

diferente para cada estrofa. Intuye la razón poética del texto. Advierte la diversa significación del estribillo y las estrofas y establece una clara distinción temática. Es admirable la firmeza, pulcritud y sencillez con que traduce la afirmación de los dos versos iniciales que sirven de eje a la composición. Rodrigo ha conseguido crear un diseño melódico de tan simple tesitura como vigorosa personalidad musical. Destaca su rigurosa adecuación a la palabra: el compositor deduce de ella su conciso dibujo monódico. Su contorno angular ascendente y descendente es el más apropiado para expresar el contraste entre la niña premiada y las que no obtienen la flor: se verifica la más estricta unidad semántica. No se trata de una concordancia prosódica externa: al conferir vida musical al texto, Rodrigo desarrolla y completa su intención significativa. Es el espíritu del juego juvenil y de la gentil agraciada el que le inspira el afortunado motivo en su doble aspecto melódico y rítmico.

Ha de destacarse la belleza formal de la estructura estrófica impuesta por el compositor. Para romper la uniformidad del largo número de versos establece una hermosa modulación enarmónica, cuyo efecto intensifica con una larga cesura vocal. Se proyecta en su configuración la ley tradicional de los cánones clásicos. Impera la regla ternaria. Distribuye los doce versos en tres grupos, en razón consonante de dos a uno con la modulación como eje. Organiza los tres elementos con una precisa simetría, según el módulo uno más uno más dos. Observa, por tanto, una norma expansiva, que culmina al final de las dos partes con bellas cadencias melismáticas: la segunda, exenta y epilodal, se funde con el estribillo y resuelve la enarmonía con mucho acierto.

Rodrigo encomienda la exteriorización musical de la unidad ambiental de la acción poética al acompañamiento pianístico. Mediante la aplicación sistemática del principio estético de la repetición emplea a través de toda la canción un motivo conciso, vivaz y jubiloso, sustentado por bajos en disposición lineal de firme cimentación rítmica. Se conjuga así un doble plano temático: vocal e instrumental. Sin embargo, no hay dicotomía: no porque el piano asuma en breves momentos la idea generativa del estribillo, sino por la convergencia armónica de los factores en una misma función significativa.

ESTRIBILLO

La concurrencia de elementos estilísticos diversos y aun contrapuestos constituye un gran obstáculo para las filosofías de la historia referidas a períodos determinados. La coincidencia de culteranismo y conceptismo con el desarrollo de la letrilla se ofrece como uno de los

fenómenos culturales más interesantes. Se incluye al murciano Salvador Jacinto Polo de Medina entre los poetas seguidores de Góngora. Son valiosas e inspiradas sus breves poesías festivas. Converge en ellas un doble aspecto popular y naturalista.

Rodrigo ha realizado la versión musical de este bello «Estribillo»:

*Y muera yo de amor por Perinarda,
Desde que nace el sol hasta que para.
Canten las aves, suenen las ramas,
Y los pajarillos, triples alados,
Canten arpados.
¡Ab!
Suenan sonoros en suaves coros.
Y muera yo de amor por Perinarda,
Desde que nace el sol hasta que para.
Canten en su capilla
¡En gran maravilla!
¡Ab!
Con su voz ingrata, ingrata,
Aquel arroyuelo, capón de plata.
¡Ab!
¡La, la, la, la, la, la!*

Cierta ironía contiene la confesión amorosa del vate. La alusión a la naturaleza eleva la confidencia a un plano estético superior. Su estimación musical del arroyuelo se distingue de la consideración positiva general de los efectos de las «rumorosas aguas»; hay que convenir, sin embargo, en el acierto satírico de su definición como «capón de plata». Se refleja en la segunda estrofa la práctica musical polifónica de la época aplicada a la ordenación de los sonos de las aves: se produce así una interrelación artística frecuente en la literatura pastoril y naturalista; recordemos que bastante antes, Berceo hacía en la introducción a los *Milagros* una interesante mención de la técnica contrapuntística de su tiempo.

Desde el punto de vista formal, la poesía presentaba al músico una estructura muy proporcionada y precisa: dos estrofas de cinco versos con el colofón del pareado y el epílogo silábico. Notemos, sin embargo, el efecto derivado de la colocación asimétrica del estribillo; señalemos asimismo las posibilidades ofrecidas por la reiteración de versos, sílabas y palabras. Pero más que estos detalles externos hay que destacar la alegría gozosa que conforma las estrofas. Como en sus restantes canciones, Rodrigo no sólo traduce musicalmente el texto: potencia sus posibilidades significativas. Es sorprendente la luminosidad, la gracia y la complejidad de esta obra, conseguida, sin embargo, a partir de unos motivos tan sencillos. Concreta en ellos la expresión del amor popular,

del canto de los pájaros, del ambiente jubiloso de una realidad en plenitud de su belleza primaveral. Pero la diáfana hermosura de esta partitura no deriva sólo del acierto temático. Observamos una variada serie de estímulos estéticos que se integran en una unidad firme y esplendorosa: su análisis implica el riesgo de deshacer el encanto derivado de la totalidad. Los versos de Polo de Medina sólo tienen función sugerente y condicionante en su aspecto métrico. Rodrigo se inspira directamente en los sentimientos expresados y en el paisaje descrito. La belleza musical de la estructura creada subsume poesía y color.

En la interpretación del estribillo emplea un motivo de resonancias populares y acusada personalidad que se proyecta en los restantes. Mientras tanto, el piano reitera un breve diseño de acordes de dominante y tónica con significación reminiscente. Hay que destacar en este período el interés estético de la superposición contrastada del ritmo vocal e instrumental: el antagonismo acentual coadyuva a exteriorizar la actitud de benévola ironía con que se interpreta el amor del lugareño por su Perinarda. La versión danzada de este fragmento crearía un interesante efecto de distorsión.

El amante ruega a aves y pájaros que se unan a su júbilo. Rodrigo realiza una magnífica versión de este alborozo: sobre el mismo acompañamiento dispone un contrapunto a dos que concierta el canto vocal de la invitación y el tema anterior, que exterioriza sus sentimientos; la atiplada tesitura con que aparece en esta ocasión acentúa el efecto del jolgorio sonoro.

La cadencia exclamativa no pierde el carácter rítmico de la composición: asume también una función modulativa y de inciso entre las estrofas. La asimetría producida por la introducción de un verso previo a la repetición del estribillo está muy bien resuelta mediante un breve canon, cuya realización sobre la dominante acentúa su función de tránsito. La reexposición de la melodía del estribillo es normal, pero la expresión burlesca no se encomienda esta vez al asincronismo acentual del acompañamiento, sino a originales superposiciones tonales aplicadas con incisiva gracia. El cuadro sonoro adquiere un momento culminativo de brillantez cromática en la traducción de los versos « ¡Canten en su capilla en gran maravilla! » y en su correspondiente continuación exclamativa. Con benevolente y comprensivo humor, Rodrigo refleja la solicitud del amante de Perinarda con enfático y grandilocuente diseño. Su petición es apoyada a través de un ingenioso juego de acordes tonales, cuyo dinamismo amplían rápidas escalas que se erigen en nuevo motivo con consecuencias formales ulteriores. Las punzantes disonancias de semitono intensifican el efecto.

La grandiosidad altisonante de este fragmento se interrumpe por la mordaz alusión a la musicalidad ingrata del arroyuelo, que permite al compositor presentar una nueva idea temática acompañada de giro rítmico, que coadyuva a la expresión de la imagen literaria del capón.

Termina la canción con una espléndida coda final. Con muy bien calculada disposición de ritmos e intensidades, superpone el autor el motivo primero del estribillo y el diseño en escala, cuyo valor temático señalábamos anteriormente. Establece una correspondencia entre voz e instrumento, que alcanza la plenitud de su efecto en el mismo final.

COPLAS DEL PASTOR ENAMORADO

Un milagro de la hagiografía mariana medieval que inspiró a Gonzalo de Berceo constituye también el tema de una preciosa comedia de Lope de Vega: *La buena guarda*. En su ausencia culpable, una abadesa, muy devota de Nuestra Señora, es sustituida por un ángel que adopta su figura; completa Lope la acción sobrenatural con la suplantación de otros dos personajes que motivan la salida conventual de la monja. En la obra se manifiesta la espléndida imaginación creadora de Lope: la sucesión de episodios sorprende al espectador y mantiene tensa su atención. Admira su realismo: el piadoso argumento le sirve para presentar un cuadro vivo de las costumbres de la época. Destaca la eficaz definición caracterológica de los individuos que integra en la obra y de sus reacciones ante las distintas situaciones por las que pasan. El diálogo versificado es fluido y bello: alcanza sus mayores valores poéticos en sus alusiones a la hermosura de la naturaleza. Por dos veces aparece el buen pastor que busca la oveja perdida. La intención simbólica es patente. En la segunda ocasión declama estas bellas estrofas, que, como las recitadas en la primera, Harzenbusch las relaciona con acierto con las que Tirso de Molina incluye con significación semejante en *El condenado por desconfiado*:

*Verdes riberas amenas,
Frescos y floridos valles,
Aguas puras, cristalinas,
Altos montes de quien nacen,
Guiadme por vuestras sendas
Y permitidme que balle
Esta prenda que perdí
Y me cuesta amor tan grande.
Ya de pisar las espinas
Llevo teñidas en sangre
Las albarcas, y las manos*

*Rotas de apartar jarales.
De dormir sobre el arena
De aquella desierta margen,
Traigo enbetrado el cabello;
Y cuando el aurora sale,
Mojado con el rocío
Que por mi cabeza esparcen
Las nubes que del sol buyen,
Humedeciendo los aires.*

En el original utilizado por Rodrigo falta el verso «Ya de pisar las espinas». Por otra parte, se sustituye la palabra «enbetrado» por la de «entrejado». Por motivaciones formales, el compositor tiene el acierto de repetir al final la estrofa primera. La transcripción musical se ofrece como una de las más bellas composiciones vocales del maestro valenciano. Las poéticas invocaciones a la naturaleza podían haber centrado muy bien su preocupación de músico. Hubiera resultado así un canto lírico y luminoso como el creado en otras ocasiones. Pero con aguda sensibilidad ha sabido notar la función semiótica y subordinada del paisaje: el verdadero protagonismo no corresponde a la exaltación de la hermosura de éste, sino a la manifestación del dolor por la pérdida de la oveja buscada con inefable afecto. Este sentimiento mixto de amor, pena, compasión y esperanza es el que define la poesía y el que subsume y expresa el compositor. Por esto su obra está concebida con íntima y elegíaca liricidad, no exenta, sin embargo, de nostálgica pasión divina por el alma descarriada. A través de la poesía Rodrigo penetra en el espíritu de Lope en uno de sus más serenos arrebatos místicos: lo comprende, lo asimila y lo desvela.

El sentimiento que descubre es el que tensa el contorno de la melodía. El sobrio acompañamiento instrumental (en el que se proyectan los caracteres de su primitiva escritura a la guitarra) crea el ambiente adecuado para la traducción del suave y místico patetismo de la canción. Rodrigo adopta una configuración original e interesante, a la vez sencilla y diversificada. Un tema instrumental apoyado en tremolante guitarrero sobre dominante concreta la expresiva situación anímica y prepara la entrada de la voz, que entona sola su romance de admirativa contemplación de la naturaleza y apasionado fervor lucólico. La concisa armonía se enriquece por un idóneo empleo de variantes modales que acentúa el efecto comunicativo y estético del breve recitativo. La sencilla cláusula cadencial de floreo de la introducción instrumental va a tener una importante función temática. En la segunda parte de esta primera sección la asume la melodía en giro descendente, que traduce la más doliente y amorosa queja del amante fiel, que no sólo espera, sino

que busca a la amada. En esta parte, el compositor apoya la voz sobre el motivo instrumental. Ambos se diferencian y se complementan: establece en el contrapunto temático un contraste rítmico con doble figuración ternaria y binaria, pero la serena resignación con que el pastor solicita ayuda a las verdes riberas, floridos valles, cristalinas aguas y altos montes le mueve a prescindir de incisivas sonoridades y a conjuntarlos en consonancia.

La sección central está muy bien definida: el músico advierte que la enumeración de cuidados y sinsabores ha de traducirse con minuciosidad narrativa aligerada para que su impronta sea más inmediata. Cambia el ritmo y la tonalidad. Sobre largos acordes arpegiados de sólida definición tonal expresa la melodía con viveza la dolorida queja: el uso de la progresión amplía el dinamismo agógico. La declaración se interrumpe para dejar paso a un nuevo y delicioso fragmento relacionado con el primero por algún nexo temático. La textura musical es, sin embargo, distinta. El acompañamiento pierde ahora su vinculación guitarrística para adoptar calidades pianísticas generadoras de un ambiente plácido que sustenta la dulce y emotiva melodía. Rodrigo consigue traducir al mismo tiempo el doble sentimiento derivado de la impresión de la naturaleza y de la preocupación subjetiva, porque el primero modera y templea la exteriorización del segundo.

Con acertado criterio, el compositor termina con una coda reexpositiva muy bien formulada en su expresividad y en su realización musical: su instinto configurativo le impulsa a la repetición de la primera estrofa; su reiteración final confiere a música y poesía unidad formal y eficacia conclusiva. Rodrigo crea así una hermosa y precisa estructura.

ROMANCILLO

Por mayo era, por mayo

Admira la sensibilidad de los autores de la épica castellana primitiva. No sólo describen hechos bélicos: revelan el carácter y las reacciones afectivas de sus protagonistas. Con el tiempo se acentúa este expresivismo psicológico. Surge el romance amoroso. Pero la temática no queda limitada a estos aspectos: se extiende a las más variadas vivencias. En el famoso romancillo «Por mayo era, por mayo», el poeta se plantea el problema de la soledad. No necesita de largo discurso para desarrollarlo, le bastan unos versos para crear un argumento semiológico referido a una de sus formas más penosas: el aislamiento forzado del prisionero. El vate anónimo realza el drama en su imagen poética: la

incomunicación es completa; niega al infeliz la luz y el sonido concretado en el canto de la avecica frustrado por un inoportuno ballestero.

Renuncia con elegancia a lamentaciones melodramáticas: la semiótica del prisionero tiene una expresión lírica. El poeta resalta su situación a través del contraste. Para destacar el valor de la libertad acude a otra simiosis: el canto a la primavera en su momento más jubiloso; mayo florido y fecundo como símbolo de la comunicación y el amor. La naturaleza más esplendorosa inspira estas estrofas. Configura su lenguaje con sensible musicalidad. La ordenación del contraste de ideas y sentimientos se establece con estricta proporcionalidad. Por esto el romancillo es tan bello: a la profundidad del tema y a la hermosura de la palabra añade su perfección formal.

*Por mayo, era por mayo,
Cuando hace la calor,
Cuando los trigos encallan
Y están los campos en flor;
Cuando canta la calandria
Y responde el ruiseñor,
Cuando los enamorados
Van a servir al amor.
Menos yo, ¡triste cuitado!,
Que vivo en esta prisión,
Que no sé cuándo es de día,
Ni cuándo las noches son,
Sino por una avecica
Que me canta al albor.
Matómela un ballestero...
¡Dios le dé mal galardón!*

Rodrigo ha intuido la unidad del romance. Ha advertido que la intención del poeta no era cantar la primavera, sino la soledad. Su versión ofrece mucho interés desde el punto de vista psicológico. Crea una imagen musical adecuada a la época en que fue escrito el romancillo, a la expresión de la tristeza del prisionero, a la participación protagonista de la avecica y a su propio tiempo de compositor. Como siempre, se produce la paradoja de la convergencia de la más nítida sobriedad estética con una compleja riqueza de elementos expresivos.

El músico profundiza en la estética del romance renacentista con reminiscencias medievales. Aplica el esquema formal del prelude instrumental de introducción e interludio de separación de las dos secciones del poema. Adopta el acorde rasgueado y el floreo punteado de la vihuela. Emplea la escala modal menor sin alteración ascendente de sus grados sexto y séptimo (aunque la afirmación cadencial le impulse a utilizarla en ocasiones concretas). Adecua, en fin, su musicalidad a la