

Los tonos humanos como semióticas sincréticas

Rubén López Cano

Seminario de Semiología Musical (UNAM)
SITEM (Universidad de Valladolid)

lopezcano@yahoo.com
www.lopezcano.net

Rubén López Cano 2001



Los contenidos de este texto están bajo una licencia [Creative Commons](#).
Consúltela antes de usarlo.

The content on this text is under a [Creative Commons](#) license.
Consult it before using this article.



Attribution. You must give the original author credit.



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



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

Cómo citar este artículo:

How to cite this article:

López Cano, Rubén. 2001. "Los tonos humanos como semióticas sincréticas"; *Campos interdisciplinarios de la musicología*; LOLO, Begoña (ed.); Vol. II; Madrid: SEEM; pp. 1167-1185. Versión *on-line*: www.lopezcano.net

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

(Accessed [Day Month Year of access])

1. Los tonos humanos: potencial semiótico y sus características

En la segunda mitad del siglo XVII, los *tonos humanos* eran, predominantemente, canciones estróficas a una voz con acompañamiento de bajo continuo o, excepcionalmente, con tablatura para guitarra barroca. En los *tonos humanos* convergen una multitud de manifestaciones culturales de la época, provenientes de diversos universos sociales. Las letras de estas canciones podían provenir de poesías populares o romances tradicionales transmitidos oralmente. También poetas famosos escribían las letras en el estilo de la poesía popular. En la poesía dominan formas muy arraigadas y populares como las *endechas*, *letrillas*, *romances* con y sin estribillo, *romances* con estribillo y copla, *seguidillas* puras y alteradas, así como, en menor medida, formas "cultas" como las *silvas*, etc. Los estribillos tienen con frecuencia características epigramáticas o paremiológicas: en éstos se recogen diversos refranes y proverbios de tradición oral donde se condensan máximas de sabiduría popular que enjuician los hechos descritos en las *coplas*.

Pese a su brevedad, estas canciones son capaces de recrear, con una economía de medios sorprendente, cada uno de los personajes, tramas, historias, relatos, propiedades y situaciones arquetípicas que proliferaron en todos los géneros y subgéneros de poesía, novela, teatro e incluso pintura de su tiempo. En otras palabras, los *tonos humanos* se sirven de, al mismo tiempo que estimulan y realimentan, los *tópicos* fundamentales de la literatura del siglo XVII Español: pueden remitir directamente a todos los *mundos posibles* inherentes al universo de ficción de este período. A partir de estos tópicos, el complejo mundo hispánico que se desperdigaba a ambos lados del Atlántico, construyó un espejo donde proyectaba una imagen de sí mismo al tiempo que intentaba dar coherencia a su vastedad.

Algo similar ocurre con la música. La materia prima básica con que contaba un autor al comenzar la composición de un *tono* está integrada precisamente por otras músicas, tipos, clases y géneros instrumentales preexistentes y perfectamente reconocibles. Según los especialistas, los *planos de referencia musical* a los cuales puede remitir un *tono* pertenecen, por lo menos, a las siguientes esferas:

- Otras canciones: la música de un tono podía provenir de romances, canciones o géneros de canciones populares o tradicionales transmitidas vía oral como la canción-tipo *Marizapalos*¹.
- Tipos o géneros de danza/baile popular o cortesana como el *canario*, *paradetas*, *españoletas*, etc.
- Tipos-esquemas de bajos (*grounds*), *diferencias*, *passos*, *mudanzas* y otros *microgéneros* que se caracterizan por la variación continua, de carácter improvisatorio o pseudoimprovisatorio, sobre diseños de bajos y patrones rítmico- armónicos bien definidos como la *folia*, esquemas de *passacalles*, etc.

Seguramente, la investigación musicológica encontrará nuevos planos de referencia para la música de los tonos ampliando las tres clases citadas. Del mismo modo, desentrañará los procesos por medio de los cuales éstos son conjugados desde el seno de un *tono humano*. La explicación según la cual la música de muchos de los *tonos* no son sino "danzas estilizadas" ya no es satisfactoria. Es necesario reformular el problema para precisar en qué consiste exactamente esa "intervención" del compositor de un tono sobre los tipos de danzas o diferencias. Lo importante por el momento es observar que estos planos de referencia instrumental dan lugar a verdaderos *tópicos musicales* similares a los tópicos literarios de los que se valen las letras. Del mismo modo que los tópicos literarios inundan toda la gama de actividad literaria de la época, los musicales son compartidos por muchas de las músicas y prácticas instrumentales del período.

2. El tópico musical

El concepto de tópico proviene de la retórica aristotélica. Se trataba de un sistema para la obtención de argumentos con el mínimo indispensable de información: la memoria era concebida como un conglomerado de pequeños lugares (*topica*) que contenían una pregunta. Al aplicar la pregunta a determinado tema se obtenía una información que posteriormente era sometida

a complejos mecanismos como el *exemplum* o el silogismo retórico. De este modo se obtenían argumentos retóricos muy eficaces pero de dudosa consistencia lógica. Posteriormente, la misma retórica confunde el método con el resultado y denomina *tópicos* a los propios argumentos. Recientemente, la semiótica textual ha reintroducido la noción de tópico para referirse al tema de un texto en relación con los niveles de coherencia del mismo. En música, el concepto de tópico ha sido introducido por Leonard Ratner². A partir de un minucioso estudio de tratados musicales y fuentes documentales del período clásico, Ratner propone una serie de tópicos musicales que funcionaban como verdaderas estructuras de comunicación musical, posibilitando interpretaciones y funciones semiocognitivas ulteriores³. Actualmente, la teoría de los tópicos musicales es piedra angular del estudio de los procesos semióticos en la música instrumental centroeuropea de la época⁴.

Cuando intenta describir las características estilísticas de los tonos humanos, la literatura especializada habla frecuentemente de tópicos o *topoi*, para referirse a estructuras endémicas al género que aparecen una y otra vez en diversas canciones. Entre los diferentes fenómenos que reciben el nombre de tópico se encuentran:

- Marcas estilísticas o estilemas básicos como motivos o saltos interválicos característicos.
- Madrigalismos, *word painting* o figuras retóricas musicales.
- Citas potenciales o posibles elementos de intertextualidad que hacen referencia a obras o géneros específicos distintos al que pertenece la canción en cuestión.

Sin embargo, no todos los lugares comunes son tópicos ni tienen las mismas funciones. Las marcas estilísticas son unidades atómicas pertinentes a un nivel microscópico tal que su valor expresivo específico o distintivo de subgénero es ínfimo. Los madrigalismos o *word painting* son figuras retóricas musicales de la clase de *hipotiposis*⁵ que fueron sistematizadas por los teóricos de la retórica musical del Barroco⁶ y se refieren a momentos especiales de

*convergencia intersemiótica*⁷ en una canción en virtud de un proceso específico⁸ por medio del cual un plano (por lo general la música), coincide, interpreta corrobora o apoya las características semánticas del otro (por lo común, la letra). Sólo el tercer tipo de fenómeno que se suele identificar con el *topoi* tiene alguna relación con el concepto de tópico al cual me estoy refiriendo. Sin embargo, es imprescindible observar que lo que aquí llamamos tópico es un fenómeno mucho más básico y fundamental que los procedimientos intertextuales. Veamos que es exactamente un tópico y en que se distingue de otros procedimientos como los madrigalismos.

3. Distinción entre tópico y madrigalismo

Hagamos un recuento de las propiedades semióticas del tópico musical y de las funciones semiocognitivas que éste posibilita. Para entenderlo mejor contraponemos sus características a las del madrigalismo.

	Tópico	Madrigalismo
1	Se fundamenta en un género, tipo o clase de música reconocido como tal (<i>canario, bacas, folia</i> , tipo recitativo, etc).	No pertenece a un género musical. En todo caso puede asociarse a una clase de recursos similares: un conjunto de gestos musicales.
2	El tópico se relaciona con su género de referencia por medio de una sinécdoque <i>pars pro toto</i> : a través de una muestra reconocemos el género entero así como una seria amplia de sus propiedades, incluso aquellas que no están presentes en la muestra (<i>in absentia</i>).	Su modus operandi no es sinécdoico sino ostensivo: trae a la mente todos los fenómenos similares que poseen estrictamente las mismas propiedades (<i>in praesentia</i>)
3	El género de referencia de un tópico es un tipo cognitivo sumamente abstracto: puede presentar muchísimas variantes de manifestación en piezas concretas. La única condición para que un fragmento funcione como tópico es que, pese a las variantes, el género o tipo musical de referencia sea reconocible.	Posee mayor homogeneidad estructural. Es decir, que su tipo cognitivo está muchísimo más definido y sus posibles variaciones están más costreñidas a un modelo estable.
4	Es una correlación compleja: no descansa sobre procesos de significación elementales describibles como una relación diádica de significante/significado. Es decir, el reconocimiento de un tópico supone la activación de paquetes compactos de información que regulan la actividad receptiva o creadora.	Siempre es definible en términos de correlaciones simples: las articulaciones de significación son limitadas, más estables y proporcionan menos cantidad de información, aunque de un modo mucho más preciso y puntual.

5	Activa <i>marcos (frames)</i> y <i>guiones (scripts)</i> complejos sobre los cuales descansan los procesos de percepción/compreñión.	En general se inscriben en <i>marcos</i> y <i>guiones</i> establecidos previamente. Aún cuando colaboren a la instauración de uno, las propiedades de éste no dependen por completo de las cualidades del madrigalismo.
6	Es capaz de producir expectativas fuertes que se sostienen a largo plazo.	Su función fundamental es la de interactuar intersemióticamente con marcas semánticas de letra al interior de locaciones limitadas. Las expectativas que pueden suscitar se verificarán o frustrarán en "distancias cortas".
7	Puede soportar procedimientos y operaciones retóricas de diversa índole.	No genera en su interior operaciones retóricas de envergadura: se trata de un recurso retórico (de la clase de las <i>hipotiposis</i>) en sí mismo .
8	Su vigencia se extiende por zonas amplias de la pieza y aplica aún en aquellos momentos en que sus características estructurales se tornan vagas o se atenúan. Sólo desaparece del todo cuando se instaura un nuevo tópicó.	Su ámbito de acción se reduce a una locación específica de la pieza y su acción caduca inmediatamente una vez rebasada esa locación. No obstante, una vez que aparece, puede reorientar, ampliar o marcar sensiblemente las propiedades del tópicó.
9	.Enmarca la expresividad de una obra.	Produce directamente partículas de esa expresividad que se enmarca en el tópicó.

Tomemos por ejemplo el tono de José Marín *No piense Menguilla ya*¹⁰(ejemplo 1).

No pien - se Men - gui - lla ya no
pien - se Men - gui - lla ya que me mue - ro por sus
o - jos que_e si - do vo - vo_as - ta_a qui y no quie - ro
ser mas vo - vo. O que
lin - do mo - do o que lin - do mo - do
o que lin - do mo - do

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

Ejemplo 1. José Marín, *No piense menguilla ya* (FMC MU 4-1958, Mu. Ms. 727, f. 9r-10v, trans. de Alicia Lázaro, cfr. *idem*. pp 48-51)

Los 8 primeros compases activan claramente el tópicos de la danza *canario*. Nótese que este género es un tipo complejo (*type*) que incluye un amplio rango de diferentes ocurrencias posibles (*tokens*). Entre éstas encontramos diferencias de canarios tan diferentes como algunas de Gaspar Sanz (**ejemplo 2**), de Francisco Guerau (**ejemplo 3**) o las que figuran en el manuscrito M1360 para tecla de la Biblioteca Nacional de Madrid (**ejemplo 4**).

Ejemplo 2. Gaspar Sanz, *Canarios* (*Instrucción de Guitarra*, 1674, f. 23r; c. 1-4)

Ejemplo 3. Francisco Guerau, *Canarios* (*Poema Harmónico*, 1694, f. 54r, c 1-5)Ejemplo 4. Otro género de *Canarios*, (E BNM M1360, f 222v)

El tipo de canario evocado en este tono es más parecido al de manuscrito M1360 que a los de los guitarristas. Esta activación ya engendra diversas connotaciones expresivas pues hay contenidos verbales más aptos que otros para ser vehiculados por una musicalización de este tipo. En los compases 9-11 ocurre una transformación del esquema de canario en la línea del bajo y en la armonía. Esto conduce a una inflexión armónica a *la menor* que **no prescrita** en el tipo cognitivo de esta danza (compases 12-19). Sin embargo, el tópicos de canario **sigue vigente** y tal inflexión es experimentada como un desvío retórico con fines expresivos. En el *estribillo* el tópicos de canario entra en crisis. Los compases 1-12 están dominados por un elemento que puede ser: 1) un recurso de disolución del fuerte tópicos anterior (estrategia retórica) o 2) un nuevo tópicos con funciones retóricas (quizá el tipo de la danza *paradetas* u otro similar), pues nunca llega a establecerse por completo. En el compás 10 la armonía de re mayor cambia abruptamente a re menor (*mutatio toni*) produciendo una ruptura en el *nivel del discurso*. Se trata de un recurso de *antítesis musical* (ver. 6) que funciona como *marca instruccional*¹¹ que indica que la letra que sigue debe leerse de manera distinta a la anterior¹². Entonces se produce una larga progresión armónica de acordes descendentes con retardo de novena: (re-mi-) re₃⁹⁻⁸-Do₃⁹⁻⁸-sidism₃⁹⁻⁸-la₃⁹⁻⁸-Sol₃⁹⁻⁸-fa-sost.dism₃⁹⁻⁸-Sol. Este elemento es endémico al género y siempre tiene funciones expresivas pues se asocia con porciones de texto que denotan <suavidad>.

<tristeza>, <gemir>, <pena> o <melancolía>. Su inserción en este ejemplo descubre la pena que se esconde tras la ironía satírica del enunciador que en las coplas se quejaba burlonamente del desdén de Menga.

Si bien las funciones del tópico de canario en las coplas de este tono son evidentes pues satisfacen las condiciones establecidas más arriba, es un poco más difícil definir la naturaleza de la larga progresión con suspensiones de novena del final del estribillo. Se trata de un *lugar común* pues es endémico a éste y otros géneros del período: aparece una y otra vez en varios tonos (**ejemplo 5**) y aún en piezas instrumentales (**ejemplos 6 y 7**). Sin embargo, difícilmente podría remitir a un género o tipo de música que no sea definible en términos tan ambiguos como "el tipo de música que pueda incluir figuras similares". Por esta razón, las propiedades que activan son *in praesentia*. El grado de variación de sus ocurrencias es mínimo. Sólo varían de longitud: unas veces la progresión es más larga que en otras. Tiene un efecto expresivo directo y sus alcances se limitan a la locación en que se encuentra: al retornar a la copla, en tono recupera el tópico dominante del canario. Las interacciones de el fragmento con la letra que musicalizan son sumamente interesantes y exceden la mera emulación de marcas semánticas o traducción intersemiótica. Por razones de espacio debo dejar fuera un análisis minucioso de esta interacción. Por el momento baste constatar que este artificio parece estar más próximo a los fenómenos que he definido como madrigalismos que del tópico. Hay que notar que entre uno y otro extremo, existen una gran variedad de procesos y fenómenos intermedios de posibilidades semiocognitivas que una teoría intersemiótica aplicada a los tonos debe identificar y describir adecuadamente.

The image shows a musical score for a vocal line in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "Gi - me, gi - me tus pe - nas". The melody consists of a series of notes: a quarter rest, a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass line is written on a bass clef staff and consists of a half note G3, a half note F3, a half note E3, and a half note D3.

Ejemplo 5. José Martínez de Arce, *Labradorcilla llora* (E Vc 84/255, c. 7-10)

Ejemplo 6. Santiago de Murcia, *Grabe* (Códice Saldívar 4, f. 92 v, c. 3-6)Ejemplo 7. Francisco Guerau, *Jácaras de la Costa* (*idem.*, f. 37r-39r, c. 61-62)

4. El problema de los madrigalismos en los tonos humanos

A diferencia de otros repertorios similares, como la música vocal del barroco italiano, en estas canciones no existe siempre una relación directa, *vis a vis*, entre letra y música. No es fácil señalar marcas semánticas del texto que motiven directamente rasgos expresivos en la música que lo acompaña. Esto se debe principalmente a que se trata de canciones estróficas en las que una misma realización musical es empleada para cantar fragmentos de letra diferentes con franjas de sentido distinto. Sin embargo, en los estribillos, donde una letra única es vehiculada por una misma música, existe mayor compromiso de motivación *vis a vis* entre ambos planos. De este modo, es en los estribillos donde suelen aparecer madrigalismos, *word painting*, figuras retóricas y otros recursos similares que de por sí no son, al menos en apariencia, muy frecuentes en los *tonos humanos*. Estos recursos expresivos marcan fuertemente nuestra concepción de la colaboración entre letra y música en el seno de la canción y su ausencia pone en crisis las estrategias habituales del analista. De este modo, una teoría que pretenda dar cuenta de los modos de interacción entre ambos planos en los *tonos humanos* debe considerar que i) la colaboración entre <letra/música> no se limita a la simple *convergencia semiótica* al nivel de frase (madrigalismos, *word painting* o figuras de *hipotiposis*), ii) que el marco de colaboración de ambos se encuentra en niveles más altos al de la frase como secciones, la obra entera, géneros o subgéneros o *estrategias narrativas*, iii) que este marco debe existir pues de antemano

aceptamos que un *tono* es un complejo coordinado que aglutina dos canales estéticos complejos con un mismo objetivo expresivo, iv) que no debe sorprender la existencia de momentos en los niveles más bajos (período, frase, etc.) en que prive una *relativa independencia* entre los componentes músico/verbales que designaremos como *introversión monoplanar* y v) la teoría debe contar con una serie de categorías que permitan explicar satisfactoriamente la gran variedad de procesos de interacción entre letra y música incluso en aquellos momentos críticos donde no hay convergencia entre ambos planos.

5. Redefinición del problema: articulación de tópicos

En suma, desde la perspectiva de la investigación de los tonos humanos como dispositivos intersemióticos sincréticos (o mejor, *multimedia*), podemos redefinir las relaciones letra/música en este género de canciones de la manera siguiente:

- Un *tono humano* es un complejo intersemiótico que supone la confluencia de una serie de tópicos literarios y musicales con anclajes propios en diversos estratos culturales y prácticas estéticas diferenciables. Se trata, pues, de *dispositivos multimedia*, que deben ser tratados como tales y de los cuales nos interesa estudiar exclusivamente las interacciones de los planos <letra /música>.
- En primera instancia, debemos suponer que tópicos literarios y musicales poseen propiedades semióticas similares.
- Una de éstas propiedades consiste en facultar una posible inflexión autonomizadora de cada uno de los planos con respecto al otro. A esta inflexión la he llamado *introversión monoplanar* y no es más que una *hipótesis operativa* sujeta a verificación histórica, que nos va a permitir abordar problemas específicos de interacción intersemiótica entre letra y música hasta ahora resistentes al análisis pues escapan al ámbito de la

noción de *convergencia intersemiótica* y que aparecen con mucha frecuencia en los *tonos humanos* de José Marín.

•La *introversión monoplanar* se refiere en particular a la posibilidad de que el compositor, escucha o analista, realice su trabajo de cognición musical de un tono a partir del aislamiento **operativo** y **temporal** de uno de los elementos del complejo intersemiótico. La introversión es una posibilidad que ofrecen las habilidades específicas de determinada competencia musical y/o literaria, así como la vasta telaraña intertextual abierta por el propio tono que permite al usuario transitar por los ricos *planos de referencia exclusivos* conglomerados en el interior de la canción. La introversión supone para el compositor la determinación de constricciones específicas, originadas en el mundo de uno de los elementos, que orientan las selecciones compositivas y otras operaciones creativas que regirán al conjunto de la canción, alcanzando de algún modo el ámbito del otro plano. Para el receptor, es la posibilidad de echar mano de zonas más desarrolladas de su competencia literaria o musical, para comprender e interpretar el todo de la canción. Para el musicólogo supone una estrategia metodológica que le asegura, aún en casos difíciles, la generación de un discurso metalingüístico productivo en torno a la música que estudia. El fenómeno de *introversión monoplanar*, aunque hipotético, es verificable empíricamente en el caso de los escuchas y analistas actuales y por vía documental e inferencial para los compositores, escuchas y comentaristas históricos. El teórico, pues, debe considerar este factor aun cuando los resultados de su investigación descubran vínculos originales entre letra y música en los *tonos*, tales que obliguen a reconsiderar su relevancia metodológica.

•La posibilidad de *introversión monoplanar* nos indica que el marco teórico para la investigación de las relaciones texto/música en los tonos humanos de José Marín, debe tomar en cuenta muchas más posibilidades de colaboración músico verbal que la mera *convergencia*

intersemiótica del tipo madrigalismos, *word painting* y figuras retóricas¹³, así como niveles de análisis distintos al la frase o motivo musical.

•En ningún momento debe pensarse que la *introversión monoplanar* conduce a la anulación completa del plano anestesiado. La noción no se refiere tanto al reajuste severo de las relaciones intersemióticas entre letra/música, como a los pasos metodológicos que debemos dar para su estudio.

Una meta de mi investigación entorno a los *tonos humanos*, es evaluar el grado de independencia de los tópicos verbales y musicales que intervienen en una misma canción. Es probable que en el complejo semiótico de un *tono humano*, convivan simultáneamente diversos tópicos de origen literario y musical produciendo interacciones intersemióticas de varias clases pero sin llegar a asimilarse mutuamente del todo. Pero también es posible que existan verdaderos tópicos músico-literarios intersemióticos que nos revelen la profunda interdependencia de fenómenos que creíamos independientes. El primer caso, conduce a la detección de los diversos procesos de intervención mutua intersemiótica. El segundo, llevaría a proponer la existencia de géneros y subgéneros específicos de *tonos humanos* en los que las cualidades y rasgos de letra y música sean consistentes a tal grado que den lugar a *tópicos melopoéticos* prescribibles desde el propio discurso teórico.

Uno de mis objetivos es determinar en que forma se articulan los tópicos literarios y musicales en el seno de una canción. Estas articulaciones posibles quedarán comprendidas entre dos extremos diferenciados:

Primer extremo: se verifica la existencia de géneros y subgéneros de *tonos humanos* en la que ciertos tópicos literarios se asocian **consistentemente** y de forma coordinada, con determinados tópicos musicales con fines expresivos específicos. En este caso, la teoría estaría en condiciones de prescribir que elementos músico-literarios, en particular los *tópicos melopoéticos*, son suficientes y necesarios para inscribir un tono, ocurrencia, versión o variante en determinado género o subgénero.

Segundo extremo: no hay tópicos *melopoéticos*. Se comprueba que en los *tonos humanos* predomina la confluencia de tópicos literarios y musicales exclusivos, sin generar condiciones de complementareidad estables.

Es de esperar que los resultados que pueda ofrecer esta investigación, se muevan en franjas intermedias de entre ambos extremos. De nueva cuenta, éstos resultados no tendrán sino un valor provisional sancionable a partir de nueva información histórico-documental. Ese es el gran reto de este ejercicio teorizador: proporcionar categorías y conceptos lo suficientemente sólidos como para ofrecer explicaciones satisfactorias a fenómenos sumamente complejos, al tiempo que construye categorías teóricas lo suficientemente flexibles como para adecuarse a la nueva información histórica que aporte la investigación documental.

6. Algunos recursos intersemióticos

Por último, señalaré brevemente una de las fuerzas intersemióticas más importantes de estas canciones. Uno de los recursos expresivos más recurrentes en las letras de los *tonos humanos* de José Marín, es la expresión de estados afectivos especiales por medio de ideas contradictorias que conviven en el mismo sintagma o unidad. Esto da lugar a un conjunto de estrategias retóricas emparentadas y *endémicas* como¹⁴::

1. *Antítesis* contraposición de ideas.

(1) *que desluce una **mentira**/ la **verdad** de un sentimiento*

(4) *cuantas veces **muere** el sol/**renace** otras tantas veces*

2. *Paradoja*: unión de dos términos contradictorios, donde uno de ellos tiene que ser interpretado de forma inusual (de forma alegórica o metafórica) para generar sentido.

(8) *por ver si son ciertos **muere/** y **muere** al ver que son ciertos*

3. *Oximoron*: coincidencia de dos antónimos en un mismo sintagma. Requieren una lectura metasemémica y producen expresiones *pathopoéticas* (afectos intensos), a menudo hiperbólicas.

(8) *se pasan al corazón/ sin salir del pensamiento*

(24) *quiero **sufrir lo insufrible***

(44) *que **quiero** y **no quiero** y **quisiera querer***

4. *Quiasmo*: juego de palabras. Los mismos términos son redistribuidos obligando la aplicación de diferentes modelos de interpretación para las mismas expresiones.

(5) *ellos **voces sin palabras/ellas palabras sin voz***

(17) *que **más quiere** si **no quiero más***

5. *Litote* (eufemismo): se dice menos para significar más.

(33) *Ojos pues me desdeñáis*

No me miréis/ pues no quiero que logréis/ el ver como me matáis

Cese el ceño y el rigor/ ojos mirad que es locura

arriesgar vuestra hermosura/ por hacerme un **disfavor**

si no os corrige el temor/ de la gala que os quitáis

6. *Ironía*: en general, lectura reversible. Se debe entender lo contrario de lo que se dice.

(18) *Tortolilla si no es por amor/*

***yo no sé** por qué puede ser /*

(gemir y llorar al amanecer)

Estas estrategias retóricas son *endémicas* no sólo a los *tonos humanos* de José Marín pues aparecen una y otra vez en todo el corpus, sin distinción de

tópicos, tema, subgénero o autor. Además, no sólo las letras de estas canciones usan este recurso: toda la poesía, toda la literatura y, también, toda la creación verbal del Barroco hispano, está marcada severamente por esta huella expresiva. Podemos presuponer, entonces, que se trata de algo más que de artificios aislados. Son un *modo de pensamiento completo*. Una especie de detonantes expresivos con una fuerte dosis heurística, regulados por tipos (*types*) y operaciones cognitivas con un alto grado de abstracción. Esto le proporciona un amplio potencial intersemiótico. De este modo, el *pensamiento retórico antitético*, es capaz de producir también expresiones musicales antitéticas como las que encontramos en la música de los *tonos* de José Marín:

- 1) Relaciones *dominante-tónica* especiales. Con frecuencia, acordes brevísimos con función de dominante contienen la tercera de la tónica próxima: V6-i. El efecto es como una *ciaccatura* sobre la tónica: i#7-8 (**ejemplos 8 -compás 3-, 9, 10 y 11**).



Ejemplo 8. José Marín, *Aquella sierra nevada*, (*idem*. f. 5v, estribillo c. 3-4)



Ejemplo 9. José Marín, *Canta jilguerillo*, (*idem*. f. 20v, copla c. 14)



Ejemplo 10. José Marín, *Tortolilla sino es por amor*, (*idem.* f. 32r, copla c. 22)



Ejemplo 11. José Marín, *Túrveme Celinda Hermosa*, (*idem.* f. 50r, copla c. 47)

2) Suspensión de cuarta que resuelve a la tercera menor haciendo una *mutatio toni* (ejemplos 8 -compás 4-, 12 y 13).

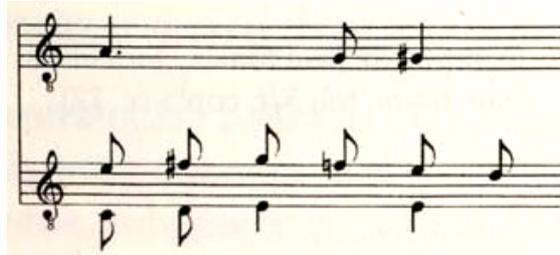


Ejemplo 12. José Marín, *Ahora que estáis dormida*, (*idem.* f. 53r, c. 4-5)



Ejemplo 13. José Marín, *Que se lleva las almas*, (*idem.* f. 41v-42r, estribillo c. 32-33)

3) *Mutatio toni*: cambio abrupto de modo (**ejemplos 1** -compás 10- y **ejemplo 14**).



Ejemplo 14. José Marín, *Qué dulcemente suena*, (*idem.* f. 51r, c. 5)

4) Acordes con alteraciones que pertenecen a otras funciones: en el ejemplo 15 aparece un re mayor en función de dominante con 6a menor añadida (que resuelve a la 5a). La 6a añadida es más propio de los acordes con función de subdominante.

5) Aparición de i o iv sin tercera (**ejemplo 15**, compás 37).



Ejemplo 15. José Marín, *Corazón que en prisión*, (*idem.* f. 17v, copla 1 c. 36-37)

6) *incoatio imperfecta*: inicio incorrecto o *in media res*: el **ejemplo 16** comienza con un acorde en primera inversión.



Ejemplo 16. José Marín, *Ahora que estáis dormida*, (*idem.* f. 52r, c. 1-2)

Como los literarios, estos fragmentos musicales "antitéticos", no son exclusivos de los *tonos humanos* de Marín (aunque éste los desarrolle de manera muy particular). Son intertópicos e intergenéricos pues reaparecen una y otra vez en una variedad amplia de subgéneros y tópicos musicales. Tampoco están limitados a este tipo de canciones: el sistema modal-tonal que subyace en toda la música española del período, permite la aparición de estas unidades en una gran variedad de estilos. Pero esto no demerita su valor expresivo, ni su peculiaridad semiótica en este corpus. Elementos antitéticos literarios y musicales pueden converger en la misma locación musical. De este modo producen figuras retóricas musicales específicas o momentos *word painting*. Pero también aparecen frecuentemente aislados. Así, pueden generar activar modelos de interpretación intersemiótica específicos. Por ejemplo, los modos de *lectura reversible*, característicos de la ironía.

Helsinki-Valladolid octubre de 2000

Notas

1. Cf. STEIN, Louise, "*Là Plática de los dioses. Music and the Calderonian Court Play, with a Transcription of the Songs from La estatua de prometeo*". En: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La estatua de Prometeo*, (Margaret Rich Greer, ed.); Kassel, Reichen-berger; 1986 p. 15 y ROBLEDO, Luis; *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*; Zaragoza, Diputación provincial; 1989, p. 48.

[Regresar a texto](#)

2. RATNER, Leonard G.; *Classic Music: Expresion, Form and Style*; Nueva York, Schirmer Books; 1980.

[Regresar a texto](#)

3. RATNER, L.; *Classic Music*, p. 3-27.

[Regresar a texto](#)

4. Cfr. AGAWU, V. Kofi; *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music*; Princeton, Princeton University Press; 1991 y HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*; Bloomington, Indiana University Press; 1994.

[Regresar a texto](#)

5. *Hipotiposis*: clase de figuras retórico-musicales, codificadas por los tratados de Música poética de los siglos XVII y XVIII, por medio de los cuales se describen musicalmente, conceptos y situaciones extramusicales, personas, cosas y afectos, por medio de procesos alegóricos; cfr. LÓPEZ CANO, Rubén; *Música y retórica en el Barroco*; México: UNAM; 2000; pp. 147-163.

[Regresar a texto](#)

6. Para una introducción a la retórica musical del Barroco cfr. CIVRA, Ferruccio; *Musica poetica: Introduzione alla retorica*; Torino, Utet; 1991. Para una introducción historicista-documental, filológicamente orientada, cfr. BARTEL, Dietrich, *Música poética. Musical-rhetorical figures in german baroque music*; Nebraska, University of Nebraska Press, 1997. Para una introducción sistemática, semióticamente orientada, cfr. LÓPEZ CANO, Rubén; *Música y retórica...* Una introducción sucinta se encuentra en BUELOW, George; "Rhetoric and music"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Londres, Macmillan Publishers Limited; 198; Vol. 15; pp. 793-803.

[Regresar a texto](#)

7. *Convergencia intersemiótica*: cuando existe una correspondencia directa entre propiedades y marcas semióticas en fragmentos determinados de letra y música que coinciden en la misma zona o locación de un tono. Son característicos de este proceso los madrigalismos, *word painting* o figuras retóricas musicales (principalmente por *hipotiposis*) y otros recursos más complejos que implican *traducción intersemiótica* o interpretación de un plano por el otro.

[Regresar a texto](#)

8. Entre éstos se encuentran la *ostensión*, el *síntoma*, las *muestras* y *muestras ficticias*. Para una estudio de los procedimientos expresivos de la *hipotiposis* desde la teoría de la producción signica de Umberto Eco ver MARCONI, Luca; *Movere et Delectare, Semiotica degli "effetti" nelle teorie musicalli da Zarlino a Mersenne*; Bologna, Universidad de Bologna, Tesis Doctoral; 1995. Para una crítica de los fundamentos semióticos y epistémicos de las teorías Barocas de la retórica musical ver LÓPEZ CANO, Rubén; "*Ars musicandi*: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica". En: Actas del congreso *El horizonte interdisciplinario de la retórica*; México, UNAM, 1998, LÓPEZ CANO, Rubén; "La teoría de la retórica musical del Barroco: *poiesis*, *aesthesis* y traducción intersemiótica". En: *BAD 4*, Madrid, Universidad Complutense; 1999 pp. 87-98; y LOPEZ CANO; Rubén; "Bases semióticas para una neoretórica musical". En: *Posmodernidad de la retórica*; México, UNAM; 2000.

[Regresar a texto](#)

9. El concepto de *Marco* proviene de la noción de esquema de la psicología cognitiva y es empleado frecuentemente en los estudios de inteligencia artificial. Se trata de un mapa situacional creado en la mente, una estructura de datos que representa conceptos genéricos en la memoria. Es la articulación de la información previa que posee un individuo que se actualiza durante los procesos de percepción. Nos permite hacer previsiones e inferencias de otras propiedades del fenómeno aunque no estén presentes en la percepción. Por medio de ellos reconocemos un gato en medio de la oscuridad o adelantamos que cuando alguien comienza una historia diciendo "había una vez", nos va a contar un cuento infantil y entonces podemos hacer previsiones sobre la trama. Cuando se articula en secuencias temporales se llama *guión*. cfr. MINSKY, M. "Frame -system theory". En: SCHANK, R.C. y NASHWEBBER, B. L. eds.); *Theoretical issues in natural language processing*; Massachusetts; MIT; 1975.

[Regresar a texto](#)

10. MARÍN, José; "*Tonos humanos*"; ms. MU 4-1958, Mu. Ms. 727, del *Fitzwilliam Museum* de Cambridge; fols 9-11.

[Regresar a texto](#)

11. *Marca instruccional*: proceso particular de interacción intersemiótica por medio del cual una incidencia particular ocurrida en uno de los planos (letra o música) nos da indicaciones sobre cómo debemos "leer" o interpretar la información del plano paralelo que lo circunda. Activa o desactiva *modelos de interpretación* (sistemas de lectura).

[Regresar a texto](#)

12. Hasta el momento, la letra de las coplas contenía los reclamos irónico-satíricos de un amante castigado por el desdén de la amada. La ironía produce *mecanismos de lectura* y *modelos de interpretación* particulares: nos dice que debemos aplicar un tipo de lectura reversible en la que se comprende exactamente lo contrario a lo que se enuncia. La ruptura del *nivel discursivo*, *vía mutatio toni*, anuncia que los *modelos de interpretación* empleados hasta el momento caducan y que para leer correctamente el siguiente fragmento de letra, es necesario

implementar otros.

[Regresar a texto](#)

13. Éstos no son los únicos recursos de *convergencia intersemiótica*, pero si los más emblemáticos.

[Regresar a texto](#)

14. Para una definición de las figuras retóricas literarias cfr. BERISTÁIN, Helena; *Diccionario de Retórica y Poética*.; México, Porrúa. Para un estudio comparativo entre figuras literarias y musicales cfr. LÓPEZ CANO, R.; *Música y retórica...* pp 123-207. Los números entre paréntesis corresponden con el número de tono según la edición de Alicia Lázaro. Cfr. LÁZARO, Alicia; *José Marín, 51 tonos para voz y guitarra*; Columbus, Chanterelle: 1997

[Regresar a texto](#)