

Nº 1
R.E.J.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Canciones de obscuridad y lágrimas
del compositor isabelino
John Dowland**

TESINA

Que para optar por el grado de
Licenciada en Lengua y Literatura Modernas Inglesas

presenta

EMMA JULIETA BARREIRO ISABEL



México, D. F.

1992

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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 está 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.

índice

De los preliminares	p. 2
De John Dowland	p. 8
De la melancolía	p. 10
Del eros melancólico	p. 14
De obscuridad y luz	p. 19
De las generalidades de las canciones de Dowland	p. 22
De los textos de las canciones <u>lachrimae</u>	p. 26
De las estrategias musicales de la melancolía	p. 33
De las conclusiones	p. 35
Bibliografía	p. 37
índice de ilustraciones	p. 41
Apéndices	p. 42

Reconocimientos.

La realización de esta tesina ha sido posible gracias al apoyo afectivo e intelectual, así como material, de muchas personas. Nombrar a cada una de ellas conlleva el peligro de olvidar a alguien, sin que esto quiera decir que no siento un profundo agradecimiento hacia todas ellas. Sin embargo, agradezco especialmente a Germán Franco Toriz su ayuda constante y desinteresada; a mis maestros sus enseñanzas y consejos; a mis padres, hermanos y tíos su apoyo y cariño. Finalmente, vaya un reconocimiento a mis amigos y amigas que contribuyeron de manera especial (léase préstamos de libros, computadoras, impresoras; donaciones generosas de tiempo y papel; y facilidades de las que sólo son conscientes los seres que habitan las nubes de Constituyentes) para llevar a cabo esta investigación.

And though the title doth promise teares,
unfit guests in these joyfull times, yet no
doubt pleasant are the teares which Musicke
weepes, neither are teares shed always in
sorrowe, but sometime in joy and gladnesse.
Vouchasafe then (worthy Goddesse) your Gracious
protection to these showers of Harmonie, least
if thou frowne on them, they bee
Metamorphosoeed into true teares.

John Dowland, Preface to
his First Booke of Songes

De los preliminares.

La época isabelina heredó de la Edad Media una cosmovisión donde el orden del universo estaba dispuesto en un sistema fijo de correspondencias y jerarquías. Todo estaba incluido en este esquema y cada acto se llevaba a cabo dentro del más complicado sistema de reglas. Si bien el esquema isabelino se había simplificado, las correspondencias de su sistema eran las mismas que las del medieval. La metáfora "the vast chain of being", a la que Tillyard alude en su The Elizabethan World Picture, se refiere a este sistema y abarca tanto la inimaginable plenitud de la creación, como su orden y unidad últimos. Cada eslabón de la cadena comprende un aspecto de la creación. Es en esta imagen donde encuentra su más amplia expresión la mentalidad analógica de la época.

Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento se buscaba entender al mundo por medio de analogías extensivas e inclusive universales, por lo que existía la práctica cotidiana de la alegoría, de la "segunda lectura", y el manejo extendido de símbolos. La palabra símbolo viene del griego symbolon que significa "juntar lo que está separado". En estos términos, el símbolo es una puerta de entrada para explorar y explotar en forma sistemática la vasta imagen del universo (la referida chain of being de Tillyard); a través del uso de los símbolos, uno se asoma a una ventana desde donde se puede vislumbrar la realidad múltiple de la unidad ulterior. Dicha unidad se puede comprender sólo si se conocen las partes que la integran y que de estar separadas han pasado a juntarse por la intervención del símbolo.

Las principales relaciones que constituyen la dinámica del símbolo son: la complementariedad y la correspondencia. Por complementariedad todo objeto tiene su contrario o pareja: a la luz corresponde la obscuridad, a la alegría corresponde la tristeza, a la virtud corresponde el vicio, etc. Dada su complementariedad, los símbolos presentan una polarización continua: un color o cualidad corresponde a otro, al que se asocia un concepto de orden distinto. Los opuestos se compensan: al negro se contraponen el blanco y la tristeza asociada con la obscuridad se compensa con la alegría asociada con la luz. La complementariedad forma parte de la ley fundamental del dinamismo que rige el símbolo: la correspondencia. La unidad del mundo se revela en virtud de la ley de las correspondencias como una red que abarca todo lo abarcable. Los símbolos derivan su valor de una interrelación dinámica basada en la polarización y en la complementariedad, cuyas variantes, en diversos planos, pueden ser infinitas. Así pues, la realidad última -el macrocosmos- es, por ser la unidad, compleja y contradictoria. De ahí que la naturaleza de Dios mismo haya sido definida como Coincidentia oppositorum, y que los símbolos se resuelvan en una serie dinámica de antagonismos y polarizaciones¹.

Según estos términos se definen los matices de la posición del hombre en the chain of being. Al ser éste un ente intermedio entre los ángeles y las bestias, entre el espíritu y la materia, es el punto nodal que une toda la creación y enlaza el gran abismo

¹Enrique de Rivas, El simbolismo esotérico en la literatura medieval española, Trillas, México, 1989, (La linterna mágica, 13), págs. 1-7.

cósmico entre la materia y el espíritu. Definido como Homo est utriusque naturae vinculum², contiene en sí mismo todas las correspondencias y grados de la creación, aventajando en esto no sólo a las bestias sino a los mismísimos ángeles, quienes se consideraban seres únicamente espirituales: "Man is the great mystery of God, the microcosmos, or the complete abridgment of the universe"³ (ver ilustración núm. 1). La naturaleza esencialmente dual y contradictoria del hombre, a pesar de ser fuente de conflicto interno, lo equipara a la compleja y contradictoria coincidentia oppositorum de la unidad.

La complementariedad y la correspondencia de los símbolos es expresión de la armonía de la unidad. La armonía reside en el equilibrio de las polarizaciones y antagonismos. John Donne describe en uno de sus sermones esta armonía con una figura musical: "God made the whole world, in such an uniformity, such a concinnity of parts, as that it was an Instrument in perfect tune"⁴. Robert Fludd, en su libro Escritos sobre música, define a la música como:

... ciencia divina, gracias a la cual todas las cosas mundanas se ponen en relación por medio de un vínculo inviolado, y por

²E.M.W. Tillyard, The Elizabethan World Picture, Pelican, London, 1982, p.73.

³Marjorie Nicolson, The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the "New Science" Upon Seventeenth Century Poetry, Columbia University Press, New York, 1960, p. 25.

⁴John Donne, Sermons, ed. by L.P. Smith, p. 162; apud Marjorie Nicolson, op. cit., p.29.

lo que en cada una de las cosas lo semejante se relaciona con lo semejante en la misma proporción.⁵

La música, manifestación de proporción y orden, se equipara al orden que sostiene y mantiene a la unidad múltiple. Esta idea de la música proviene de la concepción pitagórica de la música de las esferas: la armonía emana del movimiento de las estrellas no fijas (los planetas) situadas más allá de la Luna en la sustancia ligera y pura conocida como éter. En su desplazamiento giratorio se genera la música estelar. El teórico Thomas Mace en el capítulo "Musick's Mystical and Contemplative Part" de su Musick's Monument dice:

And I am subject to believe, (if in Eternity we shall make use of any Language, or shall not understand one another, by some more spiritual conveyances, of infusions of perceptions than by verbal Language) that musick (it self) may be that eternal, and celestial Language.⁶

En la región sublunar, encadenado a un cuerpo corruptible y finito -después de su Caída original- el hombre pierde la percepción de la música divina, del lenguaje de la eternidad, y la eternidad misma.

Sin embargo, la creencia del hombre en su naturaleza divina original le lleva a aspirar a relaciones ideales de orden o "armonía" en todas sus organizaciones políticas, religiosas o personales. Se creía que la experiencia con la armonía natural (la música mundana, la música del mundo) inducía a la armonía individual y colectiva:

The man that hath no music in himself,

⁵Robert Fludd, Escritos sobre música, Editora Nacional, Madrid, 1979, (Biblioteca de la literatura y pensamiento universales), p. 10.

⁶Thomas Mace, Musick's Monument, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1954, p. 272.

Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils⁷

El carácter de cada persona está compuesto de la armonía o enarmonía de diversas cualidades (de los cuatro humores, de los cuatro elementos, de los planetas, etc.). La práctica de la música se consideraba indispensable para poder mantener las partes contradictorias de la personalidad del hombre en ordenada relación y de esa manera estimularlo a la acción virtuosa y a la contemplación serena.

Delineada la importancia de la música en la mentalidad isabelina (y en consecuencia la posición notable de los músicos en esa época), se comprenderá el interés que despierta la obra del compositor John Dowland como objetivo de estudio en una tesina de Letras Inglesas. Es sumamente respetada la noción de que no existe en la historia cultural de Occidente una época en la que se haya producido una relación tan estrecha entre la música y la poesía como la que se produjo durante el Renacimiento⁸. La presente tesina es sólo una modesta aproximación a una de las variantes de estudio con las que se pueden abordar las canciones de los compositores isabelinos. Entre estas variantes se puede mencionar, por una parte, a la relación entre la poesía y la música y la influencia que una ejercía sobre otra -de donde se puede disertar tanto sobre

⁷William Shakespeare, The Merchant of Venice (V,I), apud Bruce Pattison, Music and Poetry of the English Renaissance, Methuen & Co., London, 1976, p. 3.

⁸Margit Frenk, "Música y poesía en el renacimiento español", Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical, vol. IX, n° 33, CENIDIM, México, ene-feb. 1990, p.59.

las características métricas que necesitaba un poema para ponerle música como sobre el enriquecimiento de la poesía isabelina gracias a su relación estrecha con la música de su tiempo⁹- y, por otra parte, a la función dramática de las canciones en las obras de teatro de la época.

Esta investigación se centra en las canciones lachrimae del compositor. Los lineamientos generales de este trabajo son: delinear el círculo de los mecenas de Dowland; establecer el perfil de la noción de melancolía en el siglo XVII para comprender el emblema, epigrama y empresa particulares del compositor; tomando en cuenta las características de ruptura propias de la época isabelina, trazar nexos generales entre Dowland y algunos de los poetas afines a la tradición lachrimae.

⁹W. H. Auden aborda esta discusión en su introducción a los textos de las canciones isabelinas en An Elizabethan Song Book, Faber & Faber, London, 1982.

De John Dowland.

Dowland nació en el año de 1563. Se le considera el virtuoso más grande del laúd de todas las épocas. Si bien su fama se deriva sobre todo de sus composiciones para laúd, sus canciones -en especial las de tradición lachrimae- determinan la presencia sobresaliente del compositor en el panorama de los melancólicos inspirados del siglo XVII. Su adhesión al catolicismo explica el rechazo de que fue objeto en la corte inglesa hasta antes del reinado de James I. De ahí que, desde un periodo temprano de su formación, se desempeñara como músico en las cortes del Continente. Antes del periodo correspondiente a su estadía en Italia, estuvo al servicio de Sir Henry Cobohan, embajador de la reina Isabel en Francia entre los años 1580 y 1586. Por ese entonces el rey Henri III daba su apoyo incondicional a la Academia Francesa, la cual estaba fuertemente influida por la filosofía neoplatónica que se venía cultivando en las Academias Italianas desde hacía 50 años. Las obras de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y Cornelio Agripa eran ávidamente estudiadas (y practicadas) por los filósofos, poetas y músicos franceses. Asimismo, durante varios años estuvo al servicio de Christian IV de Dinamarca, de Heinrich Julius Duque de Brunswick y de Moritz de Landgrave de Hesse. Estos mecenas del norte de Europa se distinguían, además de su catolicismo, por su gran apego a las filosofías neoplatónica y hermética, tan en boga en esa época. Finalmente, sus lazos con Lucy, Condesa de Bedford, subrayan la estrecha relación del círculo de los mecenas de Dowland con el culto a la filosofía oculta, a la

melancolía y a la obscuridad. Esto explica, en parte, la adopción por Dowland del temperamento melancólico como vehículo de expresión inclusive hasta poco antes de su muerte en el año de 1626.

El epigrama de John Dowland era Flow my Tears o Lachrimae. El famoso motivo de las cuatro notas descendentes (medio tono, tono, tono, tono) era su emblema musical y su empresa, Semper Dowland, Semper Dolens. La palabra empresa en español viene del italiano impresa y su equivalente en inglés es device (impresa es lo que uno trata de imprender, de emprender). Puesto que la empresa es una representación simbólica de una intención, de un deseo, de una línea de conducta que se representa por medio de un lema (Semper Dowland, Semper dolens) y una imagen (la lágrima) que se interpretan recíprocamente, Dowland estipula su temperamento melancólico tanto con su epigrama (las palabras que ilustran la imagen a las cuales se suman en este caso las notas que ilustran la lágrima), su empresa (la expresión de su intención melancólica) como con su emblema (la representación que ilustra el concepto de melancolía, la lágrima).

De la melancolía.

La melancolía (o bilis negra) es, en la época isabelina, un término que se remite a la teoría, desarrollada ya plenamente desde la Antigüedad Clásica, de los "cuatro humores". Según esta teoría, tanto el cuerpo como la mente del hombre están condicionados por cuatro fluidos básicos que a su vez son coesenciales con los cuatro elementos y sus cualidades correspondientes, de acuerdo a la preestablecida relación de correspondencias y grados de the chain of being:

ELEMENTO	HUMOR	CUALIDAD COMÚN
Fuego	Cólera	Caliente y seco
Aire	Sangre	Caliente y húmedo
Agua	Flema	Frío y húmedo
Tierra	Melancolía	Frío y seco

El equilibrio perfecto de estos cuatro humores, de manera que ninguno predominase sobre los restantes, sólo se encontraría en un ser humano ideal o absolutamente sano, que por lo tanto sería inmortal y libre de pecado; características que se perdieron irremediamente con la Caída del hombre. De manera que, en la región sublunar, uno de los cuatro humores prevalece siempre sobre los demás en cada individuo, y ello determina lo que los isabelinos llaman temperamento o complexión (del latín complexion, mezcla humoral) (ver ilustración núm. 2). A la melancolía, asociada con la tierra, le correspondía el planeta Saturno, al que se tenía por el más antiguo y alejado de la tierra (protagonista principal de la Edad de Oro). De ahí su asociación directa con la cualidad de 'frío y seco', y con el color negro.

En los emblemas, en los grabados y en la literatura popular de la Edad Media, la tristeza y la somnolencia (además de la avaricia) se delineaban como los rasgos característicos del hombre melancólico. Aparte de la configuración del viejo avaro, las representaciones más usuales de la melancolía se configuraban sobre el modelo de la acedia: una mujer dormida junto a su rueca, o un burgués dormido junto a un crucifijo al que debería dirigir sus oraciones, etc. Estas imágenes conformaban la representación del sueño pecaminoso, de la pereza, de la acedia (ver ilustración núm. 3).

Sin embargo, Giorgio Agamben en su ensayo "Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la Melancolía" destaca que los eruditos eclesiásticos del medievo concebían a la acedia, llamada también tristitia, taedium vitae o desidia, como la personificación del demonio meridiano. La acedia se distinguía por la desesperatio (la oscura y presuntuosa certeza de estar ya condenado anticipadamente, además de una profunda complacencia en la propia ruina, hasta el punto de ignorar cualquier posibilidad de salvación, cualquier esperanza); por el torpor (estupor obtuso y somnoliento que paraliza cualquier gesto de posible curación); por la evagio mentis (la huida del ánimo y el inquieto discurrir sin rumbo de fantasía en fantasía) y por la curiositas (la insaciable y dispersa sed de "ver por ver"), entre otras. Estas características configuraban, más allá de la pereza y la dejadez

usualmente asociadas con la acedia, un cuadro de angustiosa tristeza y desesperación¹⁰.

Además Agamben señala que en la dialéctica común a las categorías espirituales (fundamentada en la dinámica de las relaciones de complementariedad y correspondencia anteriormente mencionadas), se colocaba a la tristitia mortifera o diabolica o tristitia saeculi junto a la tristitia salutifera o utilis o secundum deum. Esta última se consideraba un medio de salvación y un "áureo estímulo del alma", y como tal no se tenía por un vicio sino por una virtud. En La Summa Theologica de Santo Tomás se interpreta a la acedia como la species tristitiae, "la tristeza derivada de los esenciales espirituales del hombre, de la especial dignidad que le ha sido conferida por Dios"¹¹. Dicha tristeza se asocia con el recessus a bono divino (la huida del hombre de los dones espirituales que le fueron otorgados por la divinidad). Agamben subraya que esta huida es fundamentalmente ambigua, ya que "el desistimiento del acidioso no denota un eclipse del deseo sino, más bien, el que su objeto se vuelva inalcanzable". Afirma que lo que se ha configurado como acedia en la iconografía medieval se refiere al "abismo que se extiende entre el deseo y su inasible objeto"¹². Así, el modelo de la acedia encarna, en términos dialécticos, la transformación de la privación en posesión.

¹⁰Giorgio Agamben, "Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la Melancolía", en Revista de la Universidad de México (México), núm. 11 (Nueva época), marzo de 1982, p. 26.

¹¹Giorgio Agamben, op. cit., p. 26.

¹²Ibid., p. 27.

Privación que se refiere a la pérdida del sitio del hombre junto a la divinidad y posesión que se refiere a la conciencia del origen divino, y al inherente deseo de retornar al origen (de lograr el religare con la unidad).

Por un lado, en los tratados de medicina del alemán Hildegard von Bingen, en el proceso de transfiguración alegórica de la teoría de los humores, la polaridad negativa de la melancolía se interpreta como el signo de la Caída original. Por otro lado, en la Medicina dell'anima de Ugo di San Vittore, el humor negro o melancolía se identifica con la tristitia utilitis:

El alma humana adopta cuatro humores: como sangre, la dulzura, como bilis roja, la amargura, como bilis negra, la tristeza... La bilis negra es fría y seca, pero hiel y sequedad pueden interpretarse o en el buen sentido o en el malo... ella vuelve a los hombres ya somnolientos, ya vigilantes, es decir, o graves de angustia, o vigilantes y atentos a los deseos celestes... Si tuvisteis a través de la sangre la dulzura de la caridad, tened ahora a través de la bilis negra, o melancolía, la tristeza por los pecados.¹³

En la tensa vocación contemplativa -el anhelo religioso por alcanzar el "sumo bien"- del temperamento saturnino, revive el Eros perverso del acidioso que mantiene fijo en lo inalcanzable su propio deseo. En la recíproca compenetración de la acedia y la melancolía, de acuerdo a los ya mencionados esquemas de complementariedad y correspondencia, la doble polaridad se manifiesta en forma contundente: el riesgo mortal se encuentra junto a la más noble de las intenciones humanas, la posibilidad de salvación (la ascensión) existe escondida en el peligro más extremo (la Caída y la muerte definitiva).

¹³ Apud Giorgio Agamben, op. cit., p. 28.

Del eros melancólico.

En el citado texto de Agamben, el autor propone que la proximidad entre la patología erótica y la melancólica, manejada por Ficino en su libro De Amore, se deriva de la tradición aristotélica, la cual además de relacionar al temperamento melancólico con la poesía, con la filosofía y con el arte, le confería una inclinación exacerbada hacia el deseo, hacia los dominios de Eros:

El alma del amante es arrastrada hacia la imagen del amado inscrita en la fantasía y hacia el amado mismo. Allí son atraídos también los espíritus y, en su obsesivo vuelo, se agotan... Es pues la sangre seca, espesa y negra la que produce la melancolía o bilis negra, que llena la cabeza con sus vapores, aridece el cerebro y oprime sin descanso, día y noche, el ánimo con téticas y espantosas visiones... Por haber observado este fenómeno, los médicos de la antigüedad afirmaron que el amor es una pasión cercana al morbo melancólico. Esto suele acaecerle a aquellos que abusando del amor, transforman lo que respecta a la contemplación en deseo de fusión.¹⁴

El desorden melancólico provoca una intención erótica de carácter contradictorio puesto que pretende poseer y tocar lo que sólo debería ser objeto de contemplación.

Agamben también sostiene que según los términos que manejaban los eruditos de la escolástica, la melancolía puede definirse como la capacidad fantástica de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. La antigua teoría humoral identificaba a la melancolía con la voluntad de transformar en objeto de fusión lo que sólo debería ser objeto de contemplación. Dentro de estos términos, en la intención melancólica el objeto no sufre apropiación ni es

¹⁴Giorgio Agamben, op. cit., p. 30.

perdido, sino ambas cosas a la vez; además de que a la vez es real e irreal es también incorporado y perdido, afirmado y negado. En síntesis, toda una coincidentia oppositorum.

La teoría aristotélica de la imaginación, la doctrina platónica del pneuma y la teoría medieval del fantasma justifican la asociación de la melancolía con la actividad artística por la exacerbada práctica fantasmal que constituye el rasgo común entre ambas¹⁵. Debido a que el vapor seco del humor negro retiene más sólidamente las imágenes interiores -los espíritus fantásticos- Ficino y los neoplatónicos florentinos (en su teoría médico-mágico-filosófica) lo equipararon con la capacidad de detener y fijar fantasmas de la contemplación amorosa. La melancolía resulta entonces un proceso erótico basado en la práctica fantasmal cuya doble polaridad, demoníaco-mágica y angélico-contemplativa explica también la aptitud de los melancólicos tanto para la fascinación necromántica como para la iluminación estática. De ahí que los alquimistas identificaran a la melancolía con Nigredo, el primer estado de la Gran Obra que consistía, según la antigua máxima estagirítica, en darle un cuerpo a lo incorpóreo y volver incorpóreo lo corpóreo.

Según el análisis del grabado Melencolia I de Durero propuesto por Panofsky en su libro Vida y arte de Alberto Durero, lo que se configura en esa obra es la Melencolia artificialis o Melancolía del artista (ver ilustración núm. 4). La doble polaridad, "la ruinoso experiencia de la opacidad y la estática ascensión a la

¹⁵Ibid., p. 43.

contemplación divina", de la bilis negra se enlaza con la manía divina platónica. Los neoplatónicos florentinos, encabezados por Ficino, advirtieron que la máxima aristotélica -"todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya se hayan distinguido en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son melancólicos"¹⁶- brindaba una base con autoridad para que la expresión furor melancholicus se equiparara a la de furor divinus.

El ennoblecimiento humanista de la melancolía incluía al planeta Saturno (el más alejado, frío y antiguo de los planetas). Lo más alto (lo más lejano) era más "exaltado" que lo más bajo (lo más cercano) porque lo que engendra está más cerca del origen de todas las cosas. Además, Agripa en su De Occulta Philosophia expone la doctrina neoplatónica de las fuerzas cósmicas cuyo flujo y reflujo unifica y anima el universo, y trata de demostrar de qué manera la acutación de esas fuerzas permite al hombre no sólo practicar la magia legítima -no la necromancia y el comercio con el demonio-, sino también alcanzar sus mayores triunfos espirituales e intelectuales. Triunfos factibles de ser alcanzados por el hombre mediante la "inspiración" que recibe directo de lo alto; inspiración que le puede llegar en tres formas: a través de sueños proféticos, a través de la contemplación intensa y a través del furor melancholicus inducido por Saturno¹⁷.

¹⁶Erwin Panofsky, Vida y arte de Alberto Durero, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 176.

¹⁷Ibid., p. 178.

El neoplatonismo y la filosofía hermética son dos corrientes filosóficas cuya influencia tuvo un enorme peso en la obra de los artistas de la época de John Dowland. Ambas manejan un importante concepto de pérdida: la pérdida del lugar del hombre en el paraíso, la Caída original del hombre. Por un lado, el neoplatonismo consideraba que toda la obra de Dios -la creación- estaba hecha para recordarle al hombre su verdadero hogar, del cual este mundo sólo era un pálido reflejo. La contemplación de las formas ideales de belleza incitaba el deseo del alma de regresar a su origen, el deseo de transformar la privación en posesión.

Por otro lado, para los isabelinos la unidad de su cosmovisión también se delineaba en una triada: triada conformada por tres mundos entrelazados que se afectaban entre sí de una manera u otra: el macrocosmos -el universo-, el geocosmos -la naturaleza- y el microcosmos -el hombre. La filosofía hermética sostenía que la primer alma había sido creada por Dios para compartir con él en el cielo la dicha de contemplar la creación que se extendía por debajo de la región celeste. Pero al mirar hacia abajo, el hombre se enamoró de la naturaleza y la deseó. Siendo un ser divino, su deseo se convirtió en realidad; al instante, cayó del cielo (por desear poseer y tocar lo que sólo era objeto de contemplación) y emitiendo un terrible grito atravesó los diferentes niveles que separaban al cielo de la tierra donde se encadenó al objeto de su deseo, la naturaleza. Encadenada al mundo sensual, el alma pierde conciencia de su origen y sólo experimenta pena y tormento en su oscura existencia. Esta condición se asemeja al sueño profundo. En su

ignorancia, el alma busca placeres mundanos para encontrar la felicidad y sólo logra encadenarse más. La experiencia mundana es el infierno, no es posible descender más abajo: why this is hell, nor am I out of it¹⁸. Sólo al sumergirse en la obscuridad total y olvidar toda esperanza (al alcanzar la desesperatio), el alma caída puede despertar de su profundo sueño de ignorancia. Al despertar recuerda su origen y con esto la posibilidad de regresar a éste. La luz divina completa la conciencia del alma para que la obscuridad y el mundo de los sentidos sean vistos como la irrealidad engañosa (las imágenes fantásticas del deseo), como un mundo de apariencia y no de esencia. El alma se llena de un amor extático por lo divino y desea unirse con él. Esta unión -el religare- se lleva finalmente a cabo por la divinidad misma¹⁹ al abrirse las puertas de la contemplación angélico-luminosa.

¹⁸Christopher Marlowe, Faust (I,ii), apud Anthony Rooley "New Light on Dowland's Songs of Darkness", Early Music. Tenth Anniversary Issue, London, January 1983, p. 12.

¹⁹Anthony Rooley, op. cit., p. 9.

De obscuridad y luz.

Si bien es innegable la importancia de la figura de la reina Elizabeth I, como primum mobile, en las obras de poetas y artistas isabelinos, es más determinante el papel que desempeña Lucy Condesa de Bedford en las obras de la tradición lachrimae. Lucy Harrington (Lucy Russel, Condesa of Bedford) -dama de compañía de la reina Isabel y amiga íntima de la reina Anne, esposa de James I- fue una de las grandes mecenas de las artes en la Inglaterra isabelina. Tanto Dowland como Donne, entre otros creadores, le dedicaron varias de sus obras de carácter melancólico: por ejemplo, el Second Booke of Songs de Dowland publicado en 1600 y el poema Twinckenham Gardens de Donne. Además, Ben Jonson, Samuel Danyel, Michael Drayton y George Chapman recibían su apoyo de una forma u otra²⁰. Ben Jonson hace referencia a Lucy Bedford en su epigrama XCIV que aparece en las Satyres de Donne publicadas en 1633:

Lucy, you brightnesse of our sphere, who are
Life of the Muses' day, their morning-starre
Lucy, you brightnesse of our sphere, who are
The Muses' evening, as their morning-starre²¹

La obscuridad es un elemento relacionado directamente con la bilis negra, con la intención melancólica. A la luz de la "morning starre... you brightnesse of our sphere", la complementa la obscuridad total y profunda configurada en la canción In Darkness Let me Dwell de Dowland:

In darknesse let mee dwell, the ground shall sorrow be,

²⁰Anthony Rooley, op. cit., p. 17.

²¹Ben Jonson, Epigrama XCIV, apud Anthony Rooley, op. cit., p.

The rooffe Dispaire to barre all cheerful light from mee,
 The walls of marble blacke that moistned still shall
 weepe,
 My musicke hellish jarring sounds to banish friendly
 sleepe.
 Thus wedded to my woes, and bedded to my Tombe,
 O let me living die, till death doe come.

Anonymous

(Ver apéndice 1.) Esta canción presenta la más profunda intención melancólica, a través de la desesperatio que sume en la más honda desesperanza (la más alta esperanza) al melancólico.

En "A Nocturnal upon S. Lucies Day, Being the Shortest Day" de Donne se establece la relación entre el nombre de Lucy Bedford y la leyenda de la mártir cristiana del siglo dos, quien tiene asignado en el calendario el 13 de diciembre. A partir de ese día y hasta el 21 (día de Santo Tomás) se lleva a cabo la celebración de la obscuridad que coincide con la parte más oscura del año, cuando los días son más cortos y las noches más largas.

El nombre de Lucy viene del latín lux que significa luz. La celebración de la obscuridad se lleva a cabo bajo la protección de Santa Lucía, la luz. De modo que hay que remitirse a la historia de la mártir cristiana que se divulgaba a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento: Santa Lucía sufrió varias atrocidades para poner a prueba su fe antes de cumplir su condena a muerte: sus verdugos -entre otros martirios- le sacaron los ojos, los cuales le fueron milagrosamente restablecidos al día siguiente. De modo que los emblemas asociados con ella fueron la luz, los ojos y las lágrimas, elementos que establecen la relación dinámica de complementariedad y correspondencia entre la obscuridad y la luz, la ceguera y la

visión, la caída de las lágrimas (cuyo referente es la Caída del hombre a la tierra) y la ascensión hacia la salvación (por medio de la contemplación mística inducida por la tristitia utilitis).

Dentro de los esquemas de la chain of being, más allá de los límites de las estrellas fijas, la divinidad reside en el coelum empyraeum. El nombre de este cielo significa fuego. Por esto, el fuego se consideraba tradicionalmente como el mejor de los elementos (así como la tierra se consideraba el peor), ya que remitía al fuego celestial, el cual -de acuerdo a la cadena de correspondencias- tiene un grado de mayor pureza que el elemental puesto que es la representación de la más alta perfección. Este fuego se identifica con la luz. Dentro de la dinámica de polarización y correspondencia la noción de Dios como luz se traduce en los términos de: lux est umbra Dei²². De ahí que la divinest Melancholy sea descrita por Milton como la Facies Nigra de un ser:

Whose saintly visage is too bright
 To hit the sense of human sight,
 And therefore to our weaker view,
 O'erlaid with black, staid wisdom's hue²³

²²Erwin Panofsky, op. cit., p. 183.

²³John Milton, Il Penseroso, apud Erwin Panofsky, op. cit., p. 183.

De las generalidades de las canciones de Dowland.

Para puntualizar las rasgos de intención melancólica en la obra vocal de Dowland, es conveniente referir algunas características generales de sus canciones. Los dos estilos extranjeros que contribuyeron de una manera decisiva al desarrollo de las dos grandes formas vocales profanas inglesas de esa época son el madrigal (expresión de la polifonía) y el ayre (expresión de la monodía)²⁴. Por una parte, los músicos isabelinos componían para un público conocedor de los madrigales italianos. De manera que su preocupación consistía en demostrar que podían poner música a versos escritos en inglés, o a los versos traducidos del italiano al inglés, como hacían los madrigalistas italianos con los versos en italiano. Por otra parte, los ayres que componían se inspiraban en las voix de ville y airs de cour franceses, aunque su desarrollo también tiene una relación estrecha con las canciones folklóricas tradicionales de Inglaterra. Si bien algunas veces se incluían partes para otras voces e instrumentos en las partituras de los ayres, la melodía siempre se escribía para la cuerda (la parte) más alta²⁵. El ayre inglés se concebía usualmente para una sola voz con acompañamiento de un instrumento de cuerdas rasgueadas (laúd), al que podía reforzar en el bajo un instrumento de cuerdas frotadas

²⁴ Las palabras en las canciones polifónicas están subordinadas al complicado tejido de las diferentes melodías, mientras que en la monodía la melodía se entreteje con las palabras y su fusión determina el ethos de la canción.

²⁵ Noah Greenberg, "The poems", An Elizabethan Song Book. Lute Songs, Madrigals, and Songs. Faber and Faber, London, 1982, p. xiii.

(viola de gamba). Casi siempre, es una canción estrófica; con menos frecuencia, la melodía no se repite al cantar cada estrofa diferente, sino que la forma musical del ayre se desarrolla junto con la estructura del texto.

Entre 1597 y 1603 Dowland publica sus tres Bookes of Songs. Más tarde publicó el resto de sus ayres en A Musical Banquet (1610) y en A Pilgrim's Solace (1612). Compuso gran parte de sus canciones originalmente para un ensamble de cuatro voces, donde el acompañamiento de laúd fungía sobre todo como refuerzo de las tres voces inferiores. Estas canciones no son ni madrigales, ni solí de canto (ayres); son un híbrido entre las canciones del francés Roland de Lassus y los madrigales italianos de Marenzio porque a pesar de que la parte superior es la más importante melódicamente, el juego contrapuntístico entre las voces inferiores determina su perfil polifónico. Tanto en estas canciones, de carácter polifónico o quasi polifónico, como en los ayres, de carácter "monódico" a textos ya existentes se les ponía música, es decir, las palabras precedían a la música.

Algunas de las canciones de Dowland -como su "It was a Lover and his Lass"- se concebían con el propósito de presentarse en el escenario, así como Ben Jonson y Thomas Champion también escribían canciones para ser representadas en escena. El efecto de éstas estaba determinado por el contraste dramático que existía entre su simplicidad melodiosa (debido a la ausencia de contrapunto) y la riqueza del decorado del escenario donde se les escuchaba por

primera vez²⁶. Dowland también compuso un gran número de canciones para la danza; éstas se concebían originalmente para bailarse en el escenario o en la corte (e incluso se popularizaba la melodía en la calle) y posteriormente se les ponía letra. La música -y principalmente la melodía- se creaba primero, las palabras e incluso las armonías se ajustaban después.

Las que se consideran verdaderos soli de canto son sus canciones para voz sola con acompañamiento para laúd, y un bajo de viola da gamba no escrito (au dessus) o escrito (obligato). Éstas fueron escritas usando textos ya existentes y son las que se consideran las más extraordinarias. Se publicaron únicamente como soli sin adjuntar las partes que podían ser cantadas por otras voces, lo que especifica su carácter monódico y no polifónico. En algunas de estas canciones, a pesar de tener un carácter de soli de canto, la estructura es estrófica; tal es el caso de Come Heavy Sleep y I Saw My Lady Weep. El centro del ethos melancólico de Dowland se encuentra en el entretnejimiento de texto y estructura musical del emblema y epigrama característicos del compositor en los ayres In Darkness Let Me Dwell, Flow my Tears y Sorrow Stay, donde la estructura musical se desarrolla junto con el texto.

En las canciones del género ayre de Dowland la influencia más notable es la francesa. Sin embargo, el manejo del contrapunto y la armonía cromática en las voces inferiores es la huella de su estadia en Alemania e Italia. Se considera que sus soli de canto no

²⁶Thurston Dart, "Rôle de la danse dans l'ayre anglais", Musique et poésie au XVIIe siècle, C.N.R.S., Paris, 1954, p. 130.

tienen equivalente en ningún otro país; constituyen un género único y establecen la escuela específicamente inglesa de la canción para una sola voz con acompañamiento, entre cuyos máximos exponentes se encuentra a John Danyel y Robert Jones, entre otros²⁷. La obra de estos compositores es también manifestación de la influencia de las novedades italianas musicales de la época, la monodia y el recitativo. Sorrow Stay, In Darkness Let Me Dwell y Flow my Tears constituyen un género único porque en éstas el estilo monódico (casi recitativo) se emplea en un contexto polifónico, a cargo del acompañamiento de laúd.

²⁷Ibid.

De los textos de las canciones lachrimae.

De las ochenta y siete canciones que constituyen sus tres libros de canciones, sólo catorce se pueden clasificar dentro de la tradición lachrimae. El rasgo característico de una canción compuesta con intención lachrimae es el uso de los emblemas característicos de la melancolía: las lágrimas y la obscuridad. En la línea melódica, una se configura en el motivo de cuarta descendente (el intervalo mismo o la escala de mi bemol, re, do, si becuadro) y la otra en la presencia de tonalidades o modos cromáticos de matices oscuros. En el texto, las palabras tears, weeping, despair y darkness se entretajan con los emblemas musicales y ambos remiten al sueño profundo de la acedia y de la muerte en vida, de la bilis negra (o melancolía) y a la caída de las lágrimas.

La canción Come Heavy Sleep (ver apéndice núm. 2), es un llamado del melancólico al sueño profundo del alma (The image of true death) que, de acuerdo a la dialéctica de correspondencia y complementariedad, es el más cercano a la altísima gracia divina porque al descender a lo más bajo se puede vislumbrar lo más alto. La evagio mentis y el torpor de la tristitia mortifera, "these rebels in my brest, whose waking fancies doth my mind affright", puntualizan la capacidad fantasmática del melancólico:

I

Come heavy sleepe, the Image of true death;
 And close up these my weary weeping eyes,
 Whose spring of tears doth stop my vitall breath,
 And tears my hart with sorrows high swoln crys:
 Come & posses my tired thoughts-worne soule,
 That living dies, till thou on me be stoule.

II

Come shadow of my end: and shape of rest,
 Allied to death, child to this black fac't night,
 Come thou and charme these rebels in my brest,
 Whose waking fancies doth my mind affright.
 O come sweet sleepe, come or I die for ever,
 Come ere my last sleepe coms, or come never.

Anonymous

La unión de la línea melódica, la cuarta que desciende de mi bemol, re, do, a si becuadro, y las palabras "weary weeping eyes" configuran en este ayre el emblema de Dowland.

Flow my Tears (ver apéndice 3) es el epigramático centro del arte lachrimae de Dowland. La melodía está construida a base de cuartas descendentes; las palabras "flow my tears" se presentan en el motivo descendente mi bemol, re, do, si becuadro que se reitera una y otra vez a lo largo de la canción. La caída de las lágrimas corresponde a la imagen de la Caída original. La desesperatio "Exilde for ever let me mourn" no es suficiente para los melancólicos "that in dispaire their lost fortunes deplore":

Never may my woes be relieved,
 Since pitie is fled,
 And teares, and sighes, and grones my wearie dayes
 Of all joyes have deprived.

Los vanos placeres del mundo sensual (según la tradición platónica) se configuran en la imagen de las "vaine lights" y de la "Light doth but shame disclose" obtenidas a cambio de la pérdida y privación de las "lost fortunes". La voz se lamenta porque "while the token comforts, the icon comforts only, if at all, as a symbol of the impossibility of being comforted"²⁸:

²⁸Geoffrey Hartman, "The Nymph Complaining For The Death Of Her Fawn: A Brief Allegory", John Donne and the 17th-Century Metaphysical Poets, Harold Bloom ed., Chelsea House Publishers, New

Flow my teares fall from your springs,
 Exilde for ever, let me mourne
 Where nights black bird hir sad infamy sings,
 There let mee live forlorne.

Downe vaine lights shine you no more,
 No nights are dark enough for those
 That in dispaire their lost fortunes deplore,
 Light doth but shame disclose.

La caída desde lo más alto lleva a lo más profundo de la desesperación, a la autonegación de la mínima esperanza de salvación:

From the highest spire of contentment,
 My fortune is throwne,
 And feare, and grieffe, and paine for my deserts,
 Are my hopes since hope is gone.

"From the highest spire of contentment" and "Are my hope since hope is gone" se dibujan melódicamente con el emblema musical de Dowland: mi bemol, re, do, si becuadro.

Sorrow Stay (ver apéndice núm. 4) es el epitome de la desesperación, de la obscura y presuntuosa certeza de estar ya condenado anticipadamente y la complacida aceptación de la propia ruina, hasta el punto de que nada, ni siquiera la gracia divina, puede ser fuente de esperanza:

Sorrow, sorrow, stay,
 Lend true repentant tears,
 To a woeful, woeful wretched wight,
 Hence, hence, Despair with thy tormenting fears: do not,
 O do not my heart, poor heart affright,
 Pity help now or never,
 Mark me not to endless pain,
 Alas I am condemn'd ever
 No hope, no help, there doth remain
 But down, down, down, down I fall,
 But down, down, down, down I fall,
 down, and arise I never shall

A la vez que la caída del Hombre se configura en las repetidas escalas descendentes que son el vehículo musical de la frase "But down, down, down, down I fall", la súplica de la voz "despair with thy tormenting fears: do not, / O do not my heart, poor heart affright" retoma la polaridad de la caída: la ascensión. Las "true repentant tears", las cuales sólo se logran en lo más profundo de la desesperación, de la obscuridad total, son la puerta de entrada al gozo sublime de la iluminación divina.

Con el emblema de la caída de las lágrimas y la obscuridad de la estructura armónica se lamenta la pérdida del objeto del deseo, sea éste ya un ser amado, ya el orden y proporción del mundo conocido, ya la eternidad y orden originales (ver ilustración núm. 5). Durante siglos, el sistema astronómico de Tolomeo había sido la suprema prueba de que el universo, como el mundo y el alma del hombre, era esférico. Hermes había estipulado Sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nubilli. La divinidad era el gran círculo cuya circunferencia estaba en ningún lugar y cuyo centro estaba en todas partes. La circunferencia era el símbolo más apropiado para la eternidad. El círculo implicaba tanto el principio como el fin de todas las cosas creadas. La noción de la música de las esferas también correspondía al círculo de perfección, al igual que a los ciclos de la vida: "Art thou loath to make up that circle with returning to the earth again?"²⁹. La ruptura del círculo perfecto, de donde el hombre había deducido por tanto tiempo su ética, su

²⁹John Donne, apud Marjorie Nicolson, The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the "New Science" Upon Seventeenth Century Poetry, Columbia University Press, New York, 1960, p. 54.

estética y su metafísica, se dió en el siglo XVII. La correspondencia entre el macrocosmos, el geocosmos y el microcosmos tan largamente aceptada como base de la fe, ya no era válida en el nuevo universo mecánico de la Nueva Ciencia³⁰. Las lágrimas que caían tanto de los ojos de los santos (Santa Lucía), como de los ojos de los amantes (A Valediction: Of Weeping), o de los ojos de una ninfa en una elegía pastoral (The Nymph Complaining for the Death of Her Fawn) no sólo eran figuras circulares que configuraban el círculo perfecto de la unidad sino también la pérdida de éste y su perfección.

Her Eyes confus'd and doubled ore,
With Tears suspended ere they flow,
Seem bending upwards, to restore
To Heaven, whence it came, their Woe.³¹

El movimiento de doble dirección, el descenso y ascenso, de las lágrimas, en el poema Mourning de Marvell, emula la trayectoria de la caída y elevación del alma. En Eyes and Tears del mismo autor, las lágrimas ("medicinal pellets weighed on an apothecary's scale")³² son fuente de alivio.

En A Valediction of Weeping de Donne ("let me powre forth/ my Tears before thy face")³³, las lágrimas de los amantes no sólo son como la esfera del mundo sino que además simbolizan el Diluvio que alguna vez lo destruyó:

³⁰Marjorie H. Nicolson, op. cit., p. 70.

³¹Andrew Marvell, Mourning, apud M. Nicolson, op. cit., p. 68.

³²Andrew Marvell, Eyes and Tears, idem.

³³John Donne, A Valediction for Weeping, apud M. Nicolson, op. cit., p. 70.

Oft a flood
 Have we two wept, and so
 Drowned the whole World, us two.

Estas lágrimas, así como las lágrimas de los textos de las canciones de Dowland son la configuración de las pérdidas que lamentaban los isabelinos: la eternidad y el antiguo orden medieval. Sin embargo, ya que los opuestos se compensan, la tristitia mortifera tiene su complemento en la tristitia utilitis. En el poema de John Donne Twinckenham Gardens, la imagen "weeping fountains" es la configuración principal del emblema de la melancolía. "Eyes", "sights" y "tears", elementos convencionalmente asociados con el lado oscuro de la melancolía, revelan su lado luminoso:

Blasted with sights, and surrounded with tears,
 Hither I come to seek the spring,
 And at mine eyes, and at mine eares,
 Receive such balmes, as else cure everything³⁴

El ayre de Dowland I Saw my Lady Weep (ver apéndice núm. 5) es una alabanza a los poderes y virtudes de la tristitia utilitis; es la configuración del séptimo grado de la Scala de Paridisi de Giovanni Climaco: del luto que crea alegría³⁵.

I

I saw my Lady weepe,
 And sorrow proud to be advanced so
 In those faire eies, where all perfections keepe,
 Hir face was full of woe,
 But such a woe (beleeve me) as wins more hearts,
 Than mirth can do with hir intysing parts.

³⁴John Donne, Twinckenham Gardens, apud Anthony Rooley, op. cit. p. 13.

³⁵Giorgio Agamben, op. cit., p. 7.

II

Sorrow was there made faire,
And passion wise, teares a delightfull thing,
Silence beyond all speech a wisdom rare,
Shee made hir sighes to sing,
And all things with so sweet a sadnesse move,
As made my heart at once both grieve and love.

Las lágrimas verdaderas son la expresión de la más profunda oscuridad. De acuerdo a la lectura de los símbolos como una polarización continua, lo que se revela ante una mirada oscurecida es el hecho de que la fe más profunda conlleva la ceguera, puesto que la ceguera de la fe corresponde a la visión de los iluminados.

De las estrategias musicales de la melancolía.

A la melancolía le corresponde el número cuatro (y los correspondientes cuatro vientos (o direcciones del espacio), las cuatro estaciones, las cuatro horas del día y las cuatro fases de la vida. Además en la escritura musical relacionada con la filosofía oculta y la hermética, el salto de cuarta descendente y el motivo de las cuatro notas descendentes adyacentes -emblema musical de Dowland- configuran la Caída original del hombre. El cromatismo, las suspensiones disonantes y las falsas relaciones crean la atmósfera de tonalidades y modos obscuras en la estructura armónica de la música con intención melancólica. Por otra parte, en las fantasías cromáticas para laúd de Dowland -Forlorn Hope o Farewell- la organización armónica es de una pasión destructiva que es equiparable a la lujuria cromática de las obras del compositor italiano Gesualdo o al O Care del madrigalista inglés Weelkes. La presencia del cromatismo introduce un elemento de desorganización, de enturbamiento (cuyo referente es el Caos que se teme como consecuencia de la ruptura del orden antiguo). Esto se debe a que en el cromatismo los puntos indicadores de la armonía (indicadores del tono) son casi inexistentes, lo cual crea disonancias y con estas tensión y enturbamiento. Sin embargo en la obra de Dowland, la estructura contrapuntística (dadas las cuatro voces organizadas en estilo de imitación) subsiste como un elemento de organización muy fuerte³⁶. Por otra parte, en sus obras consideradas como clásicas de la melancolía -In Darkness let me Dwell o I Saw My Lady

³⁶Thurston Dart, op. cit., p. 27.

Weep- el cromatismo se introduce con extrema reticencia. Sólo se justifica su presencia para señalar la desesperación de la melancolía. Al ceñirse al antiguo orden esta música, al mismo tiempo que irradia la pasión del Renacimiento, saca partido del equilibrio y del orden heredado por la concepción medieval del mundo³⁷.

Según el crítico musical francés Jacquot³⁸, la melancolía de la época isabelina tiene su origen en el sentimiento de dualismo del hombre. El hecho de que el hombre pertenezca al mundo de las ideas -al dominio de la eternidad- a la vez de que está ligado al mundo de los sentidos -al dominio de lo finito- es la causa de su profunda desesperación. Homo est utriusque naturae vinculum, su propia naturaleza es la fuente de su conflicto.

³⁷Wilfred Mellers, op. cit., p. 210.

³⁸Thurston Dart, op. cit., p. 14.

De las conclusiones.

La tesina Canciones de obscuridad y lágrimas del compositor isabelino John Dowland es un estudio que parte de las imágenes de obscuridad y lágrimas utilizadas como emblemas por el autor isabelino en sus canciones o ayres. John Dowland encarna al artista con temperamento melancólico de la época isabelina. La utilización de emblemas y epigramas acordes a este temperamento identifican al autor con la corriente de la filosofía oculta y hermética de la época. Filosofía contrapuesta a la pujante Nueva Ciencia de carácter mecanicista y de comprobación.

En la época isabelina se da la fusión de dos concepciones del mundo. Las tendencias humanísticas del Renacimiento se entretajan con los valores y las creencias heredadas de la Edad Media. Una de las vertientes del dualismo exacerbado de la época, resultado de la fusión antes mencionada, es la de la concepción renacentista del melancólico inspirado. La idea de la melancolía inspirada y su simbolismo adyacente deriva de los movimientos artísticos y filosóficos europeos que se originaron con las ideas de los neoplatonistas florentinos de principios del siglo XVI (Agripa, Ficino, etc.). En las canciones de tradición lachrimae de John Dowland, las lágrimas son el símbolo del círculo perfecto de la unidad; el emblema musical de Dowland es la configuración de la caída de las lágrimas que a su vez corresponde a la Caída del hombre. De la pérdida de la gracia original y de la ruptura del círculo perfecto (por la irrupción de la Nueva Ciencia) se deriva la melancolía. Una lectura de la polarización dinámica de los

emblemas revela que la obscuridad se convierte en fuente de luz y el descenso más profundo se convierte en el ascenso más alto cuando el sentimiento de pérdida se sublima en la melancolía inspirada. La polaridad de los opuestos se compensa: a la Caída corresponde la Ascensión, a la obscuridad corresponde la luz, a la Armonía corresponde el Caos, a la vez que el complemento del Caos es la Armonía. La obscuridad y las lágrimas de las canciones de Dowland revelan la compleja y contradictoria unidad que estaba punto de resquebrajarse en el siglo XVII.

Bibliografía.

- Agamben, Giorgio. "Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la Melancolia". Trad. de Ida Vitale. Revista de la Universidad de México (México), núm. 11 (Nueva época), marzo de 1982.
- Alciato. Emblemas. Pról. de Manuel Montero Vallejo, notas de Mario Soria. Editora Nacional, Madrid, 1975.
- Armas, Frederick A. The Return of Astraea. An Astral-Imperial Myth in Calderon. The University of Kentucky Press, Kentucky, 1986.
- Auden, W.H., Kallman & Greenberg. An Elizabethan Song Book. Lute Songs, Madrigals, and Songs. Faber and Faber, London, 1982.
- Bloom, Eric. Music in England. Penguin Books, Harmondsworth, 1982.
- Blume, Friederich. Renaissance and Baroque Music. A Comprehensive Survey. Trans. by Herter Norton. Norton, New York, 1967.
- Burton, Robert. Anatomía de la Melancolia. Selección. Espasa Calpe, Madrid, 1947.
- Champeaux, Gérard. Le monde de symboles. Zodiaque, Paris, 1964. (Introduction a la nuit des temps).
- Dart, Thurston. "Rôle de la danse dans l'Ayre anglais". Musique et poésie au XVIIe siècle. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1954. (Colloques Internationaux du CNRS-Sciences Humaines, V).
- Fellowes, Edmund, H. John Dowland. Fifty Songs. Preface by David Scott. Stainer & Bell, London, 1980.
- Fludd, Robert. Escritos sobre música. Trad., intr. y notas de Luis Robledo. Editora Nacional, Madrid, 1979. (Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales).

- Freeman, Rosemary. English Emblem Books. Chatto & Windus, London, 1948.
- Freng, Margit. "Música y poesía en el renacimiento español". Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical (México), vol. IX, N° 33, 1990.
- Hartman, Geoffrey. "The Nymph Complaining for the Death of Her Faun: A Brief Allegory". John Donne and the Seventeenth-Century Metaphysical Poets. Edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 1986.
- Hollander, John. "Donne and the Limits of the Lyric". John Donne and the Seventeenth-Century Metaphysical Poets. Edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 1986.
- Kernode, Frank y John Hollander (eds.). The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I., Oxford University Press, London, 1973.
- Kirby, Emma. Time Stands Still. John Dowland, Deutsche Gramophon, RDA, 1988.
- Mace, Thomas. Musick's Monument. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, XCMLVIII. (Le chouer des muses).
- Mellers, Wilfred. "La mélancolie au début du XVIIe siècle et le madrigal anglais". Musique et Poésie au XVIIe siècle. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1954. (Colloques Internationaux du CNRS-Sciences Humaines, V).

- Mellers, Wilfred. "Words and Music in the Elizabethan England". The New Pelican Guide to English Literature. Vol. II. Penguin, London, 1982.
- Nicolson, Marjorie Hope. The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the "New Science" Upon Seventeenth Century Poetry. Columbia University Press, New York, 1960.
- Panofsky, Erwin. "Edad Media", "Renacimiento" y "Miguel Ángel y Durero". Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte. Cátedra, Madrid, 1981.
- Panofsky, Erwin. Vida y arte de Alberto Durero. Trad. de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- Pattison, Bruce. Musique and Poetry of the English Renaissance. Methuen & Co., London, 1976.
- Poulton, Diane. John Dowland. Faber & Faber, London, 1972.
- Praz, Mario. Imágenes del Barroco (estudios de embleática) Trad. de José María Parreño. Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
- Preminger, Alex. "Music and Poetry". Princeton Enciclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1974.
- Rivas, Enrique de. El simbolismo esotérico en la literatura medieval española. Antología. Trillas, México, 1989. (La Linterna Mágica, 13).
- Rooley, Anthony. "New Light on John Dowland's Songs of Darkness". Early Music. Tenth Anniversary Issue. London, January 1983.

- Smith, Hallet. "Poetry for Music". Elizabethan Poetry. A Study in Conventions, Meaning, and Expression. The University of Michigan Press, 1968. (Ann Harbor Paperbacks, 138).
- Strunk, Oliver. The Renaissance. Source Readings in Music History. Selec. by Oliver Strunk. Norton, New York, 1965.
- Tillyard, E.M.W. The Elizabethan World Picture. Pelican, London, 1982.
- White, Colin. "Allegory, Emblem, and Symbol". Guía para Letras Inglesas S.U.A.. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- White, Colin. "Elizabethan and Jacobean Age". Guía para Letras Inglesas S.U.A.. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- Yates, Frances A. La filosofía oculta de la época isabelina. Fondo de Cultura Económica, México, 1980. (Col. Popular, 232).

índice de ilustraciones.

1. "Man the Microcosmus", del Minerva Brittona, en Kermode and Hollander, The Oxford Anthology of English Literature, vol. I, Oxford University Press, London, 1983.
2. Configuración medieval de los cuatro humores, en Erwin Panofsky, Vida y Arte de Alberto Durero, trad. de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1982, ilustración 214.
3. Configuración medieval de la Acedia, ibid., ilustración 209.
4. Melencolia I de Alberto Durero, en Kermode and Hollander, op. cit.
5. El universo según el sistema de Tolomeo, Liber Chronicarum ("Nuremberg Chronicle", 1493) de Hartmann Schedel, ibid.

Apéndices.

1. John Dowland, "In Darkness Let me Dwell", en Auden, Kallman & Greenberg edition of An Elizabethan Song Book, Faber and Faber, London, 1982, p. 121.
2. John Dowland, "Come Heavy Sleep", ibid., p. 121.
3. John Dowland, "Flow My Teares", ibid., p. 109.
4. John Dowland, "Sorrow Stay", Edmund Fellowes edition of John Dowland. Fifty Songs, Stainer & Bell, London, p. 39.
5. John Dowland, "I Saw My Lady Weep", en Auden, Kallman & Greenberg, op. cit., p. 105.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Homo Microcosmus.



1.

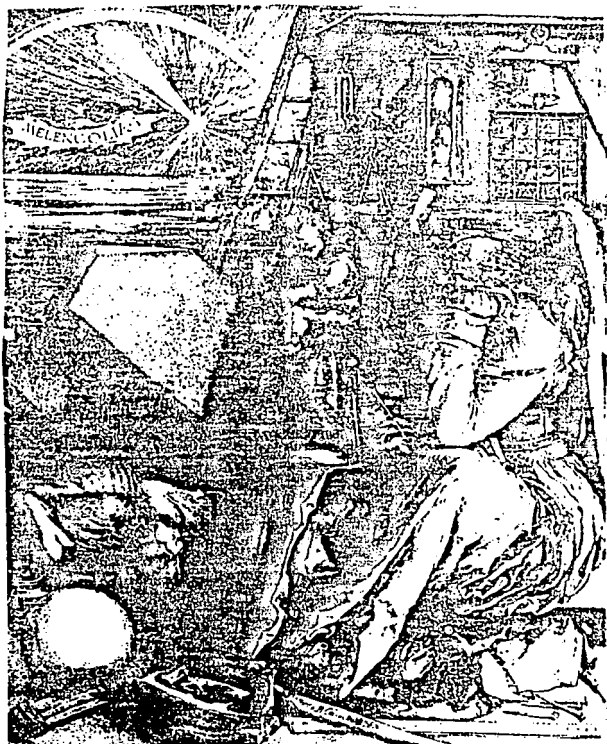
HEARE what's the reason why a man we call
 A little world? and what the wiser ment
 By this new name? two light Celestiall
 Arc in his head, as in the Element:
 Like as the wearied Sunne at night is spent,
 So fereeth but the life of man a day,
 At morn' hee's borne, at night he flits away.

Of heate and cold as is the Aire composed,
 So likewise man we see breath's hot and cold,
 His bodie's earthy: in his langes inclosed,
 Remaines the Aire: his braine doth moisture hold,
 His heart and liver, doe the heate k. hold:
 Of Earth, Fire, Water, Man thus framed is,
 Of Elements the threefold Qualities.

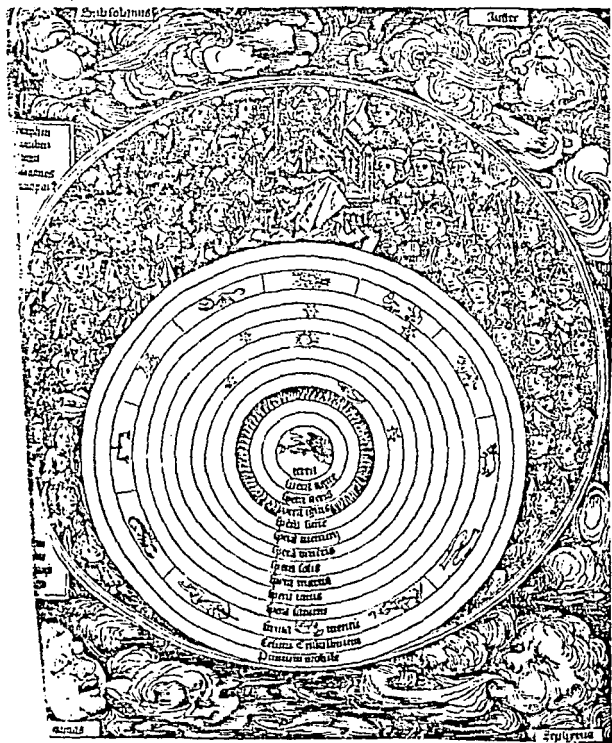
2.



3.



4.



IN DARKESSE LET MEE DWELL

JOHN DOWLAND

A MUSICAL BANQUET 1610

Slow $d = 52-54$

VOICE

PIANO

p sostenuto

p

In

dark - nesse let mee dwell,

1) original d

mf

the ground, the ground shall sor-row, sor-row be,

mf

mf

The roofe Di - spaire to barre all,

mf legato

all cheer-ful light from mee,

p

p

The wals of mur - ble

blacke that moist - ned, that

moist - ned still shall

weepe, still shall weepe,

My mu - sicke, My mu -

sicke hell - ish, hell - ish

jar - ring sounds, jar - ring, jar-ring sounds to

decresc.
ban - ish, ban - ish friend - ly sleepe.

decresc.

Thus wed - ded

to my woes, and bed - ded

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "to my woes, and bed - ded". The piano accompaniment is on two staves with a grand staff clef. The music is in a 4/4 time signature.

to my Tombe,

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note on "Tombe,". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

O ——— let me liv - ing die,

marcato

This system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note on "O" followed by "let me liv - ing die,". The piano accompaniment includes the instruction "marcato" in the right hand.

mf *cresc.*
O let me liv - ing let me liv - ing, liv - ing

mf

This system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note on "O" followed by "let me liv - ing let me liv - ing, liv - ing". The piano accompaniment includes dynamic markings "mf" and "cresc." in the right hand, and "mf" in the left hand.

die, till death, till death doe come,

This system contains the first two staves of music. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment consists of two staves. The music is in a minor key and features a steady rhythmic accompaniment.

till death, till death doe come, till death,

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

till death doe come.

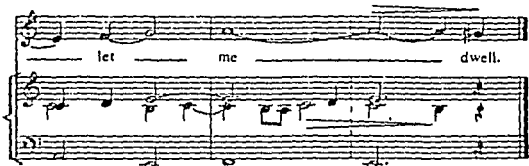
ff *sfz*

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment features a crescendo, indicated by the *sfz* marking.

In darknesse

p *legato*

This system contains the final two staves of music. The vocal line has the lyrics. The piano accompaniment features a piano (*p*) and legato marking.



In darknesse let mee dwell, the ground shall sorrow be,
The rooſe Diſpaire to barre all cheerful light from mee,
The wals of marble blacke that moiſtned ſtill ſhall weepe,
My musicke helliſh jarring ſounds to baniſh friendly ſleepe.
Thus wedded to my woes, and bedded to my Tombe,
O let me living die, till death doe come.

ANONYMOUS



COME HEAVY SLEEP

JOHN DOWLAND

THE FIRST BOOKE OF SONGES 1597

Very slow $\text{♩} = 46-50$

VOICE *mf*

Come — heav - y sleepe,

PIANO *p molto legato*

the Im - age of true death; And close up these —

— my wea - ry weep - ing eyes,

Whose spring of tears doth stop my vi - tall breath,

And tears my hart with sor - rows high swoln crys:

Come & pos - ses my tir - ed thoughts - worne soule,

That liv - ing dies, That liv - ing

dies, That liv - ing dies, till thou

decrease.

on me be stoule.

p

pp

1

Come heavy sleepe, the Image of true death:
 And close up these my weary weeping eyes,
 Whose spring of tears doth stop my vitall breath,
 And tears my hart with sorrows high swoln crys:
 Come & posses my tired thoughts-worne soule,
 That living dies, till thou on me be stoule.

2

Come shadow of my end, and shape of rest,*
 Alid to death, child to this black fac't night,
 Come thou and charme these rebels in my brest,
 Whose waking fancies doth my mind affright,
 O come sweet sleepe, come or I die for ever,
 Come ere ny last sleepe coms, or come never.

ANONYMOUS

* To make the words conform naturally to the notes, the singer should follow Dr. Fellowes' suggestion and sing: *Come shape of rest: and shadow of my end.*

FLOW MY TEARES
(LACRIME)

JOHN DOWLAND

THE SECOND BOOKE OF
SONGS OR AYRES 1600

Slow $\text{♩} = 46-48$ *mf* 195

VOICE

Flow my teares fall
Downe my vaine lights shine

PIANO

P legato

from your springs, Ex-ide
you no more, No nights

for ey-cr-let me mourne Where
are dark e-nough for those That

nights in black dis - tance, a lone bird pair their sad in - fa - my lost for - tuns de.

decrec.

sings, There let mee live for plore, Light doth but shame dis

decrec.

p [Somewhat faster] *mf*

pp lone. Nev - er close. From the

mf

may my woes be re - lieved, high - est spire of con - tent,

poco a poco accel. e cresc.

Since put - tie is fled, And teares, and sighes,
My for - tune is throwne, And feare, and griefe.

and grones my wea - rie dayes, my wea - rie dayes,
and paine for my de - serts, for my de - serts,

poco a poco rit. e dim.

Of all joyes have de - priv - ed.
Are my hopes since hope is gone.

Tempo I

Harke you shad - owes that in dark - nesse

pp

mf
dwell, Learnie to con - temne light,

mf
Hap - pic, hap -

pie they that in hell Feele

not the worlds de - spite.

1

Flow my teares fall from your springs,
Exilde for ever, let me mourne
Where nights black bird hir sad infamy sings,
There let mee live forlorne.

2

Downe vaine lights shine you no more,
No nights are dark enough for those
That in dispaire their lost fortunes deplore,
Light doth but shame disclose.

3

Never may my woes be relieved,
Since pittie is fled,
And teares, and sighes, and grones my wearie d. yes
Of all joyes have deprived.

4

From the highest spire of contentment,
My fortune is throwne,
And feare, and griefe, and paine for my deserts,
Are my hopes since hope is gone.

5

Harke you shadowes that in darknesse dwell,
Learne to contemne light,
Happie, happie they that in hell
Feele not the worlds despite.

ANONYMOUS

20 SORROW, STAY

Slow.

VOICE *mf* Sor - row, sor-row, stay, *dim* lend true re-pen-tant tears,

p To a woe - ful, woe - ful wretch-ed wight,

mf Hence, hence, Des-pair with thy tor-ment-ing fears:

do not, O do - not my heart, poor heart af-fright. Pi - ty, pi-ty, pi - ty,

cresc.

Pi - ty, pi - ty, pi - ty, help now or nev - er, Mark me not to end - less -

cresc.

p

pain. mark me not to end - less pain, A - las I am con -

p

mf

- dem'd, a - las I am con - dem'd, I am condemn'd ev - er, No hope.

mf *dim.* *p*

mf

no help, there doth re - main. But down, down, down, down I fa'l,

mf

p but down, down, down, down I fall, down, and a-rise,

p *cresc.*

mf down and a-rise. *f* I nev - er shall. *mf* But down, down, down, down I fall.

mf cresc. *f* *mf*

p but down, down, down, down I fall, *cresc.* down, and a-rise, *f* down, and a-rise

p *cresc.* *f*

p I nev - er shall.

dim. *p*

I SAW MY LADY WEEPE!

JOHN DOWLAND

THE SECOND BOOKE OF
SONGS OR AYRES 1600

Moderately Slow $\text{♩} = 66-69$

p molto legato

p
I — saw my — La - dy

weepe, And sor - row

105

1) Dowland dedicated this song to Anthony Holborne, an Elizabethan composer widely known for his instrumental music

proud to be ad - vanc - ed

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics "proud to be ad - vanc - ed" are written below the vocal line.

so

m/

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics "so" are written below the vocal line. A dynamic marking *m/* is present in the piano part.

p
In those faire eies, in those faire

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics "In those faire eies, in those faire" are written below the vocal line. A dynamic marking *p* is present at the beginning of the system.

cies, where all per - fec - tions keepe,

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics "cies, where all per - fec - tions keepe," are written below the vocal line.

pp

Hir face was full of woe,

pp

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics 'Hir face was full of woe,' are written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a *pp* dynamic marking.

p

full of woe, But such a

p

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'full of woe, But such a'. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic marking.

woe (be - leev me) as wins more hearts,

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line includes the lyrics 'woe (be - leev me) as wins more hearts,'. The piano accompaniment continues.

mf

Than mirrh can doe with hir, with

Detailed description: This system contains the final two staves of music on the page. The vocal line includes the lyrics 'Than mirrh can doe with hir, with'. The piano accompaniment continues with a *mf* dynamic marking.

hir, in - tys - ing parts.

pp

1

I saw my Lady weepe,
 And sorrow proud to be advanced so
 In those faire eies, where all perfections keepe,
 Hir face was full of woe,
 But such a woe (beleeve me) as wins more hearts,
 Than mirth can doe with hir intysing parts.

2

Sorrow was there made faire,
 And passion wise, teares a delightfull thing,
 Silence beyond all speech a wisdom rare,
 Shee made hir sighes to sing,
 And all things with so sweet a sadnesse move,
 As made my heart at once both grieve and love.

3

O fayrer than ought ells
 The world can shew, leave off in time to grieve,
 Inough, inough, your joyfull lookes excells,
 Teares kills the heart, believe,
 O strive not to be excellent in woe,
 Which onely breeds your beauties overthrow.

ANONYMOUS