

# *De la Retórica a la Ciencia Cognitiva*

## **Un estudio intersemiótico de los *Tonos Humanos* de José Marín (ca. 1618-1699)**

### *Tesis doctoral*

Universidad de Valladolid

**Rubén López Cano**

[lopezcano@yahoo.com](mailto:lopezcano@yahoo.com),

[www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

Rubén López Cano 2004



Los contenidos de este texto están bajo una licencia [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Consúltela antes de usarlo.

The content on this text is under a [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) license.

Consult it before using this article.



**Attribution.** You must give the original author credit.



**Non-Commercial.** You may not use this work for commercial purposes.



**No Derivative Works.** You may not alter, transform, or build upon this work.

Cómo citar este artículo:

How to cite this article:

López Cano, Rubén. 2004. *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid. Versión on-line: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

(Consultado o descargado [día, mes y año])

(Accessed [Day Month Year of access])

## 9. La ironía que alivia el dolor

Ya he mencionado que la mayor parte de los *tonos humanos* del Siglo de Oro, si no es que todos, abordan temas amorosos y que de entre éstos dominan las historias de desencuentros, engaños, infidelidades y, sobre todo, de los pesares de un enamorado que no es recompensado en justicia sus ofertas amatorias. Prueba de ello son los diferentes géneros y subgéneros de lamentos que encontramos en los *tonos humanos* de José Marín. Una pequeña pero representativa muestra de ello la tenemos en los análisis presentados en el capítulo 8.

Pero he de advertir que no todas las penas del amor se traducen en lamentos. No todos los rigores del desdén conducen a estados depresivos y desesperados. Al menos no dentro del fascinante calidoscopio narrativo-expresivo de los *tonos humanos* de José Marín y, por extensión, de todos los compositores de la España del Siglo de Oro. Existe un rasgo que caracteriza el canto al desamor y desencuentros en el Siglo de Oro con respecto a otros repertorios del Barroco europeo. Estoy hablando del recurso la ironía. En efecto, las situaciones de ruptura amorosa, de desdén continuado, son a menudo resueltas en las canciones españolas por medio de reacciones sarcásticas, de relativización del dolor y de la importancia que se le reconoce a la “mala amante”. Las canciones españolas artísticas pueden sumir un discurso que no elude el cinismo, el insulto velado y una serie de críticas despechadas a las “virtudes” de la amada. A este tipo de discurso lo he denominado como *antilisonja*.

A los *tonos humanos* de José Marín que echan mano de este recurso, lo he llamado, a su vez, *tonos de antilamento*, en oposición a los *tonos de lamento* que hemos estudiado en el capítulo anterior.

### 9.1. El Antilamento

Se trata de uno de los subgéneros o modos de narrar las desavenencias amorosas más características de música vocal del Barroco español. El antilamento gestiona musical y poéticamente una serie de reacciones despechadas que la voz poética se permite ante la frustración amorosa. Todas estas reacciones tienen el cometido de evitar la caída en la tristeza y desesperación propias del lamento. Se trata de placebos, pues en su mayoría, es posible detectar en ellas huellas de la pena y el dolor. En una palabra, del lamento.

En efecto, el antilamento surge de las mismas situaciones de desavenencia amorosa que precede al lamento. Se inserta en el mismo filón narrativo, pero se resuelve de manera no convencional. El antilamento explora las regiones genérico-expresivas de lo satírico-burlesco, de lo picaresco y otras zonas que han sido ya detectadas por los estudios literarios y de historia del arte.

En este capítulo analizaremos el resultado del trabajo cognitivo de nuestro escucha experto por esta región semiótico-expresiva de los *tonos humanos*.

9.1.1. *No piense Menguilla ya*

Comencemos por un tono emblemático de este modo de relatar el penar amoroso.

La letra de *No piense Menguilla ya* es un romance con estribillo en forma de *soleá*:<sup>1</sup>

<b>Romance</b>	
<p>(1) <i>No piense menguilla ya</i> que me muero por sus ojos que he sido bobo hasta aquí y no quiero ser más bobo.</p> <p>(2) ¿Para qué es buena una niña tan mal hallada entre pocos que no está bien con el fénix porque le han dicho que es sólo?</p> <p>(3) El mal gusto de Menguilla es una casa de locos, el tema manda al deseo, vaya la razón al rollo.</p> <p>(4) Mucho abandona lo vano si poco estima lo hermoso la que por ser familiar no repara en ser demonio.</p>	<p>(5) Yo no sé querer en bulla que es una fiesta de toros donde a silbos se condena quien piensa que es más dichoso</p> <p>(6) Desigualdad y capricho no deja el manco ni cojo porque a cuenta de lo lindo no admite lo licencioso.</p> <p style="text-align: center;"><b>Estribillo</b></p> <p style="text-align: center;"><i>¡Oh que lindo modo para que la dejen unos por otros!</i></p>

Como sabemos, los romances son los emplazamientos narrativos por excelencia. Son uno de los mecanismos literario-musicales favoritos para relatar historias. Como veremos más adelante, el estudio de los textos narrativos puede partir de una dicotomía básica tan sencilla como productiva. Como la mayoría de los estudios narratológicos, propongo distinguir dos niveles dentro del entramado de estos dispositivos. Por un lado, tenemos aquellos elementos que forman parte de la historia contada propiamente dicha

---

<sup>1</sup> Algunos estribillos de menos de cuatro versos aparecen como una parte de una *seguidilla*. Existen dos tipos: 1) la *semiseguidilla* y 2) la *soleá*. Según Domínguez Caparrós (1993, 196) la rima del *tercerillo* es a,a,a mientras que la *soleá* es a,-,a. Sin embargo, el mismo autor establece que la *soleá* es octosilábica. Para Quilis la diferencia está en que en la *tercerilla*, aunque puede adoptar la forma de rima a,-,a, la rima es consonante, mientras que en la *soleá* es asonante. El esquema que en lo sucesivo llamaré *soleá* consiste de tres versos con rima asonante en el primer y tercer verso. El número de sílabas que tiene cada verso no sigue el patrón "largo-corto" propio de la *seguidilla* (por ejemplo en la *seguidilla* arquetípica, 7, 5, 7, 5). Si o sigue entonces se convierte en *semiseguidilla*. La *soleariya* es un tipo de *soleá* que tiene originalmente la estructura métrica 3a, 8-, 8a.

(el “qué” se cuenta). Por el otro, observamos los que pertenecen a las estrategias seguidas para contarlas (el “cómo” se cuenta). Al primero se le suele llamar *nivel de la fábula*, al segundo *nivel de la trama*.

Analicemos la historia relatada en *No piense Menguilla ya*. En la primera copla de romance el narrador se dirige directamente a la moza, Menguilla. Le advierte que ya no le ama como antes: “No piense Menguilla ya/ que me muero por sus ojos”. También nos informa que, según su punto de vista, ese amor que antes le profesaba, actualmente le parece producto de su propia ingenuidad. Ahora siente malestar por haber ofrecido tales sentimientos. No está dispuesto a seguir, digamos, haciendo el ridículo: “que he sido bobo hasta aquí/ y no quiero ser más bobo”.

Las estrofas (2), (3) y (4), están ofrecen diferentes informaciones y valoraciones sobre el carácter y modo de ser de Menga. En esta letra, la voz poética se convierte en verdadero narrador, que no duda en desarrollar el relato de hechos y situaciones desde su peculiar punto de vista.

La copla (2) nos revela la tendencia de la muchacha a cultivar varios amores simultáneamente: “tan mal hallada entre pocos/ que no está bien con el fénix/ por que le han dicho que es sólo”. El narrador se hace preguntas sobre valor de un amor de esa naturaleza: “Para que es buena una niña”. Se trata de una mera *interrogación retórica* con la que se afirma en su decisión de terminar con esa relación enunciada en (1).

En (3) se confirma la infidelidad de Menga al tiempo que se advierte que un juicio bastante dudoso domina sus decisiones: “el mal gusto<sup>2</sup> de Menguilla/ es una casa de locos<sup>3</sup>”. La conducta licenciosa de la muchacha es producto de un espíritu alocado e

---

<sup>2</sup> *Gusto*: “[...] propia voluntad, determinación y arbitrio [...]” (R. A. E. 1726, II: 101)

<sup>3</sup> *Casa de locos*: “[...] la de los sumamente bulliciosos, inquietos y desbaratados que en nada reparan ni proceden como hombres de razón ni prudentes” (R. A. E. [1726], I: 207).



irreflexivo: “el tema<sup>4</sup> manda al deseo”. Así las cosas, no hay ninguna esperanza para ningún razonamiento inteligente en ella: “vaya la razón al rollo”.<sup>5</sup>

En (4) se reitera la naturaleza descocada de Menga: “Mucho abandona lo vano/si poco estima lo hermoso”. Los siguientes versos se valen de una connotación coetánea del término “familiar”<sup>6</sup> para denunciar, de forma un tanto sarcástica, que el trato cercano con ella revela su verdadero carácter “endemoniado”: “la que por ser familiar/ no repara en ser demonio”.

En la estrofa (5) ocurre una especie de inflexión. El narrador abandona por un momento su descripción ácida de la personalidad de Menga. Por un momento vira su relato sobre sí mismo. Nos reitera su negativa a perseverar en un amor contaminado de infidelidad. El verso “Yo no he de querer en bulla”<sup>7</sup> se refiere a la multitud de amantes que convoca la infiel. La comparación de su relación con una “corrida de toros” imprime un matiz sarcástico y hasta grotesco. Está muy en concordancia con la autocensura sarcástica que hace en (1).

---

<sup>4</sup> *Tema*: “[...] Tomar tema con uno es dar en parecerle mal sus cosas. ‘Cada loco con su tema’ porque siempre tienen algún bordoncillo particular y por la mayor parte lo que fue ocasión para perder el juicio” (Covarrubias 1611: 950). *Thema*: “[...] vale también porfía, obstinación o contumacia en un propósito o aprehensión [...] aquella especie que se le suele fijar a los locos y en que continuamente están vacilando y hablando [...] oposición caprichosa con alguno” (R. A. E. [1726], III: 268).

<sup>5</sup> *Enviar o irse al rollo*: “frase con la que se despidе a alguno o por desprecio o por no quererle atender en lo que dice o pide” (R. A. E. [1726], III: 634).

<sup>6</sup> Algunas definiciones que ofrece el *Diccionario de Autoridades* para el vocablo “familiar” son: lo apropiado o útil para algo. Trato relajado entre los allegados. Criado de una persona o casa (solía ser una persona “menesterosa”). También “el demonio que tiene trato con una persona y la comunica, acompaña y sirve de ordinario, el cual suelen traer en algún anillo u otra alhaja doméstica” (R. A. E. [1726], II: 718). Covarrubias advierte que se conocía como familiares “a los demonios que tienen trato con alguna persona”. Son como una especie de “duendes” venerados en cocinas u otras partes de las casas. Advierte que “los que tienen poca conciencia hacen pacto con el demonio y tratar con él familiarmente y por eso los llamaron familiares”. Por lo regular se transportaban en anillos. Su función era aconsejar a sus portadores. Sin embargo, por su condición de demonios, podían ser traicioneros (Covarrubias [1611]: 584).

<sup>7</sup> *Bulla*: “[...] ruido causado del concurso de mucha gente en alguna acción o solemnidad [...] la confusión causada del mismo ruido del concurso de gente y se dice también de un discurso o de una contienda [...] Meterlo a *bull*a. Es lo propio que alborotar y dar voces para causar confusión [...] cuando alguno se halla cogido o embarazado en alguna dificultad de que no puede salir o no [se] le ocurre [ninguna] cosa que responder y procura escaparse sin responder al caso metiéndolo [...] a voces”. Bullador: “Hombre bajo y engañoso”. Bullicio: “[...] inquietud y desasosiego” (R. A. E. [1726], I: 712-713).

La última estrofa (6) es más complicada. Arriesgaré la siguiente interpretación. La infidelidad y conducta descocada de Menga (“Desigualdad y capricho”), no pueden ser indiferentes a un amante “inteligente”: “no deja el manco ni cojo”.<sup>8</sup> Por más que se esté perdidamente enamorado, un amante suficientemente razonable nunca admitiría “a cuenta de lo lindo”<sup>9</sup> u otras virtudes de la amada, “lo licencioso”<sup>10</sup> e impropio de su comportamiento. Una vez más, el narrador se afirma en su decisión de romper la relación: ha hecho exactamente lo que cualquier persona inteligente le hubiera aconsejado.

En el estribillo en forma de *soleá* se condensa la inexorable naturaleza de Menga: su manera de entender el amor nada tiene que ver con un amor firme y estable: “¡Oh, que lindo<sup>11</sup> modo/para que la dejen/unos por otros!”. Podemos ver en la dureza del último verso, una especie de juicio incriminador: su infidelidad se aproxima a la promiscuidad.

En el relato del romance encontramos dos “historias” diferentes pero complementarias:

1. La descripción de la naturaleza infiel de Menga (coplas 2, 3, 4 y estribillo).
2. La propia situación del narrador con respecto a su relación y sentimientos para con Menga y consigo mismo (coplas 1, 5 y 6).

---

<sup>8</sup> *No ser cojo ni manco*: “frase con la que se da a entender que alguna persona es inteligente, diestra y experimentada en algún negocio o dependencia” (R. A. E. [1726], II: 473).

<sup>9</sup> *Lindo*: bello, hermoso, apacible, bueno, primoroso, cabal, perfecto, exquisito (R. A. E. [1726], II: 411).

<sup>10</sup> *Licencioso*: libre, desordenado, disoluto y que usa demasiada licencia (R. A. E. [1726], II: 401).

<sup>11</sup> *¡Qué lindo!*: “nota de admiración con que se pondera la extrañeza de algún dicho o hecho” (R. A. E. [1726], II, 411).



Ambas historias son enunciadas por el mismo sujeto que se expresa en primera persona: la voz poética erguida en narrador. La mitad del relato se concentra en la Moza. Es a través de ella que el narrador nos informa de gran parte de la situación. Ésta se convierte pues en el *focalizador*<sup>12</sup> de la historia en las coplas 2, 3 y 4. En las coplas 1, 5 y 6 la focalización se torna sobre el propio narrador quien se dirige directamente a Menga (1) y habla en primera persona de lo que a él mismo le acontece (5). En (6) enuncia lo que un amante no “bobo” haría en su situación. El estribillo es un juicio sobre lo relatado en el romance. En éste, las historias se suspenden por lo que no hay narradores ni focalizadores, sino un “juez”.

Analicemos ahora el contenido de ambas historias, es decir, el *nivel fabular*.

*Historia I:* en su relato, el narrador nos informa que Menga es sumamente infiel y quizá hasta promiscua. Es descocada, inestable y caprichosa. Su inconsciencia raya en la locura y puede pasar a ser de quien invoca a los demonios, al demonio mismo. Estas son las clases de “virtudes” que podrían resumir el retrato de Menga que nos propone el narrador: a) *Inestable-infiel-promiscua*; b) *Licenciosa-descocada-loca* y c) *Caprichosa-demonio*

*Historia II:* el narrador también nos informa que ha sido ardiente amante de Menga. Sin embargo, dada la penosa circunstancia que empaña su amor, ha decidido no serlo más. Es desde esta *ruptura* que se desarrolla su relato. Es muy importante reparar en esta circunstancia: ha soportado y sufrido la inconsistencia e infidelidad de su amada hasta extremos que ahora le hacen avergonzarse. La intensidad de su amor pudo obnubilarlo por largo tiempo. Pero reconocer un *deber ser* expresado en (6) y resumible

---

<sup>12</sup> El focalizador, según Genette (1972) se refiere a la mirada que observó los hechos contados en el relato y que puede no ser el propio narrador. Se trata del elemento cuyo punto de vista sobre los acontecimientos es la que se cuenta en el relato.



en la pregunta reflexiva “¿que haría una persona inteligente en mi caso?”, le ha dado fuerza para asumir una decisión dolorosa pero necesaria. Ese *deber ser* ha sido motor de la ruptura de un estado de cosas que privaba entre los personajes *previamente*. La ruptura produce un *desequilibrio* intenso. Es *desde ese desequilibrio* que el narrador enuncia su relato.

Es posible que nosotros podamos aproximarnos, por medio de diferentes inferencias, al estado de cosas previo. Pero no debemos olvidar que el propio discurso del narrador está impregnado de ese *desequilibrio* fundamental; sin él no habría relato alguno. El desequilibrio producido por la ruptura de una situación se manifiesta en el discurso amoroso de varios modos. Una posibilidad es un discurso melancólico, abatido y apesadumbrado como ocurre con los lamentos. El lamento emerge, por lo general, de una ruptura motivada por un desengaño o traición violentos. Sin embargo, los contenidos de nuestro romance no aparecen en clave melancólica. Pero tampoco son ajenos a cierto “resentimiento” que pervive a una ruptura de este tipo. Y esto se manifiesta indudablemente en el discurso del narrador.

Por un lado, el narrador proyecta su “malestar” contra sí mismo y se juzga duramente: se llama “bobo”, compara su relación de forma grotesca con la confusión y el “bullicio” de una corrida de toros. Pero, por otro lado, también dirige su “despecho” contra Menga. De un modo la insulta: afirma que ella y su amor no sirven, califica sus costumbres “licenciosas” como producto de su temperamento “desjuiciado” que raya en la verdadera “locura”, la compara con un demonio (por medio de una connotación que en la época podía tener el término “familiar”) y califica su infidelidad (“unos por otros”). Digamos que por su contenido, el discurso del narrador es *antilsonjero*.

Una vez reconstruido el *nivel fabular*, revisemos lo que pasa a *nivel de la trama*.

Todo relato elige un modo peculiar de contar su historia. Es el *nivel de la trama*. A éste pertenecen las estrategias narrativas. El tono *sarcástico* del relato, por ejemplo, le



hace emplear algunos dichos, expresiones y maneras populares: “casa de locos”, “irse al rollo”, “querer en bulla”, “manco ni cojo”, “¡Oh qué lindo!”, “unos por otros”. El traslado de lo “familiar” por el “demonio” es una especie de juego de palabras comprensible en la época pues la marca semántica “demonio” está presente en la *enciclopedia* del Siglo de Oro de “familiar”. Abunda en expresiones irónicas y sarcásticas: acusa que su amar es cosa de tontería; la interrogación retórica “¿Para que es buena una niña?” sustituye eufemísticamente a un simple “no sirve”; compara su propio amor con una “fiesta de toros” por lo “multitudinario” (Manga tiene muchos amanres) pero también por su condición de “carnudo”. Por último, el dicho popular “¡Oh que lindo modo!” empleado para referirse a la desastrosa manera de ser de Menga, contiene altas dosis de ironía. Quien se expresa de este modo es un enamorado frustrado. No esconde su resentimiento contra ella.

En resumen, digamos que *No piense Menguilla ya* es una especie de *antilamento* pues emerge también de una ruptura: una relación amorosa que es interrumpida por un desengaño cruel, una traición o infidelidad. El caso del lamento esta ruptura es súbita e inmediata. En el caso que nos ocupa, la infidelidad ha sido soportada por algún tiempo y sólo la consideración de un *deber ser* ha posibilitado que el narrador se atreviese a romper el estado de cosas prevaleciente.<sup>13</sup> Las reacciones de dolor y pena propias del lamento se tornan en este tono en “despecho” y “antilisonja” agresiva contra la amada. Sin embargo, para vehicular tales pasiones, emplea un discurso sumamente irónico, sarcástico y que en ocasiones roza lo grotesco. Así mismo, recurre frecuentemente a expresiones, dichos y modos de hablar populares.

Lamento y antilamento son dos especies discursivas que parten del mismo tipo de estímulo. Es muy probable que la realización explícita de una, contenga implícitamente, por lo menos de forma latente, elementos de la otra. Se podría decir que el *antilamento*

---

<sup>13</sup> En la tradición de los tonos humanos tenemos varios casos donde la ruptura no causa *lamento*. En *Soledades venturosas*, romance a 2 de *Álvaro de los Ríos* del *Cancionero de la Sablonara*, éste se vive como un breve y frágil remanso de paz tras las fatigas causadas por el prolongado sufrimiento de un amor mal avenido. Sin embargo, el tono no alcanza a esconder el dolor que padece la voz poética.



es un lamento que se inserta dentro de los *géneros satírico-burlescos* característicos del Siglo de Oro.

Resumo los contenidos de los niveles narrativos de *No piense Menguilla* ya en la **Tabla 8. 1.**

<b>Nivel de la fábula</b> <i>Las historias contadas</i>	
<b>Historia I:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Descripción de la naturaleza de Menga (coplas 2, 3, 4 y estribillo).</li> <li>•Discurso antilisonjero.</li> </ul>
<b>Historia II:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La propia situación del narrador con respecto a su relación y sentimientos para con Menga (coplas 1, 5 y 6).</li> <li>•Discurso auto censorador.</li> </ul>
<b>Personajes:</b>	Menguilla y narrador
<b>Nivel de la trama</b> <i>Estrategias narrativas</i>	
<b>Elocución:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Narrador <i>intradiegético</i>:<sup>14</sup> la voz narrativa coincide con uno de los personajes.</li> <li>•<i>Heterodiegético</i> en la historia I: enumera las características de Menga.</li> <li>•<i>Homodiegético</i> en la historia II: participa activamente en los hechos relatados y describe en primera persona su propia situación afectiva.</li> </ul>

<sup>14</sup> La diégesis se refiere a los procesos de narración. Un narrador *intradiegético* es aquel que toma parte de la acción que se relata; el que es a su vez uno de los personajes de la historia. De este modo, el narrador del *Don Quijote* de Cervantes es extradiegético. La heterodiégesis es la relación de hechos

<b>Focalizadores</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Focalización <i>interna</i> y <i>variable</i>: se relata a través de personajes o elementos de las propias historias y cambia en el transcurso del romance.</li> <li>•Focalizadores: <ul style="list-style-type: none"> <li>-Historia I: Menga</li> <li>-Historia II: el narrador.</li> </ul> </li> </ul>
<b>Tono discursivo</b>	•Irónico, sarcástico con momentos grotescos
<b>Recursos retóricos</b>	•Dichos, proverbios, frases hechas y modos de habla popular

**Tabla 8. 1. Elementos narrativos en la letra de *No piense Menguilla*.**

En cada entidad del nivel de la fábula, aparecen explícita o implícitamente varios afectos y pasiones que conforman un *universo afectivo* que se articula de la manera que indica la **Tabla 8. 2**.

<b>Universo afectivo</b>	
<b>Historia I:</b>	
El <i>Mundo Afectivo</i> que el narrador atribuye a Menga:	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) <i>Inestable-infiel-promiscua.</i></li> <li>b). <i>Licenciosa-descocada-loca.</i></li> <li>c). <i>Caprichosa-demonio</i></li> </ul>
<b>Historia II:</b>	

---

ajenos al narrador intradieético. En la homodiégesis se relatan eventos en los que el narrador toma parte activa.

<p><i>Mundo Afectivo 1.</i></p> <p>El narrador admite <i>explícitamente</i> estar dominado por los afectos:</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•desamor</li> <li>•verguenza (de su ingenuidad y que motiva su autocensura)</li> </ul>
<p><i>Mundo Afectivo 2.</i></p> <p>El discurso del narrador denota <i>implícitamente</i>:</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•despecho</li> <li>•resentimiento</li> <li>•frustración</li> </ul>
<p><i>Mundo Afectivo 3.</i></p> <p>El <i>antilamento</i> implica al menos de forma <i>latente</i>:</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•lamento</li> </ul>

**Tabla 8. 2. Universos afectivos en la letra de *No piense Menguilla ya***

La música de *No piense Menguilla ya* está construida sobre un *canario* (cf. Stein 1998: 8). El canario es un género musical muy amplio. Incluye tanto piezas instrumentales de *diferencias*, como danzas a solo, dúo o en grupo. Se ejecutaban en ámbitos cortesanos, espacios populares o en el teatro. En este último aparecen también designadas como canarios danzas/cantadas en grupos tumultuosos.<sup>15</sup> Parece ser que su origen se remonta a danzas autóctonas de Las Islas Canarias.<sup>16</sup> Según Covarrubias, se trata de “un género de *saltarello* gracioso que se trajo a España de aquellas partes”. El Diccionario de Autoridades comenta que es un “tañido músico de cuatro compases que se danza haciendo el son con los pies, con violentos y cortos movimientos” (R. A. E. [1726], I: 106).

<sup>15</sup> Como canción hay fuentes del siglo XVI que lo asocian a la endecha: Diego Pisador es autor de la canción *Para que es dama tanto quereros*, “Endechas de Canaria” (*Libro de Música de Vihuela*, 1552). No tiene ninguna semejanza con los canarios españoles posteriores. En su *Historia de la conquista de la siete islas de Canaria* (1602) Juan de Abreu Galido menciona que el baile de los nativos de Canarias, el *canario*, era sumamente vivaz, mientras que sus canciones eran tristes y melancólicas, similares a las endechas peninsulares (cf. Esses 1992: 601-602).

<sup>16</sup> Autores como Arbeau prefieren otra versión. Para él, el origen del canario se remonta a un ballet compuesto para una mascarada en los cuales los bailarines aparecían disfrazados como los reyes de Mauritania (Arbeau [1589]: 179).

Efectivamente, se le suele describir como una danza sumamente difícil y virtuosística. Combinaba saltos ágiles y “patadas” con un enérgico zapateado alternando la punta y el talón. Este zapatear era calificado con frecuencia como “bullicioso” y “ensordecedor”. Arbeau afirmaba que los pasos del canario eran alegres al tiempo que “extraños y fantásticos, con un fuerte sabor salvaje” (Arbeau [1589]: 180). En el manuscrito anónimo *Reglas de danzar* (s. XVI) se aconseja a los bailarines no intentar pasos muy delicados (Esses 1990, I: 602). En su *Harmonie Universelle* (1636) Marin Mersenne describe el *canarie* como danza extremadamente difícil (Esses 1990, I: 608).

Los canarios cantados en entremeses y piezas teatrales tenían letras características que aglutinaban palabras sin sentido. En *El Palillo* (1602), entremés de Simón Aguado, hay una danza-canción que repite el estribillo “Canaria bona, fanfaladán, faladán”. En el entremés de Francisco Rojas Zorrilla *El Alcalde Ardite* (mediados del siglo XVII) hay una danza-canción Zapateada con el texto “Canario y bona rufa y fa; si mi padre lo sabe matarme ha”. Letras similares aparecen en los canarios cantados de los entremeses *La visita de la cárcel* (1675) de Jerónimo de Cáncer y Velazco y *La ladrona* (ca. 1680) de autor anónimo.

En el auto sacramental de Lope de Vega *La Araucana* se introduce una danza-canción cuyo texto es “Canario a bona, lirunfá, que Rengo es vencido, por Caupolicán” y en el auto *El gran mercado del mundo* de Calderón, dos gitanas que personifican la culpa y la glotonería bailan y zapatean “Canario a bona arrosaisá, si mi padre lo sabe matarme ha”<sup>17</sup>. Canarios como danzas cantadas aparecen también en las comedias *Los Guanches de Tenerife* (1604-6) (acompañada por tambores de guerra) y *San Diego de Alcalá* (1613) de Lope de Vega (cf. Stein 1993, 338, 342) y en el entremés *La burla de los buñuelos* (principios del siglo XVIII). En la comedia *El domine Lucas* (finales del S. XVII) de José de Cañizares, un fantasma se divierte danzando un canario con el son “Triste de Jorge”. En el *Compendio Numeroso de Cifras Armónicas* (1702) de Diego de

<sup>17</sup> Para una relación de los textos cantados y las fuentes primarias y secundarias de estas canciones cf. Esses 1992: 604-606 y Rusell 1995: 41.



Fernández de Huete, aparece una pieza instrumental titulada “Triste de Xorxe” cuyas características formales son muy parecidas al tipo instrumental del canario (ver **Ejemplo 9.1.1.**) (cf. Esses 1992: 604-5).

**Ejemplo 9.1.1.** *Triste de Xorxe*; Fernández de Huete (Esses 1992: 605).

En el ámbito de la suite instrumental del Barroco europeo el canario solía ser emparentado con la giga. Muffat aseguraba que cualquiera que fuera el metro indicado, las *gigues* y *canaries* deben ser ejecutadas extremadamente rápido. Rousseau afirma que el canario era una antigua especie de gigue cuya melodía es aún más rápida. Para Quantz la giga y el canario tienen el mismo tempo. Sin embargo, mientras la primera se toca con arcadas cortas y ligeras, el segundo, siempre con notas puntilladas, debe ejecutarse con arcadas cortas y penetrantes (cf. Veilhan 1979). Mattheson, vincula el canario con la *gigue*, las *jigs* inglesas y el *loure*. Afirma que el *canarie* expresa una suerte de *deseo* y *rapidez* [astucia, agudeza, inteligencia] sumamente sencillos y

simples. Una de las razones de la simplicidad expresada por el canario, afirma, es que sus cuatro frases terminan invariablemente en la tónica (Lenneberg 1958: 61-62).

Para completar el complejo cuadro de los diferentes “canarios” que convivieron en los siglos XVII y XVIII está el problema de su filiación social: ¿Se trata de una danza culta o popular? Ya me he referido a las disputas que los eruditos Julio Monreal y Francisco Asenjo Barbieri sostuvieron en la publicación *La ilustración española y americana* del mes de agosto de 1874 al de diciembre de 1878 con respecto a este problema.<sup>18</sup>

Dada la disparidad de fuentes y valoraciones sobre este género, debemos concluir que, en el siglo XVII, convivieron varias “manifestaciones” denominadas *canario* a saber:

1. una danza que se enseñaba y practicaba en la corte,
2. otra que se danzaba en ámbitos populares en las circunstancias descritas en la literatura,
3. una danza-canción propia de la escena teatral y
4. un género puramente instrumental de *diferencias*.

¿Cuál era la relación entre todas éstas? ¿Estaban estrechamente vinculadas por elementos internos idénticos o se trataba de prácticas completamente distintas que por razones meramente accidentales compartían el mismo nombre? Efectivamente, quizá se trate de manifestaciones completamente distintas. De este modo, cada fuente no hablaría ni del mismo tipo de baile ni de la misma clase de música. Se trataría pues de una serie

---

<sup>18</sup> Véase la sección 1.3.2.

de danzas, canciones y piezas instrumentales independientes que convivieron en el mismo tiempo, pero en contextos socioculturales distintos y con características propias exclusivas. Sin embargo, tampoco hay nada que nos asegure que no existía un vínculo, por laxo que fuera, que relacionara todos estos canarios distintos.

No debemos descartar la posibilidad de que, mas allá de sus posibles diferencias, existan una serie de “marcas” coincidentes que explican el porqué todas estas manifestaciones se aglutinaban en el siglo XVII en una misma *familia* con el nombre común de *canario*.

El problema es sumamente complejo y su análisis requiere varios tipos de consideraciones. Por un lado debemos evaluar qué es exactamente lo que estamos autorizados a interpretar de cada fuente particular dependiendo de sus características y funciones.<sup>19</sup> Por otro lado, es conveniente considerar el problema de los procesos de categorización y emergencia de términos relacionados con la música en la España Barroca. Puede ser que, efectivamente, exista un *rasgo distintivo y recurrente* que autoriza a incluir dentro del término *canario* una serie diversa de actividades culturales. Sin embargo, no está claro donde debemos buscar ese rasgo identificador, si al nivel de los objetos mismos, de las prácticas socioculturales o en el ámbito de saberes más profundos e intrincados.

Por otro lado, hemos visto que la teoría de la categorización por prototipos nos alerta de la terrible simplificación en la que incurriríamos al tratar el problema de ese modo.<sup>20</sup>

Sigamos pues una ruta metodológica que no descarte apriorísticamente ninguna posibilidad del término *canario* ni sus vínculos con universos musicales, dancísticos,

---

<sup>19</sup> Así, por ejemplo, en un tratado de danza, el canario aparecerá definido en términos *técnicos* en función de una serie de pasos y coreografías, pero no necesariamente en función de la música. Las referencias en novelas y literatura, en cambio, no poseen ese carácter técnico. La mención de danzas como el canario tienen *funciones narrativas* específicas. Son elementos que imprimen verosimilitud y coadyuvan al desarrollo de la trama interna de su relato.

<sup>20</sup> Véase la sección 4.5.



gestuales, conceptuales, etc. Suponemos que un escucha competente al identificar una música (o danza o canción) como *canario*, era capaz de vincularlo, si no con todo el espectro de manifestaciones que esta gran familia podía abarcar, sí con las entidades suficientes que le permitiesen generar sentido en la circunstancia y contexto de su percepción. Por ejemplo, en un momento determinado podía asociarlo con el enérgico zapateado, los movimientos ágiles y virtuosos o la naturaleza compleja de la danza. En otra circunstancia podría vincularlo con el mundo sin sentido o de especulación lúdica del lenguaje al que remiten las frases de los canarios cantados.

En diferentes circunstancias, la escucha de un canario lo podría remitir al mundo popular, desenfadado o picaresco (como quería Monreal) que se describe en las fuentes literarias. En otro contexto, dependiendo también de las condiciones de escucha del oyente competente, lo podía remitir al regocijo recatado, correcto y ordenado de los saraos palaciegos y divertimentos cortesanos, etc. Nuestro trabajo es descubrir, inferencialmente, que tipos de prácticas y contenidos asociados al canario son activados por el escucha modelo para topicalizar correctamente la canción *No piense Menguilla ya*. Vemos que cómo se inserta el canario en el relato y cómo toma parte en las estrategias narrativas.

Entre los canarios netamente instrumentales existen a su vez varios tipos. Podemos encontrarnos con diferencias de canarios como las de Gaspar Sanz (ver **Ejemplo 9.1.2**) o de Francisco Guerau (ver **Ejemplo 9.1.3**).



**Ejemplo 9.1.2. Canarios de Gaspar Sanz (*Instrucción de guitarra*, 1674, f. 23r); c. 1-4.**



**Ejemplo 9.1.3. *Canarios* de Francisco Guerau (*Poema Harmónico*, 1694, f. 54r); c. 1-5.**

También existe otro esquema de canario muy importante como el que aparece en el manuscrito M1360 para tecla de la Biblioteca Nacional de Madrid (ver ¡Error! No se encuentra el origen de la referencia..).



**Ejemplo 9.1.4. Otro género de *Canarios* (Manuscrito E BNM M1360, f. 222v); c. 1-4.**

El tipo de canario al que más se ajusta a nuestro tono es este último.<sup>21</sup> Los 8 primeros compases de *No piense Menguilla ya* coinciden plenamente con el patrón rítmico armónico del canario mencionado (ver **ejemplo 9.1.5**).

<sup>21</sup> Hudson menciona que el tipo de canario como el de los guitarristas que hemos citado, se convirtió en el más común durante el Barroco. Sin embargo, seguramente refiriéndose también al *canarie* de la suite centroeuropea, afirma que no había melodía ni armonía fijas y que podía estar en tonalidad menor o mayor (Hudson 1980: 677).

The image displays a musical score for the song "No piense Menguilla ya". It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "No piense Menguilla ya no piense Menguilla ya que me muerdo por sus ojos que cuando yo voy a taqui y no quiero ser mas voy. O que lindo modo o que lindo modo o que lindo modo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Ejemplo 9.1.5. No piense Menguilla ya**



do pa - ra que la de - jen  
u - nos por o - tros  
pa - ra que la de - jen u -  
nos por o - tros.

**(continuación) *No piense Menguilla ya***

La melodía fácilmente podría aparecer en alguna *diferencia* en una realización instrumental. Con el esquema de canario repite dos veces el primer verso del romance. Con esta introducción (que seguramente vendría precedida de una introducción instrumental en los mismos términos) nos instalamos fácilmente en el mundo del brioso zapatear y gestualidad ágil, rápida y virtuosística que caracterizaba los canarios danzados tanto en la calle, el teatro y la corte.

En los compases 9-11 de la copla ocurre una transformación del esquema melódico de la línea del bajo: en lugar de la secuencia Sol-Sol-Si-Si-Do-Do-Re-Re, hace Sol-Fa $\sharp$ -Mi-Re-Do-Si. Del esquema original se conservan sólo dos notas: Sol y

Do. Se introduce así en el terreno armónico un Mi menor allí donde se debía repetir el Sol mayor. No obstante, el esquema rítmico se conserva inalterado. Esta secuencia modificada musicaliza el segundo verso. Esto conduce a que en los compases 12-14 ocurra una severa inflexión armónica a La menor. Ésta es acentuada por una fuerte cadencia:  $i - V^{4-3} - i$ ; donde  $i =$  La menor. De este modo, el esquema rítmico del acompañamiento se rompe, mientras la melodía, sin embargo, conserva algunos rasgos característicos de las diferencias de canario. La línea del bajo, el ritmo del acompañamiento y la armonía cambian de un modo no contemplado en ninguno de los tipos de canario instrumental mencionados.

En el compás 15 comienza la recuperación de la tonalidad de Sol mayor: un Fa mayor que desemboca en un Do mayor en el siguiente compás que es ya el IV del Sol mayor del compás 19. Sin embargo, el esquema rítmico del acompañamiento no recupera la fisonomía característica del canario sino hasta el compás 18, en la que ocurre una suerte de cadencia rítmico-armónica con que culmina la copla. La importancia de esta sección que musicaliza los dos últimos versos del romance es subrayada al repetirse dos veces. Las modificaciones al tópico del canario que se prolongan del compás 9 al 15 suavizan notablemente su carácter ríspido y contundente. La danza vigorosa de zapateado bullicioso y movimientos ágiles y complejos, parece, en ese fragmento, coquetear con un afecto más melancólico.

Es necesario notar que, si bien son severas las modificaciones introducidas al tipo de canario por Marín en los compases 9-15 (y que luego se repiten literalmente), la sensación de estar instalados dentro del género de canario sigue vigente. La inflexión es experimentada como una suerte de *desvío retórico* con fines expresivos y no como una transformación radical de tópico promovida por un cambio del género o tipo de danza-diferencia.

Sin embargo, en el *estribillo* el tópico de canario entra en una crisis más profunda. En los compases 1-3 la línea del bajo y el esquema rítmico del acompañamiento se transforman de modo radical. Si bien la secuencia armónica sigue siendo I-IV-V-I, el



ritmo armónico se contrae asimétricamente: de dos compases que ocupaba I, se reduce a uno y un tercio; IV se reduce de un compás a dos tercios; V de un compás a un tercio de compás. Así mismo, la melodía introduce un salto de quinta poco idiomático en el tipo melódico de las diferencias de canario. La secuencia se repite literalmente transportada a Re mayor. Esto musicaliza el primer verso del estribillo. La tercera frase retoma sólo el primer hemistiquio del mismo primer verso y lo musicaliza con la secuencia armónica IV-V-I sobre Re mayor (c. 7-8) y se repite literalmente en la misma tonalidad (c. 9-10). Sólo cambia un poco el bajo que deja en primera inversión los acordes IV y V. El ritmo que predomina sólo recuerda lejanamente el esquema rítmico del acompañamiento del canario, aunque podría ser una variante de él

No es fácil detectar si se trata de un nuevo tópico o de una variante del canario. Sea lo que fuere, debemos distinguir dos aspectos fundamentales de este nuevo elemento: 1) uno de los efectos que genera es la disolución de la fuerte presencia del canario y 2) nunca llega a establecerse por completo con la misma contundencia del primero.

Este elemento tiene una corta vida: apenas 9 compases. En el compás 13 el acorde de Re mayor cambia abruptamente a re menor creando la figura retórica musical *mutatio toni*. Esto produce una ruptura muy fuerte en el afecto dominante de la canción. Entonces se produce un elemento inesperado. Se trata de una progresión descendente de acordes en primera inversión con retardo de sexta. Se trata nada menos que de *PDR6*. En efecto, uno de los tipos estilísticos más fuertes de los tonos de lamento y de piezas dominadas por los géneros graves se asoma al final de la canción durante los compases 15-21 del estribillo. Como es de esperar la melodía procede por grados conjuntos en movimiento descendente y con retardos (figuras retóricas musicales *catabasis*<sup>22</sup> y

---

<sup>22</sup> *Catabasis*: línea melódica descendente. Para autores como Kircher la figura expresa "sentimiento de inferioridad, humillación y envilecimiento" (cf. Civra 1991: 174 y López Cano 2000, 151).



*sincope*<sup>23</sup>). El recurso es repetido literalmente de forma inmediata evidenciando la importancia relativa que adquiere con respecto a la sección anterior del estribillo: ambos constan de 15 compases pero la segunda se repite dos veces.

Ya hemos discutido ampliamente sobre las funciones semióticas de *PDR6*.<sup>24</sup> Con su aparición somos llevados muy lejos del universo zapateado del canario. Estamos en un mundo que, intertextualmente, suele estar habitado por la melancolía, el gemir, la pena y el sufrimiento. La pregunta es obligada: ¿pero que hace un tipo como *PDR6* en un sitio como éste? ¿Que tipo de función narrativo-intersemiótica se estará cocinando con tales procedimientos?

En síntesis: la música de las coplas recurre al género-tipo musical de canario. Su realización, sobre todo en los primeros 8 compases, podría remitir con facilidad al intenso zapateado ensordecedor del baile, a los movimientos rápidos, ágiles y virtuosísticos de los bailarines o a la algarabía de las tumultuosas danzas cantadas del teatro. Energía y relajada jovialidad emergen de este alegre movimiento. Como hemos visto, las distinciones sociales (culto vs. popular) en la música del Siglo de Oro son fundamentalmente estilísticas, y no adquieren compromisos necesarios con el grupo socio-cultural que los practica. De este modo, si tuviésemos que elegir, podríamos filiarlo de modo tentativo y siguiendo los criterios de Barbieri, del lado de los canarios de tipo popular o de *danzas de cascabel*.

El canario de *No piense Menguilla* parece más próximo a lo popular pues de otro modo no podríamos insertarlo dentro de las estrategias desarrolladas por el texto. En efecto, si consideramos el tono “popular” y aun “populachero” del modo en que la voz poética se refiere a Menga, si tomamos en cuenta la manera en que éste recurre en gran medida a modos de habla popular, no tenemos más opción que reconocer que nuestro

<sup>23</sup> En retórica musical se llama *Sincope* al retardo: una nota que, introducida como consonancia dentro de un acorde, se transforma en disonancia al ligarse o repetirse en el acorde siguiente. Esta disonancia que habitualmente ocurre en un tiempo fuerte, se resolverá en una consonancia en el siguiente tiempo débil (cf. López Cano 2000: 167).

<sup>24</sup> Véase la sección 8.1.2.



canario se zapatea a la usanza barriobajera. Siguiendo está lógica, podríamos incluirlo tentativamente dentro de las diferentes manifestaciones de lo picaresco, como quería Monreal. Digamos por el momento, a manera de hipótesis, que dentro de la oposición picaresco-cortesano, ofrecida por los estudios anteriormente citados, la música del tono *tiende* al área genérica de lo picaresco. Es atraída hacia esta región expresiva general y amplia donde se desenvuelven también numerosas manifestaciones de la literatura y pintura del *Siglo de Oro*.<sup>25</sup>

Las modificaciones introducidas entre los compases 9 y 14 matizan mucho el carácter enérgico y jovial del canario. Del mismo modo pueden interferir en su atracción hacia lo picaresco. La melodización del bajo y la inflexión a La menor le imprimen un toque melancólico. En los compases 15-19, hacia el final de la copla, el canario parece querer recuperar su empuje y picardía inicial. No lo logra del todo. El canario ya no es el mismo. La intervención de elementos “ajenos” ha terminado por alterar todas las cualidades originales de la danza. Tenemos pues al inicio de las coplas un canario agitado y brioso, que se torna blando y algo melancólico hacia el final. Pero siempre es percibido como un canario. En términos de un *recorrido expresivo* diríamos que las coplas van del *Picaresco* puro a un *Picaresco*<sub>1</sub> muy matizado con un ingrediente melancólico importante (ver **Figura 9.1.1.**).

En el estribillo se propicia la desintegración de los *marcos* y guiones sostenidos por el tópico del canario. Entramos a un movimiento más comprimido, con frases cortas y muchas repeticiones que accidentan el flujo de la música, otorgándole una apariencia entrecortada. Quizá estemos frente a un *antitópico*.<sup>26</sup> Sin embargo, esta nueva música no sugiere un alejamiento radical de una posible danza. Se podría incluso zapatear

---

<sup>25</sup> Mas adelante veremos cómo los contenidos y estrategias narrativas de la letra corroborará la hipótesis.

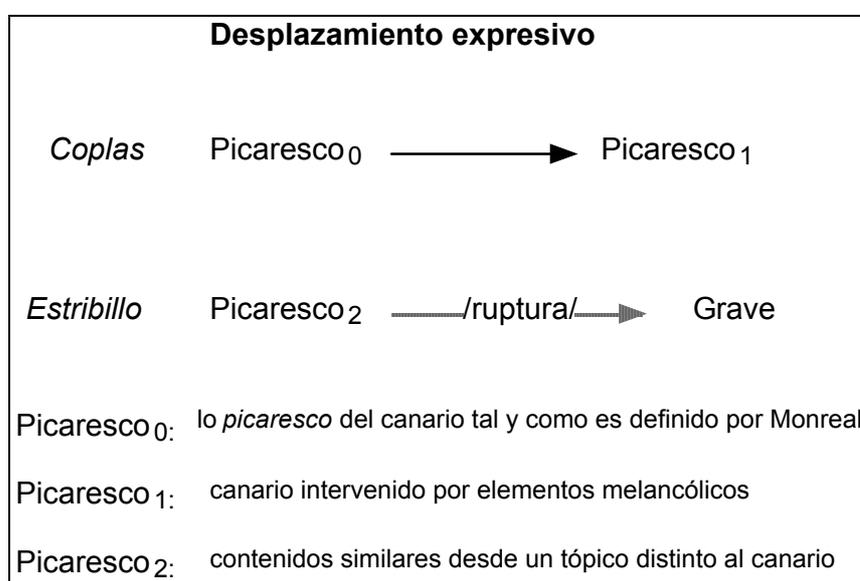
<sup>26</sup> *Antitópico*: proceso por medio del cual se paraliza o atrofia cierta orientación topicalizadora. La puede realizar un tópico nuevo que aparece oponiéndose a otro anteriormente establecido, o un proceso sin referencia tópica que se simplemente opone a él.



vigorosamente al compás del nuevo son. La atracción a lo *Picaresco*, si bien con matices y alteraciones, sigue vigente. Llamémosle *Picaresco*<sub>2</sub> (ver **Figura 9.1. 1.**).

En el compás 13 sin embargo, el Re mayor se torna menor sin previo aviso: anuncia una ruptura tremenda con el afecto hasta entonces dibujado. Lo picaresco queda anulado súbitamente. En el compás 14 aparece un tipo estilístico ajeno, una progresión arquetípica que aparece regularmente en canciones y piezas instrumentales donde privan los afectos melancólicos y tristes. Toda referencia a algarabía, energía o zapateado queda suspendida. Inmediatamente nos sumerge en un universo afectivo diametralmente opuesto. Y así termina el estribillo: instalado plenamente en una región de los afectos *tristiae*.

De este modo, el estribillo va desde un género *Picaresco*<sub>2</sub> (similar pero distinto del primer picaresco de las coplas) hasta un “género grave” vinculado estrechamente a expresiones verbales como “gemir”, “rigores disfrazados” y “sufrimiento”, por medio de una ruptura violenta (*mutatio toni* y aparición de *PDR6*) (ver **Figura 9.1. 1.**).



**Figura 9.1. 1. Desplazamiento expresivo en la música de *No piense Menguilla ya***

Ahora bien, ¿como se articula esta narrativa musical con la del romance? ¿Qué tiene que ver el viaje de lo picaresco a lo grave con el tono antilisonjero y agresivo del narrador, las infidelidades de Menga y su mal genio? He mencionado ya que tanto lamento como antilamento provienen de una situación de ruptura amorosa y desequilibrio afectivo. En tono antilisonjero, agresivo e insultante del narrador no es más que una reacción ante el dolor y la pena de un amor frustrado, de un amor que se truncó y dispenso muchos dolores. Antilamnetarse es reír por no llorar.

La música de *No piense Menguilla Ya*, dice cosas que las palabras callan: el dolor que embarga al ahora ex-enamorado de Menga. La palabras de nuestra voz poética, con toda su acidez sarcástica, no son otra cosa que una revancha, un dolor disimulado. Si bien con su reacción irónica pretende ocultar su pena, la canción como globalidad pone en evidencia ese oculto afecto. Éstos se asoman en el discurso musical por medio de la aparición de fuertes *tipos estilísticos* que pertenecen a regiones expresivas de gravedad extrema o del lamento, sin más.

En el análisis del romance observamos que éste nos relata dos historias diferentes pero complementarias.

1. La descripción de la naturaleza infiel de Menga y
2. La propia situación del narrador con respecto a su relación y sentimientos para con Menga y consigo mismo

Cada historia descansa en la actividad de un focalizador narrativo. Pero resulta que el desarrollo narrativo que identificamos en la música introduce y desarrolla una tercera historia o perspectiva del relato global: el dolor del engañado. Es tema no ha sido tocado explícitamente en el relato verbal. Nos hemos percatarnos de su existencia gracias al análisis de la letra. Pero es a través de la música que éste se hace presente encarnándose en los tipos estilísticos de los *tonos humanos* tristes y de lamento.

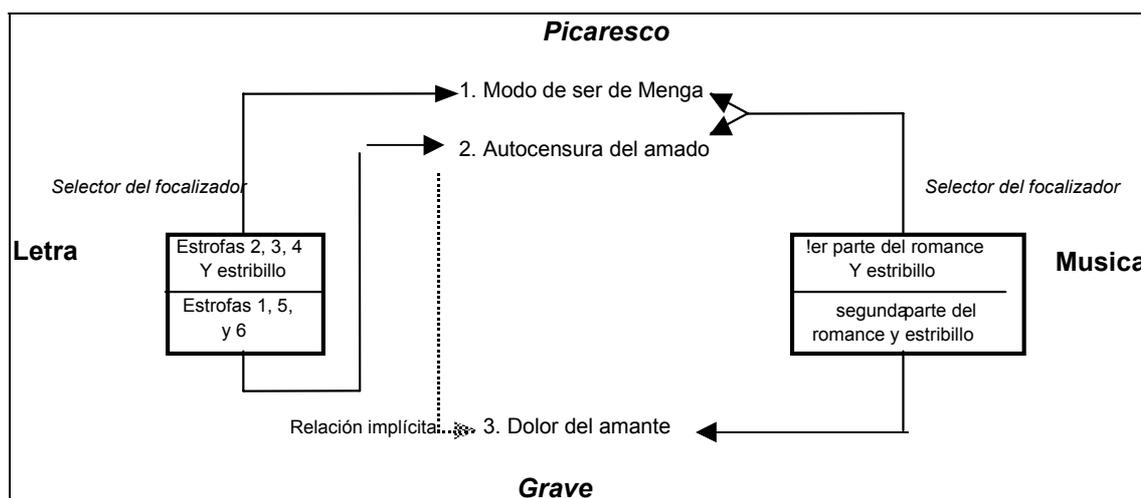


Del mismo modo que el narrador varía las perspectivas y focalizadores del relato en las diferentes coplas, la música también introduce sus propios focalizadores y puntos de vista sobre la tremenda historia de Menga y su ex-cornudo. Ahora bien, es importante constatar que los emplazamientos narrativos de la letra, no coinciden en tiempo y lugar con los de la música, es decir, no son sincrónicos. El espacio semio-narrativo común pertenece al ámbito de la semiótica de estrato 3.

Cada uno de los componentes del tejido intersemiótico de la canción, letra y música, se distribuyen la carga de trabajo narrativo. Esta efectiva distribución produce un complejo dispositivo narrativo. Reanalicemos la situación. Consideremos todo lo acontecido con Menga y la voz narrativa como una sola y larga historia. A esta nos asomamos por medio de una serie de informaciones fragmentadas que poco a poco nos van haciendo saber la letra y música del tono. De la articulación de ese rompecabeza narrativo obtenemos que existen tres perspectivas de la historia total contada en esta canción: 1. la *forma de ser de Menga*, 2. la *auto-censura del amante-narrador* y 3. el *dolor del amante-narador*.

Ahora bien, parece que el dispositivo narrativo de *No piense Menguilla ya*, permite a la letra y la música la posibilidad de escoger solamente entre dos focalizadores. Los dos focalizadores de la letra nos dan acceso a las perspectivas 1 y 2 del discurso (la *forma de ser de Menga* y la *auto-censura del amante*). El primer focalizador de la música, por otra parte, apunta hacia lo picaresco en general, es decir, donde encontramos las perspectivas 1 y 2 de la historia. El segundo focalizador de la música introduce la perspectiva 3 (*el dolor del amante*) en la forma de gravedad. Letra y música recorres todos los posibles focalizadores pero cada una a su tiempo y desde su particular proceder semiótico (ver **Figura 9.1. 2.**).





**Figura 9.1. 2. Diagrama del selector de focalizadores o perspectivas a nivel fabular en *No piense Menguilla ya***

Hemos visto como la canción, como dispositivo intersemiótico, realiza una división del trabajo semiótico narrativo. Por medio de éste la canción puede hacer su trabajo, apelando siempre al escucha competente. De este modo, vemos como las relaciones intersemióticas entre texto y música trascienden con mucho la aparición de momentos evidentes de *convergencia intersemiótica* directa. Si bien en la letra del estribillo de *No piense menguilla ya* ocurre el momento más expresivo del tono: la irrupción de una *mutatio toni* que cambia de afecto abruptamente y al que sigue *PDR6*, sin embargo, a nivel de la letra, no se percibe ningún cambio equivalente: permanecen inalterables el tono irónico-sarcástico, la recurrencia a frases y modos de habla popular y los contenidos antilisonjeros.

Las funciones intersemióticas en este nivel se concentran en relaciones de *enmarcación*: el recorrido expresivo de la música de la copla que va del *Picaresco0* al *Picaresco1* enmarca el romance de antilamento satírico-burlesco, las historias a) y b), los discursos antilisonjero y autocensurador del narrador, su tono irónico y la recurrencia de frases y dichos populares. En el estribillo el recorrido *Picaresco2* ---

/ruptura/---> *Grave*, enmarca la irónica evaluación de la naturaleza de Menga. Pero la *enmarcación* no justifica la aparición de la progresión descendente con retardos de sexta típica de músicas tristes ni la relación palabra-música en la zona *grave* del final del estribillo. Evidentemente las relaciones intersemióticas en esta canción son sensiblemente más complejas. Sólo que éstas se desarrollan en niveles más profundos de cognición que se sólo se pueden entender desde la semiosis global.

Entre algunos de los dispositivos que se regulan las interacciones intersemióticas desde el estrato III, es digno de ser subrayado el modo en que el empleo de expresiones, frases y dichos populares en la letra hace de *marcador instruccional* que indica que la música del tono prioriza los *marcos* de *baile* o danza de *cascabel* más que los de *danza de corte*. Así mismo, el tono satírico-burlesco del romance, corrobora la hipótesis sobre la tendencia de la música hacia un género picaresco. El sarcasmo, la burla y lo pícaro, en el contexto de la cultura y producción artística del *Siglo de Oro*, comparten el mismo espacio expresivo. Los estudios narrativos denominan *picarescas* a las novelas que se desenvuelven en este espacio. Los estudios sobre la lírica llaman *satírico-burlescas* a las poesías que tienden a esa posición. Ya es hora de comenzar a ubicar en estas coordenadas expresivas nuestros tonos humanos que parecen desenvolverse en lo mismos términos expresivos.

Las intervenciones musicales que suavizan el canario al final de las coplas funcionan como *expansores tópicos* de las coordenadas establecidas por lo picaresco. De algún modo preparan la gran ruptura hacia lo *grave* que da la música en el estribillo. En efecto, la *mutatio toni* del estribillo hace de *marcador instruccional* que nos previene del salto de región expresiva y del cambio de focalizador. Es como una señalización con la que tropezamos durante nuestro recorrido cognitivo que nos dice: “atención, estamos apunto de abandonar la descripción de Menga para introducirnos en el dolor profundo que el desgraciado narrador pretende disfrazar con ironías. Prepare nuevas estrategias de comprensión y cambie los *modelos interpretativos* que venía empleando hasta ahora”.

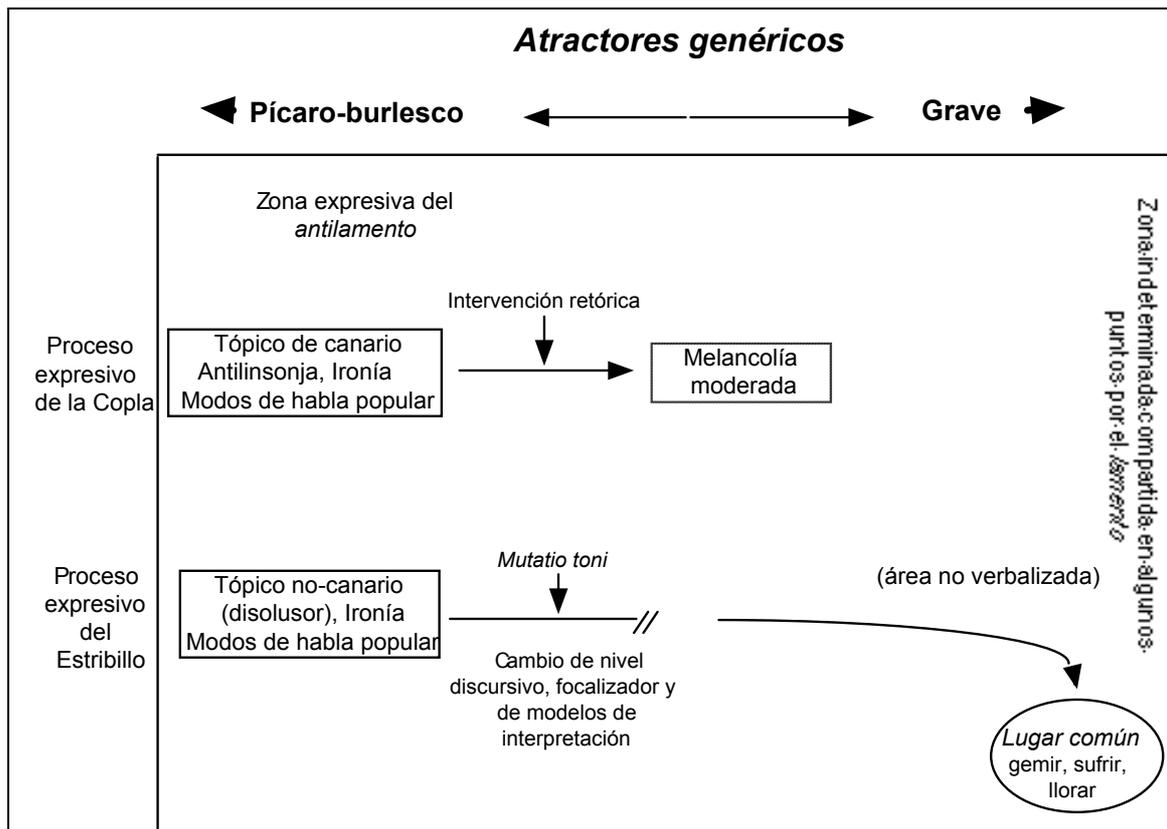


La inclusión súbita de *PDR6* produce una *configuración retórica*. Se trata de un proceso de *reflexividad* que rompe el *nivel de discurso*. No en el plano de las palabras que se enuncian. Éstas siguen siendo irónicas y de naturaleza popular. Sino al nivel de la semiótica III, el indisoluble universo afectivo contenido en el tono.

El hecho que la letra persista en su estrategia discursiva (las frases populares y el tono irónico) cuando la música ha producido *reflexividad*, nos indica que la contraposición de estrategias discursivas no genera una mera aglomeración sucesiva de afectos. Se trata de la paulatina construcción de una *entidad afectiva* única y compleja que emerge de todos estos elementos. El verdadero protagonista del tono no es Menga ni su infidelidad ni descocado juicio. Es el narrador que está bajo el influjo de un estado afectivo intenso, contradictorio y sumamente complejo. Descarga ira y resentimiento de manera sarcástica al tiempo que padece una pena y dolor que no podrá ocultar por mucho tiempo. Y es que el narrador todavía ama. Sólo por medio de la contraposición de su obnubilado amor con lo que una mente inteligente o “ni manca ni coja” haría en su penosa circunstancia, es que decide poner fin a la relación.

El tono como unidad global y orgánica genera esta articulación afectiva con una eficacia que queda esquematizada en el gráfico siguiente (ver la

**Figura 9.1. 3).**



**Figura 9.1. 3. Procesos expresivos en *No piense Menguilla ya* de José Marín**

### 9.1.2. La verdad de Perogrullo

Dentro de los *tonos humanos* es común encontrarse con estructuras métricas en las que el romance presenta un estribillo. Muchos de ellos presentan el estribillo en forma de seguidilla. Dentro de éstos *estribillos* de menos de cuatro versos parecen como una especie de *seguidilla* incompleta. A estos los denomino *estribillos fragmentados*. Existen dos tipos de *estribillos fragmentados*: 1) la *semiseguidilla*: cuando se trata de *seguidillas* incompletas y 2) la *soleá* cuando el estribillo adopta o se aproxima a esta forma: tres versos octosílabos independientes en rima asonante en el primer y tercer verso (Dominguez Casparrós 1999: 404).

Algunos *estribillos fragmentados* aparecen fusionados a las coplas. Existen dos tipos de *estribillos de fusión*: 1) los que aparecen puntualmente al final de cada *copla de romance* sin ningún tipo de cesura o marca que indique un cambio de sección<sup>27</sup> y 2) aquellos en los que el estribillo está constituido por una sola frase (*verso de fusión*) que se repite invariablemente durante cada estrofa al tiempo que aparece como primer verso de una *soleá*. Se produce así una única estructura métrica fusionada que denominamos *coplas-soleá*. Este es el caso de los tonos de Marín *Mi señora Maria Antaños* y la *Verdad de Perogrullo*.

---

<sup>27</sup> Este es el caso de los tonos de José Marín *Quien son aquellos villanos, Para las Indias de Clori y Mal con mi vida se avienen*.

### Coplas del romance

(1) La verdad de Perogrullo que tan celebrada es, todos la saben decir pero ninguno entender; <i>yo te lo diré;</i> es una simpleza que malicia es.	(2) Pues dime Belilla hermosa porque dices a mi fe, que tu cuando quieres más es cuando quieres más bien; <i>yo te lo diré;</i> porque se quiere mal la que se quiere bien.
(3) Querer bien por querer mal yo no entiendo como es, que yo por quererte más más no te puedo querer; <i>yo te lo diré;</i> eso es tropezar, es otro caer.	(4) Como la dicha a mis ojos niegas de llegarte a ver, si mi fineza te obliga como has dicho alguna vez; <i>yo te lo diré;</i> sin quererte mal, no te puedo ver.
(5) Porque al vulgo de los necios has vendido tu altivez, haciendo a la discreción ultrajes con tu desdén; <i>yo te lo diré;</i> porque más que uno, dizque saben diez.	(6) Fieles amantes desprecias no se Belilla porqué, y como a ser fiel no aciertas acertando a ser infiel; <i>yo te lo diré;</i> ni el fiel de la villa sabe ser fiel.
(7) La que vale para más para menos viene a ser, buscando a la estimación disculpas de mala ley; <i>yo te lo diré;</i> la que tiene más, más llega a tener.	

*La verdad de Perogrullo* es un tono sumamente difícil de topicalizar tanto desde la perspectiva de la como de la música. Intentaré poner a prueba a nuestro escucha modelo: haré que ejercite una comprensión de esta canción en clave de la región genérica del antilamento con el objeto que sus resultados nos permitan entender el entretejido intersemiótico de este peculiar *tono humano*.

La situación narrativo-dramática que despliega la canción incluye, una vez más, a un enamorado ofendido. Por medio de la canción éste interpela a su injusta amada, la indolente Belilla. Los contenidos de la letra del romance son una especie de reclamos entre vigorosos y dolientes de la voz poética a la dama.

En la copla (1) anuncia lo absurdo de la situación que padece la voz poética. Hay verdades tan obvias que resultaría incluso ofensivo recordarlas. Pero ¿debería recordarlas a riesgo de caer en perogrulladas? Asume que ha de hacerlo pues la verdad de Perogrullo “todos la saben decir/pero ninguno entender”. Decide anunciar las perogrulladas con la fórmula “yo te lo diré”, el estribillo de fusión que se repetirá en el mismo sitio durante toda la canción. Entonces suelta la primer perogrullada: “es una simpleza/ que malicia es”. Según el diccionario de autoridades la simpleza es “bobería, necedad o tontería” (R.A.E., [1726], III: 117), mientras que una de las acepciones de malicia es “recelo o sospecha” (R.A.E. [1726], II: 465). Al parecer, la voz poética se instala en un estado de suspicacia y sospecha con respecto a su amor. Las razones de tal inquietud se desvelan más adelante.

El “yo te lo diré” tiene un destinatario específico. Se trata de Belilla, la mujer a la quien se dirige directamente la voz poética de la copla (2) a la (6). En (2) se queja de la no-reciprocidad y de la asimetría del amor. Belilla le asegura enfáticamente que lo quiere por medio de una fórmula propia de “aldeanos y gente rústica” (R.A.E. [1726], II: 730): “dices a mi fe”. Pese a todo, él pone en duda tal afirmación porque ella “cuando quiere más, es cuando quiere más bien”. La segunda perogrullada denota cierta decepción. A partir de la máxima implícita que reza “cuanto más amor ofreces, menos amor recibes”, el amante se queja que nunca se acierta en amar en el modo adecuado a una persona. Esta es quizá la traducción de “por que se quiere mal/ la que se quiere bien”. Nótese el énfasis puesto por la antítesis “quiere mal”/”quiere bien”. Para generar sentido con esta antítesis, es necesario aplicar un *modelo de interpretación* extraído de los procesos de la paradoja.

De este modo, los antónimos “mal” y “bien” no se deben insertar en el mismo eje semántico. “Mal” se refiere a que el enamorado ha elegido un modo inadecuado de amar. Existen varios tipos de amor como el fraternal, filial, pasional, paternal, de ocasión, de amantes, de esposos eternos, etc. Desafortunadamente, el tipo de amor que ha elegido para ofrecer a Belilla no es el correcto. “Bien”, por su parte, se refiere al trato



que él tiene para con su amada. Es decir, que las atenciones que le dispensa son erróneas toda vez que ella merecería un trato distinto. ¿Cuál sería pues el trato merecido por Belilla?

En (3) manifiesta su confusión por esta paradoja: “querer bien por querer mal/ yo no entiendo como es”. Sin embargo, advierte que su entrega amorosa ha llegado a un límite. Más esfuerzo afectivo no se le puede pedir al abnegado amante. Emplea de nuevo un recurso paradójico con la eficaz fórmula retórica de la *anadiplosis*.<sup>28</sup> Por medio de ella expresa su extenuación: “que yo por quererte más/ más no te puedo querer”. La figura retórica obliga a aplicar de nuevo un *modelo de interpretación* fundamentado en lo paradójico. La primer ocurrencia de la palabra “más” significa “mayor cantidad”, la segunda se inserta en el significado “fin de un período temporal”. Pero, ¿por qué se ha decidido a parar el amor? La respuesta nos la da la tercera perogrullada: “eso es tropezar/ es otro caer”.

A partir de aquí resulta inevitable hacer comparaciones de las incidencias de este relato con las desgracias del enamorado de *No piense Menguilla ya*:<sup>29</sup> aquél había reparado en lo “bobo” que resultaba protagonizar ese amor tan desigual. Creo que hay elementos suficientes como para que nuestro escucha experto sospeche de que se trata de una situación dramático-narrativa fundada en el mismo tópico narrativo o en tópicos que poseen esquemas comunes. Es ahora el amante de Belilla quien quizá se dice a sí mismo que no puede permitirse cometer el mismo error *ad infinitum*. Es necesario tomar una decisión.

La copla (4) es un nuevo reproche: pese a las atenciones y “finezas” que prodiga a la ingrata Belilla, ella pasa olímpicamente y no le interesa encontrarse con el desatendido amante. La cuarta Perogrullada tiene ya un tinte de reclamo: “sin quererte mal/ no te puedo ver”.

---

<sup>28</sup> La *anadiplosis* es la repetición del último elemento de una unidad al principio del siguiente.

<sup>29</sup> Véase la sección 9.1.1.



Las estrofas (5-7) revelan por fin el principal problema que aqueja a la voz poética: la infidelidad de Belilla. La copla (5) es una antilisonja muy dura. Belilla podría disfrutar del amor sincero que le ofrece su enamorado. Pero ella no actúa de modo inteligente. Su soberbia “ultraja” la inteligencia o “discreción”. Es por su necedad que en vez de aceptar el buen amor, prefiere regodearse con el “vulgo de los necios”. No estaría de más recordar que según el *Diccionario de autoridades* una de las posibles acepciones de la palabra vulgo: “en la germanía significa Mancebía”, es decir, un prostíbulo (R.A.E. [1726], III: 529). La Perogrullada “porque más que uno/ dizque saben diez” califica la infidelidad de Belilla como de promiscua.

Como pasaba en *No piense Menguilla ya*, la voz narradora se queja de la abundancia de amantes de la chica. Recordemos frases como “tan mal hallada entre pocos”, “yo no se querer en bulla” o “su amor es una casa de locos”. Ambos recurren a expresiones populares, al sarcasmo y la ironía. Ambos abundan también en la antilisonja y la descalificación de la amada por medio de duros juicios sobre su conducta: “para que la dejen unos por otros”. Tales juicios ponen en entredicho la inteligencia de la amada así como su solvencia moral. En estos tonos, de algún modo, se pone en duda la honorabilidad de las damas.

En (6) se abunda en la infidelidad de Belilla, la máxima de Perogrullo es una hipérbole sobre esta infidelidad: “ni el fiel de la villa/ sabe ser fiel”. El “fiel de la villa” se refiere seguramente a alguna de las personas encargadas de supervisar la exactitud de los pesos y medidas que se utilizaban los mercados de las ciudades en la España del Siglo de Oro. También se puede tratar de uno de aquellos funcionarios que supervisaban la justeza de algunas decisiones públicas (R.A.E. [1726], II: 745-746).

Al final de las coplas, en (7), aparece una nueva antilisonja que se torna en juicio valorativo. Por única vez, el enamorado deja de dirigirse a Belilla. El diálogo simulado se detiene. Ahora, como corolario, lanza una reflexión totalizadora. Pese que Belilla merecería el mejor de los amores, sus decisiones poco sensatas, así como su conducta de dudosa moralidad la devalúan. Ella rehuye el amor sincero con excusas innobles. ¿Por



qué? Porque a un amor sincero y de calidad prefiere la cantidad, los amores fugaces garantizados quizá por su belleza. Como reza la última perogrullada, “la que tiene más, más llega a tener”. Aparece una vez más el mecanismo de *anadiplosis* sobre la palabra “más”.

Como vimos en *No piense Menguilla ya*, la infidelidad está llena de referencias a cierta promiscuidad y poca honorabilidad de los personajes contra los que se articula el canto. Creo que se trata de una serie de recursos hiperbólicos insertos en un discurso antilisonjero que expresan resentimiento y algo de revanchismo. Quizá también esté presente cierto deseo de la voz poética de convencerse a sí mismo de la inconveniencia de amar a una persona indigna de sus atenciones.

La puesta en entredicho del honor de personajes femeninos fue abordada también durante el Siglo de Oro desde otros ámbitos de la creación artística. En la pintura de género de Murillo, por ejemplo, encontramos al menos dos ejemplos. En ellos, la invitación a una lectura alegórica de la situación retratada conduce a la duda con respecto a la respetabilidad de los personajes femeninos. Se dice que en *Dos mujeres a la ventana* (ca. 1655-1660), por ejemplo, existe una relación intertextual con ciertos dichos de la época en los cuales se acusa de impúdicas o públicas a las mujeres que se exhiben de ese modo desde su ventana (ver **Ejemplo 9.1. 6.**).

En efecto, las dos mujeres

...nos miran implicándonos en algo que los historiadores no acaban de acordar, ya que para unos puede ser una simple escena de diversión o de coqueteo y para otros puede ser una escena de prostitución. La presencia de una mujer joven y atractiva que sonríe mientras contempla la calle contrasta con la abierta risa que su acompañante quiere disimular tapándose la cara, pero ambas se ríen de lo mismo. Su actitud ha llevado a pensar en una escena de



celestinaje, con la vieja celestina y la joven que ofrece sus favores desde la ventana a la calle (Cámara 1993: 143).

Al respecto, Nina Ayala Mallory afirma lo siguiente:

Las actitudes de las dos mujeres dejan fuera de duda que aquí hay algo de coqueteo, y la más joven descubre llanamente sus encantos. Pero no hay indicaciones expresas de comportamiento inmoral, y las dos mujeres irradian un atractivo saludable y jovial que se gana las simpatías de todo el que las contempla. De todos modos, dadas las costumbres sociales que regían en España con respecto al decoro femenino, y no sólo en el siglo XVII sino hasta hace muy poco tiempo, para el espectador de la época la escena retratada forzosamente aludiría a la relajación moral de esas mujeres, que con mostrarse en una ventana a la altura de la calle no hacen sino invitar abiertamente a cualquier hombre que pase a solicitar sus favores. Estamos, pues, ante una imagen de amor a la venta como las que eran tan populares en la pintura holandesa contemporánea. El tema, sin embargo, está formulado aquí con mayor sutileza y lo único que se nos presenta es la conducta seductora que es paso preeliminar para la posterior transacción. Falta la entrega de dinero, las figuras bebiendo o tañendo instrumentos musicales que suelen formar parte de las escenas norteafricanas de seducción o de prostitución. Falta incluso el participante masculino; solamente está implícito del lado de acá del plano pictórico, y somos nosotros quien desempeñamos su papel (Ayala Mallory 1983: 69).

Del mismo modo Brown ha señalado con respecto al significado alegórico del magnífico cuadro denominado erróneamente *Grupo de figuras* c. 1660 (ver **Ejemplo 9.1. 7.**):

La clave del significado se encuentra en la vieja arpía con lentes y la muchacha... representan con toda claridad a una prostituta y a una alcahueta. A primera vista, el erotismo de la composición de Murillo parece moderado, pero la visión del trasero del muchacho a través de un agujero en los pantalones sugiere ciertas prácticas sexuales prohibidas que obviamente excitaban a algunos de los clientes [nórdicos] del artista (Brown 1990: 279).

Es de notar que en algunos catálogos de intachable decencia, ese pantalón aparece “remendado”. Es el caso de la versión presentada por Diego Angulo Iñiguez (1981) quien, para que no quede duda de la moralidad de Murillo, bautiza el cuadro como *Grupo Familiar* (ver **Ejemplo 9.1. 8.**).

Se trata, una vez más, de un tópico del Siglo de oro plasmado una y otra vez en literatura, música y pintura.



**Ejemplo 9.1. 6. *Dos mujeres a la ventana* de Bartolomé Murillo**



**Ejemplo 9.1. 7. “Grupo de Figuras” de Bartolomé Murillo**



**Ejemplo 9.1. 8. “Grupo Familiar” de Bartolomé Murillo según Angulo**

**Iñiguez (1981)**

Rubén López Cano 2004

869



Volviendo a nuestro tono, tenemos que la copla (1) es una especie de exordio que nos introduce en el estado que domina a la voz poética: la sospecha sobre la naturaleza e intenciones de Belilla. En (2) se hace una primera relación de hechos que se correspondería con la *narratio* retórica. En (3) se realiza una reflexión que invita a la acción: “no voy a quererte más”. Dentro del entramado narrativo que domina el antilamento, *La verdad de Perogrullo* se ubica en un momento previo al que se ubicaba *No piense Menguilla ya*. En este último la decisión de parar de amar ya se había tomado. En el presente tono apenas surge como posibilidad.

La copla (4) es una nueva *narratio*, una nueva relación de hechos. Las coplas (5) y (6) por su parte, nos introducen de lleno a la problemática fundamental que origina el malestar del enamorado: las infidelidades de Belilla. En (7) se llega a un juicio valorativo de sus valores. Tal vez se trate de un recurso para animarse él mismo a tomar una decisión contundente y detener ese amor bajo la conclusión de que “quizá ella no merezca la pena.

Vemos que el ámbito literario, *No piense Menguilla ya* y *La Verdad de Perogrullo* se fundamentan en el mismo tópico literario. Este se integra de diversos esquemas que orientan la formación de tipos estilístico- literarios que podemos diagramar del modo siguiente:

<b>Tópico literario del “cornudo”</b>	
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un enamorado sincero y bueno que no encuentra correspondencia simétrica a su amor.</li> <li>• Una dama (Mengulla, Belilla o Fulanilla, nótese que casi nunca posee un verdadero nombre) desdeñosa e infiel que no se interesa en absoluto en el amor que le ofrece el enamorado.</li> </ul>
<b>Hechos principales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conducta infiel y quizá promiscua de la dama. Sus actos cuestionan su honorabilidad.</li> <li>• El enamorado se esta animando a tomar una decisión: terminar con esa injusta relación.</li> </ul>
<b>Estados afectivos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pena, dolor, resentimiento, deseo de revancha.</li> </ul>
<b>Estrategias narrativas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lenguaje que echa mano de la antilisonja, ironía, sarcasmo y descalificación a manera de insultos simulados y cuestionamiento de su honorabilidad.</li> <li>• Diálogo ficticio con la dama.</li> <li>• Enjuiciamiento totalizador y severo de su conducta.</li> </ul>

**Tabla 9.1. 1. Tópico literario del cornudo**

Ahora bien, si en *No piense Mengulla ya* abundaban las fórmulas negativas en la letra, en *La verdad de Perogrullo* abunda en recursos paradójicos. Sin embargo, éstos son encarnados en figuras distintas a las que habíamos estudiado hasta el momento. Entre éstas se encuentra la figura de *anadiplosis*.

Si la evolución de la letra esta dominada por el tópico literario del “cornudo”, veamos ahora que pasa en la música. En el caso de *No piense Mengulla ya*, la música colaboraba con el tópico literario de forma determinante para la elaboración del relato. En primer lugar, acompañaba el tono satírico burlesco de la letra por medio del tópico musical de canario, el cual se enclava dentro el área atractora de los géneros picarescos. Por otro lado, la inclusión de elementos ajenos al canario, así como de tipos estilísticos pertenecientes a tonos de lamento y música grave nos permitieron echar un vistazo en el

dolor y pena que sentía el narrador y que eran motor de su discurso antilisonjero. En resumen, el tópico musical picaresco se desplazó progresivamente hacia el área de lo grave, la tristeza y el lamento.

La música de *La verdad de Perogrullo* echa mano prácticamente de los mismos elementos pero disponiéndolos de modo distinto. Desde los primeros compases, durante el primer verso, la música busca el tópico de lamento. En efecto, el escucha modelo puede reconocer algunos elementos atractivos (o rasgos salientes) de los tipos estilísticos que aparecen en lamentos como *Ojos pues me desdeñáis*. Del compás 1 al 4 la música reproduce exactamente el movimiento del bajo y la voz principal de *Ojos*: el *token* especial del *type* “ostinato de tetracordo descendente”. Sin embargo, tanto en el acompañamiento como en la voz superior aparecen alteraciones rítmicas particulares. Destacan el ritmo puntillado en las voces del acompañamiento así como del primer compás de la voz.

Es como si el tópico del lamento fuera intervenido por elementos contrarios a él, modificando algunas de sus propiedades expresivas, pero insertándolo en una situación dramática similar. Este procedimiento ya lo habíamos detectado en tonos como *Sepan todos que muero*<sup>30</sup> donde una jácara es transportada al área del atractor genérico de lo grave y el lamento. Ahora sucede el proceso contrario. Es el lamento que se desplaza desde la zona de abatimiento, hacia un área menos trágica. A este procedimiento le llamamos *intermodalización tópica*.

---

<sup>30</sup> Ver la sección 8.3.1.



La ver - dad de Pe - ro - gru - llo que tan  
pe - je - bra - da es to - dos la se - ven de - cir pe -  
ro ain - gu - no en - ten - der yo te lo di -  
ré yo te lo di - ré es u - ne sim

Ejemplo 9.1. 9. *La verdad de Perogrullo* (Lázaro 1997: 180-181)



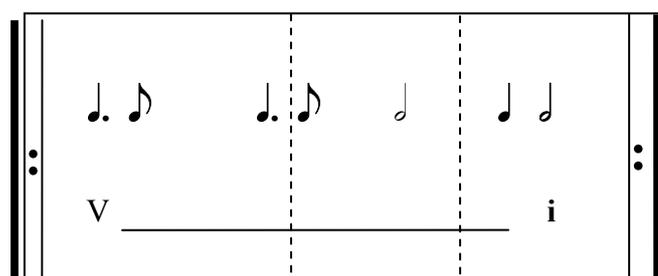
(continuación) *La verdad de Perogrullo* (Lázaro 1997: 180-181)

El segundo verso ya no busca más el lamento (c. 5-8). Realiza una inflexión armónica hacia la dominante del relativo mayor, es decir, hacia Do mayor (c. 8). El siguiente verso (c.9-11) se entretiene en torno a Sol menor dibujando un nuevo tetracordo descendente en el bajo: Do-Si-La-Sol (c- 8-11). Este evento prepara una fuerte semicadencia que acontece en el siguientes verso (c. 11-14): iv-V- VI-V. Se trata de un rudo proceso cadencial similar a una cadencia frigia o andaluza cuya ocurrencia prototípica es i-VII-VI-V. Se desarrolla en hemiolias del modo: 2-2-3-3. Este proceso redirecciona tópicamente el movimiento. Lo conduce hacia la hegemonía de otro atractor.

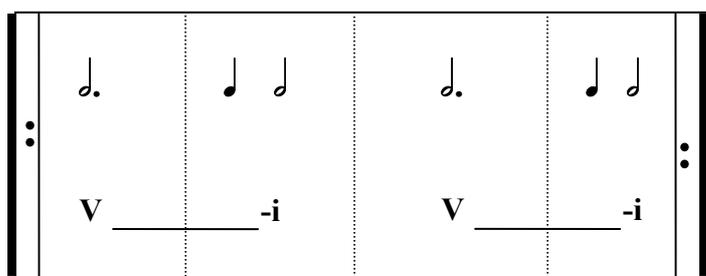
El estribillo de fusión “yo te lo diré” se canta con una cadencia (V/IV)-IV –ii-V (c. 16-20) que prepara la sección de la perogrullada, donde se canta la parte más importante de cada copla. Musicalmente, ésta consiste en la repetición insistente de la cadencia V-i-

V, donde el efecto de suspensión del movimiento, de reticencia a caer definitivamente en la tónica y retener la permanencia en la región de dominante se conjugan con la extensión de la rudeza armónico-rítmica introducida en compases anteriores con la pseudocandencia andaluza (c. 11-14).

Es curioso constatar que en el tono *Sepan todos que muero* ocurría un proceso similar tanto en lo armónico como en las consecuencias músico-narrativas (ver **Figura 9.1. 4.y Figura 9.1. 5.**)



**Figura 9.1. 4. Retención de la dominante o reticencia a caer en la tónica en *Sepan todos que muero* (estribillo c. 25-38)**



**Figura 9.1. 5. Retención de la dominante o reticencia a caer en la tónica en *La verdad de Perogrullo* (c. 20-30).**

La rudeza y contundencia de este giro es repetido del compás 20 al 27. En los compases 28 y 29 aparecen de nuevo en la voz melódica ritmos puntillados que “suavizan” la rudeza de las cadencias andaluzas. Éstos desembocan en una cadencia

rota o elipse: V-iv<sub>6</sub> (c. 29 30). Es posible que la cadencia de “engaño” alegorice los “engaños” de Belilla. Sería una *affordance* que el escucha detectaría legítimamente en un ejercicio de comprensión como el que estamos describiendo. Ésta elipse obliga a un *excursus* en el acompañamiento. En ésta, el bajo se mueve desde Sib hasta Re (<sup>^^</sup>6-1) más o menos por grados conjuntos en *catabasis*. Fragmentos cadenciales de ese tipo vimos ya en *Sepan todos que muero* y ocurren en numerosos *tonos humanos*.

La pseudocadencia andaluza, junto con las rudas secuencias armónicas de retención de la dominante, apuntan a un tópico musical similar al Fandango. El fandango fue la danza más popular en España durante el siglo XVIII. Llamaba la atención de viajeros como Casanova o Beaumarchais tanto su coreografía simple como sus pasos lascivos de enorme carga erótica (cf. Russell 1995: 50-52, Esses 1992: 633-635 y Nuñez 1999: 923). Toda vez que se supone que las danzas donde la pareja simboliza conductas de cortejo provienen de la influencia de las comunidades africanas de las colonias (Pérez Montfort 1999: 927-928), es muy probable que esta danza fraguara algunas de sus características del otro lado del Atlántico. El origen americano de esta danza es consignado el *Diccionario de autoridades* (R.A.E. [1726], II).

Resultaría muy atractivo para este análisis explorar la dimensión erótico-lasciva del fandango y bajo esta hipótesis intentar comprender la cooperación de letra y música en el desarrollo narrativo de este tono. Sin embargo, sólo tenemos referencias del fandango a partir del siglo XVIII. En efecto, se trata de una danza que presuntamente se originó con posterioridad a nuestro tono. Sin embargo, algunos autores afirman que:

Probablemente, otros elementos diseminados en danzas como la folía, el canario, la chacona, la zarabanda y otras del s. XVII, cristalizan en el fandango dando como resultado la métrica (3/4 o 6/8), la forma (coplas de seis versos melódicos con ritornelo instrumental) y el ostinato bimodal en el acompañamiento: la copla



cantada con acompañamiento tonal y el ritornelo modal (Nuñez 1999: 923-924).

Así las cosas, digamos que si bien no puedo afirmar que esta realización musical se ajusta a un fandango, sí puedo proponer que su anclaje genérico está sumamente marcado por lo picaresco, género expresivo al que tendería también el fandango. Diré entonces que la música de esta canción descansa en el tópico musical pseudo-fandango que pertenece a los géneros atraídos por el atractor satírico burlesco. Del mismo modo, el discurso antilisonjero está atraído por los géneros literarios satírico-burlescos aunque no aparezca tan claro esta posibilidad en la letra de este tono como en *No piense Menguilla ya*, si bien ambas parten del mismo *tópico del cornudo*.

En *No piense menguilla ya* el tópico literario del cornudo es musicalizado por medio de expansiones y transformaciones tópicas del tópico musical dominante. En efecto, el tópico de canario, que pertenece al atractor de lo picaresco, comenzó a padecer la injerencia de elementos exógenos que matizaban sus propiedades expresivas (proceso de expansión tópica). Luego, en el estribillo, ocurría una ruptura abrupta que al insertar otro tópico de forma repentina, lanzaba súbitamente el tono hacia otra región (proceso de transformación tópica).

En *La verdad de Perogrullo*, la primera alteración tópico-musical no ocurre de forma gradual. Como en *Sepan todos que muero*, comienza con un injerto, modulación o *intermodalización tópica*: un tipo estilístico del lamento o la región grave, es desplazado de su sitio expresivo hacia otra región, por medio de la inclusión de ritmos puntillados. Después comienza el proceso gradual: poco a poco la topicalización se mueve hacia lo picaresco. En efecto, el movimiento expresivo es inverso a *No piense Menguilla ya*, si bien ambos pertenecen al mismo género: *tono del cornudo* (ver **Figura 9.1. 6.**).



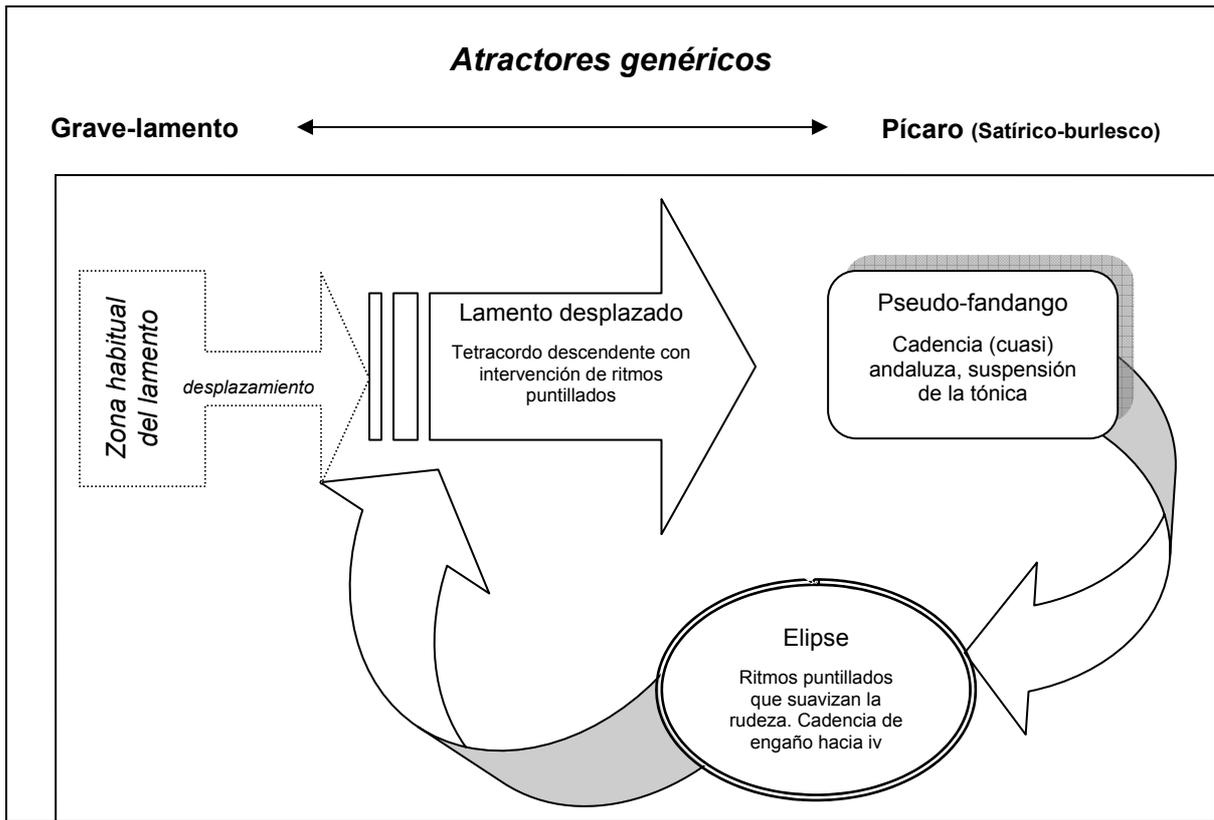


Figura 9.1. 6. Proceso expresivo en *La Verdad de Perogrullo*

### 9.1.3. Sin duda piense Menguilla

*Sin duda piense Menguilla* es un romance con estribillo:

#### Coplas

(1) Sin duda piense Menguilla  
que aborrecer es amar,  
pues cuando dice que quiere  
entonces maltrata más.

(6) Porque se cansa de un necio  
no ha permitido jamás,  
que le diga un entendido  
la primera necesidad.

(2) Desluce su ingratitud  
el afecto más leal,  
porque encuentra en su desprecio  
mérito su vanidad.

(7) A veces con lo que obliga  
quiere y no puede engañar,  
porque anda con la fineza  
corrida su falsedad.

(3) Siempre que la llevo a ver  
en su condición está,  
al rigor uno que uno  
el amor otro que tal.

(8) No se queje de ofendida  
pues ha dado en despreciar,  
porque es igual la queja  
si es la razón desigual.

(4) Aunque voluntad no tiene  
si quiere desobligar,  
para deshacer la ajena  
sabe hacer su voluntad.

(9) Ser querida y ser cruel  
aunque se pueden juntar,  
no hay buena correspondencia  
de mala conformidad.

(5) Quien adora su belleza  
y quien la ve no dirá,  
que pudo a tanta hermosura  
tanta fineza igualar.

(10) Mal hallada vive y teme  
que la olvide su galán,  
que aunque sabe que es divino  
bien conoce que es mortal.

#### Estribillo

*Si logra se desdén  
y adoro su crueldad,  
que más quiere si no quiero más.*

Este tono muestra otra manera de explorar expresivamente los sistemas de tractores grave- picaresco, así como una variante del *tópico literario del “cornudo”*. Aquí la voz poética no se dirige directamente a su amada. En esta ocasión relata a un tercero los rigores que le imprime Menguilla.

En (1) nos informa que pese a ser destinatario de manifestaciones verbales de afecto, en la realidad se siente maltratado por quien le dice que lo ama. Una vez más, las palabras de amor no se corresponden con los hechos.

En (2), la voz narradora nos insiste que Menga tiene una actitud ingrata y reflexiona que la vanidad de Menga se alimenta del desdén que a él imprime. Una vez más aparece el fantasma de la Infidelidad: esta es la posible significación de los versos “al rigor uno que uno/ al amor otro que tal” al final de la copla (3). Es probable que el propio enamorado despreciado sea testigo de los engaños de Menga según los primeros versos que dicen: “Siempre que la llevo a ver/ en su condición está”.

En (4) aparece de nuevo la desmotivación. En efecto, nos habla que el mal trato que le dispensa la dama comienza a menguar su amor por ella. Una vez más, el enamorado duda en la conveniencia de seguir con una relación de este tipo. Una posible futura ruptura asoma marcando otro punto de contacto con el *tópico del cornudo*. La copla (5), sin embargo, introduce una inflexión momentánea con respecto a los contenidos hasta el momento expresados. Aquí detiene su discurso un momento para reconocer que la belleza de la desdeñosa es muy superior al buen trato que él le pudo dispensar: “... quien la ve no dirá/ que pudo a tanta hermosura/ tanta fineza igualar”. Este punto es importante pues introduce un elemento de lisonja justo en medio de un discurso que se esperaría completamente antilisonjero. He aquí un punto de no coincidencia con el *tópico del “cornudo”* tal y como lo hemos estudiado en los dos últimos tonos.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Véanse las secciones 9.1.1. y 9.1.2.



El tema del necio y la necedad que vemos en la copla (6) aparece también en otros tonos de antilamento como *La verdad de Perogrullo*. En aquel tono, la figura del necio aparece en un contexto donde la situación que se pretende expresar es la de promiscuidad. En *Sin duda piense Menguilla*, éste está inserto claramente en un juego de palabras. Es probable que el “entendido” al que se refiere el tercer verso, sea el propio enamorado-narrador.

En (7) la voz denuncia que sus caprichos ponen en evidencia su intención de engañarle constantemente. Sin embargo, las atenciones amorosas o “finezas”<sup>32</sup> que le prodiga no le ciegan: él es capaz de percibir la falsedad de Menga. Esta es una característica fundamental que distingue los tonos de lamento de los antilamentos: en los primeros el amante permanece ciego, no es capaz de ver el engaño, la traición. En los segundos es esta conciencia la causante del dolor, así como de la reacción antilisonjera.

La copla (8) advierte a Mengua que no debe sentirse ofendida quizá por las acusaciones que el despechado amante viene formulando desde hace varias coplas. Su desdén es merecedor de tales calificaciones. En (9) introduce una observación teñida de regaño paternalista: cuando te aman bien, no puedes ni debes comportarte con tanta crueldad. Por último, en (10) advierte que, como ya había anunciado en (4), él no está dispuesto a seguir soportando esta situación. Aunque su amor por ella es inmenso, su capacidad de resistir el maltrato no es ilimitada. El final se acerca (o por lo menos así se lo quiere anunciar el amante).

El estribillo insiste en este punto: si la indolente Menga persiste en sus maltratos, el ya no va a querer más de esa relación. ¿es eso lo que pretendía la hermosa Menguilla con su actitud desdeñante? Entonces, ¡que más quiere, lo ha logrado! Según el *Diccionario de Autoridades* “que más quiere” es una “expresión con lo que se da a

<sup>32</sup> Fineza es la “acción o dicho” que pone de manifiesto el amor que se prodiga a una persona (R.A.E. [1726], II: 755).



entender que lo que uno ha logrado, es todo lo que se podía desear, según su proporción y méritos” (R.A.E. [1726], III: 466).

Una vez más, tenemos una situación dramática en la que una relación desigual amenaza con romperse. El amante despreciado está a punto de tomar la decisión: la ruptura. Es evidente la similitud con el relato de los dos anteriores *tonos humanos*. Sin embargo, en *Sin duda piense Menguilla* se introducen elementos que no coinciden totalmente con el tópico del “cornudo”. Existen semejanzas y especificidades (ver **Tabla 9.1. 2.**)



	<b>Similitudes con el tópico literario del “cornudo”</b>	<b>Peculiaridades de <i>Sin duda piense Menguilla</i></b>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un enamorado sincero y bueno que no encuentra correspondencia simétrica a su amor.</li> <li>• Una dama (Menguilla, Belilla o Fulanilla) desdeñosa e infiel.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No es que no le interese el enamorado en absoluto, sino que disfruta despreciándolo. Pero teme que la deje.</li> </ul>
<b>Hechos principales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conducta infiel y quizá promiscua de la dama.</li> <li>• El enamorado se esta animando a tomar una decisión: terminar con esa injusta relación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Actitud promiscua no aparece tan subrayada.</li> <li>• No se cuestiona tan evidentemente su honorabilidad.</li> </ul>
<b>Estados afectivos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pena, dolor, resentimiento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El deseo de revancha no es tan evidente.</li> </ul>
<b>Estrategias narrativas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lenguaje que echa mano de la antilisonja, ironía, sarcasmo.</li> <li>• Enjuiciamiento totalizador de su conducta.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El recurso a lo sarcástico es más moderado. No hay descalificación a manera de insultos simulados ni cuestionamiento severo de su honorabilidad.</li> <li>• Se permite un comentario lisonjero y adulador a su belleza</li> <li>• No hay diálogo ficticio con la dama.</li> <li>• El juicio sobre su conducta se concentra en lo ingrato de su actitud pues “no debe ser cruel con quien la quiere bien”. No subraya su infidelidad y promiscuidad.</li> </ul>

**Tabla 9.1. 2. Relaciones entre el tópico literario del “cornudo” y la situación dramática de *Sin duda piense Menguilla***

*Sin duda piense Menguilla* puede bien estar fundamentada en una variante del tópico de “cornudo” o quizá pertenecer a otro tópico que presenta esquemas comunes con éste. Veamos ahora cómo se desarrolla la música.

Desde la primer frase asoman las marcas del lamento. En los compases 2 y 3 de la copla, cuando la voz canta la palabra Menguilla en la primer copla, aparece un tetracordo descendente desde Sol a Re. El gesto es imitado por la guitarra (c. 3-4), pero esta vez forma una cuarta disminuida (*quarta deficiens*) desde Do a Sol#.



Sin du - da pien - sa Men - gui - lla que a - vo - rre - zer es a - mar pues quan - do di - ze que quie - re en - ton - ces en - ton - ces mal - tra - ta más, en - ton - ces en - ton - ces mal - tra - ta mas. Si lo - gra su de dén ya - do - ro su cruel - dad si lo - gra su

Ejemplo 9.1. 10. Sin duda piense Menguilla (Lázaro 1997: 88-93)



8 [4]  
dén ya do - ro su - - - - - cruel - dad

12  
qué mas quie - re si no quie - ro

16  
mas qué mas quie - re si no quie - ro

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 8-11) features a vocal line with lyrics 'dén ya do - ro su - - - - - cruel - dad' and a piano accompaniment. The second system (measures 12-15) has lyrics 'qué mas quie - re si no quie - ro'. The third system (measures 16-19) has lyrics 'mas qué mas quie - re si no quie - ro'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. There are various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

(continuación) *Sin duda piense Menguilla* (Lázaro 1997: 88-93)

Rubén López Cano 2004



32  
más qué más quie re si no quie-ro

36  
más qué más quie - re si no quie-ro

40  
más qué más quie - re si no quie-ro

44  
más qué más quie - re si no quie-ro más

(continuación ) *Sin duda piense Menguilla* (Lázaro 1997: 88-93)

El segundo verso enlaza aquí conduciendo el movimiento hasta un Fa mayor (c. 6). Es de notar que la voz entona séptimas de dominantes por medio de la anticipación o *syncope* de las mismas en el acorde inmediato anterior donde aparece como consonancia.

Así se puede ver en el Do del primer tiempo del compás 5, anticipado en el tiempo anterior. Ocurre algo similar en el Si<sup>b</sup> del primer tiempo del compás 6 que forma una quinta disminuida con el Mi del bajo, y luego una séptima con el Do en el segundo tiempo del mismo. Así mismo, es interesante notar que la voz no acompaña la resolución a Fa mayor. Después de entonar Si<sup>b</sup> (primer tiempo del c. 6) es interrumpida por un silencio o *suspiratio* (en el tercer tiempo del mismo compás).

El tercer verso conduce el movimiento desde Fa mayor a Do mayor (c. 9). Entonces, en el cuarto verso (c. 9 y ss.), ocurre un proceso imitativo entre la voz y el bajo. Éste se repite en *gradatio* ascendente. Alternativamente, en el movimiento melódico de la voz y el bajo, ocurre un *Passus duriusculus*. En el bajo éste se observa en el último tiempo del c. 9 y primero del 10; en la voz en el segundo y tercero del 10. Una nueva *suspiratio* entrecorta la voz en el primer tiempo del compás 10. El proceso se repite otra vez en *gradatio* ascendente en los compases 13-14. Las imitaciones de este tipo se observan en lamentos arquetípicos de Marín como *Aquella Sierra Nevada*.<sup>33</sup> El proceso sirve para exaltar la pena que propician los rigores de Menga al amante. De este modo, el tópico del lamento domina esta sección.

El estribillo está estructurado en tres secciones. La primera se desarrolla por medio de un contrapunto imitativo entre el bajo y la voz cantante (c. 1-3 del estribillo). Recordemos que en los tonos de lamento, el contrapunto estricto suele alegorizar los rigores del desdén. Sin embargo, el gesto melódico que es imitado ya no pertenece al

---

<sup>33</sup> Véanse los compases 11 al 17 de la copla en el análisis de este tono presentado en la sección 8.2.1.



área del lamento. Ni su trazo melódico ni los ritmos puntillados pertenecen a este tópico.

Sólo muy vagamente aparecen reminiscencias del tetracordo descendente. Encontramos un “aire de familia” en la línea de la voz en los compases 5 y 6, en el movimiento de Re a Si, y sobre todo en los compases 8-11 donde el gesto melódico desciende de La a Mi. En el bajo, el andamio del tetracordo descendente sólo es perceptible si se abstraen de algún modo los movimientos esenciales del mismo. Del tercer tiempo del compás 3 al primer tiempo del 6, vemos como desciende de Sol a Re (4-1). El tetracordo descendente en el bajo se repite de Re a La del tercer tiempo compás 7 al compás 11, fin de la frase.

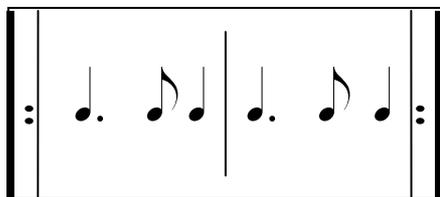
En el compás 12 ocurre una ruptura mayor. El compás cambia de binario a ternario y una vigorosa danza entra en escena. Con ésta se canta el emblema de la canción: “que mas quieres si no quiero más”. La primer parte de esta danza (c. 12-22) corresponde a la segunda sección del estribillo. Ésta explota al máximo los recursos de hemiolización. Durante la primera exposición del lema (c. 12-16) la voz melódica responde a la estructura 2-2-3-3-2. En la segunda (c. 16-22) el esquema es igual 2-2-3-3-2 pero hace una cadencia que repite en *epizeuxis* el último hemisquitio (“si no quiero más, si no quiero más”) del modo siguiente: 2-2-2.

Durante esta sección, el acompañamiento se desarrolla enteramente con un ritmo binario, provocando el encabalgamiento métrico-rítmico entre la voz y la guitarra. La armonía se limita a repetir la cadencia I-V-I por diversas regiones armónicas, recorriendo el círculo de quintas: Re-Sol-Do-Fa. El tópico de danza-diferencia que busca esta realización musical se parece de algún modo al *paloteado* de alguna pieza para guitarra de Santago de Murcia (cf. Rusell 1995: 79-82). Pero podría tratarse también de una estilización-prolongación de una cadencia I-V-I en hemiolia binaria de una danza ternaria como la zarabanda. Como si se tratara de la preparación al movimiento de danza pleno que sigue a continuación.



En efecto, la segunda sección del estribillo termina en este punto, cuando el ritmo cambia y realiza una pequeña cadencia IV-V-I (c. 20-22 del estribillo). A continuación comienza la tercer sección: una danza plena con ritmos puntillados sobre una franca métrica ternaria. En el acompañamiento la guitarra superpone dos estructuras rítmicas distintas entre las voces superiores y el bajo, sin embargo, por la afinación especial de la guitarra barroca, el efecto es el de una sola línea melódica ejecutada en varias cuerdas por lo que produce el efecto de *campanella*.

El diseño rítmico de la melodía de acompañamiento resultante es el siguiente:



Esta rítmica sostiene una secuencia melódica desarrollada por la guitarra que se repite en *gradatio* descendente que comienza en el último tiempo del compás 22 como anacrusa al siguiente y se extiende hasta el compás 24. La secuencia melódica de inicio presenta las notas: Fa-Fa-Mi-Re-Do-Re. Ésta es repetida descendentemente por grados conjuntos La secuencia produce la siguiente progresión armónica: VI-**i**-v-**VII**-iv-**VI**-III-**V**-i, donde i: corresponde a La menor y los acordes resaltados en negrita representan las fuerzas armónicas más fuertes y, como se ve, dibujan una vez más la cadencia frigia o andaluza.

Más allá de relacionar el fragmento con el tópico de pseudo-fandango, analicemos tres tipos de diferencias que utilizan un ritmo similar. Una de ellas es la Giga. Existe un ejemplo del uso de este ritmo en una giga del manuscrito *Pasacalles y obras* de Santiago de Murcia que se conserva en la *British Library*. Sin embargo, como señala

Arriaga (1988), las gigas que aparecen en este libro son en realidad obras de compositores francófonos como François Campion.

Otra danza-diferencia que utiliza este ritmo es la de *Matachines* (ver **Ejemplo 9.1. 11.**). El matachín era un personaje que aparece frecuentemente en la comedias. Se trata de una especie de bufón o bobo. Fue muy popular durante los siglos XVI y XVII y hasta principios del siglo XVIII. *Matachines* era la danza que bailaban estos personajes. Se supone que era una danza ridícula donde encorvaban las piernas y realizaban ciertas acrobacias (Esses 1992: 677-681). Es curioso porque el personaje solía usar una espada que agitaba cómicamente en la danza. Como señalé más arriba, la primera parte del ritmo de danza del estribillo de este tono, se parece un poco al tópico de paloteado. Este está emparentado con las danzas de palos, remanente de danzas guerreras en los que espadas o palos son exhibidos como alarde de fuerza.

La progresión arquetípica de la danza de *matachines* es I-IV-V-I.

**Ejemplo 9.1. 11.** *Matachín* de Lucas Ruiz de Ribayaz [1677] (Esses 1994: 441)

Otro género que ofrece similitudes rítmicas con la realización musical de esta parte del tono es la tarantela. Recordemos que la tarantela era una música-danza de antídoto contra la picadura de la tarántula. Numerosos autores españoles del siglo XVII y XVIII dedicaron páginas a consignar o reflexionar sobre los poderes curativos de esta danza. ¿Es posible que el pobre enamorado de Menguilla busque en sus agitados ritmos el antídoto al encanto de la desdeñosa? Algunas de las progresiones más usuales de este tipo de diferencia son: i-VII-III-VII-i-V-i o i-VII-III-iv-V-i. Definitivamente esta secuencia no es idéntica al que presenta esta última danza de *Sin duda piense Menguilla*. Sin embargo, de algún modo se parecen (ver **Ejemplo 9.1. 12.**).

**Ejemplo 9.1. 12. Tarantella. Manuscrito E Mn M. 811. pp. 126-127 (Esses 1994: 530)**

Después de realizar una cadencia a la menor en el c. 32, la secuencia armónica se repite, con la misma progresión armónica, pero ahora el acorde de tónica es Re menor. Del compás 32 al 40 se expone esa primera repetición y del 40 al 48 se repite literalmente como la última a manera de epizeuxis.

En *No piense Menguilla* la música se desarrollaba por el procedimiento de expansión tónica gradual-abrupta. *La verdad de Perogrullo*, por su parte, partía de una *intermodalización tónica* entre dos tónicos distintos para ubicarla en una zona expresiva desplazada. Aquí, una vez más, la pieza va transformando las regiones tónicas que recorre. Primero se inserta en la gravedad del lamento en las coplas. Luego, cuando comienza el estribillo, conserva el rigor contrapuntístico pero ya con las intervenciones de un ritmo puntillado que anuncia su desplazamiento a otra zona, la influencia de otro atractor. Violentamente irrumpe el belicoso *Paloteado* que da lugar al burlesco *matachín*, o a la violencia del antídoto de la tarántula para cantar: “¿Qué más quiere si no quiero más?”

Al no poder precisar la dirección que toma la última danza del estribillo (¿Matachín, tarantela?) digamos que se trata de un atractor errático que retoma los residuos de lamento para proyectar el movimiento a otra zona cuya principal función sería la de ocultar el sufrimientos o frustración de la voz-narradora del relato (ver **Figura 9.1. 7.**).

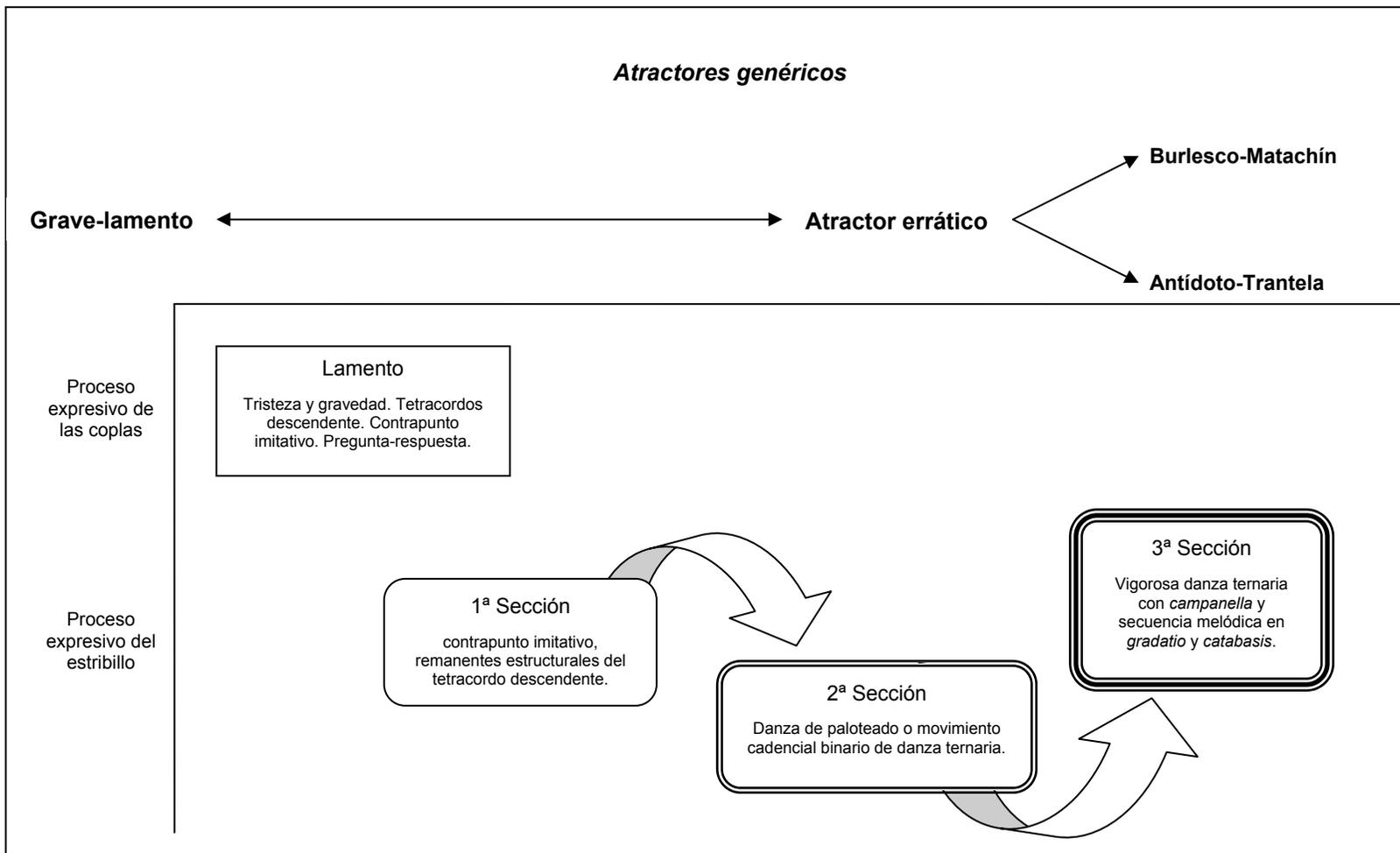


Figura 9.1. 7. Desplazamiento expresivo en *Sin duda piense Menguilla*

