

La tercera constituye la más concisa definición de la ascética de San Juan. No es interrogativa, sino resolutiva. A la negación de las potencias cognoscitivas sigue la purgación de los afectos: pura fe y unión de voluntades. Pero ésta exige la superación de los sentimientos naturales, renuncia a los goces sensuales y desestimación de riesgos y asechanzas: «ni cogeré las flores ni temeré las fieras». No importan las dificultades para el alma en gracia, porque con el Espíritu «pasaré los fuertes y fronteras». La capacidad de Rodrigo para la música vocal se hace especialmente patente en esta ocasión. Conserva el tema salmódico, pero en este caso acentúa su firmeza monódica, su ritmo pausado y rotundo, el efecto de la repetición sistemática de sus notas. Mediante la fusión de los valores estéticos de tono e intensidad, dispone los versos en progresión ascendente con graduación del matiz que va desde el piano al muy fuerte. Es obvio que en el acompañamiento de esta estrofa prescinde del motivo pianístico. Pero también en esta ocasión renuncia a una colaboración instrumental ampulosa en la que fácilmente podría haber incurrido por el significado del texto. La melodía resalta la poesía y el piano contribuye a exaltarla. Con el mejor gusto y la más sobria eficiencia apoya el canto con largas notas triplicadas en tésitura de otras tantas octavas que derivan en un contrapunto a dos con práctica de giros e intervalos que superan las reglas tradicionales. Al final, las notas se cuadriplan para contribuir a la ampulosidad sonora y terminar por resolver en acordes tónicos de re, la y mi con sol sostenido en juego de dominantes que enriquece la armonía con su proceso modulativo.

En su vida sensible y mortal el hombre queda situado en un insoslayable contorno ambiental, que puede contemplar con criterio fenoménico o trascendente. El ímpetu viatorio de la estrofa anterior se temple en la última. Juan vuelve sus ojos a los bosques y espesuras, al «prado de verduras de flores esmaltado» porque ellos en cuanto «pintados por la mano del Amado» pueden darle razón del mismo. Rodrigo tiene, pues, ocasión de volver a la configuración bitemática. El motivo pianístico sustenta esta vez a todos los versos. La intensificación poética de la referencia paisajística se traduce en su desarrollo más continuo y vivo. Los yambos se transforman en giles tribraquios a dos voces a los que se añaden largas notas tenidas en superposición armónica. Sobre ellos canta la voz una nueva variante de su tema en torno a la cuerda de tónica en modo menor, que hace más ostensible su distinción del diseño instrumental, ya que en éste adopta ahora la tonalidad mayor. Concebido este período con musicalidad suave, Rodrigo aumenta el interés dramático estableciendo un hiato que convierte en epílogo el canto pianísimo de las palabras: «¡decid si por vosotros ha pasado!» Tras de la cadencia tonal conclusiva, esta melodía final conduce a una termina-

ción plagal, pero el piano la continúa con la audición por última vez de su motivo propio en el acorde inicial de dominante.

De esta manera, «Cántico de la esposa» se ofrece como un lied modelico. No sólo se produce una íntima fusión de poesía y música: el compositor penetra en los valores teológicos, místicos y artísticos de aquélla, y los desarrolla y acentúa en la expresión musical. Con la más elegante, sobria y matizada pulcritud la música potencia los versos, pero permite su audición nítida. El bitematismo se ofrece como la mejor traducción de la hermosura de la naturaleza contemplada con visión intencional trascendente; al mismo tiempo, permite una interesante configuración formal que resuelve en unidad la diversidad estructural de las estrofas. A pesar de su brevedad, hay reminiscencias constructivas de formas típicas de la historia musical como el lied, la variación y el primer tiempo de sonata, disposiciones de bellos acordes y diseños contrapuntísticos. Canción de moderado modernismo, adecuado al momento de composición, por el desarrollo de su contorno monódico, por sus caracteres modales y por el empleo de largas notas de ortografía cuadrada en una de sus estrofas, se vincula también con la estética musical de la época de San Juan: era necesario que la versión musical alcanzase la validez intemporal de la poesía. Pero en su consecución se afirma, precisamente, la personalidad estilística de Joaquín Rodrigo.

SONETO

El soneto constituye una de las estructuras más hermosas escritas por el hombre. Por sus limitadas dimensiones no se presta a divagaciones. Sin embargo, permite una expansión temática más desarrollada que otras formas más concisas: se establecen proporciones clásicas entre sus estrofas y sus versos. Domina la ley pitagórica de los números sencillos y las razones simples. Se explica su difusión y supervivencia: cambian los estilos, pero la forma permanece. Los compositores se han interesado por su versión musical. Joaquín Rodrigo ha incluido uno de Juan Bautista de Mesa en su colección de catorce canciones. Su texto es el siguiente:

*Dormía en un prado mi pastora hermosa,
Y en torno della erraba entre flores,
De una y otra usurpando los licores,
Una abejuela, más que yo dichosa,
Que vio los labios donde amor reposa,
Y a quien el alba envía sus colores,
Que al vuelo refrenando los errores,
Engañada, los muerde, como a rosa.*

*¡Oh, venturoso error, discreto engaño!
¡Oh, temeraria abeja, pues tocaste
Donde aún imaginarlo no me atrevo!
Si has sentido de envidia el triste daño,
parte conmigo el néctar que robaste,
Te deberé lo que el amor no debo...*

Como puede observarse, se trata de una bella poesía. El autor siente con sinceridad la naturaleza: es sensible a sus sugerencias. Proyecta en ella sus afectos. No la humaniza, no la transforma: se vincula con ella; al asociarla a sus sentimientos resalta la armonía de la creación. La convierte en lenguaje: le confiere función semiótica. Supera el riesgo de artificialidad del género bucólico. Descubre su preocupación amorosa, pero sublima el erotismo en la elegancia de la semiología y de la forma: por su validez estética trasciende el egoísmo narcisista. No sólo es asimilable por el contemplador: la confesión personal puede erigirse en canto simbólico a la fecundidad de la tierra. No es amor platónico a la idea, pero el autor extrema su expresión pudorosa. La aguda sensibilidad de Mesa, su capacidad afectiva y la sutileza creadora de su fantasía se muestran compatibles con el equilibrio intelectual con que conforma la poesía.

Ofrece ésta al músico interesantes condicionamientos estructurales. Observa el autor en la disposición de la rima una estricta proporcionalidad: se corresponden los versos tanto en las estrofas de cuatro como en las de tres; busca el aliciente del contraste al declarar venturoso al error y discreto al engaño o al indicar al final: «te deberé lo que al amor no debo»; establece una doble simetría entre las estrofas; introduce una variada gama de elementos de grato efecto sensorial, que resuelve en la sólida unidad intencional y configurativa; huye de hermetismos y crea un luminoso cromatismo ambiental.

La traducción de Rodrigo no sólo se identifica con el texto poético: al conferirle expresión musical amplía sus virtualidades artísticas. Los versos se asimilan en una melodía concebida con sencilla y lírica pulcritud y dividida en células temáticas correspondientes al acontecer de la acción poemática. Fundamenta sus sobrios vuelos melismáticos con una armonía discursiva y dúctil de concisa pero magistral realización a cuatro partes, que se reducen a tres en la introducción y se ensanchan en momentos oportunos que requieran un mayor apoyo sonoro. El empleo de acordes tonales establece una escritura de clara y nítida configuración; su enriquecimiento con el uso moderado de apoyaturas y notas superpuestas acentúa sus estímulos sensoriales. Matiza con sutileza y medida para no romper el ambiente de serenidad que caracteriza a la composición. Por el mismo motivo limita la modulación a tonos vecinos, pero intensifica el efecto expresivo con bien aplicados cambios tonales y

modales. Las frecuentes anacrusas definen el ritmo ternario con una idónea disposición yámbica. El estribillo instrumental vincula a la canción a la estética renacentista y confiere solidez a la composición. Todos estos aspectos formales derivan del principio estético que origina la canción: exteriorizan la proporción interna que se establece entre música y poesía.

La versión de la primera estrofa es fundamental en la delineación formal de la canción, porque en ella se ofrece buena parte del material temático empleado posteriormente.

Insistamos en que por su significación estructural y expresiva destaca la breve introducción pianística. Podría afirmarse que constituye una verdadera síntesis de la canción. Su bella melodía define el soneto. El arco de su contorno ascendente y descendente traduce con la mayor eficacia la esperanza admirativa y la nostalgia de un amor en lontananza, falta de comunicación directa. El adorno inicial y el trino cadencial acentúan su elegancia y traducen la escena bucólica en su verdadera dimensión cortesana. La segunda aumentada de la escala armónica (especialmente advertible en su condición de nota de paso) y la siguiente elisión del floreo contribuyen felizmente a subrayar el matiz psicológico del texto. La iniciación de la armonía en acorde subdominante y su tránsito a tónica invertida antes de afirmar la fundamental responden a una misma intención de lírica evasión de fórmulas más estereotipadas. Al dibujar la disposición rítmica ascendente del bajo en el penúltimo compás una imitación del diseño primero de la melodía, se establece un módulo conformativo reiterado luego en el transcurso de la composición. El empleo arpegiado del acorde final tendrá también función antecedente de práctica ulterior. De este modo, la introducción ofrece el núcleo principal de la obra.

Las melodías de los cuatro versos correspondientes a la primera estrofa presentan la misma disposición de curvado diseño. El ambiente de estático reposo indicado por el poeta en el primer verso («dormía en un prado mi pastora hermosa») impulsa al músico a ordenar las notas con aumentación doble de los valores utilizados antes. Un acertado juego de anacrusas iniciales formulan un ritmo ternario de suave balanceo enriquecido con variada disposición del fraseo. La imagen musical responde a la paz bucólica del paisaje. Nada de tensiones: melodía y acompañamiento discurren juntos en una sobria armonía a cuatro, cuyo tiple dobla a la voz (como en el arte cortesano de los lutistas), mientras el bajo efectúa un eficaz contrapunto por movimiento contrario. Sencillos acordes tonales apoyan la melodía. Bella significación acentual y preciosa huida de formulismos vulgares tiene al principio el uso de doble apoyatura sobre tónica (o superposición de acordes de subdominante y dominante

sin tercera) que confiere impulso ascensional a la melodía. El efecto cadencial de la dominante es resaltado por la elegante inclusión previa del acorde tónico relativo, que comporta el contraste de la presencia no alterada del séptimo grado.

El texto poético exige este carácter conclusivo del primer verso. El músico tenía que separarlo de los tres restantes. A la imagen del plácido sueño de la pastora sucede la narración del libre y feliz revoloteo de la abejuela. Su explicación se realiza a través del resto de la estrofa. Por esto establece un nexo entre ellos. El acierto de la modulación al relativo mayor en el primero de los tres radica en la oportunidad de la creación de un nuevo ambiente sonoro correspondiente al cambio de protagonista. A su vez, la terminación en dominante del siguiente pone de manifiesto su función adjetiva. La interpretación musical del cuarto verso es muy interesante. El poeta presenta al nuevo personaje y el compositor crea una imagen sonora para definirlo que se concreta en un melisma pianístico circunflejo de tres notas con ámbito extremo de octava, concorde con las continuas flexiones de su vuelo. El discurso melódico-armónico sigue una línea cadencial de precisa lógica conclusiva, con equilibrada y compensada distribución de los valores rítmicos, cuyos acentos intensifican oportunas apoyaturas.

El soneto de Mesa se ajusta a las leyes más clásicas de la expresión literaria. En el reducido número de catorce versos plantea una acción bien determinada. Rodrigo ha resaltado admirablemente su significación. La primera estrofa es expositiva: se define el triángulo amoroso. En la segunda se desarrollan los hechos y surge el conflicto: la abejuela confunde los labios rosáceos de la pastora con una flor. Difícilmente cabe superar la síntesis dramática conseguida por el compositor en este período. El diferente curso modulativo, las variadas disposiciones de los acordes, la distinta duración y contorno de los períodos melódicos y las rupturas rítmicas traducen con elegancia una pugna puramente poética. Nada más idóneo que la serie de progresiones con que interpreta el carácter narrativo de los dos primeros versos. A continuación la melodía ensancha su agógica apoyada en enfáticos acordes arpegiados. Sin embargo, no hay tragedia, sino imagen lírica. El músico la manifiesta: corta el discurso y crea una atmósfera de misterio, pero resuelve la tensión con suavidad, mensura y delicadeza.

Con unidad temática y variedad modulativa (primero el relativo de la tónica y después el relativo del relativo) inicia los tercetos: el contraste entre menor y mayor en los primeros versos no sólo acentúa el interés de la composición: responde a las sugerencias del texto. Es sensible Rodrigo a la significación métrica de estas dos estrofas; por esto no establece separación entre ellas y limita a mero recuerdo inicial la

inclusión del tema del estribillo instrumental en el momento de su distinción. En el orden expresivo ha sabido captar que la parte más importante de los tercetos y aun de toda la poesía es el verso segundo del último de ellos, en el que el amante propone un bello compromiso a su rival abejuela: partir el néctar que robó a la amada. No hay enfrentamiento ni celos en esta poética contienda: el feliz insecto se convierte de competidor en deseado transmisor de amor. El compositor destaca su función culminativa: lo presenta exento, separado de lo anterior y posterior, acentuado en la intensidad y en la armonía mediante serie paralela de acordes que apoyan con solidez la melodía. Sólo queda para terminar la suave catarsis cadencial del último verso: la aspiración amorosa tendría así el más puro y alambicado cumplimiento: la casta y hermosa pastora no habría siquiera intervenido. El ritornello instrumental que acaba la canción no tendría sólo finalidad formal: sería el contrapunto del silencio en el que se va desvaneciendo el efecto sutil de la poesía.

La acción argumental de ésta no es más que la semiosis expresiva de un pensamiento amoroso que el músico asimila y traduce con singular belleza. Hemos observado la función configurativa de la introducción instrumental erigida en estribillo. De la misma manera se han de señalar las correspondencias temáticas que establece entre los versos y las cadencias de las distintas estrofas, referidas a la melodía, al acompañamiento pianístico o a ambos factores a la vez: mencionamos entre las más interesantes la relación de las armonías del segundo verso de la segunda estrofa con el primero de la cuarta o las del segundo de la primera y tercera. La brevedad de los motivos es consecuente con la concisión de la forma, su variedad refleja la diversidad de estímulos sensoriales aludidos por el poeta, su reiteración manifiesta la unidad inspirativa del poema.

ESTA NIÑA SE LLEVA LA FLOR

La tercera canción está realizada sobre la famosa poesía «Esta niña se lleva la flor», de Francisco de Figueroa:

*Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!
Esta niña hermosa
Cuyos rizados son
La cuna en que el día
Se recuesta al sol,
Cuya blanca frente
La aurora nevó
Con bruñidos copos*

*De su blanco humor.
 Pues en cuerpo y manos
 Tal mano le dio
 De carmín nevado
 Cual nunca se vio.
 Esta niña se lleva la flor,
 ¡Que las otras no!
 Arcos son sus cejas
 Con que hiere Amor,
 Con tan linda vista
 Que ninguno erró.
 Canela y azúcar
 Sus mejillas son,
 Y quien las divide,
 De leche y arroz.
 No es nada la boca,
 Pero allí encontró
 Sus perlas la aurora,
 Su coral el sol.
 Esta niña se lleva la flor,
 ¡Que las otras no!
 No lava la cara
 Con el alcanfor
 Porque avergonzado
 De verla quedó.
 Y en sus descuidillos
 Siempre confió
 Como en los cuidados
 De mi tierno amor.
 Pues si canto, canta,
 Lloro cuando yo,
 Ríe cuando río
 Y baila a mi son.
 Esta niña se lleva la flor,
 ¡Que las otras no!*

El poeta resuelve su canto a la fecundidad en una simiosis primaveral concreta en la risueña adolescencia de la «niña que se lleva la flor». La define con elementos de una naturaleza radiante que la enriquece con sus atributos sensibles más esplendorosos. Precisa la descripción plástica de su belleza con imaginación oriental. Los autores de los romances heroicos primitivos no hubieran podido suponer que esta estructura llegaría a adquirir la ductilidad lírica de sus formas amatorias. La inclusión del estribillo las relaciona con zéjeles y rondós medievales. La poesía es extensa: tres estrofas de doce versos más el estribillo. Son tres momentos en la determinación de sus caracteres, en la descripción de su hermosura y en el canto a la armonía afectiva del amor. El músico supera las sugerencias para una versión amplia con interpretación