

RUBÉN LÓPEZ CANO

MÚSICA Y RETÓRICA EN EL BARROCO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ISBN 968-36-8163-8



9

789683

681638

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Colección: BITÁCORA DE RETÓRICA (Año 2. 1996-1997)

Proyecto: DGAPA IN401195

Responsable: Helena Beristáin Díaz

Corresponsable: Gerardo Ramírez Vidal

Asesor editorial: Sergio Reyes Coria

Consejo editorial: Mauricio Beuchot Puente
Elisabeth Beniers Jacobs
Ana Adela Goutman Bender
Iosu Landa Goyogana
Luisa Puig Llano
José Quiñones Melgoza
Arturo Ramírez Trejo
Paola Vianello Tessarotto
Patricia Villaseñor Cuspinera

Asesor interno: Mariateresa Galaz Juárez

Asesores externos: Tomás Albaladejo. UAM, Madrid
Ramón Alvarado. UAM Xochimilco
Jorge Alcázar. FFyL, UNAM
Ana Bungaard. AARHUS, Dinamarca
Aurelio González. COLMEX
Julieta Haidar. ENAH, México
Jean Marie Klinkenberg. Lieja, Bélgica
Antonio López Eire. Salamanca, España
Mónica Mansour. UNAM
James J. Murphy. ISHR, California Davis
Pino Paioni. CISL, Italia
Livio Rossetti. Perugia, Italia

BITÁCORA DE RETÓRICA

6

RUBÉN LÓPEZ CANO

MÚSICA Y RETÓRICA EN EL BARROCO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

México, 2000



La publicación de esta obra ha sido posible gracias al financiamiento otorgado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, a través de los Proyectos IN401195 "Bitácora de Retórica" e IN405998 "Tradición, Interdisciplinariedad y posmodernidad de la Retórica" del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas.

Primera edición: 2000

DR © 2000, **Universidad Nacional Autónoma de México**
Ciudad Universitaria, 04510. México, D. F.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Impreso y hecho en México

ISBN 968-36-8163-8

Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era desde siempre, un poema.

ALEJO CARPENTIER

INTRODUCCIÓN

1. RETÓRICA Y MÚSICA

La retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión. Sus orígenes se remontan al siglo V a. C. Desde entonces, en diversas etapas, la retórica ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la retórica imprimió un sello particular a la vida cultural, educativa, religiosa, social y, de manera especial, a la actividad artística de Europa. No sólo la literatura, la poesía o el teatro resintieron su influencia, también la pintura, la escultura, aún la arquitectura y, sobre todo, la música, seducidas por el deslumbrante atractivo de su eficacia persuasiva, adoptaron los principios y métodos de esta antigua disciplina.

El *corpus* teórico de la retórica musical del Barroco se conserva en numerosos tratados musicales escritos entre 1535 y 1792. Estos tratados fueron denominados por sus propios autores con el nombre genérico de *musica poetica* en referencia directa a la poética literaria. La musicología del siglo veinte, paulatinamente, ha desempolvado el cúmulo de preceptos y conocimientos teóricos contenidos en estos tratados. Así mismo, los ha empleado para el estudio y el análisis musical de obras de este período. Con estas investigaciones,

sostenidas por más de sesenta años, se ha podido demostrar la importancia de la retórica en los procesos compositivos de la época, propiciando una aproximación más documentada a los presupuestos históricos, culturales, científicos y epistemológicos que rodearon la actividad musical del Renacimiento tardío y el Barroco.

2. PANORAMA ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN RETÓRICO-MUSICAL

En la actualidad, la retórica musical constituye en sí misma un campo de estudio complejo y total. Anualmente se edita un gran número de publicaciones y artículos especializados en revistas de prestigio. Numerosos especialistas, desde las aulas de diversas universidades del mundo, aportan novedosos e interesantes hallazgos y propuestas. Así mismo, también se ha logrado la creación de espacios académicos destinados a la discusión y el intercambio. Desde la perspectiva de la musicología contemporánea, el trabajo retórico-musical se inserta dentro de una vasta red de estudios musicales, epistemológicamente fincados sobre las bases del estructuralismo científico, que incorporan los hallazgos más recientes de las teorías lingüísticas y semióticas, así como principios de las ciencias cognitivas y de la psicología experimental. En conjunto, esta red multidisciplinaria de estudio musical conforma toda una *semiología musical general*.

3. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVO DE ESTE TRABAJO

3.1. *Introducción del tema en México*

Una de las principales razones que justifican la elaboración de este trabajo se deriva de la necesidad de introducir en

nuestro país un tema que resulta ajeno para la mayoría de los músicos mexicanos. El anquilosamiento de los planes y programas de estudio de las instituciones superiores de educación musical nos ha privado de la posibilidad de acceder a ésta y otras disciplinas imprescindibles para la formación profesional de nuestros músicos.¹

3.2. Material de apoyo para nuevas especializaciones en el medio musical mexicano

Si bien parece que la planeación educativa se rehusa a salir de su letargo, es innegable que desde otros frentes, la dinámica del quehacer musical en nuestro país se diversifica. En los últimos años se ha registrado un notable incremento en el estudio, práctica y consumo de la así denominada “música antigua” (medieval, renacentista, pero sobre todo barroca).² La actividad docente en esta área requiere de recursos humanos y didácticos altamente especializados. Las instituciones de educación musical superior comienzan a atender la demanda de preparación profesional en este campo. Clases maestras y cursos, ordinarios y especiales, con prestigiados profesores mexicanos

¹ El análisis musical, por ejemplo, es una materia que se aborda sin el rigor metodológico que lo ha caracterizado desde la década de los cincuenta. Los profesores de análisis musical de nuestro país no sólo no enseñan los diversos métodos y técnicas analíticas que son de uso corriente en la actualidad, ni siquiera informan a sus alumnos de que estas existen y que constituyen toda una posibilidad de trabajo académico para los fines profesionales individuales de cada estudiante. Por su parte, la estética musical se encuentra en evidente abandono.

² Por otro lado, la moda de la música antigua, que como toda moda nos llega con un considerable retraso con respecto a Europa y Norteamérica, no ha estimulado un trabajo amplio y sistemático de estudio y recuperación de nuestro patrimonio musical colonial.

funcionamiento de cada una de las secciones del sistema retórico en la oratoria, literatura y música. Así mismo, se incluye todo un estudio de estética comparada en el cual se exponen definiciones y ejemplos que permiten apreciar las coincidencias y divergencias entre las figuras retóricas musicales y literarias.

Es por esta panoramidad que este trabajo logra su originalidad y aporte. Un trabajo global, que reúna tantos aspectos, de manera sistemática y metodológica, como ha sido mi pretensión, no es pensable en Europa (por extensión, norteamérica sajona). La retórica ha formado parte de la cultura europea por cientos de años. Revalorar los principios retóricos que sustentaron su música por más de doscientos años no le ha sido difícil aun cuando el pensamiento decimonónico arrojó mucha sombra sobre ellos. Es un hecho que la musicología y pedagogía musical europea no han producido muchos manuales básicos de introducción al tema.⁵ Al contrario, la investigación retórica musical europea se ha concentrado en teorizar, reflexionar, proponer y practicar las diversas aplicaciones que derivan de esta disciplina. En este sentido, mientras en Europa existe una rica dinámica creativa en esta área, en México es necesario un trabajo intenso de divulgación e iniciación.

Por otro lado, el ambiente hispanoamericano se ha mostrado muy alejado de este campo como para producir un trabajo similar al que proponemos.⁶ De hecho, apoyados en una intensa investigación bibliográfica iniciada hace más de ocho años, así como en múltiples contactos con académicos e instituciones de la región, podemos afirmar que esta obra

⁵ Textos como los de Unger (1941) o Civra (1991) son excepcionales.

⁶ Hemos de mencionar que, no obstante este hecho, en España la retórica musical forma parte del programa de historia y análisis musical del área de musicología de algunas universidades como la de Oviedo.

constituye el primer trabajo, de estas dimensiones y con estas características, que se ha producido en castellano sobre la retórica musical del Barroco.⁷

4. ESTRUCTURA DEL LIBRO

El trabajo está dividido en dos partes. En la primera se estudia, de manera general, la historia, características, funcionamiento y vínculos de los dos sistemas retóricos: el oratorio-literario y el musical. En la segunda se abordan en detalle las figuras retóricas musicales.

I. *Primera parte*

El primer capítulo, *Nacimiento y desarrollo de la retórica*, ofrece una visión panorámica general del desarrollo histórico de esta disciplina. Se hace hincapié en la importancia e incidencia que tuvo la retórica en la vida cultural y artística del Barroco.

En el segundo capítulo, *Relación entre retórica y música en el barroco*, se realiza una revisión de aquellos elementos que significaron el punto confluyente de estas dos disciplinas. Se abordan con especial atención las características de la especulación teórica recogida en los tratados de la época, conocidos con el nombre de *música poetica*, en los que se consignaron los principios, mecanismos y objetivos de la retórica musical. Así mismo, se aborda de manera general el concepto de afectos o pasiones del alma,

⁷ La publicación más importante de bibliografía musical, RILM, no registra ningún trabajo de estas características entre 1962 y 1992.

elemento estético-filosófico con el cual se asocia a la retórica musical y que, sin duda, significó el aspecto más importante del vínculo entre músicos y oradores.

En el tercer capítulo, *El sistema retórico musical*, se estudian los mecanismos, procedimientos y partes en que se divide la retórica para la construcción del discurso. Primero se exponen las características de cada sección del sistema en el contexto literario-oratorio y posteriormente en el musical. En este capítulo se estudian las cinco fases de la retórica:

Inventio o de la invención de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura, o de las ideas musicales o temas en el caso de la música.

Dispositio o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares más adecuados del discurso (literario oratorio o musical) distinguiendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad del discurso.

Elocutio o elocución del discurso. En la oratoria y la literatura, la *elocutio* es la fase donde el discurso es verbalizado. Ésta se distingue, en especial, por la *decoratio* o el conjunto de procedimientos que propician la “desviación” de las normas habituales de expresión, en favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente caracterizantes, conocidas con el nombre de figuras retóricas. En música ocurren procesos análogos siendo el de las figuras retórico-musicales uno de los fenómenos fundamentales de la retórica musical del Barroco.

Memoria o de los mecanismos y procesos para memorizar el discurso y, por extensión, el modo operativo de cada una de las fases retóricas.

Pronuntiatio o de la ejecución del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del discurso.

so. En el caso de la música, éste es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes de cómo “decir” la música.

II. *Segunda parte*

En la segunda parte se examina lo que sin lugar a dudas constituye el *corpus* más grande de toda retórica: los fenómenos de desviación a la norma que alteran la manera común de hablar conocidos como figuras retóricas. Después de exponer definiciones, funcionamiento, características y ejemplos de la *decoratio* literaria, se entra de lleno al estudio de la *decoratio* musical. Se ofrecen definiciones, se expone el modo de operación de las figuras musicales y se muestran algunas de las clasificaciones de las que han sido objeto tanto en el Barroco como en los estudios recientes.

El registro de figuras constituye la parte central de este trabajo. Para cada figura se ofrece su denominación, sus nombres en español, las ortografías diversas y los sinónimos u otros nombres con los cuales ha sido conocida. Se mencionan los tratadistas que se ocuparon de ella, esbozando un cuadro que permite ubicar, cronológicamente, la aparición y desaparición de la figura de los tratados musicales de la época. Se dan explicaciones y aclaraciones con respecto a las consecuencias afectivas de la figura.

Parte importante de esta sección es la inclusión de definiciones y conceptos provenientes de la retórica oratoria y la literaria. Para la primera, el *Institutio Oratoria*, el texto clásico de Quintiliano, ha sido fundamental (Quintiliano 1942). Para el estudio de las figuras retóricas literarias las citas que se hacen de los textos de Miguel de Salinas, *Retórica en lengua castellana* (Alcalá, 1541) y de Bartolomé Jiménez Patón,

Elocuencia española en arte (Toledo, 1604) posibilitan una afortunada aproximación al pensamiento retórico-literario de la época. Del profuso devaneo especulativo de estos autores, complementado con los ejemplos que ellos mismos nos ofrecen (extraídos de la mejor poesía española de su momento), resulta un interés y fruición extremos. Así mismo, la autoridad del *Diccionario de retórica y poética* (México, 1988) de la Dra. Helena Beristáin ha sido insustituible ayuda para ilustrar el sentido de las figuras retóricas en el discurso literario.

Las citas de textos en idiomas extranjeros han sido traducidas por mí mismo. Aún en los casos en que recibí ayuda, debo asumir la responsabilidad de la traducción. En este sentido, agradezco al Prof. Miguel Zenker su disposición a solapar mi germanofobia y acceder a asistirme en la lectura de los textos en alemán. Las citas de *L'Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne fueron tomadas de los apuntes de una traducción que prepara Federico Bañuelos y que esperamos pronto salga a la luz. En realidad mi deuda con el Prof. Bañuelos va más allá de los problemas de lenguas. En su clase de guitarra, junto con otros compañeros, me develó la existencia de la retórica musical del Barroco al tiempo que me introdujo en sus principios. La idea de confrontar las figuras literarias con las musicales, aunque considerando otras fuentes, es original de él. Debo a la estimulante orientación humanista de sus enseñanzas musicales, la decisión de elaborar este trabajo. He de agradecer también al personal del laboratorio de cómputo de la Escuela Nacional de Música, en especial a Pablo Silva, por ayudarme a acceder a la tecnología que permitió la elaboración de este trabajo. También agradezco la colaboración y los contundentes comentarios del Prof. Eloy Cruz, mi asesor de la de tesis de licenciatura sobre la que este libro se realizó, y de la Dra.

Helena Beristáin quien es la voz más autorizada en asuntos retóricos en México, y, sin lugar a dudas, la más estricta profesora de retórica a la cual se pueda aspirar. Por último, no puedo dejar de agradecer a Enriqueta Cano su decidido apoyo a éste y todos mis proyectos, así como a todos mis amigos y compañeros del *Ensamble de Música Antigua de la ENM* quienes, junto con otros (y otras) destinatarios de mis más exaltados afectos, me hicieron sentir menos solo de lo que puede uno sentirse cuando se decide a escribir un libro sobre *Retórica y Música en el Barroco*.

La Habana, Cuba-Coyoacán, México
1995-1996

PRIMERA PARTE

Así como dicen los músicos griegos que el que no pudo llegar a citarista se quedó en flautero; así vemos entre nosotros que los que no han podido llegar a oradores se echan a juristas.

CICERÓN

1. NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE LA RETÓRICA

Toda discusión sobre la actualidad de la retórica, sobre la significación de esta vieja doctrina, depende hoy de la respuesta que demos a esta pregunta: ¿En qué medida un saber puede reducirse a sus premisas ideológicas? ¿En qué medida una disciplina construida sobre fundamentos que nosotros, herederos de la ideología burguesa y romántica, rechazamos, puede contener nociones e ideas que aún estamos dispuestos a aceptar? Pero quizá los románticos sean nuestros padres, y quizá estemos dispuestos en ocasiones a sacrificar a nuestros padres en nombre de nuestros abuelos.

TZVETAN TODOROV

La retórica es el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos (Beristáin 1988: 421).

El origen de la retórica se remonta al año 485 a.C. Los tiranos sicilianos Hierón y Gelón habían decretado una abusiva expropiación de propiedades que distribuyeron entre sus mercenarios. Algún tiempo después, un movimiento democrático logró derrocar la dictadura. El nuevo régimen, empeñado en devolver las propiedades a sus antiguos dueños, se enfrentó a un grave problema: ¿cómo realizar la restitución de bienes cuando, debido a los conflictos internos, no

había más que confusión y desorden en los antiguos títulos de propiedad? Como solución se instalaron una especie de jurados populares. En ellos, cada demandante tendría la posibilidad de solicitar la devolución de sus tierras. No presentarían documentos. Ni siquiera testimonios oficiales. Para convencer a la autoridad de la legitimidad de su reclamo se apoyarían, únicamente, en su palabra. De la efectividad de ésta dependería la recuperación del patrimonio y, más aún, la justicia. De esta manera, la retórica, desde su nacimiento, estuvo ligada al justo reclamo de la propiedad.

El descubrimiento del poder de la palabra y de la importancia de quienes sabían valerse de ella con soltura y precisión, constituyó una deslumbrante revelación. Surgieron así oradores profesionales que, cobrando sumas exorbitantes, se dedicaron a enseñar a los neófitos los misterios de su arte. Empédocles de Agrigento, junto con su discípulo Córax de Siracusa, Gorgias —el famoso sofista cuestionado y combatido por Sócrates— y Tisias, fue uno de los primeros maestros que sentaron los fundamentos de esta antiquísima disciplina.

A este primer período formativo de la retórica, le sucede otro de carácter más teorizante y sistematizador. En éste se establecieron los principios teóricos fundamentales, que fueron retomados una y otra vez en cada estadio de la evolución histórica de la retórica.

He aquí los principales autores y sus obras:

Aristóteles (384-322 a.C.): *Poética, Retórica.*

Cicerón (106-43 a.C.): *De Inventione, De Oratore, De Optimo Genere, Oratorum, Partitiones oratoriae, Orador, Topica.*

Anónimo (contemporáneo de Cicerón): *Rhetorica ad Herennium.*

Quintiliano (35 - aprox.100 d.C.): *Institutio Oratoria.*

Si Aristóteles es considerado el gran teorizador de la retórica, Cicerón, en cambio, es el gran orador; sus escritos se dirigen, evidentemente, hacia la *praxis*. Quintiliano, por su parte, es el gran pedagogo, su libro se convirtió en el *texto* por excelencia de la retórica. El pseudocicerón es el primer autor que realiza una clasificación de las figuras retóricas.

Para Aristóteles la retórica es “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que éste encierra” o “la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser propio para persuadir”. Para Cicerón “el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente” y “el buen orador es el que tiene la habilidad de mover los afectos de quien lo escucha”. Un buen discurso, según Cicerón, debe ser agradable, instructivo y debe mover (conmover) al oyente: *delectare, docere, et movere*. Para Quintiliano, la retórica es “el arte del buen decir”, considerando que no hay buen decir sin buen pensar, ni buen pensar sin rectitud.

La retórica clásica fue dividida por estos autores en cinco partes o fases preparatorias del discurso:

Inventio: Descubrimiento o invención de las ideas y argumentos que sustentarán al discurso y sus tesis. Para ello, fue desarrollada una compleja red de acopio de información conocida como *tópicos*. Esta red se edificó a partir de una imagen espacial: cada idea ocupa un lugar determinado en la mente del orador, cada idea ocupa un *locus* o lugar.

Dispositio: Distribución de las ideas y argumentos encontrados en la *Inventio*, en aquellas partes del discurso donde resulten más propios y eficaces. Por la función que en éste tienen, se reconocen seis momentos distintos en el desarro-

llo de un discurso: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* y *peroratio*.

Elocutio: Una vez determinadas y distribuidas las ideas, estas son, al fin, verbalizadas. Se deben encontrar las palabras apropiadas a la materia y situación del discurso; observar la gramática y un buen uso del lenguaje, y, sobre todo, se debe mantener la vitalidad del discurso, hacerlo bello, elegante y capaz de mover los afectos de los oyentes. Estas tres últimas habilidades descansan, paradójicamente, en la violación o desvío del uso correcto o habitual de la expresión lingüística. A las operaciones que producen expresiones inusuales, sorpresivas e inusitadas se les conoce como *figuras retóricas*. De éstas dependen, en gran medida, la efectividad del discurso y el poder del orador.

Memoria: Se refiere a la memorización del discurso y, por extensión, al conjunto de recursos mnemotécnicos de los cuales se vale el orador para el manejo del sistema y los subsistemas retóricos.

Pronuntiatio: Escenificación del discurso. Se revisan los principios fonéticos y gestuales que se deben observar durante la ejecución del discurso ante un auditorio.

Así mismo, los sistematizadores de la retórica dedican grandes espacios al estudio del origen y funcionamiento de los afectos. Despertar, mover y controlar las pasiones en los oyentes es una tarea fundamental en la labor persuasiva del orador. Un exhaustivo y meticuloso entrenamiento en la manipulación de los afectos es primordial para su formación.

Éste fue el marco teórico básico general sobre el cual se edificó cada teoría retórica particular, incluyendo la de la retórica musical.

Desde el principio, los hombres que aspiraban al poder coquetearon con el don de la palabra. Así, retórica y retóricos se convirtieron en herramienta inseparable de los políticos.

La retórica, como doctrina que acompañó y sirvió a griegos y romanos en sus expansiones territoriales, vio, a su vez, el momento de expandir su restringido dominio. De ser hasta ese momento una disciplina “independiente”, “exclusiva”, aplicada únicamente al discurso hablado, la retórica irrumpe, a principios de nuestra era, en el terreno de la palabra escrita. Hablar bien es, también, escribir bien. Lo que era elemento persuasivo para el orador se convirtió en recurso poético para el escritor. Con Horacio (65-8 a.C.), Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) y Plutarco (50 ?-125 ?) la retórica se convierte en artificio, *techné*, parte del proceso creativo de la literatura. Después de todo algunas de las aspiraciones del texto poético como la belleza, la elegancia y la afectividad ¿no pertenecen también al dominio de las figuras retóricas? La fusión entre retórica y *poetica*⁸ fue inevitable.⁹ En adelante la retórica se convirtió en parte medular de la creación literaria y por extensión, de las demás artes.

El cristianismo tampoco desaprovechó el poder de la retórica. San Agustín (354-430) inicia una relectura cristiana de Platón, Aristóteles y Cicerón. Más adelante, San Gregorio de

⁸ La *poetica*, palabra que deriva su significado directamente del griego “crear”, se refiere a aquellos tratados, instrucciones y conocimientos que ya desde la época de los griegos, artistas y teóricos desarrollaron con el fin de sentar los principios de creación, construcción, desarrollo y perfección técnico-artesanal del texto artístico. Es decir, la poética se propone una sistematización de los recursos técnicos con los que cuenta el artista durante el proceso de creación.

⁹ La Dra. Helena Beristáin apunta que este proceso se originó, principalmente, a partir del discurso epidíctico, de elogio o vituperio, de circunstancias (conmemoraciones, ceremonias, etc.).

Naciazio (330-390), Casiodoro (480 ?-575 ?) y, finalmente, Beda el Venerable (673-735) continúan con la cristianización de la retórica. Al reinterpretar las escrituras descubren que la Biblia está repleta de figuras retóricas. La retórica se convirtió en instrumento capital para futuras evangelizaciones al mismo tiempo que ampliaba su campo de acción: el análisis e interpretación de textos ya existentes.

En la Edad Media la retórica experimentó una transformación sustantiva. Al surgir una nueva institución, la Universidad, el saber retórico se hace público. La disciplina fue colocada al lado de la gramática y la dialéctica formando el *trivium* que, junto al *quadrivium* (geometría, aritmética, astrología y música), constituyó la base académica de la educación universitaria durante aproximadamente diez siglos. La retórica dejó de ser una disciplina hermética reservada sólo para algunos enterados y devino un elemento fundamental de la cultura general, un pilar de la educación.

Como se sabe, la cultura del Renacimiento fue dominada por un espíritu humanista que descubrió, en las antiguas culturas griega y latina, una fuente de inspiración y, en algunos casos, también de justificación. Varias disciplinas clásicas fueron revaloradas, entre éstas la oratoria y la poética. Con la primera resurgió la retórica como principio constructor del discurso hablado. Con la segunda reapareció como una de las partes fundamentales de los principios creadores del texto poético. A través de la poética, terminología y principios retóricos están presentes en toda teoría literaria. Así mismo, la poética no se restringió a la literatura, su influencia alcanzó a las otras artes. Efectivamente, las artes, en especial la música, desarrollaron su propia teorización poética y, como consecuencia, la asimilación de términos y principios retóricos. Nikolaus Listenius es el primer teórico musical en introducir el concepto de *musica poetica* en su tratado *Musica*

(1537). A partir de éste y hasta el final del siglo XVIII, se produjo una gran cantidad de textos de teoría musical que incorporó conceptos y sistemas retóricos al estudio de la composición y del naciente análisis musical.

Con la reforma y la contrarreforma, el cristianismo revitalizó a la retórica al emplearla de nueva cuenta. Reforma y contrarreforma fueron movimientos que requirieron de la elocuencia; ambos necesitaban deslumbrar, persuadir, ambos emplearon los recursos retóricos en sus discursos y en sus obras. Del mismo modo, ambos movimientos utilizaron las manifestaciones artísticas como recursos de persuasión. José Luis Morales (1990: II) señala que:

La contrarreforma surgió como defensa contra el luteranismo, no sólo para rechazarlo sino también como alternativa a una gran masa de población que empezaba a manifestar su cansancio contra la presión material y psíquica de la Iglesia y de la aristocracia. El [arte] Barroco fue, pues, uno de los medios más eficaces de persuasión utilizados por la Iglesia para reconvertir a la masa sin fe. Los jesuitas fueron los encargados de difundirlo [...]. El estado espectáculo y la Iglesia no sólo utilizaron a los artistas, a los pintores y a los escultores para celebrar su culto. La música se integraba a esta red de persuasión sumergiendo al creyente en un torrente de magnificencia.

Para convertir el arte en instrumento de persuasión, el Barroco dispuso de todos los medios y de todos los recursos a su alcance. Para Upjohn (Upjohn-Wingert-Mahler 1980: 12):

[...] el siglo XVII crea el ballet y la ópera; pone en juego todos los medios y resortes posibles, combinando movimientos y luces, asociando arquitectura, escultura, pintura, música, retóri-

ca; sugiriendo, por los efectos de la óptica y el disfraz, la metamorfosis, la ilusión y todo cuanto trascienda lo imaginario.

El espíritu persuasivo que se pretendió imprimirle al arte Barroco requería de un profundo conocimiento de la naturaleza y el funcionamiento de los *afectos* o *pasiones del alma*.¹⁰ Una vez más, la retórica constituyó la disciplina que podía ofrecer un conocimiento pleno y más o menos sistematizado a este respecto, y los oradores fungieron como las autoridades máximas en este campo. Este fenómeno, aunado a la ya fuerte tradición de las poéticas artísticas iniciadas en el siglo XVI, hizo inevitable que principios y mecanismos propios de la retórica fueran asimilados por el arte. Efectivamente, si uno de los objetivos del arte barroco era la persuasión, si los artistas aspiraban imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos propios de los oradores, entonces, necesariamente los procesos de estructuración interna de las obras deberían asumir un fundamento retórico. En adelante teoría, poética y sintaxis de la obra de arte, serían movidos por los mismos criterios que construyen el discurso hablado.

En la literatura, la poesía y el teatro, el empleo de procedimientos retóricos puede resultar evidente, sin embargo, se ha demostrado que en la música y aún en las artes plásticas, la retórica ejerció también una influencia determinante. Ésta es una de las principales características del Barroco. El historiador del arte y entonces curador en jefe del museo del Louvre, Germain Bazin (1968: 40), afirmaba que en las artes plásticas:

[...] recientes investigaciones han mostrado que los métodos empleados por los artistas [plásticos] de este período, fueron tomados prestados de la técnica de la retórica clásica, la cual

¹⁰ Véase I, 2.2.

fue conocida por las obras de Cicerón, Aristóteles y Quintiliano [...] la tarea fundamental de un orador, dice Cicerón, es la de instruir, deleitar y conmover (*docere, delectare, et movere*): Los mismos términos fueron usados por Poussin, Bellori y Boileau [...] de este modo, el Barroco es un arte de persuasión [...].

Con respecto a la música, el director Nikolaus Harnocourt afirma que “la retórica, con todo y su compleja terminología, era una disciplina enseñada en todas las escuelas y formaba parte, al igual que la música, de la cultura general” (Harnocourt 1984: 164). Así mismo, afirma que:

[...] casi todas las obras musicales de teoría y enseñanza de la primera mitad del siglo XVIII consagran importantes capítulos a la retórica musical, las técnicas de la retórica también son aplicadas a la música. Disponían de un repertorio de fórmulas fijas (figuras [retórico-] musicales) para la representación de pasiones y para los giros retóricos; de alguna manera [todo] un vocabulario de posibilidades musicales (Harnocourt 1984: 162).

Para el director, la influencia de la retórica en la música se puede percibir en “sonatas y conciertos [barrocos] e incluso [en] sinfonías en pleno corazón de la época clásica. En efecto, estas obras son concebidas a partir del lenguaje y son inspiradas por programas retóricos; tanto concretos como abstractos” (Harnocourt 1984: 182).

Como ya hemos dicho, la tradición de tratados que incorporan elementos extraídos de la retórica surge a mediados del siglo XVI. Entre 1599 y 1791 se escribió lo que vendría a formar el gran *corpus* de textos de retórica musical del Barroco;¹¹ es a través de estos tratados como ahora podemos

¹¹ Cfr. I, 2.1. *La musica poetica*.

reconstruir el sistema retórico-musical y aproximarnos a una de las prácticas más importantes de la música de los siglos XVII y XVIII.

Fue precisamente en las inmediaciones del siglo XVIII, justo en uno de los más grandes momentos retóricos, donde la influencia de esta disciplina había alcanzado a la Iglesia, el Estado y las artes, cuando esta vieja doctrina comienza a resentir los efectos de una inminente decadencia. Después de dos mil trescientos años, la retórica arriba a su crisis más intensa, a la más determinante, a una crisis de la que, aún ahora, no ha podido resurgir a plenitud.

El Siglo de las Luces cuestiona severamente los valores retóricos. La retórica se conservaba en las escuelas, es cierto, pero también es innegable que la sociedad deseaba expulsarla definitivamente de sí. La desacreditada retórica, se declaraba entonces, a decir de Ronald Barthes, a un tiempo “triumfante y moribunda”:

Este descrédito es resultado de la promoción de un nuevo valor: la evidencia (de los hechos, de las ideas, de los sentimientos), que se basta a sí misma y prescinde (o cree prescindir) del lenguaje [...] la retórica si bien se tolera (en la enseñanza jesuítica), ya no es en absoluto una lógica sino un *color*, un adorno al que se vigila estrechamente en nombre de lo natural (Barthes 1974: 36).

Y si los valores culturales del siglo XVIII no le fueron favorables, los nuevos valores sociales resultarán aniquiladores para la retórica: El ruidoso discurso de la revolución francesa no toleraría ninguna clase de elocuencia o retóricas barrocas.

El semiólogo Tzvetan Todorov apunta:

La figura [retórica] no podía definirse sino como un desvío [...]. Pero percibir las figuras [retóricas] como un desvío im-

plica que se cree en la existencia de la norma, de un ideal general y absoluto. En un mundo sin Dios, donde cada individuo ha de construir su propia norma, ya no queda lugar para la consideración de expresiones desviantes: La igualdad reina entre las frases como entre los hombres. Hugo, romántico, lo tenía presente al declarar la “guerra a la retórica” en nombre de la igualdad: “y digo; No más palabras donde la idea de vuelo puro no pueda posarse, impregnada de azul. Yo declaré las palabras iguales, libres, mayores”. La retórica resulta así una víctima de la Revolución Francesa que, paradójicamente, dará nueva vida a la propia elocuencia¹² (Todorov 1991: 166-7).

Revolución y ciencia, hechos decisivos que exigieron a la cultura del siglo XIX la extinción de la retórica. Sin embargo, el mundo decimonónico no la eliminó del todo, la paralizó. La retórica fue confinada a naftalizados manuales y a la rancia academización de los colegios. Para no morir, la anciana retórica debió renunciar a su vigoroso dinamismo vital.

El arte, uno de los últimos reductos de influencia retórica, también albergó motivos para desterrarla definitivamente de su seno. Las tres grandes cualidades retóricas, *docere, delectare, et movere*, se ven reducidas, al final del siglo XVIII, a *delectare*; al goce de la obra por ella misma. Un valor —por demás ya conocido— ejerce una nueva hegemonía en el arte: la belleza. Equilibrio, “naturalidad”, “armonía”, buen gusto (el “gusto gastronómico” dice Vattimo parafraseando a Brecht), se convirtieron en pautas, en nuevos criterios con

¹² Es Todorov también quien advierte: “Pero antes de desaparecer [la retórica] produce un último esfuerzo, superior a todos los precedentes y como para luchar contra una muerte inminente, una suma de reflexiones cuyo refinamiento permanecerá igualado” (Todorov 1991: 103). Las teorías y conceptos retóricos del arte y de la música, se ubican, con singular rareza, justamente en este punto de la historia de la retórica: cumbre y decadencia, “triumfo y agonía”.

los que se evaluaría la obra de arte. Estos términos se cobijaron bajo una nueva disciplina: la *Estética*.¹³

Para Todorov:

La estética empieza en el momento preciso en que termina la retórica [...] el primer proyecto *estético*, el de Baumgarten, estaba calcado de la retórica, como lo testimonia este inciso de F. A. Wolf [1807]: “retórica o, como se dice entre nosotros, estética ...”. El remplazo de la una por la otra coincide, en líneas muy generales, con el paso de la ideología de los clásicos a la de los románticos (Todorov 1991: 169).

El siglo XX significó para la retórica la posibilidad de su revaloración, de la reconsideración de su descrédito. En el seno de la moderna lingüística, formalistas, estructuralistas y semiólogos han retomado el estudio de esta vieja doctrina. Trabajos como los de Roman Jakobson y el círculo de Praga, de Barthes, Génette, Todorov, Greimas, Van Dijk, Benveniste, Hjelmslev, Schmidt, Segre, Varga y, por supuesto, el de los miembros del grupo “M”, no han podido, es cierto, devolver a la retórica su antigua vitalidad. Tampoco han logrado siquiera, eliminar el sentido peyorativo con el cual nuestra cultura la asocia, pues, para nosotros, retórica es igual a demagogia. Sin embargo, algunos de estos estudios pueden ser indicios de un posible resurgimiento, síntomas de una nueva era retórica que, probablemente, estamos por contemplar.

Así mismo, otros estudios, como este pequeño trabajo pretende ser, pueden considerarse una suerte de “ajuste de cuentas”, un intento por redimensionar las pautas de la crítica de arte, heredadas del siglo XIX. Estos criterios, sosteni-

¹³ El término aparece por vez primera con Baumgarten (1714-1762) en su libro *Aesthetica* (1750-1758). Este autor define la estética como la “ciencia del conocimiento flexible o gnoseología inferior [...] esta perfección del conocimiento flexible es lo bello” (Bayer 1987: 184).

dos por nuestra decimonoddependencia, deben sustituirse por otros más justos, más complejos, menos complacientes. De este modo, al soslayar la simplificación estética, las obras artísticas producidas antes de la revolución francesa, cobran, ante nuestros ojos, nuevas proporciones. La obra abandona su cómodo carácter de “bello” y deviene un mensaje perturbador, inquietante, persuasivo (¿de qué querrá convencernos la música?), mensaje que no sólo deleita, también instruye o conmueve, un mensaje retórico.

Este es pues el cuadro en el que se sitúa la música elocuente y el discurso sonoro dramático: su nacimiento con Monteverdi toma el relevo del mundo sereno del arte del madrigal. En su ocaso, después de Mozart, [los valores retóricos] son reemplazados en gran medida por la pintura, en el seno de romanticismo y el posromanticismo. En la música elocuente, en diálogo, jamás se trataba únicamente de belleza sonora, estaba siempre henchida de pasión y llena de conflictos morales, a menudo incluso crueles; pero que se resuelven la mayor parte de las veces.

NIKOLAUS HARNONCOURT

2. RELACIÓN ENTRE RETÓRICA Y MÚSICA EN EL BARROCO

Si, en mi opinión, no es la retórica la disciplina más persuasiva ni la única que ejerce un gran poder sobre la mente: ¿Acaso la música no tiene las mismas figuras que la retórica?. ¿Qué es un retógrado sino su Anástrofe?, ¿Sus repeticiones sino dulces Anáforas?, ¿Su intercambio de notas, Antimetaboles? ¿Sus aires apasionados sino prosopopeyas? y un número infinito de otras de la misma naturaleza.

HENRY PEACHAM THE YOUNGER

Como ya se ha mencionado, el origen de que músicos teóricos y prácticos de la era Barroca se sumergieran en la fascinante y compleja maraña de procedimientos, principios y técnica de la retórica, radica en dos hechos fundamentales.

En primer lugar está el deseo, acuñado desde el Renacimiento, de imitar modelos y estrategias de las antiguas culturas clásicas. Este desmedido prestigio de las culturas griega y latina,¹⁴ que reactualizó antiguas disciplinas como la poética y la retórica, toma por asalto a la música desde el pri-

¹⁴ Fenómeno que, como ya se ha indicado, a veces no pasa de ser una especie de gran legitimizador que avala y garantiza el valor de cualquier propuesta original.

mer tercio del siglo XVI¹⁵ y, para principios del siglo XVII, la conducirá a la elaboración de toda una teoría retórico-musical cuyos intrincados postulados y mecanismos quedaron registrados en una serie de tratados conocidos, precisamente, con el genérico nombre de *musica poetica*, a semejanza de la *poetica* literaria.

La segunda causa determinante en este proceso fue, sin duda, el obsesivo deseo de teóricos y compositores de ver en la música una gran fuerza telúrica capaz de mover y sacudir los *afectos* de un auditorio, tal y como los buenos oradores hacían con sus discursos. Tomar de la retórica las herramientas necesarias para suscitar tales efectos en el auditorio, se convirtió en tarea fundamental para los músicos barrocos, y la edificación de una compleja teorización retórica de la música, su consecuencia natural.

Sin embargo, antes de abordar estos dos temas de manera detallada, se mencionarán otros elementos que, impregnados en la vida social y cultural de los hombres de los siglos XVII y XVIII, nos hablan mucho de los íntimos y estrechos vínculos que retórica y música tuvieron durante el Barroco.

En primer lugar se abordarán algunos aspectos de la educación y las aspiraciones culturales del Barroco:

La retórica, como ya hemos dicho, fue la base de la educación media en el Barroco. Como el método de construcción-organización más difundido y conocido en la época, el sistema retórico se diluye en el ambiente, en la cultura global de una era y se cuela, imperceptiblemente si se quiere, en todos los ámbitos del quehacer cotidiano, intelectual o artístico. Las obras de arte, por el principio de *analogía estructural* o *metáfora epistemológica*, reproducen este sistema de organización de manera natural e inconsciente:

¹⁵ Por lo menos a la teoría musical.

[...] toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como una metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (Eco 1985: 89).

Las obras de arte, nos aclara Eco, “presentan caracteres parecidos a otras operaciones culturales encaminadas a definir fenómenos naturales o procesos lógicos” (Eco 1985: 42-3). A este respecto, el director Nikolaus Harnoncourt advierte:

Algunas veces los teóricos [musicales del Barroco] señalan que el compositor y el ejecutante, no siempre tienen necesidad de ser conscientes de observar los principios retóricos; tampoco se tiene necesidad de conocer la gramática para dominar la lengua materna. De cualquier modo, toda violación a las reglas se experimenta como antinatural, con o sin conocimiento de causa¹⁶ (Harnoncourt 1984: 165).

Por otro lado, el clima intelectualizante y protocientífico que se intensifica durante el siglo XVI y culminará más tarde en el así llamado “Siglo de las Luces”, exigió del hombre del Barroco un espíritu más escéptico, analítico y racional. El sistema retórico y en particular el de la *decoratio* devino herramienta fundamental para el músico analista que al encontrar un término para cada evento musical,

¹⁶ Sin embargo, como también advierte el propio Harnoncourt: “todo músico del siglo XVII, y de buena parte del XVIII, tenía perfecta conciencia que su deber era hacer siempre una música elocuente” (Harnoncourt 1984: 164).

para cada giro, emplea la retórica musical como recurso taxonomizador para el estudio detallado de una obra.¹⁷

Existen también algunos aspectos de la práctica musical de la era barroca que es preciso señalar:

Es indispensable recordar la radical revolución musical que se vivió a principios siglo XVII y que fue animada por agrupaciones o *academias* como la *Camerata Fiorentina*. Éstas, con el deseo de revivir lo que parecía haber sido el antiguo teatro griego, llegaron a erigir a la palabra como *ama absoluta de la música*. Esta polarización extrema que, como todos sabemos, lejos de revivir ancestrales dramaturgias griegas, dio origen a la ópera, hizo que en el terreno compositivo los músicos voltearan necesariamente la mirada hacia los principios constructores del discurso y el texto poético. Su correcta y oportuna aplicación a la creación musical, fue el único medio de asegurar que el discurso musical se edificara siempre en torno y en función y apoyo al texto.

Otro factor de suma importancia en este punto, es la consideración de la singular relación que entre compositor-intérprete-público se daba dentro de la vida musical del período. La música que se consume en la era barroca es fundamentalmente música nueva. Antes que todo tiene que convencer, persuadir. Carece de las ventajas del juicio histórico que hacen de compositores y obras, objetos irrefutables, genialidades incuestionables:

El oyente de la época barroca, en cambio, sólo podía escuchar la música más moderna y como los músicos tocaban también exclusivamente esta música, podemos inferir fácil-

¹⁷ Recordemos que es Joachim Burmeister (1606), tratadista retórico-musical, quien ofrece la primera definición explícita y clara que se conoce del término *análisis musical*. Quizá se pueda afirmar que el de la retórica es el primer sistema organizado de análisis musical.

mente que, tanto los unos como los otros, comprendían bien los matices del lenguaje musical (Harnoncourt 1984: 165).

Este concepto es particularmente difícil de entender en un ambiente musical que, como el nuestro, se regodea en la segura e infalible repetición *ad nauseam* del mismo repertorio, predominantemente el del siglo XIX.¹⁸ Nuestra cultura musical, entonces, no necesita de músicos-oradores que nos convenzan del valor de alguna propuesta musical original. Lo que necesitamos son *virtuosos*. Músicos olímpicos que estén a la altura de las *obras maestras* que de antemano todos conocemos.

Así pues, música y retórica son dos disciplinas que tuvieron una importancia capital para la cultura del Barroco, y sus vínculos e interrelaciones presentaron numerosas manifestaciones.

1. *La musica poetica*

Manfred Bukofzer (1986) afirma que existían tres tipos de teorización musical en el Barroco: la *musica theorica*, la *musica practica* y la *musica poetica*¹⁹.

¹⁸ Esta actitud descarta *a priori* cualquier iniciativa de aventurarse en lenguajes musicales nuevos como los que puede ofrecer nuestra desconocida música de final del siglo XX.

¹⁹ El estudio de la música con fundamento en principios retóricos es una tradición que se remonta a la Edad Media. Airbone en su *De musica* (c. 1070) y Johannes Affligemensis (siglo XII) en una obra homónima, subrayan el carácter retórico de la estructura de los cantos litúrgicos (la *dispositio* retórico-musical). Así mismo, en el siglo XII, los tratados *De mesurabili musica*, atribuido a Johannes de Garlandia (muy probablemente el mismo autor de una *Poetica literaria*), *De musica* (c. 1100) de Johannes Cotton y el así llamado *Anónimo 4*, se ocupan fundamentalmente de las figuras retórico-musicales (*ornamentum* o *decoratio* retórico-musical) (Civra

La *musica theorica o theoretica* se ocupó de la especulación teórica, del origen del sonido, de la importancia de la música para el hombre y para el cosmos, de la armonía de las esferas, de la *musica mundana* y la *musica humana*.

La *musica practica* se refiere a manuales prácticos destinados a la ejecución musical. En ellos se enseñaban la notación, claves, ornamentación, interpretación vocal e instrumental, técnica instrumental, y todos los elementos básicos para los intérpretes.

La *musica poetica* o *ars compositionis* se ocupó del estudio de los elementos técnicos con los que contaba el compositor: contrapunto, bajo continuo, modos y metodología de la composición en general.

La tradición de la *musica poetica*, a diferencia de las otras dos categorías (las cuales fueron establecidas desde Edad Media por Boecio), comprende un período que va desde el primer tercio del siglo XVI hasta los últimos días de la era Barroca.

El término “poética” (del griego “crear”) se refiere a la teorización, normativización, sistematización e invención de instrucciones, conocimientos y recursos técnicos²⁰ con los cuales

1991: 95; Gallo 1983: 5-10). Por otro lado, se puede afirmar, junto con el director Paul Hillier, que “los procesos musicales que Perotin llevó a su más alto grado de perfección, se pueden localizar en el desarrollo de la notación de la música polifónica, particularmente en los términos que los teóricos medievales, tomaron del arte de la retórica” (Hillier 1989). El tratadista medieval Juan de Corcheo elaboró una taxonomía musical a partir de categorías retóricas. El compositor y poeta francés Guillaume de Machaut (siglo XIV) era conocido como “el *noble réthorique*” (*sic*) y Jean Molinet, músico y poeta de la corte de Borgoña en la época de Carlos el Temerario, escribió el tratado “*L’art de rhetorique*” (*sic*) (Gallo 1983: 42, 96-98).

²⁰ Es importante señalar que esta sistematización la mayoría de las veces se realiza en un nivel teórico-normativo. Aquí la noción de *teoría* no se contrapone con la de *técnica*.

cuenta el artista durante el proceso de creación.²¹ Tales especulaciones fueron desarrolladas, desde la época de los griegos, por artistas y teóricos que se proponían sentar los principios de creación, construcción, desarrollo y perfección técnico-artesanal del texto literario-artístico. El espíritu humanista del renacimiento, como ya se ha dicho, actualizó y revigorizó la poética²² reinsertándola en la vida cultural del siglo XVI y extendiendo su radio de influencia, desde el terreno de la creación literaria, hacia las otras artes, las cuales también desarrollarían sus propias normas poéticas. La música no quedó excluida de este proceso:²³ Nikolaus Listenius en su tratado *Musica* (1537) introduce, por vez primera, el término *Musica poetica*.²⁴ Por su parte, tratadistas como Stomius (*Prima ad musican instructio*, 1536), Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563) y Eucharius Hoffmann incorporaron en sus tratados conceptos retóricos (como *exordium*, *medium*, *finis*, *ellipse*, etc.) a los principios de la composición musical. Para el siglo XVII, el impacto de la retórica en la teoría musical no se limitó exclusivamente a la terminología, pues conceptos y

²¹ Al-Farabi, erudito árabe del siglo IX, afirma que de las cinco “ramas” de la *logica* (*demonstrativa*, *tentativa*, *sophistica*, *rhetorica* y *poetica*), la retórica produce un conocimiento cercano a la certeza y la poética, emplea la imaginación porque “ésta actúa en el hombre más que la ciencia o el pensamiento” (Murphy 1986: 103).

²² Es importante recordar que principios, terminología y recursos retóricos son incorporados al léxico de la poética desde la época de los autores latinos como Horacio, Plutarco y Ovidio (ver I.1.).

²³ De hecho, la música al carecer de modelos clásicos concretos que imitar (se habían conservado obras plásticas y literarias griegas y latinas que eran imitadas directamente por los artistas renacentistas pero no existían obras musicales de esta época), recurrió, por necesidad, a la especulación teórica, a la *poetica*.

²⁴ Esta nueva clasificación musical se vino a sumar a las otras dos categorías establecidas por Boecio durante la Edad Media: *musica theorica* y *musica practica*.

principios retóricos fueron adoptados por músicos teóricos y prácticos como fundamento de su trabajo creativo, al mismo tiempo que los valores retóricos se comenzaban a identificar con los valores musicales.²⁵

Las investigaciones contemporáneas han venido descifrando el funcionamiento del complejo sistema de la teoría retórico-musical, gracias a la gran cantidad de tratados musicales que, escritos entre 1599 y 1792, se dedican al estudio de diversos aspectos musicales bajo los principios de la retórica. En estas obras se hace referencia directa a la estrecha relación entre música y retórica, al papel del músico como un orador cuya tarea fundamental es la persuasión de su auditorio, al origen y funcionamiento de los afectos y al modo en que opera el sistema retórico musical.²⁶

Joachim Burmeister es sin duda uno de los teóricos más importantes en el terreno de la retórica musical. Su *Musica Poetica* (1606) es el primer texto conocido que establece una definición precisa del término análisis musical:

Análisis de una composición es la determinación de su particular modo y sus particulares especies de contrapunto, y de los afectos de los periodos ... análisis consiste en cinco partes: 1. Determinación del modo; 2. especie de tonalidad; 3. de contrapunto; 4. consideraciones de calidad; 5. comprensión de los afectos o periodos de la composición (Bent 1980: 343).

²⁵ Gulio Caccini en su *Dedicatoria e prefazione a LE NUOVE MUSICHE* (1602), afirma que “el objetivo del músico consiste en agradar [*delectare*] y mover [*movere*] los afectos del alma, cómo encontrar el modo más afectuoso”. Por su parte, Johann Albert Ban (1637), afirma que “el fin de la música es educar, deleitar y conmover (*docere, delectare et movere*). Ello es común tanto al músico como al orador, si bien usen medios diversos” (Fabbri 1985: 397).

²⁶ Para los tratados más importantes acerca de la retórica musical véase la primera parte de la bibliografía.

Después de un exhaustivo análisis de algunos motetes de Orlando di Lasso, especialmente del *In me transierunt*, Burmeister reconoce giros musicales específicos a los cuales da la categoría de figuras retóricas análogas a las que los oradores emplean para desviar el orden habitual de las expresiones en sus discursos. Por medio de estas figuras, según Burmeister, es posible la representación de los afectos.

En su *Hypomnematum...* (1599), Burmeister describe veintidos figuras. En la *Musica poetica* (1606), veintisiete.

Así mismo, Burmeister hace hincapié en las estructuras retórico-musicales de la *dispositio*, y recomienda a los cantantes seguir las instrucciones que sobre el manejo de la voz, los gestos y la actitud, hace Quintiliano a los oradores (*pronuntiatio*).

Calvisius (1592), por su parte, enfatiza la relación entre figuras poéticas y figuras musicales y afirma que la música vocal es superior a la música instrumental porque, con dos clases de figuras retóricas actuando simultáneamente, “ofrece doble placer”.

Lippius (1612) y Kaldenbach (1664) se ocupan de la *dispositio* y las figuras. Mientras que el primero opina que la música debe utilizar los ornamentos y figuras del mismo modo que el más astuto orador y que la música debe representar los afectos contenidos en el texto, el segundo permanece en la misma línea de Burmeister estudiando la música de Orlando.

Nucius (1613), por su parte, reconoce en Dunstable al iniciador de la tradición retórica en la música y considera a Binchois, Busnois, Clemens non papa, Crequillon, Isaac, Josquin, Ockehem y Verdelot, como los continuadores de ésta. Reclasificador de las figuras musicales, Nucius, teórico influyente, fue, a la vez, un excelente compositor que aplicó los principios retóricos a su música.

El discípulo y colaborador de Heinrich Schütz, Christoph Bernhard, en su *Tractatus...* (aprox. 1660), clasifica como figuras retóricas las disonancias características del estilo del primer barroco italiano, mismo que su maestro ayudó a introducir en la música alemana.

Thuringus (1624), Herbst (1643), Ahle (1697), Janovka (1701), Vogt (1719), Walther (1732), Sheibe (1745) y Forkel (1777-92), describen y clasifican las figuras haciendo resaltar sus cualidades afectivas.

Mattheson (1739) y Spiess (1745), además, estudian la *inventio* y la *dispositio* retóricas y analizan diversos aspectos de la teoría de los afectos.

Heinichen (1728) sólo estudia la *inventio* en función de las características afectivas de los textos a musicalizar.

Johann Christoph Gottsched, sin ser músico, influye fuertemente en los tratadistas musicales barrocos a través de sus libros de retórica y crítica literaria. Algunos de los principales músicos teóricos como Sheibe, Mizler, Hiller, etc., fueron sus discípulos. Gottsched pone especial atención a las cualidades de la retórica para mover los afectos.

Los libros de Mersenne (1636) y Kircher (1650), son verdaderas enciclopedias que estudian la música desde todos los puntos de vista posibles (incluyendo las tres categorías: *musica theórica*, *musica poetica* y *musica practica*). Ambos autores resaltan la estrecha relación entre retórica y música y abundan sobre el origen de los afectos. Kircher define algunas figuras mientras que Mersenne desarrolla ampliamente algunos principios de la teoría de los afectos.

Chabannon (1785), por su parte, ve el problema desde la perspectiva de la ópera y las cualidades de la lengua francesa.

Curiosamente, al contrario de los teóricos alemanes, los tratadistas ingleses: los Peacham, padre (1593) e hijo (1622),

Puttenham (1589), Hoskyns (1599), Bacon (1627) y Butler (1636), son todos ellos hombres de letras que, en sus tratados de retórica y literatura, se valen de la música para ejemplificar figuras y principios retórico-literarios.

Estos son los autores y tratados que nos permiten dar seguimiento a los principios fundamentales de la retórica musical, y posibilitan la reelaboración y sistematización de la misma.

Es importante subrayar que, el común denominador de cada uno de los autores es dar un particular peso a la vinculación de retórica y música con los afectos. Efectivamente, uno de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos a la música fue el de proporcionar al discurso musical la facultad de despertar, mover y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Una de las tareas a la que los músicos de los siglos XVII y XVIII dedicaron su más esforzado empeño fue a la de adquirir información sobre el origen, la mecánica y el funcionamiento de los afectos o pasiones del alma humana, según los definían los filósofos de la época. Así mismo, todos los tratadistas musicales coinciden en reconocer en retóricos y oradores a las máximas autoridades en esta materia. Apropiarse de los recursos utilizados por los retóricos para manipular los afectos se convirtió en una tarea fundamental para los músicos de la era barroca.

2. Los afectos

Todo lo que ocurra sin un elogiado afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada.

JOHANN MATTHESON

Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa.

MIGUEL DE SALINAS

Un músico no puede conmovier a los demás a menos que él también esté conmovido. Necesariamente debe sentir todos los afectos que desea despertar en el oyente...

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

La vinculación de la música a “estados emocionales” específicos es un fenómeno que se registra desde los tiempos de la cultura griega. Sin embargo, no es sino en la era barroca cuando esta preocupación alcanza algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia de la música.

Los *Afectos* o *Pasiones del alma*, como les llamó el Barroco a estos “estados emocionales”, ocuparon un lugar preponderante en los principios compositivos y en toda la actividad musical del Barroco. El director Nicolaus Harnoncourt afirma que “desde un principio la teoría de las pasiones o afectos fue parte integral de la música barroca, se trataba de sumergirse uno mismo en las pasiones dadas para poder transmitir las a los oyentes” (Harnoncourt 1984: 164-5); en la misma dirección, el musicólogo George Buelow establece que “el compositor barroco planeaba el contenido afectivo de cada obra o cada sección o movimiento de la misma” y del mismo modo “esperaba una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado [afectivo] de su música” (Buelow 1980: 800).

No resulta difícil encontrar testimonios de la época que confirmen la importancia de los afectos para los compositores y teóricos barrocos. Gulio Caccini (1601-2), por ejemplo, establece que el objetivo de la música es “mover los afectos del alma”; Cesare Crivellati, en su *Discorsi Musicali*

(1624), dedica todo un capítulo a “cómo con la música se pueden mover diversos afectos”; Charles Butler (1636), por su parte, señala que la música, “por sus varios modos”, ejerce un “gran poder sobre los afectos de la mente” y produce en el auditorio varios “efectos”; para Johann Neidhart (*Beste und lerchteste Temperatur des Monochordi*, 1706), “La meta de la música es hacer sentir todos los afectos a través de tonos simples y el ritmo de las notas, como el mejor orador” (Buelow 1980: 801); Johann Gottfried Walther (1708: 158) aclara que

cuando un compositor quiere componer algo con un texto, tiene que comprender no sólo el sentido completo del mismo, sino también el significado y el énfasis de cada una de las palabras por separado. Pero si hay que *exprimere* un movimiento de los afectos, [entonces] debe el compositor ver más sobre éstos que sobre las palabras (Jacobson 1980: 60).

Para Mattheson (1739), la cosa es muy simple cuando, fulminante, afirma que “todo lo que ocurra sin un elogiable afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada” (Buelow 1980: 801).

Para nadie era un secreto, y menos para los músicos, que las más grandes autoridades en el conocimiento de los afectos, que los mejores en mover, en incitar, en originar y controlar los afectos y pasiones de los hombres, eran los retóricos y oradores. Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua castellana* (1541) afirma:

Afecto es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánima, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc., [...] Toda la victo-

ria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa (Salinas 1980: 157).

Uno de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos en la música, fue, como ya se ha dicho, la de proporcionar al discurso musical la capacidad de despertar, mover y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Apropiarse de los recursos afectivos de los retóricos se convirtió en una tarea fundamental para los músicos de la era barroca.

La teoría de los afectos

A diferencia de la subjetiva y espontánea expresión sentimental de los compositores del siglo XIX, los afectos barrocos consisten en conceptos racionalizados y objetivos. Las teorías musicales del origen y funcionamiento de los afectos fueron desarrolladas a partir de estudios generales que sobre este particular realizaron filósofos como Descartes, Bacon, Leibnitz, Spinoza y Hume. Sin embargo, como dice Neubauer:

[Esta teorización] también es deudora de las tradiciones herméticas y de la especulación cosmológica antigua que Cardanus, Ficino, Agrippa von Nettesheim, Paracelso y Giordano Bruno habían reavivado en el Renacimiento [...] la contribución particular del siglo XVII fue reformular estas analogías en términos de unos nuevos modelos mecanicistas para explicar la circulación de la sangre y otros procesos psicológicos (Neubauer 1992: 76-7).

De la gran cantidad de estudios y especulaciones que sobre la naturaleza de los afectos filósofos y sabios realizaron

durante los siglos XVII y XVIII, *Les Passions de l'âme* (1649) de René Descartes es, sin duda alguna, el tratado teórico que mayor influencia ejerció sobre los músicos y artistas del período. En esta obra el filósofo francés retoma muchas de las tradiciones antiguas del estudio de este campo, a la vez que propone novedosos puntos de vista. Descartes define las pasiones del alma “como las percepciones, o los sentimientos²⁷, o las emociones²⁸ del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por un movimiento de los espíritus” (Descartes 1993: 45). Estos espíritus a los que Descartes hace referencia son los *Espíritus Animales*. Conocer su naturaleza es fundamental para una aproximación a las pasiones cartesianas.

Los espíritus animales

Los espíritus animales son las partes más ligeras de la sangre. Son una especie de aire o viento muy sutil que se desplaza por todo el cuerpo vía el torrente sanguíneo. Cuando estos espíritus reciben el estímulo apropiado, se mueven rápidamente por el cuerpo en dirección al cerebro en el cual se internan hasta sus partes más profundas. En éstas se localiza la glándula pineal, lugar donde reside el alma. La agitación que el alma experimenta por la acción de los espíritus es la causante directa de una pasión. Así mismo, el desequilibrio provocado en la glándula genera un nuevo movimiento de espíritus animales. Entonces éstos reinician un nuevo recorrido llevando y trayendo sangre, líquidos y humores de una a otra parte del cuerpo. Finalmente, los espíritus animales puestos en movimiento por el alma afectada por una pa-

²⁷ Es decir, “sensaciones”.

²⁸ Aquí, emoción debe entenderse como derivado de *emovere*: mover.

sión, se concentran en miembros y órganos específicos del cuerpo dependiendo del tipo de pasión o afecto que se ha movido. El movimiento de los espíritus animales provoca las reacciones corporales características que siempre acompañan a una pasión. Cada pasión o afecto es originado por un movimiento peculiar y específico de los espíritus animales. A cada tipo de movimiento le corresponde una pasión. Para Descartes, el movimiento de espíritus en el afecto del *amor*, es como sigue:

[...] cuando el entendimiento se figura algún objeto de amor, la impresión que este pensamiento causa en el cerebro conduce a los espíritus animales, a través de los nervios del sexto par, hacia los músculos que hay en torno de los intestinos y del estómago, de la manera necesaria para que el jugo de los alimentos, que se convierte en sangre nueva, pase rápidamente al corazón sin detenerse en el hígado, y que impulsada con más fuerza que la que está en las demás partes del cuerpo, entre más abundante en el corazón y produzca en él un calor más intenso, debido a que esta sangre es más fuerte que la que se ha rarificado varias veces al pasar y tornar a pasar por el corazón; lo cual hace que éste también envíe espíritus al cerebro, cuyas partes son más gruesas y más movidas que de costumbre; y estos espíritus fortaleciendo la impresión producida por el primer pensamiento del objeto amable, obligan al alma a detenerse en este pensamiento; y en esto consiste la pasión del amor (Descartes 1993: 79-80).

El *odio*, continúa Descartes, se origina cuando un individuo percibe un objeto que le causa aversión y sus espíritus animales se conducen inmediatamente hacia los músculos del estómago y del intestino, cerrando sus conductos naturales, impidiendo “que el jugo de los alimentos, se mezcle con la sangre”. Entonces los espíritus animales se concentran en “los pequeños nervios del bazo y de la parte inferior del

hígado donde se encuentra el receptáculo de la bilis” provocando que la sangre que habitualmente ahí se localiza, salga expulsada hacia el corazón

lo cual da lugar a muchas desigualdades a su calor, pues la sangre que proviene del bazo apenas se calienta y rarifica, mientras la que procede de la parte inferior del hígado, donde está siempre la hiel, se calienta y dilata muy rápidamente; de donde resulta que fortalecen las ideas de odio que se encuentran ya impresas en él y disponen el alma a pensamientos llenos de acritud y de amargura.

En la *alegría*, los nervios más estimulados por los espíritus animales son los que están “en torno de los orificios del corazón”. La acción de los espíritus propicia una extrema dilatación de estos orificios, facilitando que un mayor volumen de sangre circule constantemente un mayor número de veces, desde las arterias del corazón a las venas y viceversa. De este modo, la sangre se filtra más finamente hasta producir “espíritus cuyas partes, muy iguales y sutiles”, entran al cerebro y de éste a la glándula pineal donde se localiza el alma, fortificando las imágenes y pensamientos de alegría.

En cambio, en la *tristeza* la acción de los espíritus animales provoca que los orificios cardiacos se cierren, por lo que la sangre no se “agita” y no llega en abundancia al corazón. Los conductos por donde “el jugo de los alimentos va del estómago y de los intestinos al hígado, permanecen abiertos, y eso hace que el apetito no disminuya, excepto cuando lo cierra el odio, que suele ir unido a la tristeza”.

El *deseo*, como fuerza vital de la voluntad, provoca un gran desplazamiento de espíritus animales del cerebro hacia todas las partes del cuerpo, en especial hacia el corazón para que el cerebro reciba un mayor volumen de sangre y de espíritus animales “tanto para mantener y

afianzar la idea de esa voluntad, como para pasar de él a todos los órganos de los sentidos y a todos los músculos que pueden coadyudar a conseguir lo que se desea” (Descartes 1993: 79-81).

Cada tipo de movimiento de los espíritus animales es determinado, a su vez, por una o la combinación de algunas de las siguientes causas:

a) Objetos que percibimos con nuestros sentidos: lo que vemos, oímos,²⁹ olemos, palpamos o degustamos.

b) Fantasías de la imaginación: recuerdos, temores, obsesiones, etc.

c) Temperamento personal: si se es colérico, melancólico, flemático o sanguíneo, dependiendo del humor³⁰ prevalente en un individuo.

d) Movimientos generados por el alma: emociones y pensamientos motivados por nuestra propia voluntad.

²⁹ La música inclusive.

³⁰ Los humores, término introducido por Galeno, son aquellas sustancias corporales que, al predominar en el organismo de un individuo, determinan su temperamento. Este último concepto se refiere a ciertos estados o características psicológico-astrológicas que, en términos generales, identifican a cada individuo, explican sus tendencias, facilidades y aversiones y lo relacionan con el medio y la materia, con el mundo y el universo.

Según Kircher (1650) (Collisani 1988: 64), existen cuatro tipos de humores. Cada uno de ellos determina un temperamento específico, el cual se relaciona con un elemento particular y se caracteriza por una cualidad material:

HUMOR	TEMPERAMENTO	ELEMENTO	CUALIDAD
Sangre	Sanguíneo	Aire	Húmedo-caliente
Flema	Flemático	Agua	Húmedo-frío
Bilis amarilla	Colérico	Fuego	Seco-caliente
Bilis negra	Melancólico	Tierra	Seco-frío

Para Descartes, el movimiento de espíritus animales, el cual genera los afectos, se debe, fundamentalmente a “que hay tal relación entre nuestra alma y nuestro cuerpo, que cuando alguna vez hemos unido alguna acción corporal con algún pensamiento, ya nunca más se nos presentan separados” (Descartes 1993: 82).³¹ De este modo, Descartes sugiere que los primeros movimientos de espíritus de un ser humano son provocados, en la infancia, por alimentos que éste ingiere y que, dependiendo de lo agradables o desagradables, convenientes o rechazables que le resulten, producirán una serie de reacciones físicas, incluyendo movimientos de espíritus animales, que en el futuro se asociarán con los afectos de amor, rechazo, deseo, etc.

Afecto-efecto: Pasión del alma-acción del cuerpo

Para Descartes “ningún sujeto obra más inmediatamente contra nuestra alma que el cuerpo al que está unida”, como consecuencia, “debemos pensar que lo que en ella es pasión es generalmente en él una acción [...]” (Descartes 1993: 31-2). De este modo, se puede expresar el axioma que rige a la concepción cartesiana de las pasiones como: *Lo que es en el alma una pasión es en el cuerpo una acción.*

Esta identidad alma-cuerpo expresada en términos de pasión-acción o afecto-efecto, es un principio rector para la descripción musical de los afectos.

Según el filósofo, teólogo y teórico musical francés Marin Mersenne (1636), cuando el alma se ve afectada por una pasión, produce dos tipos distintos de movimientos de espíritus animales: el *flujo* y el *reflujo*.

³¹ Sin embargo, “no siempre se unen los mismos actos a los mismos pensamientos” (Descartes 1993: 95).

Mersenne indica que se da un *flujo* cuando un afecto determinado provoca que los espíritus animales se muevan desde el corazón o hígado hacia las extremidades u otras partes del cuerpo. El *reflujo*, a su vez, consiste en la concentración, en el corazón o hígado, de espíritus animales provenientes de otras partes del cuerpo. En afectos como la alegría o la *esperanza*, se produce un movimiento de *flujo* bastante intenso. En éste, grandes cantidades de sangre son transportadas desde el corazón hasta el rostro por los espíritus animales. Es debido a esta concentración de sangre, continúa Mersenne, que el rostro de una persona afectada por alguna de estas pasiones, habitualmente muestra un tinte bermejo. Cuando estos afectos se producen con demasiada intensidad, se corre el riesgo de que el *flujo* constante deje al corazón sin suficiente sangre, “provocando desfallecimiento y, en ocasiones, la muerte”.

El movimiento de *reflujo*, por su parte, es característico de afectos como la *tristeza*, el *miedo* o el *dolor*. En éstos la sangre y los fluidos se concentran en el corazón inundándole, ahogándole, pesándole, dejándolo inmóvil, mientras el rostro palidece a causa de la ausencia de sangre. Cuando estas pasiones se producen muy intensamente, “la melancolía puede corromper la poca sangre que quede en las venas llenando la imaginación de sueños espantosos” (Mersenne 1636: L. VI; p. III; prop. XII).

René Descartes también señala algunos de los trastornos que organismo y cuerpo sufren por el movimiento de espíritus animales generado por algún afecto o pasión del alma.

En el amor, por ejemplo, dice el filósofo francés, “el latido del pulso es igual y mucho más grande y más fuerte que de costumbre”. Se siente un “dulce” calor en el pecho y la digestión se hace más rápidamente. Por eso “esta pasión es útil para la salud”.

En el odio, continúa, el pulso es desigual, débil y a veces más rápido. “Se sienten fríos entreverados de no sé qué calor áspero y agudo en el pecho”. El estómago rechaza los alimentos y los vomita, los corrompe o, al menos, los transforma en malos humores.

En la alegría, el movimiento de espíritus animales provoca que el pulso sea “igual” y más rápido que de costumbre aunque “no tan grande como en el amor”. Se siente un calor agradable en el pecho y en todas las partes que son recorridas por la sangre que fluye en abundancia. En ocasiones se pierde el apetito.

En la tristeza el pulso es débil y lento. “Se sienten en torno del corazón como ataduras que le aprietan y témpanos que le hielan y comunican su frialdad al resto del cuerpo”. No se deja de tener buen apetito a menos que la tristeza se combine con el odio, lo cual ocurre muy frecuentemente.

En el deseo, los movimientos de espíritus animales “avivan más todos los sentidos y hacen más móviles todas las partes del cuerpo”, pues esta pasión es la que mueve un mayor número de espíritus animales al cerebro y, de éste, a todos los músculos (Descartes 1993: 78-9).

Por otro lado, Descartes también advierte la presencia de “señales exteriores” que, acompañando a cada pasión, delatan la presencia de un afecto en el alma. Estas “señales” son: los gestos de los ojos y del rostro, los cambios de color, los temblores, la languidez, el desmayo, las risas, las lágrimas, los gemidos y los suspiros.

Según Descartes “no hay pasión alguna que no sea revelada por algún gesto de los ojos, y en algunas se manifiesta esto de tal modo que hasta los criados más estúpidos pueden ver en los ojos de su amo si está enfadado con ellos o no lo está”.

Del mismo modo que Mersenne, Descartes atribuye los diferentes cambios de color en el rostro, a las diversas concentraciones de sangre que éste pueda presentar como consecuencia de los movimientos de *flujo* y *reflujo* de espíritus animales.

Para el filósofo francés, los temblores que pasiones como la tristeza o el miedo producen, del mismo modo que cuando se tiembla de frío, se originan cuando acuden muy pocos espíritus animales al cerebro. Esto es debido a que estas pasiones, al igual que la frialdad del aire, “pueden atenuar de tal modo la actividad de la sangre que no suministre al cerebro bastantes espíritus para enviarlos a los nervios”. Por otro lado, los temblores que produce un deseo ardiente o un fuerte acceso de ira, son, al igual que los de los borrachos, producto de un exceso de espíritus animales en el cerebro.

La languidez es “una disposición que sienten todos los músculos a la laxitud y la inactividad”. Ésta se origina porque la glándula pineal, sobre todo cuando se ve afectada por el amor, envía de manera selectiva los espíritus animales sólo a algunos músculos determinados, privando al resto de ellos de la acción de los espíritus.

Según Descartes “el desmayo no anda lejos de la muerte”. Se origina cuando una pasión provoca que los espíritus animales abran en exceso los orificios del corazón propiciando que el torrente sanguíneo entre en tal cantidad que apague “su fuego”. Afortunadamente “sólo la extremada alegría se observa que tiene este poder”.

La risa, continúa,

consiste en que la sangre que sale de la cavidad derecha del corazón por la vena arterial, inflando los pulmones súbita y reiteradamente, obliga al aire que contiene a salir

con ímpetu por la garganta, donde produce una voz inarticulada y sonora; y los pulmones, lo mismo al inflarse que al expulsar el aire, presionan todos los músculos del diafragma, del pecho y de la garganta, y estos músculos hacen moverse los del rostro que tienen alguna conexión con ellos.³²

Para Descartes, las lágrimas son vapores que al ser arrastrados por los espíritus animales hasta los ojos, se condensan produciendo agua que sale por éstos. Se producen por pasiones como el dolor o “la tristeza seguida de amor, o de alegría, o generalmente de alguna causa que hace que el corazón envíe mucha sangre por las arterias”.³³

Por último, finaliza Descartes, los suspiros, se originan cuando, no existiendo mucha sangre en los pulmones, “alguna imaginación de esperanza o de alegría abre el orificio de la arteria venosa que la tristeza había contraído”, esto provoca que la poca sangre que queda en los pulmones sea impulsada agitando músculos de diafragma y pecho, animada por el “deseo” de “llegar a esa alegría”, entonces el aire es rápidamente expulsado por la boca y “esto es lo que se llama suspirar”(Descartes 1993: 84-95).

³² Descartes también advierte que, aunque la risa se considere como una reacción inmanente a la alegría, ésta sólo puede producirse cuando la alegría es moderada y se combina con pasiones como la admiración o el odio “pues la experiencia demuestra que cuando estamos extraordinariamente contentos, nunca el motivo de esa alegría nos hace romper a reír, e incluso no es fácil que nos induzca a ello ninguna otra causa si no es estando tristes; la razón de ello es que en las grandes alegrías, el pulmón está siempre tan lleno de sangre que no puede llenarse más a sacudidas” (Descartes 1993: 90).

³³ También el “amor, enviando mucha sangre al corazón, hace que salgan muchos vapores por los ojos, y la frialdad de la tristeza, retardando la agitación de estos vapores, hace que se transformen en lágrimas[...].” (Descartes 1993: 122).

Clasificación de los afectos

Para su análisis, los afectos fueron organizados y clasificados de varias maneras. Para Descartes existen seis pasiones básicas: *admiración, deseo, amor, odio, alegría y tristeza*. De éstas se derivan todas las demás pasiones.

De la *admiración* se derivan: Estimación, Orgullo, Veneración, Desprecio, Humildad, Desdén.³⁴

Del binomio *amor-odio* y por la acción del deseo que las proyecta al futuro, se obtienen: Esperanza, Seguridad, Valor, Audacia (emulación), Temor (los celos son una subespecie de éste), Cobardía, Miedo o Espanto, Desesperación e Irresolución.

Del binomio *alegría-tristeza*, proyectadas al presente, se obtienen: Remordimiento, Seriedad, Envidia, Burla, Piedad; y proyectadas al pasado: Satisfacción, Benevolencia, Agradecimiento, Gloria, Añoranza/Gozo, Arrepentimiento, Cólera/Indignación, Vergüenza, Hastío/Disgusto (Descartes 1993: 60-5).

Benedict de Spinoza (1632-1677) en su *Ethica in Ordine Geometrica Demonstrata*, 1677, establece que hay tres tipos de afectos primarios:

Laetitia: Que causa agrado o placer.

Tristitia: Que causa desagrado o displacer.

Deseo.

De estos se derivan todos los demás.

Laetitia: Amor, Inclinación, Devoción, Esperanza, Confianza, Alegría, Atención, Sobreestima, Envidia, Autoestima, Orgullo, Autoexaltación, Gratitud, Buena voluntad.

³⁴ Casi invariablemente Descartes contrapone pasiones contrarias con un origen común.

Tristitia: Odio, Aversión, Burla, Susto, Desesperación, Decepción, Indignación, Desprecio, Compasión, Humildad, Desaliento, Vergüenza, Ira.

Deseo: Crueldad, Temor, Cortesía, Ambición, Glotonería, Embriaguez, Codicia, Lascivia.

El asombro y el desdén, según Spinoza, no son afectos propiamente, pero intervienen en la gestación de éstos (Bennet 1990: 258, 267-9).

David Hume, en su *Tratado de la Naturaleza Humana* (1739), afirma que existen dos tipos de pasiones:

Las directas o que "nacen inmediatamente del bien o el mal, del placer o el dolor":

Las indirectas que "proceden de estos mismos principios, pero mediante la combinación con otras cualidades":

Deseo o aversión
Pena
Alegria
Esperanza
Miedo
Menosprecio
Seguridad
Piedad
Malicia
Generosidad

Orgullo
Humildad
Ambición
Vanidad
Amor
Odio
Envidia

(Calhoun y Solomon 1989: 110)

Según el tratadista musical Marin Mersenne, existen once tipos de pasiones. Éstas se dividen en dos grupos: las que se encuentran en el *apetito concupiscible* y las que se encuentran en el *apetito irascible*.

El *apetito concupiscible* reside en el lado derecho del corazón o, según los platónicos en el hígado, y en éste radican las siguientes pasiones: Amor, Deseo, Alegría, Odio, Evasión, Tristeza.

El *apetito irascible* ³⁵ se localiza en el lado derecho del corazón o en la hiel y a éste pertenecen: Esperanza, Audacia (osadía), Cólera, Desesperación, Miedo.

De acuerdo a Mersenne, el primer grupo se puede condensar en *amor* y *odio*, mientras que el segundo en *esperanza* y *miedo*. También se puede reducir a ambos grupos en los siguientes afectos básicos: *alegría*, *tristeza*, *cólera*. Todas las demás pasiones se originan por la combinación e interacción de estos afectos básicos. (Mersenne 1636: L.VI; p. III; prop. XI).

Claudio Monteverdi en su prólogo al libro octavo de madrigales (1638), considera que:

Nuestras más importantes pasiones o afectos son tres, es decir, la *ira*, la *templanza* y la *humildad*; como bien lo afirman los mejores filósofos, al igual que la naturaleza de la luz se divide en alta, baja y media, el arte de la música lo indica claramente con los términos de *concitato*, *molle* y *temperato* [...] (Monteverdi 1985: 405-6).

El teórico, instrumentista, cantante, compositor, diplomático, traductor y respetado hombre de letras, Johann Mat-

³⁵ Descartes rechaza la división de “la parte sensitiva del alma” en dos apetitos: *concupiscible* e *irascible*: “Y como yo no encuentro en el alma ninguna distinción de partes, como ya he dicho, esa diferencia me parece que sólo significa que hay en ella dos facultades, una de desear y otra de rechazar; y puesto que el alma tiene de la misma manera las facultades de admirar, de amar, de esperar, de temer y de recibir en sí cada una de las demás pasiones, o de realizar las acciones a que la impulsan esas pasiones, no veo por qué han querido adscribir las todas a la concupiscencia o a la ira” (Descartes 1993: 64).

theson (1739), afirma que la *compasión* está compuesta por *amor* y *tristeza*; los *celos* son la combinación de siete afectos distintos: *sospecha*, *deseo*, *venganza*, *tristeza*, *miedo* y *vergüenza*, aunadas a la pasión principal: *amor apasionado*. Los *celos*, a su vez, generan afectos como *desasosiego*, *vejación*, *ira* y *aflicción* (Lennenberg 1958: 55, 57).

Representación musical de los afectos

Fundamentados en los conceptos básicos expuestos arriba, cada músico compositor o teórico, elabora su propio trabajo especulativo para la creación de un sistema singular para el análisis y manejo de los afectos.

La extensa proliferación de teorías particulares y, a veces, realmente distintas entre sí, ha llevado a investigadores como Buelow (1980) o Neubauer (1992) a considerar que las ideas barrocas sobre los afectos o pasiones nunca cristalizaron en una *affektenlehre* o doctrina de los afectos bien sistematizada y consistente, tal como afirmarían musicólogos como Shering (1908) o Bukofzer (1986). Sin embargo, pienso que es posible extraer aquellos principios, ideas y conceptos fundamentales, que, aceptados como verdaderos por la mayoría de los hombres cultos de la época, sirvieron de cimiento para la edificación de cada teoría particular de los afectos.

Como pilar de estos conceptos fundamentales está, repetimos, la vinculación directa e intercomunicante entre las pasiones o afectos del alma y las acciones o efectos corporales por éstos provocados. Este principio rige tanto a músicos como a oradores. Thomas Wright en su *The Passions of the Minde in General* (1604) establece que es imprescindible que el orador observe a un hombre bajo el influjo de una pasión determinada y tome nota de “cómo él se comporta” dentro de ésta, “qué y cómo habla en el regocijo, tristeza, ira, cóle-

ra, esperanza, etc., qué movimientos le acontecen en los ojos, manos, cuerpo, etc.” (Toft 1984: 191).

Si para el orador la imitación de los movimientos corporales resultantes de una pasión o afecto determinado, es fundamental para tratar de provocar la misma pasión a su auditorio, para el músico no es menos importante seguir este principio.

El principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos en música, reside en la *imitación*. Gracias a una compleja red de asociación analógica, la música, por medio de las características de alguno de sus elementos —diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, *tempi*, tonalidad, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc.— *imita los movimientos corporales* resultantes de la acción de un afecto o pasión del alma. Este principio puede llevarse a términos más abstractos cuando lo que imitan las características de los diversos elementos musicales son los diferentes *movimientos* de los *espíritus animales* o las consecuencias orgánicas internas del *movimiento de sangre, líquidos y humores* por éstos provocados.³⁶ Este principio de imitación analógica cobra, la mayoría de las veces, la forma de una alegoría.³⁷

El teórico francés Marin Mersenne, nos dice que para su correcta expresión en la música, es necesario que “los acentos

³⁶ Estos conceptos básicos están ya presentes en autores del siglo XVI como Lorenzo Giacomini (“Della purgatione della tragedia”; *Oratione e discorsi*; 1597); y permanecerán hasta la segunda mitad del siglo XVII, cuando comiencen a ceder su lugar a otros principios de carácter más psicológico (Palisca 1968: 3-4).

³⁷ Para una definición de alegoría, así como para ampliar y complementar la información sobre los mecanismos, los principios y procesos de descripción musical, véase el capítulo “Figuras descriptivas”: *Hypotiposis* (II, 3.1.2.).

[musicales] por los cuales se expresan los diferentes acentos y pasiones del alma, sean diferentes [entre sí] y que unos imiten el *flujo* de la sangre y espíritus y otros su *reflujo* (Mersenne 1636: L.VI; p. III; prop. XII). Según Mersenne, los “acentos musicales” con los que se deben representar los afectos que generan un movimiento de *flujo*, se caracterizarán por sonidos agradables, consonantes y “concertados”, mientras que los que generan un movimiento de *reflujo* deben ser sombríos, disonantes, etc.

Más adelante, en la proposición XIV, Mersenne ejemplifica una aplicación práctica de este tipo de análisis, con el afecto de la *cólera*. En éste se puede apreciar cómo la imitación de los movimientos corporales o de los espíritus animales resultantes de la acción de un afecto sirve de fundamento a la representación musical de las pasiones. Cuando un individuo entra en *cólera*, nos dice Mersenne, experimenta los siguientes trastornos corporales, producto de los movimientos de espíritus animales generados por esta pasión: sube el volumen en el que se ha estado hablando, para expresarse con mayor vehemencia; el pulso se le acelera ya que el corazón late con mayor rapidez. Esta modificación del pulso llega a afectar, incluso, a la respiración.

La representación musical de este afecto partirá, pues, del principio de imitación analógica, según el cual, la música, por medio de las características de algunos de sus elementos, alegorizará a estos efectos corporales. De este modo, nos dice Mersenne, la música de la *cólera* deberá observar “un ritmo rápido y agitado en la melodía, precipitándose sobre todo al final de cada frase, a manera de alegoría de la agitación del pulso. Así mismo, el registro en que se canta se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más,

alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado”.

Para Mersenne hay tres niveles de intensidad para este afecto:

- en el primero el ritmo es sesquiáltero escrito en corcheas, y se canta con rapidez y fuerza. La melodía se agudiza moderadamente;

- en el segundo nivel la melodía deberá de cantarse con el doble de velocidad y fuerza, agudizándose aún más;

- en el tercero la velocidad se triplica cantándose aún más fuerte mientras que la melodía puede agudizarse tanto que, en algunos casos, abandone la posibilidad de emitir sonido. Entonces se optará por escribir silencios (Mersenne 1636: L.VI; p. III; prop. XIV).

Claudio Monteverdi, para expresar la ira en su *Combattimento di Tancredi et Clorinda*, empleó el mismo tipo de análisis. El resultado musical fue denominado por el propio Monteverdi como *Stile Concitato*:

[...] comencé por tanto en pensar en la semibreve [...] la cual puede ser dividida en dieciséis semicorcheas, que cantadas una por una con añadido de oración contiene ira y desdén, vi en este ejemplo la semejanza con el afecto que buscaba [...] (Monteverdi 1985: 405-6).

Con este mismo modelo de análisis, Johann Mattheson (1739) establece que la *alegría*, como expansión de los espíritus animales, requiere de intervalos grandes y expandidos, mientras que la *tristeza*, como contracción de los mismos, empleará intervalos estrechos.

El *amor* es una propagación de los espíritus. La *esperanza* una elevación de los mismos. La *desesperación* es, en cambio, un decaimiento. Los intervalos empleados para

la representación de estos afectos, nos dice Mattheson, deben tener las mismas características (Lennenberg 1958: 51-2).

La *soberbia*, el *orgullo*, la *arrogancia*, etc., continúa Mattheson, deben ser expresados con audacia y pomposidad, con figuras musicales dotadas de un movimiento serio y ampuloso, nunca con demasiada rapidez, nunca con movimientos descendentes, siempre ascendentes, sin humor o coqueteo.

En la *humildad*, por el contrario, nada debe ser elevado. Deben incluirse los pasajes sonoros más “abyectos”, sin humor, coqueteo ni sensualidad.

La *obstinación* se expresa por medio de los *capricci* o invenciones extrañas.

La *esperanza* agradable y placentera se conduce melódicamente de la manera más amorosa, con la “más dulce combinación” de sonidos, con alegría moderada, valentía, arrojo y deseo.

Por último, concluye Mattheson, *temor*, *abatimiento*, *timidez*, *espanto*, *horror* y su extremo, la *desesperación*, requieren de las expresiones sonoras más extrañas, con pasajes insólitos, secuencias extravagantes, disonancias y sonidos ásperos (Lennenberg 1958: 55-7).

Movere: la transmisión musical de los afectos

Cuando los elementos de una obra musical están contruidos a imitación de los movimientos de cuerpo y espíritus generados por determinado afecto, ésta puede provocar en quien la escuche un movimiento de espíritus animales similar, y llevarlo a la misma pasión o afecto. De este modo, como se puede apreciar, el proceso de representación afectiva en la música es una operación cíclica:

AFECTO

Movimiento de los espíritus
animales desde el alma ha-
cia el resto del cuerpo

Movimiento de los espíritus
animales desde el cuerpo ha-
cia el alma

MÚSICA

Athanasius Kircher (1650), afirma que la música y el sonido poseen “una arcana fuerza natural” que, como “una especie de cuerda del alma que con apenas hacerla vibrar”, es capaz de poner en movimiento a los espíritus animales y, de este modo, mover un afecto:

Si el movimiento producido es muy intenso y agudo, producirá un afecto muy agudo, similar al fuego o a la cólera; si es más lento, más relajado, [provocará otro] similar al humor terrenal [el melancólico]; si se mantiene en medio, generaría un afecto moderado (Collisani 1988: 64-5).

Según Kircher, en el proceso en que la música da lugar a cierto movimiento de espíritus para mover un afecto, interviene una gran variedad de elementos externos como pueden ser las características del lugar donde se escucha la música, la estación, el día, la hora y, especialmente, subraya el sabio jesuita, la predisposición natural o voluntaria del auditor:

La música no puede conmover a cualquier sujeto, sino a aquél cuyo humor natural sea conforme a la música (Collisani 1988: 66).

Como apunta el investigador John Neubauer, Descartes (*Compendium Musicae*, Utrech, 1650) se expresa en los mismos términos que Kircher:

Descartes cree que la música deleita si el temperamento del oyente resuena con ella: los tiempos lentos despiertan las “emociones indolentes” de languidez, pesadumbre, temor y arrogancia, mientras que los rápidos generan ligereza y alegría (Neubauer 1992: 78).

Contenido afectivo de una obra

Para reconocer el afecto predominante de una pieza, nos dice Johann Joachim Quantz (1752), es necesario atender a cuatro elementos:

1. Modos: los de tercera mayor, por lo común, expresan lo alegre, lo osado, lo serio y lo sublime. Los de tercera menor, por su parte, expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno.

2. Intervalos [y figuras rítmicas]: los intervalos cercanos se pulsán de forma ligada y expresan lo que lisonjea, la tristeza y la ternura. Los intervalos por saltos alejados como en los ritmos punteados, se pulsán cortos y expresan lo alegre y lo osado.

Las notas punteadas y mantenidas describen lo serio y lo patético. La combinación de notas de larga duración y notas rápidas expresan lo grandioso y lo sublime.

3. Disonancias (y ornamentos).

4. Indicaciones de *tempo* y de carácter.

(Quantz 1967: 125-6)

Con respecto a la identificación de los afectos principales de una obra por medio del modo o tonalidad, John Hollan-

der, en su *The Untuning of the Sky: Ides of Music in English Poetry 1500-1700* (1970), señala que la asociación entre la tonalidad y los afectos se reforzó por un accidente lingüístico: “los derivados del término anglosajón ‘*mod*’ (en su origen, orgullo, coraje, y por último, sentimiento en general) y los del término latino ‘*modus*’ (‘medida’, ‘estructura’, ‘patrón’) acabaron por coincidir” (Neubauer 1992: 89).

Caberlotti (*Laconismo delle qualità di Claudio Monteverde*, 1644), definía las características afectivas del empleo modal monteverdiano de la manera siguiente:

Dorio: Con éste “persuadía a la prudencia y hacía nacer en los pechos deseos de castos pensamientos”.

Frigio: Con éste “incitaba a la lucha a aquellos espíritus de principios valientes, y les inflamaba el corazón con furiosos votos”.

Eolio: Con éste “calmaba las tempestades y batallas internas de los ánimos y llevaba a las almas pacificadas el sueño y la calma”

Lidio: Con él “reavivaba los intelectos, y despojándolos del deseo de cosas terrenales, hacía nacer en ellos el apetito por las celestes, y trabajando excelsamente en ello, daba a la luz mil bondades [...]” (Fabbri 1985: 462).

M. A. Charpentier (*Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de l'Accompagnement*, 1670[?]), Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) y Jean Philippe Rameau (*Traité de l'Harmonie*, 1722), realizan un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad. Es conveniente advertir que estas apreciaciones son sumamente generales pues, como el propio Mattheson (1739) dice, “ninguna clave puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto” (Neubauer 1992: 90).

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
<i>Do mayor</i>	Alegre, ³⁸ guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
<i>do menor</i>	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
<i>Re mayor</i>	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
<i>re menor</i>	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
<i>Mi bemol mayor</i>	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
<i>mi bemol menor</i>	Horror, espanto		
<i>Mi mayor</i>	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas alegres o grandilocuentes
<i>mi menor</i>	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
<i>Fa mayor</i>	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
<i>fa menor</i>	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibiaza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
<i>fa#³⁹ menor</i>		Tristeza profunda, soledad, languidez	
<i>Sol mayor</i>	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
<i>sol menor</i>	Severo, magnificante	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
<i>La mayor</i>	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
<i>la menor</i>	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
<i>Sib mayor</i>	Magnificante, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
<i>sib menor</i>	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
<i>Si mayor</i>	Duro, lacrimoso,		
<i>si menor</i>	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente	

(Nattiez 1990: 125-6; Lennenberg 1958: 334-6)

³⁸ La denominación de las pasiones es un fenómeno complejo que involucra varios procesos complicados y delicados. Por tal motivo hemos transcrito, sin alterar, la lexicalización original que de las pasiones hicieron los compositores citados, según las fuentes indicadas. Esto explica por qué algunas veces aparecen sustantivos, otras adjetivos, etc.

³⁹ # = Sostenido.

Con respecto a la identificación de una pasión por medio de las indicaciones de *tempo* y de carácter, Mattheson (1739), ofrece la siguiente interpretación:

Adagio: tristeza
Lamento: lamento
Lento: alivio
Andante: esperanza
Affettuoso: amor
Allegro: consuelo
Presto: deseo

(Lennenberg 1958: 52)

Más adelante, Mattheson realiza un análisis sobre los afectos y pasiones característicos de algunas danzas y otros tipos de composiciones del barroco, con los siguientes resultados:

Menuet: alegría moderada
Gavotta: alegría jubilosa
Bourée: el contento, agrado, displicencia y laxitud
Rigaudon: deliciosa coquetería
Marche: heroísmo y valentía
Entrée: altivez y majestuosidad
Gigue inglesa: ardiente y apresurada; ansiedad, furia efímera.
Louvre: altivez y pomposidad
Canarie: deseo
Gigue italiana: velocidad e ímpetu extremos
Polonaise: sinceridad y franqueza
Angloise: obstinación
Passepied: frivolidad
Rondeau: firmeza y convicción
Sarabande: ambición

Courante: dulce esperanza

Allemande: espíritu contento y feliz que se deleita en la calma y el orden

Fantasie: imaginación

Chaconne y Passecaille: saciedad

Intrata: promesa⁴⁰

Sonata: complacencia: cada quién encontrará el afecto que desee, de acuerdo al movimiento indicado (*adagio, andante, presto*, etc.)

Concerto grosso: sensualidad, celos, venganza y odio

Sinfonia: el mismo del resto de la obra

Overtura: nobleza

(Lennenberg 1958: 57-69)

También se puede reconocer el afecto principal de una obra, examinando el tipo de figuras retóricas que la caracterizan. Como dice Bertrand Lamy (1675), “las figuras retóricas son el lenguaje de los afectos”.

Sin embargo se debe tener siempre presente que las figuras retóricas son, fundamentalmente, estructuras abiertas desprovistas de un significado unívoco y definitivo. No es recomendable intentar asignar una significación afectiva absoluta a cada figura retórica. No obstante, cada afecto o pasión fue expresado por los compositores barrocos por medio de figuras retóricas que recurrentemente eran empleadas para tal efecto. De este modo, como Lena Jacobson afirma, en las obras donde el afecto predominante es la tristeza, es muy probable encontrarnos con figuras como la *pathopoeia*, *parrhesia*, *passus duriusculus*, *tmesis*, etc. (Jacobson 1980: 63).

⁴⁰ La *Intrata* cumple la función de la *captatio benevolentia* retórica (ver *dispositio*).

Los afectos en otras artes

Es necesario recordar que la expresión retórica de los afectos no se limitó sólo a la música.

Como ya lo apuntamos, el historiador de arte y entonces curador en jefe del museo de Louvre, Germáin Bazin afirma que “los métodos empleados por los artistas de este período se tomaron prestados directamente de la técnica de la retórica clásica [...] de este modo el Barroco es un arte de persuasión” (Bazin 1968: 40). Según Bazin, los artistas barrocos emplearon dos tipos diferentes de elocuencia persuasiva: la metafórica y la expresión. La metafórica se fundamenta en la alegoría.⁴¹

La expresión consistía, según Bazin, de acuerdo a los principios cartesianos sobre el origen y funcionamiento de las pasiones, en la externalización de los afectos mediante la representación de la acción corporal que imita los movimientos producidos por el alma afectada:

El impulso de las pasiones produce en el hombre un conflicto profundo el cual era representado por los artistas por medio de movimientos contrarios, ya fueran estos de la cabeza con respecto al cuerpo o de los ojos con respecto a la cabeza (Bazin 1968: 41).

El principio de movimientos contrarios fue fundamental para el desarrollo de la gesticulación retórica.⁴² Este recur-

⁴¹ Para una definición de alegoría, su relación y diferencia con la metáfora, así como una descripción de los procesos alegóricos en la música, y las figuras retóricas que habitualmente alegorizan conceptos, entre ellos los afectos, consúltese el capítulo de “figuras retóricas descriptivas: *hypotiposis*” (ver II, 3.1.2).

⁴² Dice Claudio Monteverdi “que los contrarios son los que mueven en mayor medida el ánimo nuestro, fin que debe tener la buena música como afirma Boecio [...]” (Monteverdi 1985: 405-6).

so, empleado con mucha frecuencia por artistas plásticos del siglo XVII, fue ampliamente enriquecido y perfeccionado por los actores:

Pierre Lafond, actor, acostumbraba decir a sus alumnos “vean cómo lo hago, esto es esencial en el teatro, cuando mi cuerpo está aquí, mi cabeza está de otro modo; ésta es la única manera de dar a las formas su valor más pleno” (Bazin 1968: 41).

Por otro lado, la técnica de movimientos contrarios, se empleó para balancear el diseño arquitectónico y decorativo de los edificios. Fue un elemento de gran importancia para la ornamentación en el estilo rococó.

Los afectos en el sistema retórico-musical

El sistema retórico-musical se ocupa de los afectos en cada una de sus fases:

En la *inventio*: fundamentalmente en el *locus descriptionis* donde, bajo los principios fundamentales que aquí acabamos de exponer, se analiza el origen y funcionamiento de determinado afecto, así como los movimientos de cuerpo y espíritus que éste origina. Del mismo modo se estudian las posibilidades que tiene cada afecto para ser representado musicalmente y los procedimientos de asociación analógica que operarán, en imitación de los movimientos generados por una pasión, sobre los elementos musicales seleccionados (ver I, 3.1.).

En la *dispositio*: aquí se establecen el momento y la calidad con que cada tipo de afecto interviene de acuerdo a su intensidad:

Exordium y *Confutatio*: *Ethos* o afectos de baja intensidad.

Confirmatio y *Peroratio*: *Pathos* o afectos de la más alta intensidad (ver I, 3.2.)

Elocutio: en la *decoratio* es donde se establecen las figuras retórico-musicales apropiadas para la representación de un afecto determinado (ver I, 3.3. y II, 2.).

Pronuntiatio: en esta parte se le aconseja al intérprete que, en el momento de la ejecución del discurso musical, debe dejarse llevar e inundarse de la misma pasión que contiene la música. Sólo de este modo será capaz de despertar el mismo afecto en el auditorio. El principio de autoafectación es fundamental en la práctica musical de los afectos (ver I, 3.5.).

3. EL SISTEMA RETÓRICO MUSICAL

Hay una cosa más bella que los más bellos conocimientos, y es el conocimiento de la manera como se han hecho posibles.

LEIBNITZ

Como ya se ha mencionado, el sistema de la retórica clásica estaba compuesto por cinco partes o momentos: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria*, *Pronuntiatio*.

Todas estas secciones, con excepción de la *memoria* fueron adaptadas a la música.

1. *Inventio*⁴³

1.1. La *inventio* retórica

El primer paso para la elaboración de un discurso es la obtención de los argumentos, ideas e información estratégica que se emplearán en el transcurso de éste. La *inventio* es el mecanismo por medio del cual se realiza esta operación.

⁴³ En griego se le denominó *héuresis*. En la actualidad la heurística es la parte de la teoría de la creatividad que se encarga del estudio, diseño e implementación de las estrategias que se han de seguir para el planteamiento y resolución de problemas relativos a los procesos creativos.

La *inventio* se apoya en una imagen: la memoria es un gran archivo donde cada pensamiento ocupa un lugar determinado o *locus*. Cada *locus* se relaciona con una pregunta específica. Para extraer un argumento de un *locus* basta con llevar el tema sobre el cual queremos discurrir hasta el *locus* correspondiente y aplicarle la pregunta que éste contiene.

El sistema con que la *inventio* opera fue denominado *topica* (conjunto de tópicos).⁴⁴ La red *topica* de la retórica clásica comprendía siete *loci*:⁴⁵

Locus a persona: Quis? (¿Quién?)

Locus a re: Quid? (¿Qué?)

Locus a loco: Ubi? (¿Dónde?)

Locus ab instrumento: Quibus auxiliaris? (¿Con ayuda de qué?)

Locus a causa: Cur? (¿Por qué?)

Locus a modo: Quo modo? (¿De qué modo?)

Locus a tempore: Quando? (¿Cuándo?)

Si la información obtenida carece de solidez suficiente para ser utilizada directamente como argumento, se recurre entonces a una red de operaciones lógicas “especiales” que permiten, a partir de las premisas más disímiles, obtener conclusiones insospechadas. Las operaciones empleadas para la obtención de argumentos se dividen en dos grupos: de inducción (*exemplum*) y deducción (*entimema*).

⁴⁴ Del griego *topos*: lugar.

⁴⁵ Cicerón en su *Topica*, realiza una interpretación de los *loci* de Aristóteles y los subdivide en *topos* intrínsecos: 1. Definición del todo; 2. enumeración de las partes; 3. etimología de las palabras; 4. circunstancias íntimamente relacionadas con el asunto: términos conjugados, anexos o corolarios, género, antecedentes, especie, consecuentes, similitud, contradicciones, diferencia, causa, semejanza, efecto, contrarios, grado o comparación. Los tópicos extrínsecos, a su vez, están en gran medida supeditados a la autoridad (Murphy 1986: 29).

El *exemplum* o inducción retórica, genera argumentos suaves, muy inteligibles. Se emplea para dar la sensación de entendimiento en el escucha. En el *exemplum* se parte de un hecho particular, de ahí se extrae una regla general (una clase) que después se aplicará a otro caso particular de muy diversa índole.

Ejemplo de *exemplum* presentado por Quintiliano: “Dos flautistas que se habían retirado de Roma fueron llamados nuevamente mediante un decreto del senado; con tanta mayor razón hay que hacer volver a grandes ciudadanos que habían merecido mejor suerte de la República y a los que las calamidades de los tiempos habían forzado al exilio” (Barthes 1993: 126).

Cuando la analogía se da entre ideas contrarias se le llama *exemplum a contrario*, como el siguiente ejemplo de Cicerón: “Estos cuadros, estas estatuas que Marcelo devolvía a los enemigos, Verres las arrebataba a los aliados”. También hay *exempla* por *parabola*: “no hay que elegir por sorteo a los magistrados, como tampoco se hace con los atletas y los pilotos” (Sócrates). La *fabula (logos)* es el *exemplum* que narra un conjunto de acciones. Otra forma de *exemplum* es la *imago* o personaje ejemplar, éste se asume como encarnación de cierta virtud por lo que hay que emularle (Barthes 1993: 126-7).

El *entimema* o deducción retórica produce argumentos fuertes, perturbadores, violentos. La argumentación *entimemática*, o —como la define Quintiliano— “manera de probar una cosa por otra, de conformar lo que es dudoso por lo que no lo es”, se fundamenta en el *silogismo retórico*. Éste es un silogismo imperfecto, se pueden suprimir algunas de sus premisas, además, la fuerza de las premisas no dependen de valores de verdad (si son ciertas o falsas), sino de su grado de verosimilitud. Dentro de los silogis-

mos retóricos se encuentran el *protosilogismo* o “encadenamiento de silogismos en el cual la conclusión de uno se convierte en premisa del siguiente; el *sorites* o “acumulación de premisas o secuencia de silogismos truncados”, el *epiquerema* “o silogismo desarrollado.

Como se ha dicho, la eficacia de las premisas del silogismo retórico reside en su grado de verosimilitud. Existen tres tipos de premisas: 1) “Los indicios seguros” o lo que se percibe por medio de los sentidos (*tekmeéria*), lo que vemos, lo que oímos. 2) Lo que se asume como verdadero (*eikós*) según el consenso de los hombres “existen dioses”, “hay que honrar a los padres”. 3) Los signos (*semeia*) o “aquella cosa que sirve para conocer otra” (Barthes 1993: 127-132).

1.2. La *inventio* retórica musical

Los compositores barrocos aplicaron los principios de la *inventio* retórica para obtener ideas o “argumentos” musicales apropiados. Al sistema operativo de la *inventio* musical se le denominó, pleonásmicamente, *loci topici*.

La red de *loci topici* más completa, sistematizada por Johann Mattheson (1739), comprende quince *loci* diferentes:

Locus notationis

Locus descriptionis

Locus generis et speciei

Locus totius et partium

Locus causae efficientis

Locus causae materialis

Locus causae formalis

Locus causae finalis

Locus effectorum

Locus adjunctorum

Locus circumstantiarum

Locus comparatorum

Locus oppositorum

Locus exemplorum

Locus testimoniorum

Locus notationis o “lugar de la notación”: en éste se localizan las posibilidades creativas que emergen de la notación musical *per se*. Hay cuatro casos:

a) Valor temporal de las notas: es la combinación de diversos pies rítmicos, repeticiones por aumentación, disminución, etc.

b) Intercambio de notas: son recursos como la inversión, la retrogradación o la retrogradación de la inversión de un sujeto⁴⁶ o tema musical.

c) Repetición y respuesta: es la imitación o complementación de un tema o idea musical. Charles Butler (1626), llama *consecution* a la prosecución lógica, de acuerdo a un orden gramatical determinado, de un enunciado musical.

d) Imitaciones en canon: de entre éstas la *fuga*⁴⁷ es, por sus características retóricas, el principio de imitación que más destacaron los tratadistas.

Según Kircher (1650), para el músico la fuga es una *figura principalis*, [...] así como en la oratoria se juzga la habilidad de un rétor [u orador] por el uso que hace de las diversas figuras [retóricas], así se juzga el ingenio de un músico por el grado de maestría que demuestra en el empleo de una serie de excelentes fugas (Civra 1991: 1980-1).

⁴⁶ Término musical que se refiere a la melodía que sirve de tema principal a una *fuga* u otro tipo de composición contrapuntística.

⁴⁷ Para los músicos de principios del siglo XVII, la *fuga* es un procedimiento general de imitación. Es en este sentido como la retórica musical emplea el término. Cfr. *fuga realis* y *fuga imaginaria* (II, 1.1.3.2.).

Locus descriptionis o “lugar de la descripción”: si bien el *locus notationis* es el más rico en recursos y artificios técnicos, el *locus descriptionis* es, para Mattheson, “aún más fundamental” pues posibilita la descripción musical de los afectos. En este *locus* ocurren las especulaciones en torno al origen y funcionamiento de los afectos, se analizan los tipos de movimientos de espíritus animales y corporales que provoca cada uno de ellos, así como los principios fundamentales de la descripción musical de los mismos. Básicamente se escogen los procedimientos de asociación analógica que, a manera de imitación de los movimientos de espíritus animales y movimientos corporales generados por una pasión, actuarán sobre determinados elementos musicales (ver I, 2.2. y I, 3.1.2.).

Locus generis et species o “lugar del género y la especie”: establece niveles de especificación durante el proceso de composición en términos de géneros (*genus*) y especies (*specie*) del mismo género. Por ejemplo, el contrapunto es un *genus*; una fuga es una *specie*. Una parte solista es un *genus*; un solo para violín es una *specie*.

Locus totius et partium o “lugar del todo y la parte”: en éste se establece la instrumentación, las partes solistas y los momentos a *tutti*, a partir del afecto predominante en la obra.

Locus causae efficientis o “lugar de la causa que obra y produce”: se recurre a él cuando una historia va a ser narrada. Se subdivide en *causa principalis*, *causa instrumentalis*, *impulsiva causa* y *causa accidentalis*.

Locus causae materialis o “lugar de la materia o el material”: contiene consideraciones sobre las fuentes sonoras que serán empleadas:

ex qua: es la exclusión de ciertos elementos en favor del uso reiterado de otros. Por ejemplo, disonancias, saltos melódicos, etc.

in qua: se refiere a las propiedades afectivas de la fuente sonora, que se expresan por medio del timbre⁴⁸, registro, etc.

cirqua quam: atiende a lo concerniente al ejecutante. De importancia capital es la consideración del intérprete dentro del proceso de composición, pues, como dice Mattheson, diez buenos compositores son incapaces de hacer un buen cantante; sin embargo, un buen cantante, especialmente una bella y artística dama, es capaz de despertar a diez buenos compositores quienes habitualmente ignoran el origen de sus notables ideas (Lennenberg 1958: 80).

Locus causae formalis o “lugar de lo relativo a la forma”: incluye consideraciones formales con respecto a las melodías. Por ejemplo, características formales de las melodías vocales, instrumentales, danzas, *ritornelli*, etc.

Locus causae finalis o “lugar de la finalidad”: contiene la pregunta ¿para qué público se escribe?

Locus effectorum o “lugar del origen o lo causante”: ¿para qué espacio se está componiendo?; ¿una iglesia? ¿un salón? ¿una plaza o un teatro? etc.

Con respecto a los dos *loci* precedentes Mattheson comenta: “ [...] lo primero es honrar al señor, y segundo, deleitar y emocionar [*delectare et movere*] al oyente” (Lennenberg 1958: 80).

Locus adjunctorum o “lugar de lo adjunto”: se refiere a la representación musical de personajes en oratorios, cantatas y óperas, principalmente, aunque también en música instrumental. Se consideran tres características:⁴⁹

⁴⁸ Término musical que se refiere a las características distintivas o “color” de un sonido.

⁴⁹ Según Hermógenes, para hacer un discurso encomiástico de una persona, habrá que seguir los siguientes pasos: 1. hechos maravillosos de su nacimiento 2. su crianza 3. su instrucción y educación 4. naturaleza de

Adjunta Animi o “dones del Alma”: el personaje ¿es piadoso o perverso? ¿bueno o malo? etc.

Adjunta Corporis o “dones del Cuerpo”: características corporales del personaje (virtudes y defectos).

Adjunta Fortunae o “dones de la Fortuna”: suerte, valores materiales, posición social del personaje, etc.

Mattheson ejemplifica este *locus* con una *allemande* de Froberger: [...] el peligroso cruce del Rihn por el conde de Thurin es expuesto claramente a los ojos y oídos mediante veintiséis notas descendentes. Froberger había estado presente en la aventura (Lennenberg 1958: 80).

Locus circumstantiarum o “lugar de lo circunstancial”: es muy similar al anterior. En éste se consideran circunstancias de tiempo y lugar: *antecedens* (pasado), *concomitantia* (presente), *consequentia* (futuro) y otras. Heinichen (1728), por ejemplo, para descubrir el afecto de un aria, revisa los acontecimientos ocurridos en arias anteriores, o los que ocurrirán posteriormente (ver Buelow 1966).

Locus comparatorum o *comparationis* o “lugar de comparación”: se refiere a la yuxtaposición de elementos similares o disímiles según dicta un texto.

Locus oppositorum o “lugar de comparación”: oposición de alturas y *tempi* sin que exista un texto de base en la obra.⁵⁰ (ver figuras por oposición de contrarios II, 3.3.3.3.).

su alma: justicia, dominio de sí, sabiduría, virilidad 5. naturaleza de su cuerpo: belleza, estatura, agilidad, fuerza 6. sus metas y sus obras 7. recursos externos: parientes y amigos, posesiones, economía doméstica, bienes de fortuna 8. ¿cuánto tiempo vivió? 9. ¿cómo acabó sus días? 10. sucesos posteriores a su muerte (Murphy 1986: 53-4).

⁵⁰ Johann Mattheson es poco claro en sus explicaciones de los *loci comparatorum* y *oppositorum*. Con respecto a este último *locus*, puede ser que el teórico se refiera al tipo de canzonas y sonatas de principios del siglo XVII compuestas por autores como Dario Castello, Girolamo Frescobaldi o G.B. Fontana. Éstas se caracterizan por contener, en un mismo movimiento, secciones sumamente contrastantes entre sí tanto en sus *tempi*, material

Locus exemplorum o “lugar del modelo, copia o traslado”: en este *locus* se toman prestados elementos de obras de otros compositores “en la medida en que [esto] sea hecho con recato”, nos dice Mattheson y agrega:

tomar prestado es permisible, sin embargo, el préstamo debe ser reembolsado con intereses, es decir, uno debe trabajar y disponer del material prestado en tal forma que éste adquiera una mejor y más bella apariencia de la que tenía en la composición de la cual vino (Lennenberg 1958: 82).

Locus testimoniorum o “lugar de testimonios o pruebas”:⁵¹ contiene citas de melodías conocidas como himnos de iglesia, *cantus firmi*, diferencias, etc. Éstos se utilizan, precisamente, como “citas”, es decir, para respaldar una afirmación.

Como ya se ha dicho, los *loci* son una referencia de inicio: los oradores debían recurrir a complejas operaciones para procesar la información extraída de éstos y de ahí obtener argumentos bien formados. Lo mismo podemos suponer de los *loci topici* musicales. Estos no nos hablan de la técnica composicional ni de la complejidad de los recursos técnicos del compositor. Sin embargo, se podría afirmar que para cada obra existe por lo menos un *locus* que, a manera de recurso heurístico empleado consciente o inconscientemente, subyace en el origen del trabajo de composición.⁵²

métrico, melódico y rítmico, como en su carácter en general. Estas secciones heterogéneas, así como el tránsito súbito de una a otra, tenían por objeto llevar a sus últimas consecuencias la expresión de afectos opuestos. Las continuas referencias a maestros de este período, como Froberger, hacen pensar que este mundo musical no era desconocido para Mattheson.

⁵¹ Con respecto a estos dos últimos *loci* nos parece pertinente mencionar que este tipo de procedimientos pueden entenderse mejor a la luz de la teoría de la intertextualidad de Gerard Genette.

⁵² Severino Boecio (480-524), en su *Topica Boetti*, “pone de relieve que la premisa fundamental que subyace al tratamiento de los *loci* hecho por

2. *Dispositio*⁵³

2.1. La *dispositio* retórica

La *dispositio* es la sección del sistema retórico en donde las ideas y argumentos descubiertos en la *inventio* son ordenados y distribuidos en los momentos del discurso donde, según sus características, resulten más oportunos y eficaces.

Los retóricos distinguieron hasta seis momentos principales en el desarrollo de un discurso:⁵⁴ *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio*, *Peroratio*.

Exordium: es la introducción al discurso. Es el tránsito del silencio al sonido. Hay que preparar al oyente, disponerlo para el tema que se va a abordar, hay que ganarse su confianza. En la poesía antigua el exordio cobra la forma del proemio: preludio ejecutado en la lira que servía de introducción al canto (*oimè*). Comprende dos momentos:

a) *Captatio benevolentiae*: es cuando el orador seduce y se gana la confianza del escucha. Esta parte varía su estrategia de acuerdo a la relación que existe entre el tema del discurso (la causa) y la opinión corriente (*dóxa*).⁵⁵

Aristóteles y Cicerón, a saber, que los tópicos son meramente medios para descubrir (*invenire*) ideas útiles en el discurso y no han de ser tomados al pie de la letra como modelos” (Murphy 1986: 81).

⁵³ En griego *táxis*.

⁵⁴ En realidad, la historia de la retórica vio varios tipos de organización de la *dispositio*. Córax dividió al discurso (*oratio*) en cinco partes: exordio, narración, argumentación, digresión y epílogo; Aristóteles reconoce cuatro partes: exordio, narración, confirmación y epílogo; Quintiliano emplea la misma segmentación que Córax agregando la *confirmatio* entre la digresión y el epílogo; en la Edad Media se habla de *initium*, *medium* y *finis*. Esto muestra la flexibilidad del esquema de la *dispositio*.

⁵⁵ 1. *éndoxon*, *honestum* cuando la causa se identifica con la *dóxa*, por ejemplo, “no es útil someter al juez a ninguna seducción”. 2. *ádoxon*, *humile*: la causa es neutra con respecto a la *dóxa*, “hace falta una acción posi-

b) *Partitio*: anuncia el contenido, organización y plan conforme el cual se desarrollará el discurso (Quintiliano: “jamás parece largo aquello cuyo término se anuncia”).

Para el exordio, el orador requiere de un discreto, sutil y eficaz manejo de los afectos del oyente, recurre al *ethos* o afectos de intensidad moderada (Salinas 1980: 157).

Narratio: presentación de los hechos, “sirve para informar a los jueces del estado de la causa de que se trata”. Una buena *narratio* deberá ser “objetiva”, clara y breve, sin argumentaciones, digresiones o desvíos y, sobre todo, verosímil. La función de la *narratio* es la de brindar un marco preparatorio para la argumentación. Las tesis ya están presentes pero no de manera obvia, “están diseminadas como gérmenes ocultos”. La *narratio* es, fundamentalmente, un relato, una narración de hechos (tiempo, fin, medios, etc.) y descripciones (lugar, método, circunstancia, etc.).

Propositio: enunciación de la tesis fundamental que se sostiene en el discurso.

Confutatio: defensa de la tesis. Se presentan los argumentos (*argumentatio*) que confirman nuestro punto de vista y se refutan aquellos que lo contradicen. Se caracteriza por incluir un gran número de ideas contrarias o antítesis. Con frecuencia es el mismo orador el que formula las posibles antítesis de su propia tesis para adelantarse a su adversario. Entonces las analiza desacreditándolas y ridiculizándolas para desecharlas y dejar sin oportunidad a su contrincante.

tiva para vencer la inercia del juez, suscitar su curiosidad, volverlo atento”. 3. *amphidoxon, dubium*: causa ambigua, “hay que hacerlo inclinarse hacia una de las dos partes”. 4. *dusparakolou̐theton, obscurum*: si la causa no es muy favorable, “hay que arrastrar al juez [...] hacerlo *docilem*, receptivo, maleable”. 5. *insinuatio*: si la causa es extraordinaria “acusar a un padre, a un anciano, a un niño, a un ciego”. En la *insinuatio* el orador recurre a estrategias como la de “fingir estar impresionado por el adversario” (Barthes 1993: 147-8).

Para la argumentación es recomendable comenzar con los argumentos más fuertes, después los débiles (humorísticos o tiernos) y por último los más poderosos (“para desbancar a los recalitrantes”). De nuevo recurre al *ethos* para que el oyente repare en la construcción lógica de los argumentos y no sienta que el orador utiliza sus afectos para manipularle a su gusto.

Confirmatio: regreso a la tesis fundamental. Después del debate en el que se ha dejado en claro la solidez de su argumentación y la fragilidad de las tesis de sus opositores, el orador reexpone su punto de vista original pero, en esta ocasión, valiéndose de una mayor carga afectiva. En la *confirmatio* se procura mover en el oyente el *pathos* o afectos de mayor intensidad (Salinas 1980: 157).

Peroratio: es el epílogo. Se resume y enfatiza lo ya expuesto (ideas esenciales o fragmentos del discurso) o se enuncia algún tipo de conclusión, enseñanza o moraleja. En algunas ocasiones se finaliza enunciando los mismos elementos con los que se comenzó el discurso. Otras, se recurre de nuevo al *pathos*⁵⁶ y entonces se mueve al auditorio todavía más allá de la convicción, a la persuasión, como cuando el abogado, después de demostrar la inocencia de su cliente, descubre entre el perplejo público al verdadero asesino, o cuando el líder finaliza su discurso.

En ocasiones, para pasar de un momento a otro, se utilizan períodos de transición (*transitus*). Otras veces se añaden desviaciones (*digressio* o *egressio*) que, relajando la tensión del discurso (o bien incrementándola), refrescan, recrean o, quizá, distraen la atención del oyente. Todas las secciones de la *dispositio* pueden ser omitidas, trastocar su posición, fusio-

⁵⁶ “Amor y odio, en el género demostrativo, la esperanza y la desesperación en el judicial” (Beristáin 1988: 158).

narse, subdividirse, y modificarse tanto como cada discurso particular lo requiera.

Es importante señalar que la *dispositio* no es un esquema formal preestablecido que divide al discurso en secciones perfectamente bien delimitadas. En su *Summa de Poenitentia* (1219-1222), Tomás de Salisbry (probablemente Tomás Chabham –o Chobham–) enuncia un modelo de “sermón artístico”:

1. Plegaria inicial para implorar la ayuda divina
2. Protema (antetema) o presentación del tema
3. Tema o enunciado de una cita bíblica
4. División o enunciado de las partes del tema
5. Desarrollo (*prosecutio*) de los miembros mencionados en la división
6. Conclusión (no es parte integrante del sermón)

(Murphy 1986: 324-32)

La *dispositio*, dentro de este modelo, se daría de la siguiente manera:

- 1 y 2: *Exordium*
- 3: *Narratio*
- 4: *Partitio* del *exordium*
- 5: *Propositio, confutatio* y *confirmatio*
- 6: *Peroratio*

Por otro lado, la estructura organizativa de la discusión (*disputatio*) medieval sigue el siguiente esquema:

1. Pregunta
2. Proposición de respuesta
3. Objeciones de proposición

4. Determinación por parte del maestro
5. Respuestas a las objeciones (optativo)

(Murphy 1986: 114)

A nivel de la *dispositio*, resulta fácil reconocer la *propositio* (punto 2) y la *confutatio* (punto 3) en el esquema precedente. Sin embargo, los otros momentos de la *dispositio* no son tan evidentes. Éstos podrían estar distribuidos de la manera siguiente: *exordio* punto 1; *peroratio* punto 4 y/o 5; *narratio* en cualquier lugar. Para considerar estos puntos como elementos de la *dispositio* retórica, es necesario observar el papel que desempeñan dentro del conjunto del discurso. Su función dentro de éste es la que determina si forman parte o no de la *dispositio*.

Otro ejemplo lo constituye el discurso poético (quizá el más cercano a la música). La segmentación de éste con el modelo de la *dispositio* no puede llevarse a cabo si no es dentro del ámbito de la funcionalidad de cada una de las partes con relación al todo. Un análisis estructural, elaborado a partir de otras pautas (rimas, estrofas, conjunto de versos, etc.) arrojaría otro tipo de esquemas.

En el ámbito del discurso poético, entenderemos a la *dispositio* como los diversos momentos del discurso en acción; distinguibles no por aquellos elementos que determinan su estructura o características formales, sino por la función que desempeñan con respecto del todo orgánico del discurso. Es preciso recordar que, como dice Barthes:

La *dispositio* es una segmentación más entre otras posibles. Algunas de ellas, comenzando por las unidades de mayor dimensión, son las siguientes: 1) el discurso en su totalidad puede constituir una unidad, si se le opone a otros discursos; es el caso de la clasificación por géneros o estilos; es también el caso de

las *figuras de temas* [...] 2) las partes de la *dispositio* (ya las conocemos) 3) el trozo, el fragmento, la *ékphrasis* o descripción [...] 4) en la Edad Media el *articulus* es una unidad de desarrollo: es una obra de conjunto, compilación de *Disputationes* o *Summa*, se presenta un resumen de la cuestión disputada (introducida por *utrum*) 5) el *período* es una oración gramatical estructurada según un modelo orgánico (con principio y fin); tiene por lo menos dos miembros (elevación y descenso, *tásis* y *apóstasis*) y a lo sumo cuatro. Debajo del período (y a decir verdad, desde él) comienza la oración gramatical, objeto de la *compositio*, operación técnica que incumbe a la *elocutio* [ver I, 3.3.] (Barthes 1993: 150-1).

2.2. La *dispositio* retórica musical

La *dispositio* es quizá la primera de las secciones de la retórica en incorporarse a la teoría musical. Su presencia en ésta puede documentarse ya en tratados medievales como *De Musica* (siglo XII) de Johannes Affligemensis.

Tratadistas barrocos como Burmeister (1599, 1601), Lippius (1612), Kaldenbach (1664) y Mattheson (1739), pusieron en evidencia la presencia de la *dispositio* retórica en la organización de diversas clases de discurso musical como lo son las fugas, arias, etc.

Es posible identificar en gran parte de la música barroca por lo menos algunos de los momentos principales de la *dispositio* retórica. Sin embargo, este reconocimiento puede ser, en algunos casos, no muy evidente.

Como hemos dicho, la *dispositio* no es un esquema formal preestablecido. La *dispositio* son los distintos momentos, caracterizables por la función que desempeñan en el discurso musical, que son recorridos por el músico-orador en el momento mismo de la ejecución: el discurso en acción. Entonces, la *dispositio* musical no debe considerarse como el molde

formal preconcebido donde temas, motivos o sujetos se distribuyen, repiten o desarrollan disciplinadamente en un orden previsible y aprehensible desde la partitura. La *dispositio* se opone a la idea de forma musical como el bisturí con el que cómodamente se acostumbra disectar al organismo musical. La *dispositio* musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico y se vincula directamente con el discurso musical en acción, es decir, en el mismo instante en que se percibe como sonidos distribuidos en el tiempo, dirigidos en un espacio y a un público específicos.

En ocasiones, los distintos momentos del discurso musical vistos desde la óptica de la *dispositio*, no se relacionan (no tienen por qué hacerlo) a partir de identidades temáticas. Las interrelaciones entre cada período de la *dispositio* son a menudo determinadas por aquellos elementos, como lo son articulación, dinámicas, *tempi*, agógica, carácter, etc., que por lo común no aparecen especificados en la partitura y quedan al arbitrio del intérprete.

Así mismo, la *dispositio* puede considerarse como el mapa de los afectos.

Paolo Fabbri afirma:

[En los madrigales *Si ch'io vorrei morire*, y *Ohimé, se tanto amante* del cuarto libro de madrigales (1603), se observa] la tendencia monteverdiana a ordenar el texto del madrigal ya no como una serie de episodios paratácticamente unidos y suficientemente diferenciados entre sí gracias a la utilización de materiales y técnicas musicales diversificadoras, sino como una estructura orientada y pensada retóricamente: es decir, modelada según un recorrido que, análogamente a los procedimientos de la elocuencia, se dispone en fases consecutivas, alternando con inteligencia momentos de mayor tensión

[*pathos*] y un modo de argumentar apremiante o relajado [*ethos*] (Fabbri 1985: 119-20).

El director Philippe Herreweghe (1985) sugiere la siguiente *dispositio* para el No.1, Coro I y II, de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach:

Exordium: compases 1-16

Narratio: compases 17-38

Propositio: compases 42-51

Confutatio: compases 57-71

Confirmatio: compases 72-82

Peroratio: compases 82-90⁵⁷

Ursula Kirkendale (1980) propone la siguiente *dispositio* para la *Ofrenda musical* de J. S. Bach.

Exordium I: Ricercare (a 3)

Narratio Brevis (egressus): Canon perpetuus super Thema Regium

Narratio longa: (5) Canones Diversi. Egressus: Fuga Canonica

Exordium II: Ricercare a 6

Argumentatio [Confutatio]: Dos canones enigmáticos

probatio: Canon a 2

refutatio: Canon a 4

Peroratio in adfectibus: Sonata

Peroratio in rebus: Canon perpetuus

Alan Street (1987) interpreta de este modo las Variaciones Goldberg de J. S. Bach:

⁵⁷ En mi opinión, el *exordium* se prolonga desde el inicio hasta la entrada del primer texto, compases 1-26; la *narratio* comprende los compases 26 al 38. Los segmentos de los compases 39 al 42 y del 51 al 57 funcionan como *transitus*.

Exordium: Aria

Narratio: Variaciones 1-15

egressus: Variación 16

[*Confutatio*]

refutatio: Variaciones 17-21

probatio: Variaciones 22-24

Peroratio: Variaciones 25-27

[anexo]: Variaciones 28-30

Lena Jacobson (1982) realiza un análisis de la *dispositio* en más de veinte preludios para órgano de Buxtehude, con los siguientes resultados:

Primer modelo de *dispositio*:

	<i>Bux WV</i> 136	<i>Bux WV</i> 138	<i>Bux WV</i> 140	<i>Bux WV</i> 144	<i>Bux WV</i> 145
<i>Exordium</i>	c.1-2	c.1-3	c.1-5	c.1-4	c.1-2
<i>Narratio</i>	2-13	4-22	5-19	5-17	2-15
<i>Propositio</i>	13-45	— —	19-44	— —	15-27
<i>Confutatio</i>	46-54	— —	45-63	— —	28-39
<i>Confirmatio</i>					
a)	55-65	23-63	64-102	18-47	40-123
b)	66-86	— —	— —	— —	— —
<i>Peroratio</i>	87-96	64-69	102-120	47-54	123-127

	<i>Bux WV</i> 149	<i>Bux WV</i> 150	<i>Bux WV</i> 151a	<i>Bux WV</i> 152	<i>Bux WV</i> 162
<i>Exordium</i>	c.1-20	c.1-2	c.1-4	c.1-4	c.1-3
<i>Narratio</i>	— —	3-16	4-23	4-18	4-15
<i>Propositio</i>	21-49	16-64	23-61	18-43	16-50
<i>Confutatio</i>	50-54	64-89	62-75	— —	51-56
<i>Confirmatio</i>					
a)	55-78	90-140	75-92	44-71	57-139
b)	78-154	— —	— —	— —	— —
<i>Peroratio</i>	155-159	140-146	— —	71-76	140-145

Segundo modelo de *dispositio*:

	<i>Bux WV</i>					
137	143	147	148	151b	155	
<i>Exordium</i>	c.1-11	c.1-3	c.1-6	c.1-4	c.1-4	c.1-6
<i>Narratio digressio</i>						
<i>initium</i>	12-22	3-12	7-14	4-10	4-23	7-13
<i>medium</i>	22-36	12-16	15-25	11-16	23-58	13-19
<i>finis</i>	– –	16-23	– –	17-21	– –	20-28
<i>Propositio</i>	36-67	23-51	– –	21-51	59-97	28-53
<i>Confutatio</i>	68-75	51-57	– –	52-58	98-111	54-62
<i>Confirmatio</i>	75-99	57-93	26-66	58-112	– –	63-126 ⁵⁸
<i>Peroratio</i>	99-103	93-103	66-71	113-143	– –	127-140

Tercer modelo de *dispositio*:

	<i>Bux WV</i>	<i>Bux WV</i>
	153	158
<i>Exordium</i>	c.1-4	c.1-3
<i>Narratio</i>	4-21	3-16
<i>Propositio-Confutatio</i>	21-67	17-59
<i>Confirmatio</i>	67-104	60-77
<i>Peroratio</i>	105-124	78-83

Cuarto modelo de *dispositio*:

	<i>Bux WV</i>
	157
<i>Exordium</i>	c.1-12
<i>Narratio</i>	13-37
<i>Propositio</i>	– –
<i>Argumentatio:</i>	
<i>Confirmatio-Confutatio</i>	38-85
<i>Peroratio</i>	85-91

⁵⁸ En este preludeo, nos advierte la autora, la numeración de compases es la que propone Breckmann.

Quinto modelo de *dispositio*:

	Bux WV
	142
<i>Exordium</i>	c.1-2
<i>Narratio</i>	2-16
<i>Propositio</i>	17-46
<i>Argumentatio</i> :	
<i>Confirmatio- Confutatio</i>	47-112
<i>Confirmatio</i>	113-150
<i>Peroratio</i>	150-153

Sexto modelo de *dispositio*:

	Bux WV	Bux WV	Bux WV	Bux WV
	139	141	146	156
<i>Exordium</i>	c.1-8	c.1-4	c.1-5	c.1-11
<i>Narratio-Digressio</i>				
<i>initium</i>	8-20	4-12	5-13	12-23
<i>medium</i>	— —	— —	14-27	24-27
<i>finis</i>	— —	— —	27-29	28-31
<i>Propositio</i>	21-61	13-50	29-50	32-64
<i>Argumentatio</i>				
<i>Confutatio</i>	62-69	51-59	— —	64-70
<i>Confirmatio</i>	70-86	60-72	50-78	70-73
<i>Confutatio</i>	87-94	73-75	78-90	73-76
<i>Confirmatio</i>	95-98	75-86	91-111	77-79
<i>Confutatio</i>	— —	87-90	— —	80-81
<i>Confirmatio</i>	— —	91-104	— —	32-101
<i>Peroratio</i>	99-110	104-110	111-129	102-140

3. *Elocutio*⁵⁹

En la *elocutio* las ideas y argumentos descubiertos en la *inventio* y ordenados en la *dispositio* son puestos en palabras. Es la verbalización del discurso.

La *elocutio* se divide en dos partes:⁶⁰

⁵⁹ En griego *léxis*.

⁶⁰ Es necesario subrayar junto con la Dra. Helena Beristáin, que “todas

3.1. La *electio* o elección: se seleccionan las palabras y expresiones lingüísticas apropiadas para cada pensamiento en particular.

3.2. La *compositio* o combinación: el material lingüístico seleccionado se organiza de acuerdo a las cuatro *virtutes elocutionis*.

Puritas o pureza o limpieza: se debe hacer un correcto uso del lenguaje, emplear palabras propias de la lengua en que se habla y otorgarles su justa significación.

Perspicuitas o claridad o transparencia: se debe buscar que el discurso sea comprensible. Las palabras, oraciones y períodos deben expresar con precisión las ideas que se quieren comunicar. La claridad es fundamental para el proceso de persuasión.

Decoratio u *ornatus* u ornamentación: en ocasiones, para dotar de vida al discurso y hacerlo más eficaz y convincente, es necesario introducir elementos contrarios a las rígidas normas de la *puritas* y la *perspicuitas*. Esta alteración o “desvío” respecto de la “norma” es conocido con el nombre de *figura retórica*. La figura otorga al discurso belleza, elemento útil para *delectare*; emotividad, cualidad indispensable para lograr *movere* al oyente; elegancia o distinción y estilo. Al conjunto de figuras retóricas se le conoce también como *decoratio*. La *decoratio* es la parte más conocida del sistema retórico y frecuentemente se le confunde con éste.

Aptum o adaptación: ajusta la estructura, estilo, lenguaje y características del discurso de acuerdo a su propósito y a la situación en que éste se da.

las partes de la retórica ocurren u operan simultáneamente aunque se analicen, describan y expliquen sucesivamente, haciendo abstracción por motivos didácticos” (comunicación personal).

La música toma de la *elocutio* retórica el complejo sistema de la *decoratio* el cual, incluyendo a cada una de las figuras retórico-musicales, se analizará en detalle en la segunda parte de este trabajo.

4. *Memoria*⁶¹

Los oradores contaban con todo un arsenal de recursos mnemotécnicos que empleaban para memorizar el discurso, así como las mismas partes y procesos del sistema retórico. De hecho, la *memoria* cayó en desuso desde el momento en que la retórica irrumpe en los terrenos de la literatura. Por esta razón y porque al parecer los músicos de la era barroca no demostraban gran interés en memorizar la música que ejecutaban, la *memoria* es la única parte del sistema retórico que no fue siquiera mencionada por los tratadistas musicales del barroco.

En otros tiempos esto no ocurría así. La célebre mano guidoniana, por ejemplo, método atribuido a Guido d'Arezzo que fue utilizado durante la Edad Media para aprender la escala y las sílabas del solfeo, proviene de un recurso mnemotécnico característico de la *memoria* retórica.

5. *Pronuntiatio*⁶²

La *pronuntiatio* o *actio* es la parte del sistema retórico que aborda todo lo relacionado con la escenificación del discurso. Gestos, ademanes, entonación, dicción, modulación de

⁶¹ En griego *mnéme*.

⁶² A la *pronuntatio* o *actio* se le denominó en griego *hypókrisis*. Huelga cualquier comentario.

la voz y cualquier tipo de movimiento corporal son analizados minuciosamente en esta sección.

La *pronuntiatio* aparece en los tratados de música del barroco –Burmeister, Kircher, Mattheson y Quantz, principalmente– en forma de consejos prácticos sobre la conducta que el músico debe observar en el escenario, y sobre la importancia del intérprete en el proceso de creación y recreación musical.

J. J. Quantz nos dice que “la expresión de la música puede ser comparada con la de un orador [...]. Se le pide a un orador que tenga la voz fuerte, clara y transparente, la pronunciación precisa y perfecta, que no confunda ni haga omisión de las letras juntas, que incorpore una agradable diversidad en los tonos de la voz y de las palabras; que evite la uniformidad de la declamación, que haga escuchar el tono de la sílabas y de las palabras, unas veces con fuerza, otras con suavidad, unas veces con rapidez, otras con lentitud, que eleve la voz en ciertas palabras que exigen fuerza y que la haga moderar en otras, que exprese cada pasión con el tono de voz que le es propio, que se adapte en general a la magnitud del lugar donde se habla, en fin, que se ajuste a todas las reglas que hacen relucir los talentos de la elocuencia [debe] hacer sentir la diferencia que hay entre una oración fúnebre y una laudatoria, un discurso informal y un discurso serio [...] esto de lo que se viene de hablar debe también aplicarse a la buena expresión de la música” (Quantz 1967: 120-3).

Los afectos ocupan un lugar preponderante dentro de las recomendaciones de la *pronuntiatio*. Thomas Wright (*The Passions of the Minde in General*, 1604) afirma que “es imposible para un orador mover las pasiones de su auditorio si él mismo no se ve afectado antes por la misma pasión” (Toft 1984: 191).

La *pronuntiatio* musical retoma este principio de autoafectación como lo demuestran los siguientes fragmentos:

Claudio Monteverdi: *Libro ottavo, Madrigali guerrieri et amorosi* [...], Venecia, 1638:

Los instrumentos [...] deberán ser tocados a imitación de las pasiones del texto [..., en la voz] no deberá haber gorjeos ni trinos en otro lugar que no sea el canto de la estrofa que comienza: “*Notte*”. Durante el resto se expresará de modo similar a las pasiones de la oración (Fabbri 1985: 341).

Anónimo: *Argumento et scenario*, Venecia, 1640:

[...] alabado Monteverdi, que nació para dominar los afectos ajenos, pues no existe un ánimo tan duro que él no cambie y conmueva con su talento, adaptando de tal modo las notas musicales a las palabras y pasiones, que quien canta debe reír, llorar, encolerizarse, compadecerse y hacer todo aquello que éstas ordenan, siendo el oyente arrastrado de un ímpetu semejante a causa de la variedad y fuerza de las mismas perturbaciones (Fabbri 1985: 449).

Johann Joachim Quantz (1752):

[...] el intérprete de una pieza debe procurar mover en sí mismo tanto la pasión principal como las otras que se encuentren [en la obra] (Quantz 1967: 124-5).

En los mismos términos se expresa Carl Philipp Emanuel Bach (1759):

Un músico no puede conmover a los demás a menos que él también esté conmovido. Necesariamente deberá sentir todos los sentimientos que espera despertar en su audiencia, ya que

mostrando su propio humor, excitará uno similar en el oyente. Donde el pasaje sea lánguido y triste, el intérprete debe languidecer y caer en la tristeza. Cuando se trate de uno alegre y jovial, el intérprete deberá embargarse del humor en cuestión. Debe hacer resaltar especialmente estas cualidades en la música cuya naturaleza es altamente expresiva, ya sea la propia o la de algún otro compositor. En este caso, deberá estar seguro de retomar el sentimiento que el compositor intentó expresar... (Donington 1963: 51-2).

Los movimientos corporales también son considerados en la *pronuntiatio* musical. En la interpretación musical, aconseja Mattheson (1739) a los cantantes, se manifiesta cierto *emphasis* el cual “debe corresponder de manera exacta a la inclinación de las manos —que también suenan— y a la sensibilidad. En estrecha correspondencia con el texto” (Civra 1991: 137) (ver Los afectos I, 2.2.).

SEGUNDA PARTE

Johann Sebastian Bach conoce de una forma tan completa el papel y las ventajas de la retórica a la hora de componer música que no sólo es un placer escucharle hablar de las similitudes y concordancias entre las dos, sino que resulta admirable observar la habilidad con que aplica estos principios a sus obras.

BIRNBAUM (amigo íntimo de Bach)

1. LA *DECORATIO* LITERARIA

Los retóricos distinguieron especies de figuras; pero Monseñor: nada es más inútil y no me ha interesado entrar en semejantes detalles.

CONDILLAC

La *decoratio* es, sin duda alguna, la parte más conocida y estudiada de la retórica. Reducir todo el complejo del sistema retórico a esta sección es un abuso que se comete con demasiada frecuencia.

Se conoce como *decoratio* al conjunto de operaciones que genera alguna transformación en el modo habitual de las expresiones lingüísticas. Estas operaciones son conocidas con el nombre de *figuras retóricas*.

Los retóricos definieron la figura retórica de la manera siguiente:

Para Quintiliano (S.I, L. IX, cap. I; 1942, II: 89), “la figura es una manera de hablar apartada del modo común y más obvio [... es una] mutación razonable en el sentido o en las palabras, del modo vulgar y sencillo”, y Miguel de Salinas (1541, cap. XXXI; Salinas 1980: 181) afirma que “figura es manera de decir buena y pulida, inventada fuera del común uso de hablar”.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap. VIII; 1980: 277) señala que:

La figura que en Griego se dize *schéma* es cierta conformidad de lo que se dize apartada de el común lenguaje y ordinario modo de hablar, por la qual conformidad la razón bien concertada se muda en otro cierto modo con cierto ornato y virtud.⁶³

La figura retórica es una operación que desvía una expresión verbal, literaria o —como se verá— musical, del uso gramatical común. Es una desviación respecto de la norma. Es el proceso de transgresión a la regla en donde, en un contexto determinado, la forma “correcta” de la expresión, cede su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que modifica notablemente el aspecto del discurso y el efecto que éste produce en el oyente.

Las figuras determinan un estilo. Por medio de la elección de determinadas figuras, el discurso se individualiza, caracteriza sus expresiones dotándose de una personalidad propia por la cual el receptor lo identifica.

La figura hace al discurso bello, agradable, atractivo para quien lo escucha. Lo que no es bello es rechazado, indigno de aprecio o aplauso, rehuido, no tiene valor. Lo bello, por el contrario, se acepta, se desea, se busca. La belleza agrada al oyente (*delectare*) y lo dispone a ceder al influjo de sus afectos.

La figura da elegancia al discurso. Lo aleja de la vulgar expresión directa que “no dice más de lo que dice” por que es unívoca. Du Marsais (1676-1756), citado por Todorov (1991: 141), sostiene que las figuras “revisten, por así decirlo, de ropajes más nobles estas ideas comunes”, y que “las frases que no tienen la marca de ninguna figura determinada son como los soldados que no llevan el uni-

⁶³ Se cita de manera literal, con la ortografía del siglo XVII, según la edición de Casas: 1980.

forme de ningún regimiento: sólo poseen las modificaciones necesarias para dar a conocer lo que alguien piensa”. Un discurso elegante adquiere distinción, autoridad y credibilidad. Atrapa al oyente convirtiéndolo en presa fácil de la persuasión.

La figura es, también, el medio por el cual se expresan y mueven los afectos. Arnaud y Nicole, autores anteriores a Du Marsais declaran:

Las expresiones figuradas significan, además de la cosa principal, el movimiento y la pasión de quien habla e imprimen así una y otra idea en el espíritu, a diferencia de la expresión simple, que sólo señala la verdad desnuda” (Todorov 1991: 122).

Bertrand Lamy (*L'art de parler*, 1675), el célebre retórico francés de gran influencia en los tratadistas musicales de Francia, afirma:

Podemos ver en el Rostro de un Hombre lo que pasa en su Corazón; el fuego en sus Ojos, el fruncimiento en su Ceja, la palidez en su semblante, son evidencias de una extraordinaria conmoción. Las características de su Discurso, la nueva y repentina manera de expresarse (completamente diferente a la manera de cuando estaba en paz y sereno) son signos de agitación e implican perturbación en la persona que habla... Así, nuestras palabras responden a nuestros sentimientos: el Discurso de un hombre que ha sido “movido” no puede ser igual; a veces es extendido, y describe exactamente la cosa que es el Objeto de Nuestra Pasión; otras veces es corto, sus expresiones son abruptas; dice veinte cosas a un tiempo; veinte Interrogaciones; veinte Exclamaciones; veinte Digresiones juntas; él está alterado por cientos de pequeñas particularidades y nuevos modos de significar su mente, estos modos son tan opuestos, y distintos de los modos habituales, como

el rostro de un hombre encolerizado y su rostro cuando está tranquilo y sereno. Estos modos de hablar (que son Razgos, dibujados por nuestras Pasiones en nuestros Discursos) son las famosas *Figuras* mencionadas por los retóricos y por ellos definidas como las *Maneras de hablar, diferentes y alejadas de las maneras ordinarias y naturales...*(Waite 1970: 390).

Efectivamente, como dice Barthes:

[Según Lamy] la pasión deforma el punto de vista sobre las cosas y obliga a valerse de palabras especiales: “Si los hombres concibieran todas las cosas que se presentan a sus mentes, simplemente como son en sí mismas, todos hablarían de la misma manera: Los geómetras tienen casi todos el mismo lenguaje” (Barthes 1974: 77).

Las figuras, al mismo tiempo que representan un afecto determinado, pretenden suscitar o mover el mismo afecto en el auditorio (*movere*).

Existen varias clases de figuras. Los retóricos reconocen tres tipos principales de éstas:

Tropos: trasladan el significado de una expresión de su sentido literal –inadmisiblemente lógicamente– a uno figurado –indispensable para una interpretación adecuada–. Existen tropos de palabra y de pensamiento.

Figuras de palabra o dicción: afectan la construcción morfológica de las palabras o las frases.

Figuras de pensamiento: afectan la lógica del discurso. Alteran la presentación de las ideas obtenidas en la *inventio* (I, 3.1.). Actúan sobre unidades contextuales más amplias.

Así mismo, los retóricos distinguen las figuras por el modo en que operan:

por adición
por sustracción
por sustitución
por permutación

Los niveles lingüísticos que pueden ser afectados por estos modos son:

Nivel fónico-fonológico: cuando afecta al interior de las palabras.

Nivel morfo-sintáctico: cuando afecta a la selección y disposición de los elementos de la frase.

Nivel léxico-semántico: cuando afecta al contenido de las frases.

Nivel lógico: cuando afecta al sentido lógico del discurso.

Ejemplos:

Hyperbole: exageración. Figura que enfatiza hasta lo inverosímil aquello que se desea expresar: “ese hombre es más blanco que la nieve”, “el navío se mueve más lento que una oruga”, “esto que he dicho está más claro que el agua”, “jinete y caballo, más ligeros que el viento”.

Se trata de un tropo pues modifica el sentido literal de la expresión. La *hyperbole* es una figura que afecta por adición al nivel lógico de la oración.

El siguiente fragmento tomado de Garcilaso, es un claro ejemplo de las cualidades que la *hyperbole* es capaz de imprimir al discurso:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan
los árboles parecen que se inclinan
las aves que me escuchan cuando cantan,

con diferente voz se condolecen
y mi morir, cantando, me adivinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
dejan el sosegado
sueño para escuchar mi llanto triste

(Beristáin 1988: 251)

Las repeticiones retóricas se consideran habitualmente figuras de palabra. La mayoría de éstas afectan por adición al nivel morfo-sintáctico de la lengua:

Anaphora: repetición constante de varias cláusulas sucesivas:

Cuando estuvieres delante del Juez Soberanes,
¿dónde estarán tus riquezas?
¿dónde tus deleites?
¿dónde la muchedumbre de tus criados?

(Salinas 1980: 181)

Epistrophe: repetición intermitente de la misma oración al final de varias cláusulas sucesivas:

¿Quién los pidió? Apio
¿Quién los publicó? Apio

Pro. mil. 59
(Quintiliano 1942: 112)

Complexio: Combinación de la *anaphora* y la *epistrophe*:

¿Qué eras antes de que fueses criado? nada
¿Qué eras antes que te redimiese? nada
¿Qué serías si te quitase su gracia? nada

(Salinas 1980: 181)

Existen repeticiones que no sólo afectan al nivel morfo-sintáctico del discurso sino que también, por adición, llegan a alterar el nivel lógico de la expresión. Cuando esto ocurre se convierten en figuras de pensamiento:

Epanodos (o repetición indistinta):

Allí con tiernas lágrimas y ruegos
Ya casi ciegos de llorar los **ojos**
Aunque para sus ojos casi ciegos
No fuera menester tantos **enjos**

Lope de Vega, [?], *cant.* 16
(Jimenez Patón 1980: 282)

Antistatis:

A la fe la madre mía
que los **sueños sueños** son

(Jiménez Patón 1980: 283)

Echo:

Mucho a la majestad **sagrada agrada**
que entienda a quién está en el **cuydado dado**
que es el reino de aca **prestado estado**
y todo al fin de la **jornada nada**

Fray Luis de León
(Jiménez Patón 1980: 284)

El *apocope* es una figura que afecta por sustracción: “Do estal fi de la mare” [dónde está el hijo de la madre] (ver *apocope* II, 3.3.2.1.).

El *hyperbaton* afecta también al nivel morfo-sintáctico pero lo hace por permutación: “Corre temeroso venado” [vena-do temeroso] (Sor Juana) (ver *hyperbaton* II, 3.3.3.1.)

Es evidente que la definición de figura retórica como un “desvío” de la norma, ofrece muchos puntos dudosos. Cuando analicemos las figuras retóricas musicales descubriremos que, muchas de ellas, son menos singulares de lo que aparentan ser.

2. LA *DECORATIO* MUSICAL

1. *Figura musical*

1.1. Definición

Entendemos la figura retórica musical en los mismos términos que entendemos la figura literaria:

La figura retórico-musical es una operación que desvía una expresión musical del uso gramatical común. Es una desviación respecto de las normas habituales de la música. Es el proceso de transgresión a la regla musical que provoca que, en un contexto determinado, la forma “correcta” de la realización musical, ceda su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que se propone ofrecer al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se propone mover los afectos del oyente.

La figura retórica musical no se limita, como Hang Lenzenberg (1958) pretendía, a la noción que en música se tiene sobre el concepto de *figura*: motivo rítmico melódico breve. Efectivamente las figuras retórico-musicales incluyen una gran cantidad de fenómenos musicales como repeticiones, desarrollos, imitaciones, descripciones, acordes, repetición de acordes, ornamentos, signos y anotaciones, puentes

y secciones de transición, contrastes, interrupciones, silencios, secuencias, modificación de registros, niveles, conducción melódica, preparación y resolución de disonancias, trazo de líneas melódicas, acordes, afinaciones, posición y altura de notas, motivos o fragmentos, modos, etc., es decir, una gran cantidad de eventos musicales que, en un contexto determinado, se perciban como desviaciones o alteraciones a la gramática musical.

Como ya indicamos, la noción de figura retórica como desvío respecto de la norma ofrece varios puntos dudosos que, creemos, es imprescindible abordar aquí. Efectivamente, como el semiólogo Tzvetan Todorov apunta:

¿Toda figura es realmente un desvío? [...] Por ejemplo el *asíndeton* es una coordinación por yuxtaposición, el *polysíndeton* una coordinación con conjunciones repetidas. ¿Cuál es el desvío: el primero, el segundo, ambos? [...] en realidad comprobamos que el desvío pasa a ser causa de origen a ser causa final: muchas figuras no son desvíos sino con relación a una regla imaginaria, según la cual “el lenguaje debería carecer de figuras [...] las figuras, fuera de toda duda, no son raras, ni incomprensibles, ni un privilegio absoluto del lenguaje literario” (Todorov y Ducrot 1989: 315).

En realidad las figuras retóricas nos resultan más familiares de lo que la noción de “desvío” nos permitiría suponer. De hecho todos hablamos con figuras retóricas. Como decía Racine: “no hace falta más que escuchar una riña entre dos mujeres del pueblo de la condición más vil: ¡qué abundancia de figuras! Abundan la metonimia, la catacresis, la hipérbolo, etc.” (Barthes 1993: 156). Además, si esto no fuera suficiente, cada sistematización o tratado retórico, como a fin de cuentas este trabajo pretende ser, participa de una franca contradicción: es una sistematización de lo que por

defivaría la actitud de los que hablan, respecto a él.[...] El destinatario advierte la nueva posibilidad lingüística y a través de ella piensa toda la lengua, sus posibilidades, el patrimonio de lo que puede decirse y de lo que ya se ha dicho, que el mensaje poético lleva dentro de sí como posibilidad entrevista en su fondo (Eco 1989: 153).

Así pues, hemos de tener presente que “la noción de figura no es pertinente en el nivel lingüístico: pero adquiere todo su sentido en el nivel de la percepción del lenguaje” (Todorov 1991: 145).

Los tratadistas barrocos definieron la figura retórica musical de la manera siguiente:

Joachim Burmeister (1606):

[Una figura es] un ornato de la armonía o la melodía que deriva su razón de ser de la misma composición, con el principio y final bien definidos dentro de una frase musical, la cual, con su presencia, da mejor y más agradable aspecto (Unger 1941: 63; Jacobson 1980: 60; Cibra 1991: 101).

Johannes Nucius (1613):

La figura contribuye no poco al refinamiento de una armonía. [...] es otro modo de ornamentar una melodía, dictado por la palabra de los afectos, como alegrarse, regocijarse, reír, llorar, dolerse, encolerizarse, compadecerse, todas las cosas que se pueden expresar y describir con la variedad de los sonidos y de las notas (Cibra 1991: 102-3).

Athanasius Kircher (1650):

[...] en la música las figuras son idénticas y tienen el mismo valor de los colores y tropos y otros modos de decir propios

de la retórica. Como un rétor [u orador] armado de tropos logra mover al auditorio ya a la risa, ya al llanto, ya a la compasión o a la indignación, a la ira y al amor, a la piedad y a la justicia, así acontece en la música con un elocuente contexto de frases musicales (Unger 1941: 63).

Christoph Bernhard (aprox. 1660):

Figuram denomino yo a un especial arte de utilizar las disonancias de tal manera que las mismas no suenen repugnantes, sino que se vuelvan agradables y pongan el arte del compositor al día (Jacobson 1980: 60; Federhofer 1989: 110).

Johann Adolph Sheibe (1745):

Cada uno estará de acuerdo conmigo si establezco que son las figuras las que otorgan la mayor impresión al estilo musical y le ofrecen una fuerza singular... Es exactamente igual en la música como en la oratoria y en la poesía. Ambas bellas artes no poseerían el fuego ni el poder para mover si se les despojara del uso de las figuras. ¿Se podrían en verdad mover y expresar las pasiones sin ellas? De ningún modo. Las figuras, de hecho, encarnan por sí mismas el lenguaje de los afectos [...] (Waite 1970: 388).

Y continúa más adelante:

[...] son las figuras el nacimiento feliz de un fuego natural. Pudiesen expresarse sin afecto alguno, pero ninguna pieza puede ser bella sin ellas. Solamente débiles son aquellos que no pueden comprobar la exactitud de las figuras en sus piezas [...] (Shering 1908: 113-4).

Johann Christoph Gottsched (1751):

[Bertrand Lamy] las considera como una lengua de los afectos

tos, como una expresión de los movimientos fuertes del alma y las compara con los distintos lineamientos y expresiones faciales, con los cuales igualmente se puede extraer el estado de ánimo interno de una persona. Comparación feliz, ya que en los hechos las figuras son algo más que simples adornos (Jacobson 1980: 60).

Según Burmeister y Nucius la figura es un “ornamento”. Este término debe ser entendido en su sentido más amplio —en el sentido retórico: ornamento=*ornamentum*=*decoratio* (ver I, 3.3.2.)— ya que, como nos dice Bernhard, este ornamento puede consistir en “un especial arte de utilizar las disonancias”.

Del mismo modo y como se puede observar en el registro de figuras, éstas también son “un especial arte de utilizar” la armonía, la melodía u otro elemento musical. Este “especial arte de utilizar”, no es sino la “desviación respecto de la norma” a la que se refiere nuestra definición.

“Sorpresiva” o “inesperada” son cualidades inmanentes a esta “desviación”, sin embargo ¿para qué introducir una desviación? ¿por qué emplear una expresión “anormal”? Porque hace más “agradable”, “refinado” y “elegante” al discurso musical, nos dicen Burmeister, Nucius, Bernhard y Sheibe. Sin embargo, para Nucius, Kircher, Sheibe y Gottsched existe otra razón que da lugar a esta “desviación”: las figuras son el medio musical de los afectos. Según Sheibe pueden existir figuras sin afectos pero no afectos sin figuras.

Las figuras “encarnan por sí mismas el lenguaje de los afectos”. “¿Se podrían en verdad mover y expresar las pasiones sin ellas?”, se pregunta Sheibe, y él mismo se contesta, “de ningún modo”. Puede considerarse la figura retórico-musical como uno de los máximos logros de aquellos músicos, teóricos y prácticos que, durante los siglos XVII y XVIII,

se resolvieron a aprehender de los retóricos y oradores, los secretos del origen, funcionamiento y motivación de los afectos del alma. Al mismo tiempo que representa un afecto en sí misma, la figura retórico musical se propone mover la misma clase de afecto en el oyente (ver Los afectos I, 2.2.). Quizá se pueda afirmar que es su cualidad afectiva, el principio y fin de toda figura retórico-musical.

Si bien los tratadistas destacan la belleza y elegancia que la figura imprime al discurso musical, así como su poder para agradar (*delectare*) y mover (*movere*) los afectos del público, es importante mencionar que el uso de las figuras musicales también produce un efecto estilístico.

La figura delata a la obra. Por medio de la constante aparición de figuras específicas, el discurso musical se singulariza, adquiere personalidad y carácter propio. Además, cuando se utiliza la figura como recurso estilístico, es posible distinguir un marco contextual particular, con giros que devienen “norma” y del cual emanarán otras figuras musicales, nuevas y exclusivas, que se percibirán como “desvíos” con respecto a este discurso.

Como ya se ha dicho, los tratadistas barrocos desarrollaron los fundamentos de la retórica musical —y de sus figuras— para su aplicación simultánea en dos ámbitos: la composición y el análisis. La figura musical era una referencia, un invaluable recurso taxonómico para el estudio del lenguaje musical de una obra ya elaborada. Así mismo, la figura fue un precioso artificio para la creación musical, devino piedra angular de la *poetica* musical.

Si bien desde el inicio de la era barroca tanto la música vocal como la instrumental participaron del uso de las figuras retóricas, es en el ámbito de la primera donde se observan, de manera más diáfana, la articulación de sus recursos y mecanismos. En la música vocal se originó una

singular relación y un desarrollo interactivo entre la retórica del texto y la realización instrumental: el contenido o la elaboración retórica de los textos determinaban las alteraciones retóricas del discurso musical. De este modo, la figura musical se empleó para apoyar el sentido e intención del texto. La música se veía provista de recursos retóricos, el agente persuasivo encargado de convencer al auditorio de lo que las palabras quieren decir.

Paolo Fabbri observa este procedimiento en los madrigales del cuarto y del quinto libros a cinco voces de Claudio Monteverdi:

[... en éstos,] Monteverdi se proponía dar un equivalente musical de la inteligente alquimia lexical [*sic*] típica del estilo guarniniano, más tendiente al matiz que a la precisión semántica [...] buscando quizá entre los recursos musicales el equivalente de ciertas figuras retóricas, Monteverdi parece querer apuntar a procedimientos analógicos (en paralelo entre música y poesía) capaces de aferrar ya no la letra, sino la esencia del discurso poético [...]; no faltan casos en los que los recursos compositivos particulares se asocian a ciertas figuras retóricas (Fabbri 1985: 113-3; 126).

El vínculo entre la retórica del texto y la del discurso instrumental alcanzó complejos niveles de codificación dominados, de manera *natural*, por compositores y oyentes.

En este sentido, Nikolaus Harnoncourt apunta:

[...] finalmente nació un inmenso vocabulario de figuras con un sentido determinado y que eran familiares a todo oyente culto. Es así como se puede llegar al corolario, es decir, a utilizar este repertorio de figuras de manera independiente, sin texto; gracias a la figura musical sola, el oyente hacía la asociación con el lenguaje. Esta transposición de un vocabulario musical, que en un principio era

vocal, a la música instrumental, es muy importante para la comprensión e interpretación de la música barroca (Harnoncourt 1984: 182).

1.2. *Modo de operación*

Según las definiciones de los tratadistas, la melodía y la armonía son los elementos musicales que directa y explícitamente se ven afectados por la acción de una figura. La rítmica y el timbre son afectados por una figura, de manera tangencial. Existe sólo un par de figuras que se refieren explícitamente al ritmo y otras tantas para el timbre. Si bien es cierto que las figuras que producen imitaciones en voces diferentes, con distintos registros, en la música vocal, pueden referirse y adaptarse a este último elemento. También hay algunas figuras que afectan a la notación.

Una figura musical opera básicamente de cuatro modos:

- por adición
- por sustracción o supresión
- por permutación
- por sustitución

Por la acción de una figura, materiales y elementos musicales se añaden, sustraen o suprimen, permutan o sustituyen dentro del discurso musical.

1.3. *Clasificaciones*

Los tratadistas barrocos acostumbraron clasificar las figuras musicales de acuerdo con tres procedimientos:

por jerarquización
por elementos musicales afectados
por estilos

La clasificación por jerarquización sigue criterios por demás arbitrarios.

Johannes Nucius (1613) divide las figuras en dos grupos:

- a) *Figurae principalis: fuga, commisura, repetitio*
- b) *Figurae minus principalis: climax, complexio, syncopatio, homoioteleuton.*

Joachim Thuringus (1625), sigue la misma clasificación y añade a las figuras “*minus principalis*”, la *aposiopesis, noema, pausa, anaphora, paragoge, apocope, catachresis, pathopoeia, parrhesis, homioptoton* (Civra 1991: 102-3).

Johannes Gregorius Vogt (1719), divide las figuras musicales en cinco grupos:

- a) *Figurae simplices: tremula, trilla* y movimientos que avanzan y se retraen en medio círculo
- b) *Figurae compositae*
- c) *Figurae ideales*
- d) *Figurae ad arsin aut thesin*: no abarcan todo un movimiento sino sólo una parte. Al principio: *antithesis, schema-toides*; en el centro: *climax, tmesis*; y al final: *anaphora*
- e) *Figurae periodum* (Shering 1908: 111).

Una clasificación por elementos musicales afectados son las que hacen Burmeister y Matheson.

Joachim Burmeister (1606), realiza la siguiente clasificación:

- a) *Figurae harmoniae: fuga realis, metalepsis, hypallage, apocope,*

noema, analepsis, mimesis, anadiplosis, symblema, syncopa, syneresis, pleonasmus, auxesis, pathopoeia, hypotoposis, anaploke, apo-siopsis

b) *Figurae melodiae: parembole, palillogia, climax, parrhesia, hyperbole, hypobole*

c) *Figurae melodiae quam harmoniae: congeries, fauxbourdon, anaphora, fuga imaginaria* (Civra 1941: 101-2).

Johann Mattheson (1739), por su parte propone la siguiente clasificación:

a) *Figurae dictionis*: en literatura son las figuras de palabra. En música se aplican a notas aisladas

b) *Figurae sententiae*: se aplican a frases: “en las cuales una frase compuesta expresa un cierto afecto”. Son diecisiete

c) *Figurae amplificationis*: son útiles para la “expansión, amplificación, decoración, ornamentación y demostración”. Existen alrededor de treinta figuras de este tipo (Lennenberg 1958: 201).

Una clasificación estilística de las figuras musicales es la que realiza Christoph Bernhard (aprox. 1660):

a) *Stylus Gravis*: es el estilo de la polifonía religiosa tradicional. Es el estilo palestriniano que se conserva en la música eclesiástica de principios del barroco y que recibió el nombre de *prima prattica*. A este grupo pertenecen cuatro figuras: *transitus, suspensio, superjectio, syncope*

b) *Stylus luxurians communis*: es el de la música de cámara. Predomina el manejo contrapuntístico de la *seconda prattica* (“El contrapunto nace de la lección de las figuras”). Texto y música aparecen balanceados sin predominio de ninguno de los dos. A este pertenecen quince figuras

c) *Stylus luxurians theatralis*: a éste pertenecen la ópera, el

oratorio y otros estilos representativos donde la palabra es la “maestra de la música”. Existen siete figuras para este estilo. Posteriormente, Bernhard integra las figuras del segundo y tercer grupo en uno solo: *figurae superficiales* (Johnson 1980: 625-6).

Los investigadores contemporáneos que se han dedicado al estudio de la retórica musical y principalmente al de la *decoratio*, suelen clasificar las figuras retórico-musicales, de acuerdo con dos criterios:

Por su relación con las figuras literarias
Por elementos musicales afectados

Hans-Heinrich Unger (1941) y Ferruccio Civra (1991), dividen las figuras musicales en dos grandes grupos.

En el primero reúnen a aquellas que provienen o guardan una relación estrecha con las figuras literarias.

En el segundo integran las figuras que únicamente se producen en la música.

George Buelow (1980), en cambio, introduce la clasificación de figuras por elementos musicales afectados:

- a) Figuras de repetición melódica
- b) Figuras basadas en imitaciones fugadas
- c) Figuras formadas por estructuras de disonancia
- d) Figuras de intervalos
- e) Figuras de *hypotiposis* (o descripción)
- f) Figuras de sonido
- g) Figuras de silencio (reposo)

Todos los sistemas de clasificación para las figuras retórico-musicales e incluso literarias, tienen algo en común: resultan insatisfactorias por alguna u otra razón. Cada figura

retórica responde a cualidades específicas, lo que dificulta el establecimiento de criterios generales para la clasificación organizada de grupos de éstas en una *decoratio* sistematizada. Sin embargo, intentar esta sistematización es un paso indispensable para emprender un estudio ordenado y efectivo de las figuras retórico-musicales.

La directriz fundamental de la taxonomía que proponemos en este trabajo, combina la discriminación de figuras de acuerdo con el elemento musical que resulta afectado –bajo criterios distintos a los de Buelow– con la distinción de grupos según el modo de operación de la figura.