica relatan las genealogías que son la primera instancia de la invocación a las Musas; sin embargo, el final de sección que marca Tuve es el de la *narración*, donde se encuentran los últimos versos que se refieren de forma explícita a la invocación y dan lugar a la *división*. La ausencia de palabras que se dirijan de forma directa a la Musa no implica que el proceso de invocación llegue a su fin. Después de los versos 35 y 44 la voz poética no procede a declamar un poema con ayuda de la Musa; más bien ejemplifica el proceso de invocación, por el cual el poeta se vuelve uno mismo con la Musa o, mejor dicho, ésta toma control del poeta.

Las invocaciones extendidas o “invocational poetry” (Greene 498) son poemas que funcionan como un nombramiento extendido de la Musa (498), es decir, son textos dedicados únicamente a la invocación. Thomas Greene compara la invocación poética con un proceso casi mágico, ya que la poesía se comporta como si el hablante tuviera una especie de poder de esta índole. Greene sostiene que dichos procesos tienen un origen compartido, pues para él la versificación surge por la necesidad humana de hacer que las cosas sucedan, no por placer estético (496). Por lo mismo da varios ejemplos de poemas que son invocaciones y hace una distinción entre las invocaciones mágicas y las religiosas, donde coloca el origen de la invocación poética.

Entre los poemas de este tipo se encuentran himnos y oraciones de distintas culturas y religiones. Se pueden mencionar una gran cantidad de textos, como un himno homérico a Hestia, el poema “Collis o Heliconii” de Catulo, formado por 280 versos dedicados a la invocación de Himeneo, o incluso el “Himno a Ishtar”, himno babilónico de poco más de 100 versos, entre otros ejemplos. Greene explica que los poemas dedicados a la invocación también se encuentran presentes en textos de carácter no ritual, como en los poemas *L'Allegro* e *Il Penseroso* (505). También señala que, para poder distinguir esta clase de poemas, es necesario detectar una estructura que consta de dos características: primero, el llamado

extendido de un nombre a través de un vocativo; segundo, los llamados para atraer como presencia física y como la fuente de un favor (596), fórmulas que se encuentran en estos poemas de Milton.

En *L'Allegro e Il Penseroso* la invocación continúa a lo largo de las diferentes partes del discurso apelando a la Alegría o la Melancolía de diversas formas. Según Greene, estas fórmulas ocupan casi toda la extensión de cada poema. Lo que varía en dichas invocaciones es la estructura antes mencionada; Milton, en lugar de vocativos, en algunos casos, opta por los imperativos, pero no deja de hacer un constante llamado a las Musas (506). Aunque Greene se refiere a estos poemas como invocaciones extendidas debido a las múltiples formas en las que Milton llama a las Musas y pareciera que los poemas encajan en su descripción, Greene no contempla que *L'Allegro e Il Penseroso* pertenecen al género epidíctico encomiástico, que se enfoca en la alabanza (Menandro I, 331,5). Dicha alabanza puede ser en honor a dioses o a seres mortales (I, 331, 20). En el primer caso son llamadas himnos y pueden ser invocaciones, despedidas, científicos, míticos, genealógicos y ficticios (I, 333,5). Estas subdivisiones pueden estar presentes en un sólo texto y tal es el caso de *L'Allegro e Il Penseroso*. Estos poemas tienen características de invocación, porque son poemas líricos que hacen un llamado reiterado a las Musas (I, 333, 5), científicos porque retratan la naturaleza de las Musas, su relación con su entorno y su influencia en éste (I, 333, 10), y ficticios porque Milton personifica y hace a la Alegría y a la Melancolía divinidades de las que da cuentas genealógicas (I, 333, 20). Además, en los versos finales la voz poética se dirige, una vez más, de forma directa a la Alegría y a la Melancolía en sus respectivos poemas, algo que Greene no señala y que caracteriza a los poemas epidícticos, además de reiterar la estructura retórica propuesta en este trabajo, pues de acuerdo con la *Retórica a Herenio*, la conclusión debe reiterar lo antes presentado (III, 15, 8).

Greene tampoco trata la relación de las Musas con la música: la presencia de éstas no sólo se da a través de largas descripciones, sino que se manifiesta también a través de la música característica de cada humor. Su presencia es más evidente en los pasajes finales, cuando ya se han expuesto todos los

argumentos necesarios para el debate entre las partes. La presencia de lo musical toma una dimensión diferente en el oratorio de Händel, pues la música aludida en los poemas se vuelve más evidente.

3. Los humores convertidos en música: Händel y su oratorio *L'Allegro, Il Penseroso, ed Il*

Moderato.

3.1. Händel: el creador del oratorio inglés y su contexto

Casi un siglo después de la publicación de los poemas originales, la obra de Milton consiguió llamar la atención del compositor alemán, nacionalizado inglés, Georg Friederich Händel, quien musicalizó tanto poemas de John Milton como de otros escritores. Varios de los poemas con los que trabajó los adaptó al género del oratorio inglés, inventado por él mismo, por ejemplo, *Samson Agonistes*, *Alexander's Feast* y *Ode to Saint Cecilia*²⁴. Sus características difieren de las de otros oratorios, como el alemán o el italiano, debido a que sus temáticas y finalidades son diferentes. Los oratorios de Händel transformaron el género, ya que este compositor escribió los primeros que no son de carácter sacro con la intención de introducir la música coral secular en Inglaterra. Si bien *L'Allegro, Il Penseroso, ed Il Moderato* (1740) no fue el primer oratorio inglés que escribió, sí es la primera obra en la que Händel retoma poemas de Milton y con esta obra surgió en el compositor un fuerte interés por el trabajo del poeta. Según Dean Winton, *L'Allegro* reveló la compatibilidad de inquietudes temáticas entre los dos artistas, lo que llevó a Händel a recurrir varias veces a la obra de Milton para adaptarla a sus oratorios (326).

Para entender mejor la relación entre la obra de Milton y Händel, es primordial tener una idea de las prácticas musicales de la época. La teoría de los afectos estaba en auge durante este periodo y ejerció

²⁴ El oratorio es un género musical difícil de definir debido a la variedad que existe, por lo que depende de su época, lugar y autor. Según el *Oxford's Grove Music Dictionary*, el oratorio es una obra musical extensa de un texto sacro adaptado a drama, narrativa o elementos contemplativos. Las formas y estilos musicales del oratorio tienden a aproximarse a los de la ópera en cualquier periodo y la forma de presentarlo es en un concierto (sin escenario, vestuario o acción). El oratorio se cultivó en los siglos XVII y XVIII pero ha continuado como un género importante (*Oxford Music Online*). Esta definición no abarca del todo las características específicas de cada tipo de oratorio. Para Dean Winton la definición del oratorio de Händel es un drama sacro concebido como una unidad artística sin restricciones con respecto a su presentación. Por otra parte, es un espectáculo de música vocal e instrumental que sin importar qué tan heterogénea sea su contenido o construcción se presenta en los teatros sin actuación (Winton, 3). La acepción acuñada por Winton es la que se utilizará para la obra que aquí será analizada.

una gran influencia en la composición musical de los siglos XVI, XVII y XVIII²⁵. Esta teoría tiene características retórico-literarias y funciona como una especie de orden musical que, al igual que la retórica en la literatura, apela a los sentimientos de los receptores con el fin de instruir, deleitar y conmover²⁶. Dio como resultado la *música poética*, la cual se basa en principios retóricos que, traducidos a la música, se reflejan en el uso de intervalos y figuras rítmicas, disonancias y ornamentos, indicaciones de tempo y carácter, y el uso de los modos eclesiásticos (López-Cano 65)²⁷. Si bien a cada característica musical se le daba un valor relacionado a los humores, lo que es de mayor interés para este trabajo es el uso de los modos. A cada uno de éstos se le adjudica un *ethos* que expresa un afecto e incluso puede llegar a alterarlo y así conmover al oyente (Fubini 145). Para poder realizar el ejercicio retórico, los músicos utilizaban diversos recursos tales como “figuras temáticas, tonalidades, tempos y ritmos” (145). Algunos de éstos buscaban que la música se apegará lo más posible a las palabras con el fin de que la música hiciera un retrato de manera más fiel de lo que sólo pueden lograr las palabras.

Una vez aclarando que tanto los poemas aquí estudiados como el oratorio están basados en un ejercicio principalmente retórico, se puede rastrear un paralelo entre los elementos retóricos musicales del oratorio de Händel con los poemas de Milton.

L'Allegro, Il Penseroso, ed Il Moderato fue publicado casi cien años después de los poemas originales de Milton, justo en la época en que Händel estaba dispuesto a experimentar de nuevo con los oratorios como lo había hecho en 1732 con su obra *Esther*²⁸. Händel creó el oratorio inglés pues la

²⁵ La teoría de los afectos es una teoría musical que se encarga del estudio del origen y funcionamiento de los afectos o pasiones (López-Cano 46). Ésta se encuentra directamente relacionada con la música poética, pues ésta última surge con la finalidad de mover los afectos a través de la retórica.

²⁶ La idea de que la poesía debe instruir, deleitar y conmover pueden ser retomada del *Arte Poética* de Horacio (v. 344).

²⁷ Música poética es un término introducido a la teoría musical por Nikolaus Listenius en 1537 para referirse a la música que incorpora conceptos y sistemas retóricos (López-Cano 24); al incluir éstos también se usa la misma estructura, explicada antes, que en la retórica, todo ello con la finalidad de alterar los afectos (humores) del oyente.

²⁸ Fue escrita en 1718 como una mascarada y completada en 1732 como oratorio. Se considera como el primer oratorio inglés.

representación de temas bíblicos en mascaradas le causó conflicto con la Iglesia anglicana en 1720, además de que las exigencias de la época demandaban una forma de entretenimiento que no fuera teatral. Debido a la naturaleza temática de los oratorios seculares, parecía que no tenían motivo para no ser actuados, por lo que al inicio no fueron del todo atractivos para el público. Aun así, Händel optó por este género ya que le convenía por cuestiones económicas, pues no tenía que invertir en la producción teatral. Con el tiempo, esta forma musical fue bien recibida en la corte inglesa, aunque nunca fue adoptada en otros países.

3.2. De la poesía a la música: el oratorio *L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato*

Para hacer un acercamiento a la musicalización realizada por el compositor inglés es importante tomar en cuenta las implicaciones y problemáticas de pasar una obra de un medio a otro. Una herramienta útil para poder entender este proceso es conocer la forma del oratorio que permite destacar las diferencias que existen con respecto a los poemas originales, a través de los puntos que relacionan y diferencian a ambas prácticas. Estas variantes afectan la experiencia de la recepción e interpretación de ambas obras, ya que lo que ofrecen no es lo mismo a pesar de que su contenido sea similar. Por ello es necesario reflexionar sobre varios aspectos de la experiencia artística tales como el tiempo de lectura o escucha, así como el orden del texto en ambas obras –cómo está dividido y acomodado– entre otros factores estructurales.

Si bien la literatura y la música pertenecen a las artes temporales, la materialidad de ambas no permite que la manera de experimentarlas sea la misma. Por un lado, están los poemas en forma de texto, dentro de un libro que permite al lector manipularlo de manera directa. El lector tiene acceso a las palabras de primera mano y la lectura dependerá de su capacidad para entender lo que está escrito. Cabe destacar que al tratarse de poesía, aunque sea literatura, puede leerse en voz alta, lo cual la aproxima a la experiencia musical, ya que ésta siempre se escucha a través de otros.

Por otro lado, la apreciación de los oratorios no reside en la capacidad de lectura musical, sino en la escucha, aunque puede manipularse de manera directa con la partitura de modo parecido a la de un texto. En la escucha del oratorio el ritmo de recepción de la audiencia es marcado por la interpretación a la que se tenga acceso. Además, éste se encuentra sujeto a la interpretación tanto del director de orquesta como de los músicos y cantantes que ejecutan las piezas, lo que hace del escucha un agente casi externo a la producción musical, mientras que el lector produce su propia lectura de forma directa.

Aunado a esto, el cambio de materialidad también implica una transformación de la experiencia temporal debido a la alteración de la extensión de la obra. Los poemas constan de 152 y 175 versos cada uno, y si bien no son cortos, tampoco requieren gran cantidad de tiempo para leerse, mientras que la duración total del oratorio es de casi dos horas. La diferencia temporal ocurre gracias a los instrumentos que utiliza la música para representar al texto, ya que requiere de puentes, interludios, coros, repeticiones y cadencias para poder crear una sensación de fluidez y conducir a un fin. Todos estos elementos en conjunto requieren más tiempo de ejecución que la lectura de un texto breve. Para realizar el acercamiento al oratorio, por motivos prácticos, utilicé la partitura *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato, Oratorio in Three Parts. HWV 55 version 1741/42* que es una reducción para piano realizada por el mismo compositor. La extensión física de la partitura consta de 152 páginas, conformadas por tres secciones mayores, divididas en 53 partes, más dos apéndices, lo que da una idea de la diferencia temporal de “lectura” (Apéndice 1).

Las secciones I y II abarcan en su totalidad los poemas originales de Milton, mientras que la tercera sección del oratorio, *Il Moderato*, funciona como moderador de la Alegría y la Melancolía, buscando resolver la paradoja planteada en los poemas originales (Barreiro 118). Este trabajo sólo analizará las que refieren a *L'Allegro* e *Il Penseroso*²⁹. Cabe destacar que la sección III fue omitida por

²⁹ El libreto de *Il Moderato* fue escrito por Charles Jennens, libretista de Händel, para establecer un moderador entre las dos primeras partes.

el compositor en varias ocasiones, ya que prefería interpretar su oratorio acompañado de otra obra más corta, como *Alexander's Feast*, también basado en poemas de otro escritor inglés, John Dryden. Además de esto, *Il Moderato* no es primordial para la musicalización de forma estructural ya que no hay presencia de este texto en las primeras dos secciones y, como personaje, nunca interfiere en la interacción entre la Alegría y la Melancolía.

A pesar de la sección escrita *a posteriori*, los poemas de Milton se respetaron casi por completo en la musicalización; lo que cambia es su presentación ya que aquí están intercalados a modo de diálogo. El libreto indica el orden de los diálogos con el nombre de cada uno de ellos y muestra los fragmentos correspondientes a los poemas. El oratorio comienza la sección I con versos de *L'Allegro* y la siguiente pieza introduce de forma inmediata *Il Penseroso*. El poema que abre el oratorio es el mismo que concluye la sección I; paralelamente, la sección II abre con *Il Penseroso* y cierra con el mismo, lo que crea un balance en la construcción de la obra (apéndice 2).

El efecto que produce el escuchar uno o varios versos de un poema, contrastados de manera inmediata con los de su opuesto, cambia la forma de la lectura dada en el análisis en este trabajo. El oratorio, en tanto que establece un diálogo directo entre los temas correspondientes a cada humor, no deja tan claro el proceso de invocación realizado por la voz poética a lo largo de los textos; en cambio, sí enfatiza los contrastes creados por la naturaleza misma de los poemas. Tal es el caso de las cuatro partes iniciales de la sección I que intercalan los primeros fragmentos de ambos poemas (Apéndice 2). Las dos canciones alternan los versos correspondientes a los diez versos iniciales de *L'Allegro* que rechazan a la Melancolía. Por lo mismo, su música representa al carácter que desprecia; igual es el caso de la siguiente parte que inicia con los primeros versos de *Il Penseroso* que repelen a la Alegría. Las dos primeras partes están conectadas, ya que los textos son equivalentes y además están unidos por los componentes musicales de manera armoniosa para que no provoquen una sensación de extrañeza en el oyente. Händel maneja las herramientas de la retórica musical para causar una impresión de oposición

sonora, la cual será explicada detalladamente más adelante. A continuación, entran los pasajes que se corresponden tanto textual como musicalmente entre sí, concretando la confrontación entre humores que mantendrá el oratorio.

La división entre la sección I y II es marcada por el predominio de un humor en cada una. Al llegar al final de la sección inicial, el oratorio abarca hasta el verso 84 de *Il Penseroso* y cierra con el verso 116 de *L' Allegro*. Las últimas seis partes tratan de la Alegría y fijan su carácter e influencia. Los versos que se acercan al final, “Or let the merry bells ring round, / and the jocund rebecks sound, / to many a youth, and many a maid, / dancing in the chequer'd shade” (A. 60-64), enfatizan el humor sobresaliente de la sección I, con lo que parece que la presencia de la Alegría es lo que rige al oratorio, interpretación que podría cambiar de manera casi inmediata con la introducción de la segunda parte que comienza con un fragmento de *Il Penseroso*.

Al llegar al compás 13 del coro hay un cambio tanto de tempo –pasa de *Andante allegro* a *Tempo ordinario*– como de tonalidad –de Re Mayor a Re menor, su homónimo– que crea una sensación transitoria entre el éxtasis del día y la calma de la noche que acompaña al verso “Thus past the day, to bed they creep” y así da la entrada a la sección II. Ésta comienza con el verso “Hence! vain deluding joys / the brood of Folly without father bred;” mismo que se repite al inicio de *Il Penseroso*, a lo que Händel agrega un par de versos que había omitido antes y continúa con el poema en orden cronológico como antes, a partir del verso 85. En este pasaje, desprecia al humor establecido con firmeza en la conclusión de la sección anterior, para continuar con la secuencia de los poemas. La forma en la que se conectan las secciones I y II consta de la misma oposición que caracteriza los poemas aunque en este caso el oratorio trata ambos textos de forma casi simultánea.

Además de la diferencia del acomodo de los poemas, otra cuestión de orden con respecto al oratorio es la de la partitura con relación a la grabación en la que se basa este trabajo. Para realizar dicho análisis me apoyé en la edición ya mencionada de las partituras y utilicé la grabación del coro Monteverdi

de 1981 bajo la dirección del inglés John Eliot Gardiner (n.1943), reconocido por hacer ejecuciones históricas de obras musicales del periodo barroco. En esta versión las canciones difieren de la partitura en tanto que el número de pistas que contiene el álbum es menor al número de partes del oratorio, aunque no omite ninguna de éstas. En total la obra musical consta de 27 partes en la sección I, 17 en la II y 9 en la III, mientras que el álbum está formado por 34 pistas, de las cuales las primeras 17 corresponden a la sección I, 12 a la II y el resto a la III. Esto es consecuencia de la conexión entre varias partes del oratorio a través de componentes musicales que crean una relación entre sí, muchas veces basadas en el texto. Esta conexión pone en evidencia la relación entre las partes del oratorio. Un ejemplo es la unión de las piezas 13, 14 y 15 en una sola pista, las tres piezas tienen una estrecha relación textual, pues son de *L'Allegro*, y, a pesar de ser independientes, se unifican a través de recursos sonoros. Tras considerar las cuestiones estructurales aquí señaladas que diferencian a un arte de otro y el análisis previo de *L'Allegro e Il Penseroso*, es posible realizar un acercamiento al oratorio que revele como éste toma los poemas y, con la retórica musical, busca imitar los sentimientos propiciados por los mismos. Esto se hace a través del *ethos* adjudicado a la música que busca apelar al *pathos* de los oyentes y llevarlos de la alegría a la melancolía a través de la música, en función de los fragmentos de *L'Allegro e Il Penseroso*.

3.3. La traducción de los humores

Las herramientas musicales que logran la unificación tanto de las partes, como del oratorio en general, son las tonalidades y los modos, pues sus cualidades permiten la fácil y fluida conexión de cada fragmento. Händel expresa la dualidad de ambos poemas a través de un tratamiento armónico acorde con el temperamento de cada uno de los poemas. La mayor parte de las canciones de *L'Allegro* están en Sol y Re Mayor. La primera tonalidad representa lo dulce, lo jovial y lo alegre; la segunda, el gozo y la animación, las dos de un carácter brillante. A su vez, *Il Penseroso* utiliza matices más ‘oscuros’, como Re, Do y Fa menor. El primero es solemne y devoto, relacionado con lo sagrado, el segundo con la tristeza y el tercero tiene un carácter deprimido (López-Cano 67).

La caracterización de los poemas a través de recursos musicales concierne a la retórica musical. La música que acompaña el inicio del oratorio abre con Do en modo lidio justo antes de que entre la voz del tenor. De acuerdo con la teoría de los afectos, este modo corresponde al humor sanguíneo por su carácter ‘alegre’ y, a su vez, es el que está relacionado con el personaje que abre la obra. Además, el poema de Milton hace referencia a este modo en *L'Allegro* “Lap me in soft Lydian airs” (A. 136), aunque Händel optó por utilizar la tonalidad de Sol menor melódico en el fragmento del oratorio donde alude a este verso, que representa “gracia, alegría y ternura templadas”(López-Cano 67). El hecho de que el oratorio plantee la entrada del personaje de la Alegría con el modo lidio tiene que ver con los recursos retóricos de la música. De acuerdo con la retórica musical, esta sección corresponde a un ejemplo de *locus descriptionis* ya que “posibilita la descripción musical de los afectos” (78)³⁰, por lo que, gracias al significado adjudicado al modo lidio en la tradición eclesiástica, éste determina de manera inmediata la naturaleza del personaje representado. Sin embargo, dicho modo se encuentra justo antes de los versos

³⁰ *Locus descriptionis* es una parte del discurso retórico musical perteneciente a la sección de la *inventio* musical.

que no sólo desprecian a la Melancolía, sino también funcionan como motivo musical que la representan en el oratorio, introduciendo a las dos personificaciones en un contraste de música y texto.



Accompagnato No.1 Compases 1 al 4. Con rosa se indica el modo lidio, establecido por fa#³¹.

La sección II, correspondiente a *Il Penseroso*, comienza con la tonalidad de Mi menor que expresa reflexión y, al igual que la primera, cierra con la de Re menor, lo que indica un balance entre ambas, así como los poemas originales que poseen finales similares –*L’Allegro* con “Mirth with thee, I mean to live” e *Il Penseroso* con “And I with thee will choose to live” . Cabe destacar que el modo que atañe a esta parte de la obra es el mixolidio, ya que es el que responde al carácter melancólico del personaje, pues está relacionado con Saturno (Ramos de Pareja 76). Milton cargó de mayor valor musical al afecto melancólico mediante el verso “Most musical, most melancholy” (61) y con ello permitió que la musicalización del segundo poema contara con un carácter un tanto diferente al del primero.

Una de las diferencias más marcadas entre el oratorio y los poemas es la interpretación del primero a través de cuatro voces diferentes (bajo, tenor, contralto, soprano) más un coro. La relación entre las voces es más compleja aun en la versión de Gardiner ya que incluye una voz soprano infantil en partes específicas. En el texto, la falta de comillas o alguna otra indicación que pueda señalar la presencia explícita de más de un hablante, invita a interpretar que una sola voz poética es la emisora del texto, concepto crucial para la interpretación aquí presentada. En cambio, en el oratorio, debido a su

³¹ Para transponer una escala a un modo gregoriano es necesario que la escala cumpla con los intervalos del modo original. En este caso para transponer Do a modo lidio es necesario saber que el segundo está formado a partir de Fa a Fa, y se construye de la siguiente manera: Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, formando los siguientes intervalos: tres tonos, un semitono, dos tonos y un semitono final. De manera que Do se debe construir siguiendo ese mismo esquema: Do, Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do.

género musical, interactúan varias voces intercaladas que tratan con el mismo texto. Pero, ¿qué sucede con la voz poética al ser interpretada por cinco voces y un coro? ¿Logra mantener su estado de única voz portadora del texto? Por otra parte, ¿el escucha puede interpretar la presencia explícita de varios personajes que experimentan lo señalado por el texto mismo? Si bien los cantantes logran mantener algo de la voz poética, a su vez le brindan un carácter diferente al que portan las palabras debido a su interacción que busca la representación de los textos.

El caso más importante relacionado al orden de las voces es la ya mencionada aparición de una voz infantil. Si bien en la época en la que Händel escribió e interpretó el oratorio por primera vez, no era rara la presencia de niños en los coros y como solistas, pues no se permitía la participación de las mujeres en esta actividad, llama la atención que un director contemporáneo decida utilizar a un niño como soprano en dos ocasiones en lugar de una mujer como en el resto de la obra. Esta voz canta sólo en dos pasajes pertenecientes a *L'Allegro*.

El primer pasaje donde aparece el niño corresponde a la parte 14 y 15 de la sección I. Esta pista comienza con un recitativo –pieza 13– interpretado por un tenor que repite el primer verso del poema “Hence! Loathed Melancholy, in dark Cimmerian desert ever dwell” que se contrasta de manera inmediata con una mezcla de versos del mismo poema “But haste thee, Mirth, and bring with thee the mountain nymph sweet liberty”³² enalteciendo la presencia de la Alegría. Este fragmento funciona como puente tanto musical como textual para introducir a la voz infantil en otro recitativo –parte 14– de tres compases donde llama a la ninfa. El aria que le sigue –parte 15–, también cantada por el niño, se encuentra en tempo *presto* que recalca el carácter vívido y alegre que induce la presencia de la Alegría dentro de la misma joven voz poética.

³² Estos versos son una combinación de los versos “Hence, loathed Melancholy” (A. 1), “In dark Cimmerian desert ever dwell” (A.10), “Haste thee, nymph, and bring with thee” (A. 25) y “The mountain nymph, sweet Liberty” (A. 36) del poema.

La segunda ocasión en la que se escucha la voz infantil es la parte 26, hacia el final de la sección I, donde dicha voz interpreta otra aria de tempo *andante allegro* en la que festeja la influencia del humor en el ambiente y es seguida por un coro conformado tanto por bajos, tenores, contraltos y sopranos adultos como por sopranos infantiles que crea la sensación de una multitud en éxtasis por la ya explicada influencia sanguínea que refuerza la idea del texto. La presencia de esta voz en particular reitera la lectura previa de los poemas que sostiene que la voz que recita *L'Allegro* es la de un poeta joven en busca de la influencia de dicho humor.

Cabe recordar que la voz poética va de la mano de la invocación de las Musas y su relación con la música misma que representaba a los humores predominantes en los poemas. Si bien en *L'Allegro e Il Penseroso* parece quedar clara la presencia de una voz poética joven, que pasa por un proceso de maduración gracias a su encuentro con la Musa, la forma de diálogo del oratorio disuelve este camino, además de perderse en el ya explicado juego de voces. Sin embargo, la voz única de los poemas rige a la música por el simple hecho de que guarda una relación cercana al texto de Milton y replica sus versos. La función de las diversas voces a lo largo de la obra musical es caracterizar al humor en el que los poemas desean sintonizar al escucha, así como representar multitudes de personas y varias expresiones del humor representado.

Así la voz poética logra llevar a cabo su invocación, no de manera lineal como en los poemas, sino a través del encuentro de partes opuestas a lo largo del oratorio. Un ejemplo es el ya explicado final de la sección I donde parece triunfante la Alegría hasta que es derrocada por la Melancolía, quien toma control de la segunda sección hasta culminar en la conjunción de la voz poética con la Melancolía al finalizar ésta. Si bien en esta sección también concluye *L'Allegro*, éste no tiene tanto peso pues termina antes que el segundo poema, lo que deja, al igual que en los originales, a la melancolía como el humor predominante.

La forma de diálogo del oratorio pide una dinámica diferente entre los textos. La música logra la unión entre los poemas, pues encuentra la forma de conectar las piezas mediante la relación cercana de tonalidades, modulaciones e inflexiones³³. Estas herramientas son las mismas que ayudan a conectar los poemas y sus partes. Tal es el caso de la transición de la 8 a la 9 de *L'Allegro e Il Penseroso*, respectivamente. La primera, que comienza con los versos “Come, and trip it”, predomina Do menor, de carácter más bien triste (López-Cano 67); mientras que en la segunda, “Come, pensive nun”, se encuentra en la tonalidad de Fa menor, a la que se le atribuye la relajación y la depresión. Las tonalidades de estas piezas son vecinas en segundo grado, lo que facilita la transición natural de una a otra³⁴.

Otro ejemplo de transición es el paso de la pieza 1 a la 2. Este cambio se realiza a partir del compás 6 de la canción 1 a través de sutiles inflexiones de Do lidio a Do frigio. En el compás 12 de la misma se fija por completo el último modo hasta el final de la pieza, que llega a Do jónico con un carácter meditativo. El primer modo pasa de la alegría a la cólera para así comenzar la segunda parte correspondiente a *Il Penseroso*, cuyos primeros compases funcionan como un puente entre piezas gracias al modo jónico. En esta sección, al entrar la voz con el verso “Hence! vain deluding Joys” ya se ha establecido de nuevo el modo frigio presente en la pieza anterior (Apéndice 3).

Aunque el texto y los recursos musicales logran conservar algo de la presencia de la voz poética, lo que parece perderse por completo es la construcción paralela que involucra el nivel mitológico. Los personajes de Orfeo, Eufrosine y Vesta, que representan al poeta, la Alegría y la Melancolía respectivamente, no tienen tanto peso como en los poemas. Estas referencias pierden fuerza en la

³³ Entre más cercana es una tonalidad a otra, más notas tienen en común, además de brindar una sensación de familiaridad con la tonalidad. Las inflexiones y modulaciones son los momentos de transición que permiten el desarrollo de esta sensación a través de la introducción de notas de un modo o tono dentro de otro diferente.

³⁴ Las tonalidades se relacionan en el círculo de quintas. Afuera de éste se ubican las tonalidades mayores, adentro las menores. Las tonalidades vecinas son las que se encuentran juntas ya sea dentro o fuera del círculo. Ésta relación está basada en quintas ascendentes y cuartas descendentes. A una mayor le corresponde una menor (a una de afuera le corresponde una de adentro), siendo esta la vecina en primer grado, la vecina en segundo grado es el homónimo. En el caso de Do menor y Fa menor se relacionan porque se encuentra justo a lado una de otra.

musicalización debido a que el diálogo disuelve las referencias entre textos. Además, omiten muchas de los versos de los poemas que contienen las construcciones mitológicas, que funcionaban como justificación del discurso de los personajes gracias a la veracidad que su origen les adjudicaba. La genealogía es sustituida por el establecimiento de los humores a través de la misma construcción musical del oratorio, que suple lo omitido en la letra del oratorio.

Un elemento importante para la invocación de las Musas es el apóstrofe contenido en los primeros versos de ambos poemas, así como en el verso 11 y las repeticiones de palabras a lo largo de las dos obras. El oratorio reitera la invocación extendida de la Musa a través de la insistencia textual de varios enunciados y gracias a la imitación musical de las palabras. Los versos donde la voz poética llama a las Musas funcionan como motivos musicales con pequeñas variaciones que tematizan e introducen a los humores en diversas ocasiones. El caso que más llama la atención es el del verso “Mirth admit me of thy crew” presentado por lo menos en cinco piezas a lo largo del oratorio- 14, 15, 18, 19, 22 de la primera parte-, mientras que en el poema sólo está una vez. Además, este verso es de los pocos cantados por un niño y después un tenor lo repite, resaltando el cambio producido dentro de la voz poética durante su estado de conexión con la Alegría. Los versos que tematizan a la Melancolía no corresponden a los de la invocación, sino a los de desprecio “Hence, loathed Mlenacholy, in dark Cimmerian desert ever dwell!”, siempre interpretados por un tenor y sólo aparece dos veces.

El oratorio altera los poemas, no sólo con la constante repetición de versos, sino también con la omisión de algunos fragmentos y el cambio de palabras, lo que delata la preferencia por el humor sanguíneo. La reiteración de pasajes que favorecen la presencia de la Alegría no existe en *Il Penseroso* y parece que las voces no buscan de manera constante el contacto con la Melancolía. Incluso la palabra “hail” que encuentra eco en el poema original cambia en el oratorio por “come” lo que transforma el sentido sacro de la invocación a la Musa. Sin embargo, aunque el compositor no insiste tanto en la invocación de la Melancolía, sí opta por repetir en un par de ocasiones el rechazo hacia la Alegría emitido

por su contraparte. Si bien la reminiscencia de la voz poética logra tener contacto con la Musa, prefiere enfocarse en otros aspectos de los poemas, aunque al igual que en éstos utiliza la música tanto a nivel semántico como de interpretación gracias a la capacidad de la poética musical de imitar el texto, además de resaltar los efectos que produce un humor específico.

Al igual que en los poemas originales en donde la presencia de la música aumenta conforme el poeta se acerca más a la Musa, en el oratorio también incrementa ésta gracias a la emulación sonora del texto. Los instrumentos musicales utilizados en el oratorio hacen una representación musical de las evocaciones sonoras producidas por la presencia de animales o instrumentos musicales en los poemas. Muchas veces la voz recita un verso que la orquesta reproduce en otros pasajes, como en la parte 27 donde la voz canta una línea melódica descendente que corresponde al verso “Or let the merry bells ring round” y ésta misma es reproducida por el violín a manera de respuesta tanto al verso cantado como a las campanas aludidas.

No. 26 Arie (Tenor)

Andante allegro

8

Auch klingen hel-le Glocken rund,
Or let the mer-ry bells ring round.

Viol.

Cont.

f p f p

5

Un caso similar es dentro de una misma pieza donde la voz canta una palabra y de manera simultánea la música imita el carácter de la palabra a través de formas rítmicas específicas; por ejemplo en las piezas 7 y 8 donde la voz dice las palabras “trip it” repetidas veces mientras que la música responde con corcheas no ligadas que simulan saltos ligeros y fluidos.



Otro ejemplo de esta representación sonora del texto es la caracterización de los instrumentos musicales. Los primeros en llamar la atención son la flauta transversa de la pieza 17 de *Il Penseroso* opuesta al corno de la 19 de *L'Allegro*. En ambos casos los instrumentos responden a lo que dice el texto de cada pieza. La pieza 17 comienza con un largo solo de flauta transversa que consta de semicorcheas ligadas, en donde aumenta la intensidad del ritmo a través del paso de octavos a dieciseisavos, después a treintaidosavos y en algunos casos hasta sesentaicuatrosavos, acompañados de muchos trinos, lo cual es la representación típica del canto de un pájaro. Estos recursos dan pie a la entrada de toda la orquesta y al verso “Sweet bird, that shun’st the noise of folly”.



Una vez que termina este pasaje, comienza un recitativo en la pieza 18 de tres compases que funciona como puente para en 19 introducir un solo de corno que responde al verso “To listen how the hounds and horn cheerly rouse the slumb’ring morn” y a su vez los instrumentos de aliento metal están relacionados con la alabanza de la realeza y su majestuosidad.

En el caso de los pasajes del poema que son los más representativos de una textura musical, se pierde un poco la diferencia entre la monodia y la polifonía, pues la estética barroca tardía de Händel no dio espacio en su interpretación para esta disputa. Aún así, la música intentaba mantener una relación cercana a las palabras del poema. Por ello, sí da espacio particular a los instrumentos relacionados con cada música y, por lo tanto, con cada humor. Cabe destacar que el órgano tiene un lugar prominente en la parte 28 donde es instrumento solista e interpreta cadencias libres. Este instrumento remite al texto de forma directa, pues, por un lado está presente en *Il Penseroso* y, por el otro, musicalmente, se relaciona con la música sacra.

La conjunción de todas las herramientas musicales aquí explicadas buscan adecuarse a lo expresado en los poemas de Milton para así propiciar la Alegría y la Melancolía en cada una de las piezas y así apelar al *pathos* del escucha, quien se supone experimenta en carne propia los afectos provocados por la música y la poesía. Esto a su vez responde al concepto de traducción intersemiótica, pues Händel, a pesar de alterar un poco el texto, busca traducirlo al lenguaje musical para poder producir el efecto sonoro correspondiente al estado inducido por la Alegría y la Melancolía. Existen dos adaptaciones a diferentes artes de estos poemas en siglos posteriores, que, dentro de su propia estética, buscan apelar a los mismos sentimientos.

4. *L'Allegro e Il Penseroso* en otros medios y otros siglos

Aunque la musicalización de los poemas *L'Allegro e Il Penseroso* que le concierne a este trabajo es la del oratorio de Händel, los múltiples procesos de reapropiación continúan hasta la actualidad y se constituyen como un campo vigente para la resignificación. Un ejemplo de adaptación de los poemas *L'Allegro e Il Penseroso* son las pinturas realizadas por William Blake (1757-1827), las cuales tuvieron una fuerte influencia en la lectura de los poemas aquí presentada.

Si bien William Blake es conocido por su trabajo como poeta, su actividad económica principal era la pintura. Muchas veces realizaba ilustraciones de libros por encargos (Bindman 87). El caso de las doce ilustraciones de los poemas *L'Allegro e Il Penseroso* no son la excepción: éstas fueron encargadas por Thomas Butts en 1816 junto con unas ilustraciones de otro poema de John Milton, *On the Morning of Christ's Nativity*, cuando Blake ya era un pintor consumado (104). Estas obras pictóricas no fueron las primeras acuarelas de William Blake sobre un poema de Milton; años antes ya había realizado unas de *Paradise Lost* y con éstas estableció una forma particular de trabajar con este autor. En ellas Blake, incluía su propia interpretación de los poemas y entablaba una especie de diálogo con éstos (100). En el caso de *L'Allegro e Il Penseroso*, Blake decidió interpretar los poemas a la luz de la vida de Milton, por lo que toma al autor como tema y lo introduce en las pinturas (104). Seis de las doce ilustraciones corresponden al primer poema y las otras seis al segundo, manteniendo un equilibrio temático. Lo que ilustran las obras no corresponde de manera necesaria a la división retórica que se señaló previamente, pues Blake optó por enfocarse más en los pasajes donde pudiera retratar a la voz poética como John Milton dándole un sentido narrativo a los poemas. En las primeras seis ilustraciones Blake pinta a un joven poeta en escenarios pastoriles, mismo que se transforma en las últimas imágenes en una especie de poeta-profeta ciego, abierto a otras formas de percepción (104).

Las pinturas, al igual que los poemas, tienen una construcción paralela, pues, así como éstos, tienen pasajes en común y albergan elementos que permiten realizar una comparación para contrastar la

transformación del poeta representado en las pinturas. En la ilustración número uno se retrata a la Alegría acompañada de otros personajes que danzan y se muestran en un estado de felicidad. La ilustración número siete, la correspondiente a la primera del segundo poema, retrata a la Melancolía como una mujer cubierta por un velo oscuro, caminando en la noche acompañada de otros seres que parecen estar en estado contemplativo.

A partir de las imágenes dos y ocho se presenta al personaje de Milton, y el resto de las ilustraciones se enfoca más en el desarrollo de él con respecto al humor establecido por la Alegría y la Melancolía de manera respectiva. En la ilustración número dos, se ve a un joven poeta, mientras que en la siete, éste parece ser más maduro. En esta última, el poeta está vestido de toga y birrete como si acabara de concluir sus estudios en la universidad. Parece que en ese punto está preparado para aceptar a la Melancolía dentro de su vida. Con ello, deja atrás su juventud para comenzar una etapa de sabiduría y contemplación: la madurez como poeta. Las ilustraciones seis y once, aunque por cuestión numérica no corresponden mutuamente, muestran al poeta mientras tiene una visión en un sueño. En la número seis, se ve a un joven Milton durmiendo en el atardecer mientras escribe lo que podrían ser sus poemas pastoriles; en la imagen once se ve al poeta, ya más grande, de la misma manera: durmiendo y teniendo una visión, aunque en este caso no está escribiendo. Estas dos ilustraciones ponen énfasis en el sueño como un medio de develación de conocimiento, aunque en cada caso éste corresponde a la etapa en la que se encuentra el poeta en cada ilustración. Por último, la imagen número doce, que representa el final de *Il Penseroso*, no tiene una correspondencia con las primeras seis ilustraciones, pues en ésta se representa al poeta ciego cuando ya alcanzó la madurez y ha desarrollado su capacidad como profeta, cosa a la que Milton hace referencia en el verso 174 de dicho poema.

De esta serie de ilustraciones, sólo existe una edición y parece no haber sido tan popular como otras realizadas por el autor (Bindman 104). Sin embargo, es relevante la propuesta que hace Blake para la lectura de los poemas de Milton, ya que, al igual que Händel, decide agregarle de forma explícita un

tercer personaje. Convierte a la voz poética en el mismo Milton y de esta manera, a partir del poema original, narra una biografía del poeta (104). Con esto le da un nuevo sentido a los poemas, donde el enfoque principal ya no es el debate y el contraste de opuestos, sino el estado inducido por las Musas y cómo éste altera al poeta dentro de una narración enfocada en la vida de Milton, que a su vez influye en la forma en la que se conoce al mismo, idealizándolo como un escritor erudito y profético.

Las ilustraciones buscan representar los escenarios descritos de forma muy visual por Milton, manteniendo una relación cercana con los textos. Los poemas dan de manera explícita los escenarios retratados por Blake y, en términos de traducción intersemiótica, proveen equivalencias oportunas con respecto a la representación de escenarios, las Musas y sus alrededores; y de manera sorpresiva por equiparar a la voz poética con Milton mismo y volverlo protagonista sobre los humores. Las ilustraciones de Blake dan pie a la coreografía contemporánea de Mark Morris, creada en 1988, donde Morris rescata tanto la paleta de colores de Blake como la representación de personajes para su danza, junto con la música de Händel, conjugando las herramientas sonoras del compositor barroco y los efectos visuales del ilustrador-escritor pre romántico.

Las ilustraciones y la danza no se basan en la teoría de los afectos, ni buscan realizar un ejercicio retórico como el de Milton y Händel. Esto se debe a que tanto la teoría de los afectos, como el ejercicio retórico entraron en decadencia a finales del siglo XVIII, por lo que para William Blake y Mark Morris ya no era relevante en sus adaptaciones. Lo que hace más interesante la reapropiación de los poemas a otras artes es la transformación de los mismos en productos nuevos a través de la interpretación de los artistas. Un ejemplo es la danza de Morris que conjuga obras creadas en tres periodos diferentes, con estéticas propias de sus épocas y de medios distintos para crear una cuarta obra, con un entendimiento distinto de los poemas originales.

5. Conclusiones

La relación que crea Händel con la obra de Milton a partir de *L'Allegro e Il Penseroso* permite una nueva lectura de la obra. La musicalización de los poemas, aunque no fue muy popular en sus inicios (Winton 326), permitió la publicación de los mismos de forma autónoma. Además se imprimieron ediciones con el texto en la forma presentada por Händel con el título de *L'Allegro, ed Il Penseroso. By Milton. Set to musick by George Frederick Händel* (1761), con lo que se promovió la lectura del texto de Händel de forma independiente a su música. Dicha reimpresión pone en cuestión si *L'Allegro e Il Penseroso* son poemas menores, pues la musicalización fue realizada por uno de los compositores más destacados de la época barroca, mismo que maneja los poemas como una obra que puede funcionar fuera de una antología o colección. La independencia que se le concede a los poemas con respecto a la edición donde aparecieron por primera vez o incluso de otros poemas junto a los que han sido publicados en otras ocasiones permitió otras adaptaciones, realizadas también por artistas renombrados.

El proceso de musicalización del oratorio muestra cómo los poemas originales se ajustaron no sólo a un medio diferente, sino también a una estética y periodo histórico específicos. Esta resignificación creó vínculos que involucraron a la literatura y la música de distintas formas: primero, la música poética se valió de la retórica literaria para lograr su objetivo argumentativo y, con ello, cargó de valor varios elementos musicales, como, por ejemplo, los modos eclesiásticos. Después Milton utiliza la significación de los elementos musicales en sus poemas con el fin de fortalecer su argumentación y después Händel en su oratorio aprovechó tanto la retórica musical de su época como la retórica musical y literaria contenida en los poemas de Milton. Es importante tener presente que la forma en la que podemos entender tanto la labor del poeta como la del músico no se apega necesariamente al modo en que cada uno concibió su obra, pues como lectores interpretamos de acuerdo a nuestros propios criterios y posibilidades. Las necesidades artísticas varían a lo largo del tiempo y de lugar en lugar, por lo que cada adaptación puede revelar una interpretación basada en los parámetros artísticos bajo los que se percibió el trabajo de Milton

en determinado contexto.

Para entender mejor la musicalización de los poemas al oratorio, es importante tener presente que el ejercicio retórico de John Milton, cuya finalidad era la de poner a debatir dos humores opuestos en estos poemas, da por resultado dos vertientes. La primera está relacionada con la musicalidad que ocupa un lugar de tal relevancia en el texto que es un argumento fundamental para el ejercicio retórico. Si bien la *música poética* basa sus principios retóricos en la retórica literaria, Milton, al tener un vasto conocimiento musical, se valió del poder retórico adjudicado a la música para así poder concluir con ella su argumentación, pero no se limita a eso. Su uso de las herramientas musicales es tal que en el debate de los humores incluye el debate de la música de la época. De esta forma utiliza sus conocimientos tanto teóricos como prácticos para caracterizar a la Alegría y a la Melancolía. Por lo mismo, surge la segunda vertiente, pues el uso de las referencias musicales no está limitado a la caracterización de los humores, sino también apela al *pathos* del lector y de la voz poética, identificada con el poeta. A lo largo de los dos poemas, la voz poética muestra el proceso que se lleva a cabo durante la invocación en el que la Musa toma control del poeta paulatinamente, proceso que finaliza hasta la conclusión de cada texto cuando el poeta consolida su unión con la Musa.

A lo largo del proceso de invocación, se puede identificar que la música no sólo caracteriza a la Musa, sino también es ella y, por lo tanto, el humor personificado. Esto se debe a que lo sonoro es el indicio de la presencia de las Musas y su función es la de alterar al poeta en la invocación, para así desarrollar sus argumentos a favor o en contra de cada humor. Enfocarse en las invocaciones es mostrar este proceso como una forma de modulación en donde poco a poco se alteran tanto las pasiones del lector como las de la voz poética para sintonizarlos dentro del humor de cada poema. En esta transición leída en forma lineal— primero *L'Allegro*, luego *Il Penseroso*— el poeta encuentra su madurez gracias al ambiente propiciado por los humores. Pasa del joven y pastoril poeta, a quien le conciernen temas más mundanos, al poeta profético guiado por una música sacra que lo eleva al plano de lo divino y con la

capacidad de escuchar y ver lo que otras personas no pueden. En este proceso, la presencia de Orfeo resalta la capacidad retórica de la música para conmover. Al final de los poemas, dicha capacidad se traduce en una forma de comunicarse con lo divino, en especial con el pasaje final de *Il Penseroso* donde se representa la música sacra.

Después de un acercamiento breve al ejercicio retórico de los poemas, se puede entender mejor el proceso de musicalización realizado casi cien años después por Händel, ya que, cuando compuso el oratorio, aún se encontraba en auge el uso de la *música poética* para la cual era fundamental la musicalización correcta de los textos. Dado que la composición musical es también un ejercicio retórico, análogo que realizó John Milton en sus poemas, los elementos musicales y la disposición retórica de *L'Allegro e Il Penseroso* contribuyeron a trazar el camino para la musicalización del oratorio, pues el poeta y el músico, de una forma u otra, se encontraban definidos por una tradición similar, a pesar de la diferencia temporal, y buscaban que su argumentación apelara a las emociones del público.

Aunque el oratorio mantiene una relación cercana con los poemas de Milton y busca apelar al *pathos* de sus oyentes a través del *ethos* de las herramientas musicales, al igual que los poemas, Händel se tomó la libertad de usarlos de forma flexible de acuerdo con sus necesidades musicales. El resultado de su trabajo fue la reescritura de *L'Allegro e Il Penseroso* en una única obra, con prioridades diferentes a las originales, lo que afectó la interacción entre los poemas e incluso llevó al compositor a sentir la necesidad de agregarle una tercera parte que intenta moderar e imitar la estructura de los textos originales.

En la musicalización, Händel representó las personificaciones de los poemas a través de la *poética musical*, pero en este caso creó un debate directo entre las partes debido al uso intercalado de los poemas. El cambio de presentación del texto poético hace que se pierda un poco la invocación extendida, pero resalta el valor de lo musical que induce los humores. La técnica empleada por el compositor inglés lleva al escucha de manera sutil de un estado anímico a otro, a pesar de representar una lucha entre opuestos. Esta musicalización, por tratarse de un ejercicio clásico en el contexto de la estética barroca,

busca la claridad de las palabras y del texto original. El compositor logra dicha claridad trasladando el significado de las palabras del texto a la música a través herramientas como el uso adecuado de ritmos, tempos y modos; las modulaciones e inflexiones entre modos; la imitación de palabras con la voz e instrumentos; y aún al utilizar los instrumentos indicados por Milton, técnicas que en conjunto hacen una traducción y transformación de los humores y sus efectos plasmados en palabras al plano musical.

6. Bibliografía.

John Milton

Barreiro, Emma Julieta. "Música vocal en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII y la poesía de John Milton." *Las hondas regiones del infierno. Ensayos por los 400 años de John Milton*. México; Samsara, 2009. 108-121.

Bradford, Richard. *The Complete Critical Guide to John Milton*. London; Routledge, 2001.

Carey, John. *Milton Complete Shorter Poems*. London; Longman, 1971.

Corse Sandra, 1980. "Old Music and New in *L'Allegro* and *Il Penseroso*". *Milton Quarterly*, 14(4):109-113.

Greene, Thomas M. "Poetry as Invocation" en *New Literary History*, Vol.24, No.3, Textual Interrelations. John Hopkins University Press, 1993. p.495-517.

Hattaway, Michael. *Renaissance and Reformations. An Introduction to Early Modern English Literature*. Oxford; Blackwell Publishing, 2005.

Hughes, Merritt Y. "Lydian Airs" en *Ten Perspectives on Milton*. U.S.A; Yale University, 1965.

Le Huray, Peter. "The fair musick that all creatures made" en *The Age of Milton: Backgrounds to Seventeenth-century Literature*. Manchester; Manchester University Press, 1980.

Mack, Peter. "Humanism, Rhetoric, Education" en *A Concise Companion to English Renaissance Literature*. ed. Donna B. Hamilton. Oxford; Blackwell Publishing, 2006

Milton, John, "L'Allegro" e "Il Penseroso" en *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol 1, New York; Oxford University Press, 1973.

Milton, John. "L'Allegro" e "Il Penseroso" en *John Milton Complete Poems*. Ed. John Leonard. London; Penguin, 1998.

Milton, John. "Paradise Lost". en *John Milton Complete Poems*. Ed. John Leonard. London; Penguin, 1998.

Milton, John. "Of Education" en *Complete Poems and Major Prose*. Ed. Merritt Yerkes Hughes. USA; Hackett Publishing, 1957

Milton, John. "On the Harmony of the Spheres" en *Complete Poems and Major Prose*. Ed. Merritt Yerkes Hughes. USA; Hackett Publishing, 1957.

Tillyard, E.M.W. *The Elizabethan World Picture*. New York; Vintage Books, 1960.

Tuve, Rosemond. *Images and Themes in Five Poems by Milton*. Cambridge; Harvard University Press, 1957.

Van Zee, Anton. "Milton's Mary: Suspending Song in the *Nativity Ode*" en *Modern Philology*, Vol.108, No.3. The University of Chicago Press, 2011. pp.375-399.

Georg Friedrich Händel

Händel, Georg Friedrich. *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato, HWV 55*. Leipzig; Deutsche Händelgesellschaft, 1859. Plate H.W. 6.

Händel, Georg Friedrich. *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato, Oratorio in Three Parts. HWV 55 version 1741/42*. Carus, 2008.

Hicks, Anthony. "Handel, George Frideric." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 8 Oct. 2013.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40060pg22>>

Winton, Dean. *Handel's dramatic oratorios and masques*. Oxford: Clarendon Press; New York : Oxford University Press, 1990.

Rreferencias musicales

Baker, Theodore. *Pocket Manual of Musical Terms*. New York; Schirmer Trade Books, 1995.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. España; Alianza Música, 1996.

Kennedy, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York; Oxford University Press, 1980.

López-Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México; UNAM, 2000.

Ramos de Pareja, Bartolomé. *Musica practica*. Madrid; Alpuerto, 1983

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.15. London; MacMillan, 1980.
por los humores, ser en el poema, elebehe al final

Referencias Clásicas

Atsma, Aaron J. *The Theoi Project: Greek Mythology*. Australia. 2011.

[Cicerón]. *Retórica a Herenio*. Madrid; Gredos, 1997.

[Cicero]. *Rhetorica ad Herennium*. Loeb Classical Library, 1954.

Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900*. Oxford, OLIP, 1993.

Grafton, Anthony *et al.* *The Classical Tradition*. Cambridge, Massachussets, The Bellenap Press and Harvard University Press, 2010.

Horacio. *Arte Poética*. Madrid; Gredos, 2008.

Menandro el Rétor. *Dos Tratados de Retórica Epidíctica*. Madrid; Biblioteca Clásica Gredos, 1996.

Platón. *Diálogos. República*. Madrid; Gredos, 1988.

William Blake

Bindman, David. "Blake as a painter" en *The Cambridge Companion to William Blake*. United Kingdom; Cambridge University Press, 2003.

Blake, William. *Illustrations to Milton's "L'Allegro" and "Il Penseroso"*. Blake Archive Description DTD Version 2004.

Otros

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México; Porrúa, 2006.

Jakobson, Roman. *On Linguistics Aspects of Translation*. 1959.

Discografía

Monteverdi Choir y English Baroque Soloists. «Händel Edition: L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato.» direc. John Eliot Gardiner. De Georg Friedrich Händel. Londres: WCJ, 1981. CD.

Filmografía

Morris, Mark. *Mark Morris Explains his Dance L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderatto*. Marzo 24, 2015.

Apéndices.

Apéndice 1. Análisis estructural del oratorio (*L'Allegro e Il Penseroso*).

Sección I

No. Parte	No. Pista	No. Compás	Letra	Forma	Com-pás	Tempo	Tonalidad/Modo	Poema
1	1	19	Hence loathed	accompagnato de tenor	4/4	Largo	do lidio	Allegro
2	2	16	Hence vain	accompagnato de soprano	12/8	Allegro	do frigio	Penseroso
3	3	39	Come thou goddess	aria sorpano	4/4	Allegro moderatto	si b M	Allegro
4	4	53	Come rather goddes	aria soprano	4/4	Largo e piano per tutto	re m	Penseroso
5	5	42	Haste thee nymph	aria tenor	4/4	Allegro	fa M	Allegro
6	6	38	Haste thee nymph	coro	4/4	Allegro	fa M	Allegro
7	7	37	Come and trip it	aria tenor o soprano	6/8	Menuetto	do m	Allegro
8	7	31	Come and trip it	coro	6/8	Menuetto	do m	Allegro
9	8	3	Come pensive nun	accompagnato soprano	4/4	Largo e piano	fa m	Penseroso
10	9	19	Come but keep thy	aria soprano	4/4	Andante larghetto	la b M	Penseroso
11	9	36	There held	accompagnato y aria soprano o contra	4/4	Largo (cambia a andante larghetto en 15)	do m	Penseroso
12	9	14	Join with thee	coro	4/4	Andante larghetto	fa m	Penseroso
13	10	7	He de loathed Melancholy	recitativo tenor o soprano	4/4	Andante larghetto	do M	Allegro
14	10	3	And if I give	recitativo soprano	4/4	Andante larghetto	re M	Allegro
15	10	104	Mirth admit me	aria soprano	12/8	Presto	sol M	Allegro
16	11	9	First and chief	accompagnato soprano	4/4	Presto	si mixolidio	Penseroso
17	11	1-74	Sweet bird	aria soprano	4/4	Presto	re M	Penseroso
	11	75-94 (19)			3/4	Larghetto e piano	re m/ modula la m	
18	12	3	If I give thee honour	recitativo bajo	4/4	Presto	jónico si b	Allegro
19	12	91	Mirth admit me of thy crew	aria bajo	6/8	Allegro	mi b M	Allegro
20	13	39	Oft on a plat	aria soprano	4/4	Largo e piano	si b M	Penseroso
21	14	111	Far from all resort	aria soprano o tenor	3/4	Larghetto	mi b M	Penseroso

22	15	3	If I give thee honour due	recitativo tenor/ soprano	4/4	Larghetto	do M	Allegro
23	15	20	Let me wander not unseen	ciciliana tenor o soprano	12/8	Andante	r m	Allegro
24	16	69	Straight mine eye	aria soprano	3/4	Andante	sol M	Allegro
25	16	24	Mountains on whose barren	accompagnato bajo	4/4	Andante	si m	Allegro
26	17	38	Or let the merry bells ring	aria tenor	4/4	Andante allegro	re M	Allegro
27	17	35	And young and all come forth	coro	4/4	Andante allegro	re M	Allegro

Sección II

No. Parte	No. Pista	No. Compás	Letra	Forma	Compás	Tempo	Tonalidad/Modo	Poema
28	18	18	Hence vain deluding joys	accompagnato contra o soprano	4/4	Ordinario	mi m	Penseroso
29	18	115	Some times let gorgeous tragedy	aria contra	4/4	Larghetto	fa # m	Penseroso
30	18	48	But oh! sad virgin	aria soprano	4/4	Largo	mi M	Penseroso
31	19	3	Thus! night	recitativo soprano	4/4	Largo	do dórico	Penseroso
32	20	82	Populous cities	solo de bajo y coro	4/4	Allegro	re M	Allegro
33	21	59	There let Hymen oft appear	aria tenor	4/4	Allegro	la M	Allegro
34	22	9	Me when the sun	accompagnato soprano	4/4	Allegro	re m	Penseroso
35	22	72	Hide me from day's garish eye	aria soprano	3/4	Largo e pianissimo	la b M	Penseroso
36	23	61	I'll to the welltrod stage anon	aria tenor	4/4	Pomposo	do M	Allegro
37	24	102	And ever against eating cares	aria soprano	3/8	Andante	sol m	Allegro
38	25	71	Orfeus self	aria soprano o tenor	4/4	Allegro	sol M	Allegro
39	26	46	These delights if thou canst give	aria tenor	4/4	Allegro	re M	Allegro
40	26	44	There delights if thou canst give	Coro	4/4	Allegro	re M	Allegro

41	27	9	But let my due feet	recitativo soprano	4/4	Allegro	mixolidio la	Penseroso
42	28	30	There let the peeling organ blow	coro y solo soprano	4/4	Grave	fa M	Penseroso
43	29	37	Many at last	aria soprano	4/4	Largo	re m y termina en re M	Penseroso
44	29	70	These pleasures	solo soprano y coro	4/4	Ordinario	re m	Penseroso

Apéndice 2. Comparación de la letra del oratorio con los poemas originales. Del lado izquierdo se encuentra el libreto del oratorio y en el derecho los poemas. Al estar los poemas intercalados a modos de diálogo en el oratorio, para poder hacer el cotejo fue necesario marcar las partes correspondientes a *L'Allegro* con azul y a *Il Penseroso* con negro. También se señalan los fragmentos omitidos con negritas, los repetidos con cursivas, las palabras cambiadas subrayadas y los fragmentos omitidos previamente e introducidos en otra pieza con rojo.

Sección I

Libreto	Poemas
1. Accompagnato <i>L'Allegro (tenor)</i> Hence loathed Melancholy Of Cerberus, and blackest midnight born, In Stygian cave forlorn 'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy, Find out some uncouth cell, Where brooding darkness spreads his jealous wings, And the night-raven sings; There under ebon shades, and low-brow'd rocks, As ragged as thy locks, In dark Cimmerian desert ever dwell.	HENCE, loathed Melancholy, Of Cerberus and blackest midnight born In Stygian Cave forlorn. 'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy, Find out some uncouth cell, Where brooding darkness spreads his jealous wings, And the night-Raven sings; There, under Ebon shades, and low-brow'd Rocks, As ragged as thy Locks, In dark Cimmerian desert ever dwell. [10]

<p>2. Accompagnato Il Penseroso (soprano) Hence vain deluding joys, Dwell in some idle brain, And fancies fond with gaudy shapes possess, As thick and numberless As the gay motes that people the sunbeams, Or likest hovering dreams The fickle pensioners of Morpheus' train.</p>	<p>HENCE, vain deluding joyes, The brood of Folly without father bred, How little you bested, Or fill the fixed mind with all your toys; Dwell in some idle brain, And fancies fond with gaudy shapes possess, As thick and numberless As the gay motes that people the Sun Beams, Or likest hovering dreams The fickle Pensioners of Morpheus train.[10]</p>
<p>3. Air L'Allegro (soprano) Come, thou goddess fair and free, In Heav'n yclep'd Euphrosyne; And by men heart-easing Mirth, Whom lovely Venus, at a birth, With two sister-graces more, To ivy-crowned Bacchus bore.</p>	<p>But com, thou Goddess fair and free, [11] In Heav'n ycleap'd Euphrosyne, And by men, heart-easing Mirth; Whom lovely Venus at a birth With two sister Graces more To Ivy-crowned Bacchus bore: [16]</p>
<p>4. Air Il Penseroso (soprano) <u>Come rather</u>, goddess sage and holy; Hail, divinest Melancholy, Whose saintly visage is too bright To hit the sense of human sight; Thee bright-hair'd Vesta long of yore, To solitary Saturn bore.</p>	<p><u>But, hail</u>, thou Goddess, sage and holy, [11] Hail divinest Melancholy, Whose Saintly visage is too bright To hit the Sense of human sight; And therefore to our weaker view, Ore laid with black staid Wisdoms hue. Black, but such as in esteem, Prince Memnons sister might beseem, Or that starr'd Ethiopie Queen that strove To set her beautys praise above The Sea Nymphs, and their powers offended, Yet thou art higher far descended, Thee bright-hair'd Vesta long of yore, To solitary Saturn bore; [24]</p>
<p>5. Air and Chorus L'Allegro (tenor) Haste thee, nymph, and bring with thee Jest and youthful jollity, Quips and cranks, and wanton wiles, Nods, and becks, and wreathed smiles Such as hang on Hebe's cheek, And love to live in dimple sleek, Sport, that wrinkled care derides, And laughter, holding both his sides.</p>	<p>Or whether (as som Sager sing) [17] The frolick Wind that breathes the Spring, Zephir with Aurora playing, As he met her once a Maying, There on Beds of Violets blew, And fresh-blown Roses washt in dew, Fill'd her with thee a daughter fair, So bucksom, blith, and debonair. Haste thee, nymph, and bring with thee Jest and youthful Jollity, Quips and Cranks, and wanton Wiles, Nods, and Becks, and Wreathed Smiles, Such as hang on Hebe's cheek, And love to live in dimple sleek; Sport that wrinkled Care derides, And Laughter holding both his sides. [32]</p>

<p>6. Chorus Haste thee, nymph, and bring with thee Jest, and youthful jollity; Sport, that wrinkled care derides, And laughter, holding both his sides.</p>	<p>Haste thee, nymph, and bring with thee [25] Jest and youthful Jollity, Quips and Cranks, and wanton Wiles, Nods, and Becks, and Wreathed Smiles, Such as hang on Hebe's cheek, And love to live in dimple sleek; Sport that wrinkled Care derides, And Laughter holding both his sides. [32]</p>
<p>7. Air L'Allegro (tenor) Come, and trip it as you go, On the light fantastic toe.</p>	<p>Come, and trip it as you go On the light fantastick toe,</p>
<p>8. Chorus Come, and trip it as you go, On the light fantastic toe.</p>	<p>Come, and trip it as you go [33] On the light fantastick toe,</p>
<p>9. Accompagnato Il Penseroso (soprano) Come, pensive nun, devout and pure, Sober, steadfast, and demure; All in a robe of darkest grain, Flowing with majestic train.</p>	<p>Oft in glimmering Bowres, and glades [27] He met her, and in secret shades Of woody Ida's inmost grove, While yet there was no fear of Jove. Compensive Nun, devout and pure, Sober, stedfast, and demure, All in a robe of darkest grain, Flowing with majestick train, And sable stole of Cipres Lawn, Over thy decent shoulders drawn. [36]</p>
<p>10. Arioso Il Penseroso (soprano) Come, but keep thy wonted state, With even step, and musing gait, And looks commercing with the skies, Thy rapt soul sitting in thine eyes.</p>	<p>Com, but keep thy wonted state, [37] With eev'n step, and musing gait, And looks commercing with the skies, Thy rapt soul sitting in thine eyes: [40]</p>
<p>11. Accompagnato and Aria Il Penseroso (soprano) There held in holy passion still, Forget thyself to marble, till With a sad leaden downward cast Thou fix them on the earth as fast. And join with thee calm peace, and quiet, Spare fast, that oft with gods doth diet, And hears the muses in a ring Round about Jove's altar sing.</p>	<p>There held in holy passion still, [41] Forget thy self to Marble, till With a sad Leaden downward cast, Thou fix them on the earth as fast. And joyn with thee calm Peace, and Quiet, Spare Fast, that oft with gods doth diet, And hears the Muses in a ring Ay round about Joves altar sing. [48]</p>
<p>12. Chorus Join with thee calm peace, and quiet, Spare fast, that oft with gods doth diet.</p>	<p><u>And</u> joyn with thee calm Peace, and Quiet, [45] Spare Fast, that oft with gods doth diet,</p>

<p>13. Recitative L'Allegro (tenor) <i>Hence, loathed Melancholy, In dark Cimmerian desert ever dwell. But haste thee, <u>Mirth</u>, and bring with thee The mountain nymph, sweet Liberty.</i></p>	<p><i>HENCE, loathed Melancholy, [1]</i> <i>In dark Cimmerian desert ever dwell. [10]</i> Haste thee, nymph, and bring with thee [25] (And in thy right hand lead with thee) The Mountain Nymph, sweet Liberty [36]</p>
<p>14. Recitative L'Allegro (soprano) And if I give thee honour due, Mirth, admit me of thy crew!</p>	<p>And if I give thee honour due, [37] Mirth, admit me of thy crew</p>
<p>15. Air L'Allegro (soprano) <i>Mirth, admit me of thy crew, To live with her, and live with thee, In unreprieved pleasures free; To hear the lark begin his flight, And singing startle the dull night; Then to come in spite of sorrow, And at my window bid good morrow. Mirth, admit me of thy crew!</i></p>	<p><i>Mirth, admit me of thy crew [38]</i> To live with her, and live with thee, In unreprieved pleasures free; To hear the lark begin his flight, And singing startle the dull night, From his watch-tower in the skies, Till the dappled dawn doth rise; Then to come in spite of sorrow, And at my window bid good-morrow, [46]</p>
<p>16. Accompagnato Il Penseroso (soprano) <u>First, and chief</u>, on golden wing, The cherub Contemplation bring; And the mute Silence hist along, 'Less Philomel will deign a song, In her sweetest, saddest plight, Smoothing the rugged brow of night.</p>	<p><u>Him that yon soars</u> on golden wing, Guiding the fiery-wheeled throne, The Cherub Contemplation, And the mute Silence hist along, [55] 'Less Philomel will daign a Song, In her sweetest, saddest plight, Smoothing the rugged brow of night,</p>
<p>17. Air Il Penseroso (soprano) Sweet bird, that shunn'st the noise of folly, Most musical, most melancholy! Thee, chauntress, oft the woods among, I woo to hear thy even-song. <u>Or</u>, missing thee, I walk unseen, On the dry smooth-shaven green, To behold the wand'ring moon Riding near her highest noon. Sweet bird. . . da capo</p>	<p>While Cynthia checks her Dragon yoke, Gently o're th' accustom'd Oke; [60] Sweet Bird that shunn'st the noise of folly, Most musicall, most melancholy! Thee Chauntress oft the Woods among, I woo to hear thy eeven-Song; <u>And</u> missing thee, I walk unseen [65] On the dry smooth-shaven Green, To behold the wandring Moon, Riding neer her highest noon,</p>
<p>18. Recitative L'Allegro (bass) <i>If I give thee honour due, Mirth, admit me of thy crew!</i></p>	<p><i>And if I give thee honour due, [37]</i> <i>Mirth, admit me of thy crew</i></p>

<p>19. Air L'Allegro (bass) <i>Mirth, admit me of thy crew!</i> To listen how the hounds and horn Cheerly rouse the slumb'ring morn, From the side of some hoar hill, Through the high wood echoing shrill.</p>	<p>Through the sweet-briar, or the vine, [47] Or the twisted eglantine; While the cock with lively din, Scatters the rear of darkness thin, And to the stack, or the barn door, Stoutly struts his dames before; <i>Mirth, admit me of thy crew</i> Of list'ning how the hounds and horn [53] Cheerly rouse the slumb'ring morn, From the side of some hoar hill, Through the high wood echoing shrill.</p>
<p>20. Air Il Penseroso (soprano) Oft on a plat of rising ground, I hear the far-off curfew sound, Over some wide-water'd shore, Swinging slow, with sullen roar; Or if the air will not permit, Some still removed place will fit, Where glowing embers through the room Teach light to counterfeit a gloom.</p>	<p>Like one that had bin led astray Through the Heav'ns wide pathles way; [70] And oft, as if her head she bow'd, Stooping through a fleecy cloud. Oft on a Plat of rising ground, I hear the far-off Curfeu sound, Over som wide-water'd shoar, [75] Swinging slow with sullen roar; Or if the Ayr will not permit, Som still removed place will fit, Where glowing Embers through the room Teach light to counterfeit a gloom, [80]</p>
<p>21. Air Il Penseroso (soprano or tenor) Far from all resort of mirth, Save the cricket on the hearth, Or the bellman's drowsy charm, To bless the doors from nightly harm</p>	<p>Far from all resort of mirth, [81] Save the Cricket on the hearth, Or the Belmans drousie charm, To bless the doers from nightly harm:</p>
<p>22. Recitative L'Allegro (tenor) <i>If I give thee honour due,</i> <i>Mirth, admit me of thy crew!</i></p>	<p><i>And if I give thee honour due, [37]</i> <i>Mirth, admit me of thy crew</i></p>

<p>23. Siciliana L'Allegro (tenor or soprano) <u>Let me wander</u>, not unseen By hedge-row elms, on hillocks green. There the ploughman, near at hand, Whistles over the furrow'd land, And the milkmaid singeth blithe, And the mower whets his scythe, And every shepherd tells his tale Under the hawthorn in the dale.</p>	<p>Oft list'ning how the hounds and horn [53] Cheerly rouse the slumb'ring morn, From the side of some hoar hill, Through the high wood echoing shrill. <u>Sometime walking</u>, not unseen, By hedge-row elms, on hillocks green, Right against the eastern gate, Where the great Sun begins his state, Rob'd in flames, and amber light, The clouds in thousand liveries dight. While the ploughman near at hand, Whistles o'er the furrow'd land, And the milkmaid singeth blithe, And the mower whets his scythe, And every shepherd tells his tale Under the hawthorn in the dale. [68]</p>
<p>24. Air L'Allegro (soprano) Straight mine eye hath caught new pleasures, While the landscape round it measures Russet lawns, and fallows grey, Where the nibbling flocks do stray.</p>	<p>Straight mine eye hath caught new pleasures [69] Whilst the landskip round it measures, Russet lawns, and fallows gray, Where the nibbling flocks do stray;</p>
<p>25. Accompagnato L'Allegro (soprano or bass) Mountains, on whose barren breast The lab'ring clouds do often rest: Meadows trim with daisies pied, Shallow brooks, and rivers wide Tow'rs and battlements it sees, Bosom'd high in tufted trees.</p>	<p>Mountains on whose barren breast [73] The labouring clouds do often rest; Meadows trim with daisies pied, Shallow brooks, and rivers wide. Towers, and battlements it sees Bosom'd high in tufted trees,</p>

<p>26. Air L'Allegro (soprano or tenor) <u>Or let the</u> merry bells ring round, And the jocund rebecks sound To many a youth, and many a maid, Dancing in the checquer'd shade.</p>	<p>Where perhaps some beauty lies, [79] The cynosure of neighbouring eyes. Hard by, a cottage chimney smokes, From betwixt two aged oaks, Where Corydon and Thyrsis met, Are at their savoury dinner set Of herbs, and other country messes, Which the neat-handed Phyllis dresses; And then in haste her bow'r she leaves, With Thestylis to bind the sheaves; Or if the earlier season lead To the tann'd haycock in the mead. Sometimes with secure delight The upland hamlets will invite, <u>When the</u> merry bells ring round, And the jocund rebecks sound To many a youth, and many a maid, Dancing in the chequer'd shade; [96]</p>
<p>27. Chorus And young and old come forth to play On a sunshine holiday, Till the livelong daylight fail. Thus past the day, to bed they creep, By whisp'ring winds soon lull'd asleep.</p>	<p>And young and old come forth to play [97] On a sunshine holiday, Till the live-long daylight fail; Then to the spicy nut-brown ale, With stories told of many a feat, How Faery Mab the junkets eat, She was pinch'd and pull'd she said, And he by friar's lanthorn led, Tells how the drudging goblin sweat, To earn his cream-bowl duly set, When in one night, ere glimpse of morn, His shadowy flail hath thresh'd the corn That ten day-labourers could not end; Then lies him down, the lubber fiend, And stretch'd out all the chimney's length, Basks at the fire his hairy strength; And crop-full out of doors he flings, Ere the first cock his matin rings. Thus done the tales, to bed they creep, By whispering winds soon lull'd asleep. [116]</p>

Sección II

Libreto	Poemas
<p>28. Accompagnato Il Penseroso (soprano) <i>Hence, vain deluding joys,</i> <i>The brood of Folly without father bred;</i> How little you bestead, Or fill the fixed mind with all your toys. Oh, let my lamp, at midnight hour, Be seen in some high lonely tow'r, Where I may oft out-watch the Bear With thrice-great Hermes, or unsphere The spirit of Plato to unfold What worlds, or what vast regions hold Th'immortal mind that hath forsook Her mansion in this fleshly nook.</p>	<p>Or let my Lamp at midnight hour, [85] Be seen in som high lonely Towr, Where I may oft out-watch the Bear, With thrice great Hermes, or unsphear The spirit of Plato to unfold What Worlds, or what vast Regions hold [90] The immortal mind that hath forsook Her mansion in this fleshly nook:</p>
<p>29. Air Il Penseroso (soprano) Sometimes let gorgeous Tragedy In sceptred pall come sweeping by, Presenting Thebes, or Pelops' line, Or the tale of Troy divine; Or what (though rare) of later age Ennobled hath the buskin'd stage.</p>	<p>And of those Dæmons that are found In fire, air, flood, or under ground, Whose power hath a true consent [95] With Planet, or with Element. Som time let Gorgeous Tragedy In Scepter'd Pall com sweeping by, Presenting Thebs, or Pelops line, Or the tale of Troy divine. [100] Or what (though rare) of later age, Ennobled hath the Buskind stage.</p>
<p>30. Air Il Penseroso (soprano) But oh, sad virgin, that thy pow'r Might raise Musæus from his bow'r, Or bid the soul of Orpheus sing Such notes as, warbled to the string, Drew iron tears down Pluto's cheeks And made hell grant what love did seek.</p>	<p>But, O sad Virgin, that thy power Might raise Musæus from his bower, Or bid the soul of Orpheus sing [105] Such notes as warbled to the string, Drew Iron tears down Pluto's cheek, And made Hell grant what Love did seek.</p>

<p>30. Recitative Il Penseroso (soprano) Thus night oft see me in thy pale career, Till unwelcome morn appear.</p>	<p>Or call up him that left half told The story of Cambuscan bold, [110] Of Camball, and of Algarsife, And who had Canace to wife, That own'd the vertuous Ring and Glass, And of the wondrous Hors of Brass, On which the Tartar King did ride; [115] And if ought els, great Bards beside, In sage and solemn tunes have sung, Of Turneys and of Trophies hung; Of Forests, and inchantments drear, Where more is meant then meets the ear. [120] Thus night oft see me in thy pale career, Till civil-suited Morn appeer,</p>
<p>31. Solo Allegro (bass) <u>Populous</u> cities please <u>me</u> then, And the busy hum of men.</p>	<p><u>Towred</u> Cities please <u>us</u> then, [117] And the busie humm of men,</p>
<p>32. Chorus Allegro <i>Populous cities please us then, And the busy hum of men,</i> Where throngs of knights and barons bold, In weeds of peace high triumphs hold; With store of ladies, whose bright eyes Rain influence, and judge the prize Of wit, or arms, while both contend To win her grace, whom all commend. <i>Populous cities. . . da capo</i></p>	<p>Where throngs of Knights and Barons bold, In weeds of Peace high triumphs hold, [120] With store of Ladies, whose bright eies Rain influence, and judge the prise Of Wit, or Arms, while both contend To win her Grace, whom all commend.</p>
<p>33. Air L'Allegro (soprano or tenor) There let Hymen oft appear In saffron robe, with taper clear, And pomp, and feast, and revelry, With mask, and antique pageantry; Such sights as youthful poets dream On summer eves by haunted stream.</p>	<p>There let Hymen oft appear [125] In Saffron robe, with Taper clear, And pomp, and feast, and revelry, With mask, and antique Pageantry, Such sights as youthfull Poets dream On Summer eeves by haunted stream. [130]</p>

<p>34. Accompagnato Il Penseroso (soprano) <u>Me</u>, when the sun begins to fling His flaring beams, me goddess bring To arched walks of twilight groves, And shadows brown that Sylvan loves; There in close covert by some brook, Where no profaner eye may look.</p>	<p>Not trickt and frounc't as she was wont, With the Attick Boy to hunt, But Cherchef't in a comly Cloud, [125] While rocking Winds are Piping loud, Or usher'd with a shower still, When the gust hath blown his fill, Ending on the russling Leaves, With minute drops from off the Eaves. [130] <u>And</u> when the Sun begins to fling His flaring beams, me Goddes bring To arched walks of twilight groves, And shadows brown that Sylvan loves Of Pine, or monumental Oake, [135] Where the rude Ax with heaved stroke, Was never heard the Nymphs to daunt, Or fright them from their hallow'd haunt. There in close covert by som Brook, Where no profaner eye may look, [140]</p>
<p>35. Air Il Penseroso (soprano) Hide me from day's garish eye, While the bee with honied thigh, <u>Which</u> at her flow'ry worth doth sing, And the waters murmuring, With such consort as they keep Entice the dewy-feather'd sleep; And let some strange mysterious dream Wave at his wings in airy stream Of lively portraiture display'd, Softly on my eyelids laid. <u>Then</u> as I wake, sweet music breathe, Above, about, or underneath, Sent by some spirit to mortals good, Or th'unseen genius of the wood.</p>	<p>Hide me from Day's garish eie, While the Bee with Honied thie, <u>That</u> at her flowry work doth sing, And the Waters murmuring With such consort as they keep, [145] Entice the dewy-feather'd Sleep; And let som strange mysterious dream, Wave at his Wings in Airy stream, Of lively portraiture display'd, Softly on my eye-lids laid. [150] <u>And</u> as I wake, sweet musick breath Above, about, or underneath, Sent by som spirit to mortals good, Or th' unseen Genius of the Wood.</p>
<p>36. Air L'Allegro (tenor) <u>I'll</u> to the well-trod stage anon, If Jonson's learned sock be on, Or sweetest Shakespeare, Fancy's child, Warble his native wood-notes wild.</p>	<p><u>Then</u> to the well-trod stage anon, [131] If Jonsons learned Sock be on, Or sweetest Shakespear fancies childe, Warble his native Wood-notes wilde,</p>

<p>37. Air L'Allegro (soprano) And ever against eating cares, Lap me in soft Lydian airs Married to immortal verse, Such as the meeting soul may pierce In notes, with many a winding bout Of linked sweetness long drawn out; With wanton heed, and giddy cunning, The melting voice through mazes running, Untwisting all the chains that tie The hidden soul of harmony.</p>	<p>And ever against eating Cares, [135] Lap me in soft Lydian Aires, Married to immortal verse, Such as the meeting soul may pierce In notes, with many a winding bout Of linked sweetness long drawn out, [140] With wanton heed, and giddy cunning, The melting voice through mazes running; Untwisting all the chains that ty The hidden soul of harmony</p>
<p>38. Air L'Allegro (soprano) Orpheus' self may heave his head From golden slumbers on a bed Of heap'd Elysian flow'rs, and hear Such strains as would have won the ear Of Pluto, to have quite set free His half-regain'd Eurydice.</p>	<p>That Orpheus self may heave his head [145] From golden slumber on a bed Of heapt Elysian flowres, and hear Such streins as would have won the ear Of Pluto, to have quite set free His half regain'd Eurydice. [150]</p>
<p>39. Air L'Allegro (tenor) <i>These delights if thou canst give, Mirth, with thee Ie mean to live.</i></p>	<p><i>These delights, if thou canst give, [151] Mirth with thee, I mean to live.</i></p>
<p>40. Chorus <i>These delights if thou canst give, Mirth, with thee we mean to live.</i></p>	<p><i>These delights, if thou canst give, [151] Mirth with thee, I mean to live.</i></p>
<p>41. Recitative Il Penseroso (soprano) But let my due feet never fail To walk the studious cloister's pale, And love the high-embowed roof, With antic pillars' massy proof, And storied windows richly dight, Casting a dim religious light.</p>	<p>But let my due feet never fail, [155] To walk the studious Cloysters pale, And love the high embowed Roof, With antick Pillars massy proof, And storied Windows richly dight, Casting a dimm religious light. [160]</p>

<p>42. Chorus There let the pealing organ blow To the full voic'd quire below, In service high and anthems clear!</p>	<p>There let the pealing Organ blow, [161] To the full voic'd Quire below, In Service high, and Anthems cleer,</p>
<p>42. Solo Il Penseroso (soprano) And let their sweetness, through mine ear, Dissolve me into ecstasies, And bring all Heav'n before mine eyes!</p>	<p>As may with sweetnes, through mine ear, Dissolve me into extasies, [165] And bring all Heav'n before mine eyes.</p>
<p>43. Air Il Penseroso (soprano) May at last my weary age Find out the peaceful hermitage, The hairy gown and mossy cell, Where I may sit and rightly spell Of ev'ry star that Heav'n doth show, And ev'ry herb that sips the dew; Till old experience do attain To something like prophetic strain.</p>	<p><i>And</i> may at last my weary age Find out the peacefull hermitage, The Hairy Gown and Mossy Cell, Where I may sit and rightly spell, [170] Of every Star that Heav'n doth shew, And every Herb that sips the dew; Till old experience do attain To something like Prophetic strain.</p>
<p>44. Solo Il Penseroso (soprano) <i>These pleasures, Melancholy, give, And I with thee will choose to live.</i></p>	<p><i>These pleasures Melancholy give, [175] And I with thee will choose to live.</i></p>
<p>44. Chorus <i>These pleasures, Melancholy, give, And we with thee will choose to live.</i></p>	<p><i>These pleasures Melancholy give, [175] And I with thee will choose to live.</i></p>

Apéndice 3. Accompagnato No.1 Compases 1 al 12. Con rosa se marcan las alteraciones que forman el modo do lidio (fa#), con rosa y azul las inflexiones al modo frigio (sib, lab y mib), con morado el cambio total a do frigio, con azul el acorde que establece dicho modo.

Largo

Hin - weg, Me-lan-cho-lei,
Henceel loath - ed Me-lan-cho - ly,

du Cer-be-rus-und Mit-ter-nacht-ge-burt, hin-ab zur stygsdien Furt und
of Cer-be-rus, and blackest midnight born, in Sty-gian cave for-lorn 'mongst

h5l-li-schem Ge-zücht und Web-ge-schrei! Fahr hin zu schlimmer Schlücht, wo brütend dun-ke!
horrid shapes and shrieks and sighs un - ho-ly find out some un-couth cell, where brooding darkness

Accompagnato No.1 Compases 18 al 19. Con amarillo y rosa se marcan las inflexiones a do jónico (do becuadro), con azul el acorde que establece dicho modo.

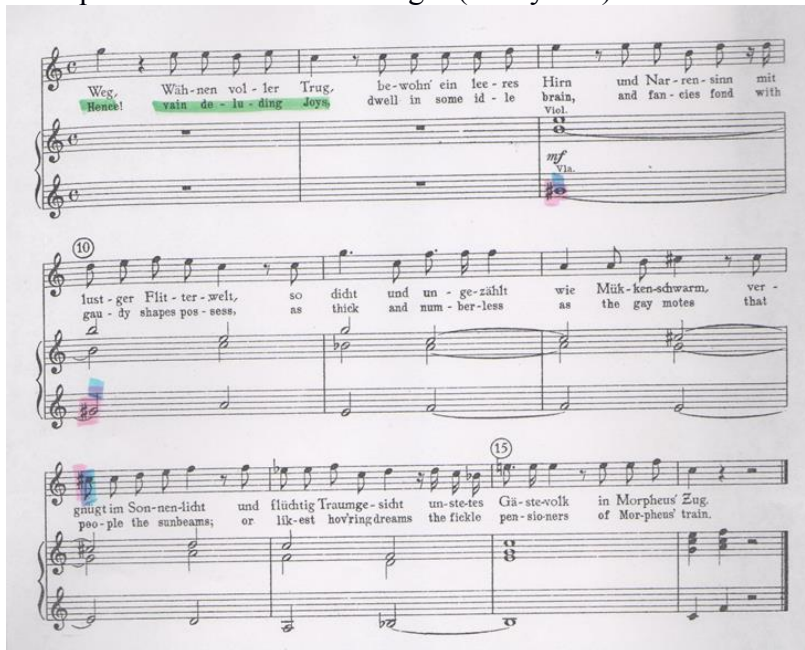
sei - nen Fittich deckt und der Nacht-vo-gel schreckt, wo Schattenschwarz und Fels-ge-klüf-te
spreads her jealous wings, and the night-ra-ven sings: there, un-der e - bonshades, and lowbrow'd

graust, gleich dei-nem Haar zer - zaust, dort wohn', zu ew-ger Ein-sam-keit ver-flucht!
rocks, as rag-ged as thy locks, in dark Cim-mer-ian de - sert e - ver dwell!

Accompagnato No.2 Compases 1 y 2. Con azul se marca la ausencia de armadura u otra alteración, lo que forma al modo jónico.

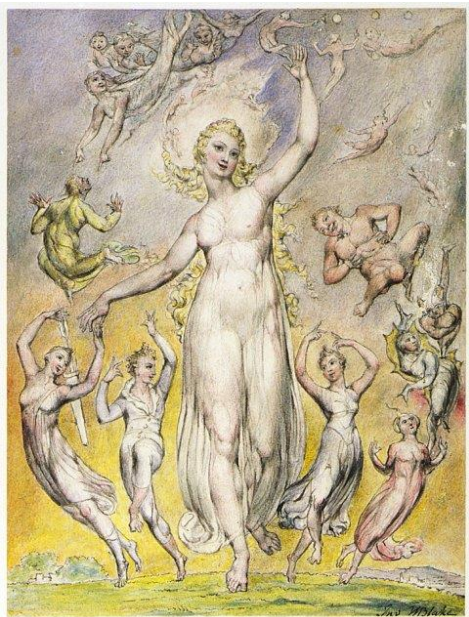


Accompagnato No.2 Compases 7 al 16. Con verde se marcan los versos, con rosa y azul las notas y alteraciones que marcan el modo do frigio (sol# y do#).

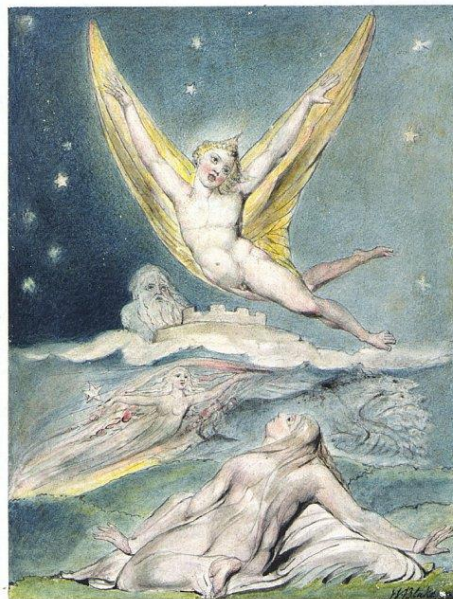


Apéndice 4. Ilustraciones de William Blake.

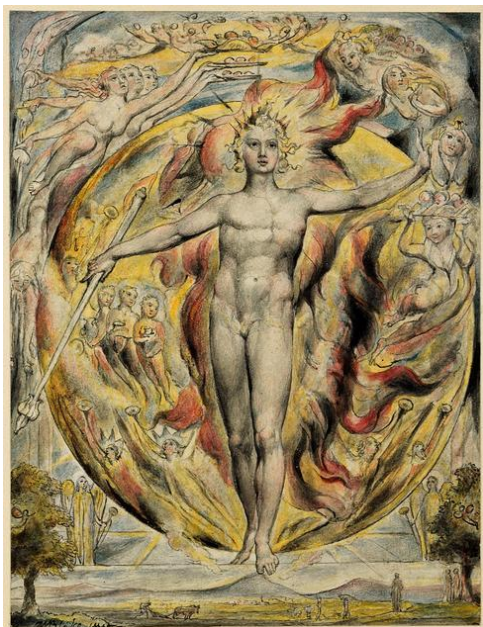
1. "Mirth"



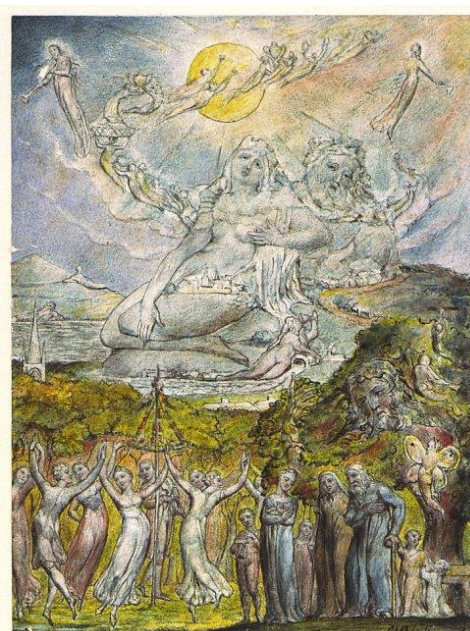
2. "Night Startled by the Lark"



3. "The Sun at His Eastern Gate"



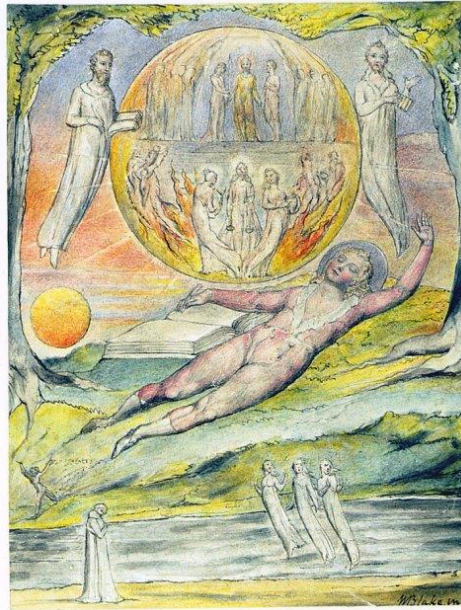
4. "A Sunshine Holiday"



5. "The Goblin"



6. "The Youthful Poet's Dream"



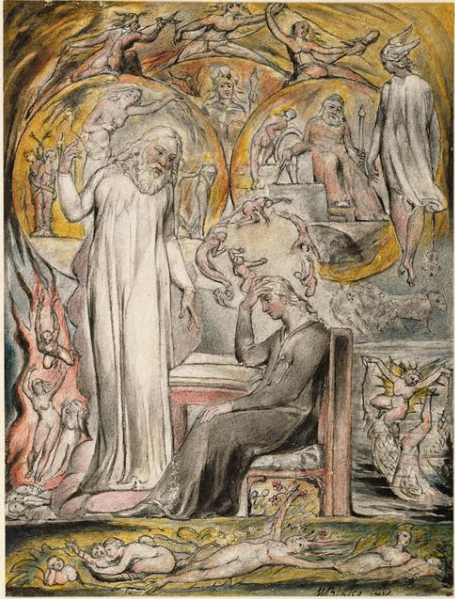
7. "Melancholy"



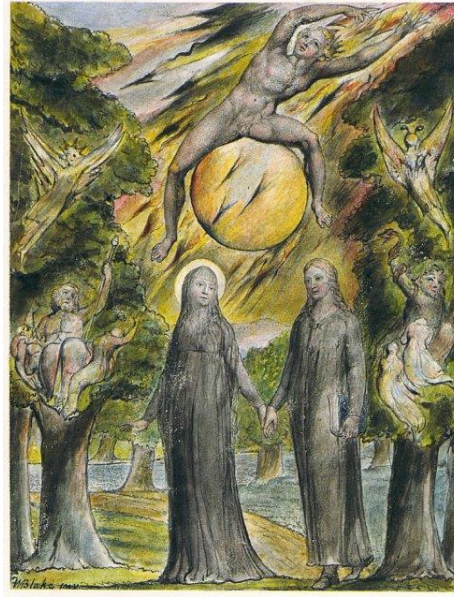
8. "The Wandering Moon"



9. "The Spirit of Plato"



10. "The Sun in His Wrath"



11. "Milton's Mysterious Dream"



12. "Milton in His Old Age"

