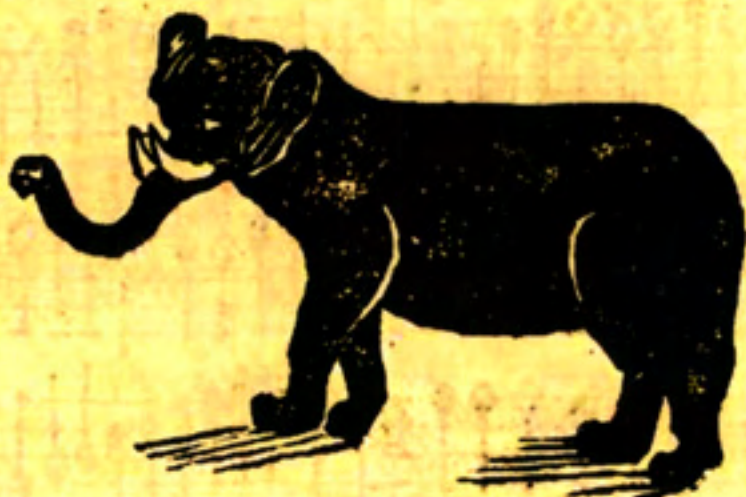


## REVISTA

del Instituto de Investigación  
Musicológica "Carlos Vega"

24

*Duo: in Diapente, post duo Tempora.**Instructus quidam Barrus conscripsit: at illi  
Sint atri dentes, tergora & alba, canet.*

Carrizo Rueda  
Coleman  
Corona Alcalde  
Devoto  
Fernández Calvo  
González  
Green  
Mosca  
Muscio  
Ortega  
Pelicaric  
Pérsico  
Quezada Macchiavello  
Rasini  
Restiffo  
Spinelli  
Villacorta y Santamato

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA  
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**  
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**  
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
“CARLOS VEGA”**

Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

**Editores:**

Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

**Comité Editorial:**

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina),  
Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina),  
Dr. Juan Pablo González (Chile),  
Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia),  
Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dr. Héctor Rubio (Argentina),  
Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

**Referato del presente número:**

Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Diana Fernández Calvo  
(Argentina), Dra. Melanie Plesch (Australia), Ma. José Quesada Macchiavello (Perú),  
Lic. Nilda Vineis (Argentina)

**Coordinadora de Reseñas:**

Dra. Melanie Plesch

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

**Diseño:**

Julián Mosca, Diego Alberton

**Imagen de tapa:**

Pietro Cerone: *El melopeo y Maestro*, libro 22: Enigmas

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones  
The Institute is interested in interchanging publications  
Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert  
L'institut est intéressé à échanger des éditions  
L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: [iim@uca.edu.ar](mailto:iim@uca.edu.ar)

[www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimcv](http://www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimcv)

## **TEARS OF JOY OR TEARS OF WOE? EL EMBLEMA DE LA LACHRIMA EN LA OBRA DE JOHN DOWLAND: UN ENSAYO DE INTERPRETACIÓN**

**ANTONIO CORONA ALCALDE**

---

### **Resumen**

La canción “*Come Heavy Sleep*” del laudista inglés de fines del siglo XVI John Dowland muestra evidencia de la influencia de las ideas neoplatónicas en boga entre ciertos círculos de la aristocracia y de los intelectuales ingleses de ese periodo. En ese contexto sobresale la lágrima, un emblema musical adoptado por Dowland como su emblema personal muestra un complejo y rico simbolismo que apunta hacia una concepción de la música como una vía de conocimiento y desarrollo espiritual.

Palabras clave: Dowland - lágrima - neoplatonismo - melancolía - numerología.

### **Abstract**

The song “*Come heavy sleep*”, by John Dowland, an English lutenist from late sixteenth-century, shows evidence of the influence of neoplatonic ideas currently in favour among certain British aristocratic and intellectual circles from the time. Within this context, the *lachrima*, a musical emblem adopted by Dowland as his own, is noteworthy for its disclosure of a rich and complex symbolism that points towards a conception of music as a means of spiritual knowledge and development.

Key words: Dowland - lachrima - neoplatonism - melancholy - numerology.

\* \* \*

*Divino furore supra hominis naturam  
erigitur, et in Deum transit*

Marsilio Ficino, “In Platonis Ionem”

## A) Introducción

El presente trabajo forma parte de un proyecto mayor, encaminado a explorar la posible relación entre algunas tendencias filosóficas, especialmente el pitagorismo y el neoplatonismo en boga entre ciertos círculos intelectuales y artísticos ingleses de fines del siglo XVI y principios del XVII, y la posible utilización por el compositor y laudista inglés John Dowland (c. 1563-c.1626) de un código numerológico –análogo al usado posteriormente por J. S. Bach– en determinadas piezas cuyos textos se pueden relacionar con temáticas que tienen que ver con las lágrimas, el dolor, la oscuridad, y la desesperación.<sup>1</sup> Un rasgo común a todas estas piezas es el trasfondo melancólico que manifiestan, y que, como se discutirá más adelante, proporciona un contexto específico que permite ubicarlas dentro de una corriente de pensamiento neoplatónico que influyó sobre la sociedad isabelina. En esta ocasión, por las limitaciones de espacio a que está sometido el presente trabajo, nos limitaremos a revisar de manera muy somera el ambiente cultural y a examinar un emblema musical, adoptado por Dowland mismo como un símbolo de su *persona*:<sup>2</sup> la “lágrima”, situando el análisis en el contexto de la obra donde la encontramos por primera vez cumpliendo una función alegórica: la canción intitulada “*Come Heavy Sleep*”, publicada en *The First Booke of Songs or Ayres* (1597). Es necesario hacer la salvedad de que dicho emblema se inserta aquí dentro de un complejo más abundante de elementos simbólicos que requeriría, idealmente, su incorporación a la discusión para explicar de manera más clara y precisa cuál es la función que cumple en el discurso literario-musical y cómo se relaciona con otros elementos para transmitir un mensaje coherente y articulado.

Algunos de los mejores ejemplos de la relación armoniosa entre un texto y su música se pueden encontrar en la canción secular de fines del siglo XVI, especialmente en el madrigal italiano y el *Ayre* inglés. Algunos ejemplos de este último género –entre los que destacan las conocidas como

---

<sup>1</sup> Sobre Bach y su posible uso de la numerología se pueden mencionar, entre otros trabajos, a: Humphreys 1983, Mellers 1980, Lang 1985, Tatlow 1991, Melamed & Marissen 1998, Boyd 2000 y Chafe 2000.

<sup>2</sup> Entendemos aquí “*persona*” en el sentido clásico del término derivado del latín *persona* –que designaba las máscaras usadas por los actores griegos y romanos de la antigüedad– como la imagen que un individuo proyecta de sí mismo ante un contexto social determinado. Para mayor información sobre el tema, véase, por ejemplo, Sadoski 1992: 272-273 y Gibson 1969.

“songs of darkness” o “canciones de oscuridad” de John Dowland—muestran, como se ha mencionado arriba, señales evidentes del empleo de un simbolismo relacionado con la filosofía neoplatónica que permeaba al pensamiento humanista europeo desde fines del siglo XV y que permiten, asimismo, relacionarlos con el concepto de “*tunefull and well measur'd song*”: con la idea del canto melodioso asociado con y medido por el número.<sup>3</sup> El número tiene un papel preponderante en el pensamiento neoplatónico y es muy probable que fuera utilizado de manera deliberada y consistente para dotar a ciertos textos y a su música de un mensaje encubierto, un mensaje que trasciende las consideraciones puramente estéticas o la intención de comunicar el contenido explícito del texto, y que le confiere una dimensión que podría calificarse de metafísica.<sup>4</sup> Uno de los mejores ejemplos de la aplicación musical del número como parte de símbolos y emblemas, muy difundido en su tiempo y utilizado en un número considerable de composiciones, es precisamente el conocido como la “*lachrima*”, la lágrima (ilustración 1), cuya paternidad se adjudica al

---

<sup>3</sup> Se puede encontrar más información sobre las “songs of darkness” en Rooley 1983; el concepto de “*tunefull and well measur'd song*” proviene del elogio que hiciera en 1648 John Milton a Henry Lawes, en un soneto de la dedicatoria a su obra *Choice Psalms* (1648), que reza: “Harry, cuya canción melodiosa y bien medida fue la primera en enseñar a nuestros ingleses como reunir las palabras con las notas justas y el acento y no hacer escansiones con las orejas de Midas” (*Harry whose tunefull and well-measur'd song first taught our English how to span words with just note and accent, not to scan with Midas eares*), citado en Frankel 1999: 33 y Spink 2000: 6-7. el concepto de *Ars bene modulandi*” es todavía repetido por Robert Fludd en *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia* (1617-1624): “la música harmónica es la acción de medir bien, la ciencia de cantar correctamente, fácil vía, ciencia y consonancia para la perfección de muchas y distintas voces proporcionales, o ciencia de los números relativa a los sonidos” (Fludd 1979: 34).

<sup>4</sup> Para los pitagóricos y neoplatónicos el número tenía una función primordial como principio que gobernaba a la creación, *vid.* Headlam Wells 1981: 35; Pico della Mirandola afirma, en sus *Conclusiones Matemáticas*, que “mediante el número puede encontrarse el modo de investigar y comprender todo lo que es posible saber”, citado en Yates 1982: 50. La misma investigadora menciona, entre otros autores, a Francesco Giorgio, afirmando que “El secreto del universo de Giorgio era el número, ya que según él creía había sido construido por su Arquitecto como un templo de proporciones perfectas y de acuerdo con las leyes inmutables de la geometría cósmica”, *op. cit.* p. 57.

compositor y laudista John Dowland.<sup>5</sup>

Este músico, celebrado y admirado por sus contemporáneos, llegó a considerarla como su emblema personal y a firmar como “Jo. Dolandi de lachrimae” (ilustración 2).<sup>6</sup> La adopción de este motivo como la firma musical de Dowland, su posterior utilización en obras de otros compositores destinadas a homenajearlo, así como la subsecuente proliferación de composiciones que, o bien parodian las de Dowland, o bien utilizan el motivo de la *lachrima* como parte integral de su material temático nos muestran que esta ilustración musical del llanto conoció una gran popularidad y que gozó de una especial estimación entre los músicos contemporáneos de Dowland.<sup>7</sup> Las razones de esta notoriedad se pueden buscar en sus posibilidades expresivas o en su belleza intrínseca; incluso se podría postular que el auge de la moda melancólica que invadió a Inglaterra se relaciona con dicho motivo musical, pero también se puede considerar que la lágrima disfrutó de una boga extraordinaria por otra causa, más relacionada con las ideas de ciertos pensadores isabelinos, sumamente ocupados en la introspección melancólica y – como ya se ha mencionado – en el estudio de las ideas neopláticas que alcanzaron una gran difusión entre los pensadores y artistas de este periodo.



Imagen 1. *Lachrima*

Es de justicia señalar la importante contribución que Anthony Rooley ha realizado para la comprensión del ambiente musical isabelino y de los modos de expresión y comunicación empleados por los músicos de este contexto. Rooley ha planteado una visión heterodoxa y ciertamente novedosa –no exenta de un gran potencial para la polémica y la controversia, pero también basada firmemente en ciertos aspectos de del pensamiento y de idiosincrasia de la Inglaterra isabelina.<sup>8</sup>

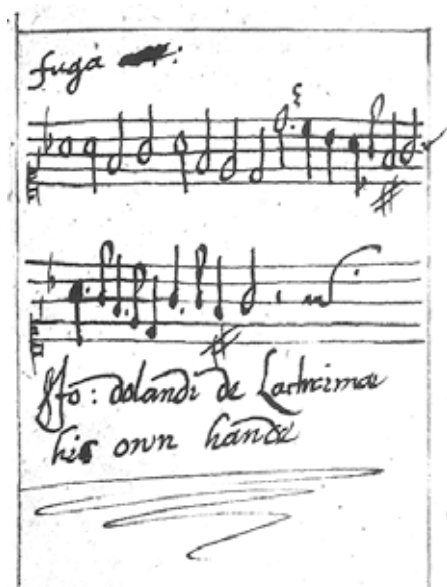
---

<sup>5</sup> Sobre la *Lachrima* como emblema , *vid* Manning 1944; Pinto 1997, Rooley 1983 y Gale & Crawford 2004.

<sup>6</sup> *Vid.* Gale & Crawford: “John Dowland's 'Lachrimae' in its Continental Context”.

<sup>7</sup> *Ibid*; Poulton 1982: 131-133.

<sup>8</sup> Rooley 1983.



2. Firma autógrafa de J. Dowland

El pensamiento mágico o el misticismo inherente a la concepción neoplatónica del universo son aspectos que normalmente se marginan en los estudios de la música renacentista al ignorar la influencia determinante que estas corrientes de pensamiento ejercieron en la formación de una cosmovisión particular, misma que será reflejada en la forma y el contenido de un buen número de obras literarias, plásticas y musicales, entre las cuales la canciones de Dowland ocupan un lugar preeminente.

## **B) Antecedentes**

### ***1) El neoplatonismo en el renacimiento***

Dentro del rico y confuso conglomerado de conceptos que conformaron el neopitagorismo florentino difundido por filósofos como Marsilio Ficino y Pico della Mirandola sobresalen la idea del alma como un ente divino separado de su origen y encerrado en una prisión carnal, la idea de la melancolía como la manifestación de un furor creativo, asimismo de origen divino, así como la asimilación de principios matemáticos y

númericos pitagóricos o neopitagóricos empleados por medio de la numerología.<sup>9</sup> Esta cosmovisión, que los neoplatónicos renacentistas transmiten a través de sus traducciones y comentarios, se puede resumir de manera muy somera como sigue: el UNO, el principio generador, creó a un alma dotándola de su propia naturaleza divina, la cual sufrió una caída al mundo de la materia donde olvidó su verdadero origen. El alma, atrapada en la materia, sólo experimenta pena y dolor, sus esfuerzos por encontrar la felicidad a través de los placeres mundanos únicamente la encadenan más a los elementos terrenales, su condición se equipara a la del sueño y busca escapar de la tumba del cuerpo y del infierno del mundo sensual para volver a reunirse con su origen divino, reunirse con el UNO en un éxtasis que constituye el verdadero propósito de su existencia.<sup>10</sup>

## **2) La función del arte**

Uno de los conceptos que aparecen en los escritos platónicos es la del delirio inspirado por la divinidad, el cual da origen a la creación de una poesía que supera al producto de aquellos que escriben valiéndose únicamente del oficio y el conocimiento.<sup>11</sup> Platón postula la idea de una

---

<sup>9</sup> Sobre estos puntos se puede consultar, entre otros trabajos: Mellers 1953, Walker 1958; Klibansky, Panofsky & Saxl 1964; Rooley 1983; Headlam Wells 1985; Lyons 1971; Voss 1992; Ficino 1993, Briton 2003; Arikha, “Melancholia and Humoural Passions in Early Modernity”; Perlow, “The Image of Melancholy and the Evolution of Baroque Idiom”; Voss “Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino”, Yates, “Chapman and Dürer on Inspired Melancholy”.

<sup>10</sup> *Vid.*, por ejemplo, Plotino 1925: 443, donde declara, siguiendo a Platón (en Fedro), que “la vida, aquí abajo, en medio de las cosas sensibles es para el alma una caída un exilio, la pérdida de sus alas”. El mismo Plotino añade (*op. cit.*: 59-60) que “todas las sustancias universales y perfectas se vuelven hacia los principios que las han engendrado. [...] Todos los seres aspiran al Uno, cada cual en la medida de su poder, aún el que ocupa el último rango en el universo. Este retorno de los seres a lo primero es necesario, ya sea que se produzca mediata o inmediatamente”.

<sup>11</sup> Marsilio Ficino, el célebre filósofo neoplatónico florentino nos recuerda el origen divino de la música en una de sus cartas sobre el Divino Furor: “el alma recibe las armonías más dulces y los números a través de los oídos, y por este medio recuerda y se despierta a la música divina que puede escucharse or el sentido más sutil y penetrante de la mente” (*the soul receives the sweetest harmonies and numbers through the ears, and by these echoes is reminded and aroused to the divine music which may be heard by the more subtle and penetrating sense of mind*) Ficino 1975: 110; citado en Perlow “The Image of Melancholy” y Voss “Orpheus redivivus”. *Vid.* también Ficino 1993.



inspiración de origen divino que anima la creación de obras artísticas que, por esta misma razón, poseen una cualidad diferente, insinuando que –de alguna manera– son capaces de transmitir a quienes las escuchan una reminiscencia de la divinidad, o cómo lo dice él mismo, que “respiran un éxtasis divino”.<sup>12</sup> Esta expresión sirve para ponernos en guardia acerca de las posibles implicaciones del concepto “inspiración” en relación con la creación artística dentro de la filosofía platónica y neoplatónica: la idea de que ésta puede ser una posible vía para acercarse a la divinidad y participar en el éxtasis que Plotino describe como el propósito del alma en este mundo.<sup>13</sup> En este proceso, la música podía jugar un papel importante al imitar, en un plano sensorial, la armonía perfecta de las esferas – otro concepto caro a los neoplatónicos – e insinuar en el oyente una reminiscencia de su origen divino.<sup>14</sup> Ficino tenía la convicción de que a través de la música era posible alcanzar el estado de unión con el *spiritus mundi* que anima al universo. Si el hombre era una criatura caída que

---

<sup>12</sup> Fedro o de la Belleza: “Hay una tercera clase de delirio y de posesión, que es la inspirada por las Musas; cuando se apodera de un alma inocente y virgen aún, la transporta y le inspira odas y otros poemas que sirven para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando las proezas de los antiguos héroes. Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía, sin estar agitado por este delirio que viene de las Musas, o que crea que el arte solo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino” (Platón 1921: I, 372-372).

<sup>13</sup> Sobre el furor poético como inspiración *vid.* Walker 1958, Ficino 1993 y Vega 2005; acerca del propósito del alma, Plotino declara (1925: 378): “El alma, pues, yace sin luz cuando está privada de la presencia de este Dios; iluminada por él, tiene lo que buscaba. El verdadero fin del alma es estar en contacto con esta luz; es ver esta luz al resplandor de ella misma, sin el recurso de otra luz extraña; es ver este principio con cuya ayuda ve”.

<sup>14</sup> *Vid.* Godwin 1992, James 1993 y Voss, “The Music of the Spheres”. Marsilio Ficino, en la epístola *De divino furore*, señala que “Hay entre los intérpretes platónicos una doble música divina. Creen que una se encuentra de modo real en la mente eterna de Dios, y la otra, en cambio, en el orden y movimiento de los cielos. Por ella las esferas celestes y las órbitas producen una cierta armonía admirable. De ambas había sido partícipe nuestro espíritu, antes de que fuera encerrado en los cuerpos; pero en estas tinieblas se sirve de los oídos como de pequeños resquicios, y de todos los sentidos, y gracias a éstos alcanza, como ya hemos dicho muchas veces, las imágenes de aquella música incomparable. Por ellos es devuelto a cierto recuerdo íntimo y callado de la armonía de que antes gozaba, todo entero se inflama en deseo y anhela gozar de nuevo de la verdadera música” (Ficino 1993: 19-21).

habitaba en un mundo inferior, la música podía prestar una valiosa ayuda en el intento por recuperar su estado original.<sup>15</sup> Esta visión, que establece una afinidad entre la belleza mundana y la belleza celestial, fue compartida por pensadores cristianos como San Agustín, quien concuerda en esto con Plotino y afirma que la contemplación estética puede cumplir con una función religiosa y elevar al alma, ya que lo bello es una expresión del orden y la proporción que rigen al universo.<sup>16</sup> De acuerdo con estos conceptos, el efecto de la música noble es, pues, el de poner al alma en consonancia con el universo y, de esa manera, propiciar que a través de la armonía resultante entre el alma y el cosmos se pueda producir la reunión entre ella y la fuente y origen de este mismo cosmos.

### 3) *La melancolía*

La idea del furor que postula Platón fue posteriormente asociada con otra concepción parecida que aparece en los *Problemata physica*, erróneamente atribuidos a Aristóteles (problema XXX) donde se pregunta el porqué los hombres eminentes en la filosofía, la política, la literatura o las artes eran eminentemente melancólicos, algunos de ellos a tal extremo que les afectaban las enfermedades producidas por la atrabilis, mencionando entre estos hombres célebres a Hércules (como epiléptico), Ajax, Empédocles, Platón y Sócrates.<sup>17</sup> La respuesta es que el *furor*, que según Platón es la fuente de toda inspiración, produce grandes hombres cuando se combina con la bilis negra del temperamento melancólico: esta combinación produce el temperamento del genio. La formulación de los *Problemata*, en abierta contradicción con los principios de Galeno, sentó las bases que permitieron considerar a la melancolía, durante el renacimiento, como un estado deseable y relacionado con la inspiración. El melancólico mantendrá las características físicas que lo caracterizan según los postulados de Galeno: la piel, los cabellos y los ojos oscuros, la *facies nigra* o color ceniciento ocasionado por el predominio de la atrabilis, pero ahora ocupa el lugar más alto de la escala al manifestar los “dones” de Saturno –su planeta rector– consistentes en una gran facilidad para el estudio de las ciencias, especialmente las relacionadas con los números y las medidas que, en la concepción renacentista, acercaban al hombre más

---

<sup>15</sup> Headlam Wells 1985: 515.

<sup>16</sup> San Agustín de Hipona, *De Vera Religione*, xli, 77. Sobre la relación entre San Agustín y el platonismo *vid.* Lössl 1994.

<sup>17</sup> Yates 1982: 95.

que ninguna otra disciplina a las cosas divinas (ilustración 3). Henry Cornelius Agrippa también menciona en una de sus obras, *De occulta philosophia*, que:

Cuando se enciende y brilla, el *humor melancholicus* genera un frenesí (*furor*) que nos lleva a la sabiduría y a la revelación, especialmente cuando se combina con una influencia celeste, sobre todo la de Saturno.<sup>18</sup>

En el aspecto musical, Ficino sostenía, además, que era necesario conocer bien a la melancolía, en sus muchas manifestaciones, para poder tener la capacidad de tocar los corazones de un público e incendiar sus espíritus con un furor órfico.<sup>19</sup>



3. Alberto Durero, *Melancolía 1*

---

<sup>18</sup> Klibansky, Panofsky & Saxl 1964: 355; citado en Yates 1982: 97.

<sup>19</sup> Rooley 1990, pp. 65, 72.

#### 4) El número y la música

Otro de los principios fundamentales del neoplatonismo –heredado directamente del pensamiento pitagórico– es la correspondencia universal entre los números y las cosas, postulando también una relación primordial entre el número y la música y afirmando que el universo está construido sobre estas bases.<sup>20</sup> El mundo es música y la música es número; en consecuencia, la música se consideraba fundamentalmente como una ciencia del número: el número en una manifestación perceptible por el oído. Por lo tanto, la música aparece como una expresión del orden del mundo, al cual también simboliza. El fundamento teórico de los principios pitagóricos se encuentra en el descubrimiento –atribuido a Pitágoras– de la relación matemática entre ciertos intervalos musicales: el *diapason* u octava, cuya relación proporcional es 2:1, la quinta o *diapente*, 3:2, y la cuarta o *diatessaron*, 4:3.<sup>21</sup> El impacto de este descubrimiento fue tal que los pitagóricos pensaron que habían hallado en él la base de de las leyes primordiales del universo, reflejado en la aparente simplicidad de los números involucrados (1, 2, 3, 4) que, sin embargo, contenían en sí a la década, objeto de su reverencia. Los pitagóricos generalizaron los principios de la relación entre la música y los números, considerándolos como el fundamento del conocimiento verdadero del alma y el cosmos. Profundizar en el conocimiento de los aspectos numéricos de la música es, en consecuencia, el medio de acceder, por analogía, a las leyes secretas del universo. La doctrina pitagórica de los números concebida como ciencia racional del orden divino del cosmos influyó de manera determinante en la integración de la música en el *quadrivium* de los estudios medievales, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, como una de las ciencias de la medición, tal y como lo expresa la famosa definición de San Agustín, quien la describe como “*scientia bene modulandi*” (entendiéndolo “*modulari*” en el sentido del término matemático “*modulus*”, medida, i.e. “*well measur'd song*”).<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> San Agustín de Hipona, *Civitas Dei XI*, 30: “*thou hast ordered all things in number and measure and weight*”, citado en Butler 1970: 24. Ficino repite el concepto en su epístola *De musica*, vid. Ficino 1993: 101.

<sup>21</sup> Sobre Pitágoras y el pitagorismo vid. Cornford 1922 y Ferguson 2008.

<sup>22</sup> Esta definición fue posteriormente repetida por Casiodoro e Isidoro de Sevilla. Vid. León Tello 1962, p. 26, véanse también las *Institutiones musicae* 2 de Casiodoro en “*Thesaurus Musicarum Latinarum*” y Warszawsky, “*Bibliographie Musicale*. El aspecto de medida se enfatiza en Le Mée 2001: 146-147.

La influencia de los principios pitagóricos –ya integrados con anterioridad al pensamiento platónico y aceptados en cierta medida por los Padres de la Iglesia durante la Edad Media– se extendió a los filósofos y ocultistas del Renacimiento. En sus *Conclusiones Matemáticas* Pico della Mirandola sostiene que “mediante el número puede encontrarse el modo de investigar y comprender todo lo que es posible saber”,<sup>23</sup> y Henry Cornelius Agrippa sostiene que las matemáticas son necesarias para la magia, ya que todo en la naturaleza está gobernado por el número, peso y medida, de acuerdo con el plan divino.<sup>24</sup> La asociación entre el número y la música también continuó siendo uno de los principios fundamentales de los pensadores renacentistas. Un buen ejemplo de esta actitud se puede encontrar en el *Harmonia Mundi* (1525) de Francesco Giorgio, quien intenta reducir el conocimiento teológico, cosmológico y bíblico a la “disciplina” de la música, vinculando los ámbitos dispares de estas esferas de conocimiento mediante los números que mencionan. A través del número, Giorgio produce un sistema unificado, encaminado a mostrar la belleza y proporción existente en todo, utilizando a la numerología como el factor que proporciona y organiza dicha unidad.<sup>25</sup>

### 5) La numerología

Ya desde los primeros tiempos del platonismo se pueden distinguir dos vertientes del estudio de los números; la concepción de la música como una ciencia que expresaba la idea de un universo matemático y, de manera paralela, una tendencia mística asociada con el número mismo, adjudicándole atributos y significados más o menos precisos, los cuales forman la base de la numerología.<sup>26</sup> Los interesados en este último aspecto del significado de los números forman un nutrido grupo, entre los cuales se pueden citar a Platón mismo, Macrobio (en su comentario al *Somnium Scipionis*), Giorgi, Fludd, e incluso a Leibnitz; también es conveniente citar

---

<sup>23</sup> *Opera Omnia*, Basilea, 1572, p. 101, citado por John Dee en su prólogo a la traducción al inglés de las obras de Euclides, por Henry Billingsley (1570): “por medio de los números existe una forma de explorar y entender toda cosa disponible para ser conocida” (*By Numbers, a way is had, to the searchyng out and understanding of every thing, habel to be knowen*), vid. Yates 1982: 139.

<sup>24</sup> Butler 1970: 67.

<sup>25</sup> *Ibid*: 56.

<sup>26</sup> Sobre los diferentes atributos asignados a los números se puede consultar, entre otras obras, a Bongo 1585, Ingpen 1624, Butler 1970; Iamblico 1988 y Rooley 1990.

al misticismo numerológico medieval que añade un rico simbolismo basado en elementos bíblicos y cristianos a los significados atribuidos a los diferentes números por las escuelas pitagórica y platónica.<sup>27</sup> Los significados atribuidos a los diferentes números muestran, en términos generales, una gran consistencia a lo largo del tiempo. Los pitagóricos, por ejemplo, consideraban que la mónada o unidad se refería al Creador; la diada o dualidad a la materia espiritual con su base fangosa, y la triada o trinidad a la forma o luz por medio de las cuales son informadas todas las cosas. Los pitagóricos también afirman que el número humano es el septenario, ya que está compuesto por el número formal, que es el ternario, junto con el material, que es el cuaternario. A grandes rasgos, se puede considerar que los atributos principales de los diferentes números en la época del renacimiento son los siguientes:

1. La unidad, el principio, lo divino.
2. La creación, la dualidad, la separación, el principio femenino.
3. Lo sagrado, la acción creativa, el principio masculino.
4. El aspecto físico del universo.
5. El mundo de los sentidos – el hombre, el número de la unión (2+3).
6. Procreación (2x3), armonía, el alma.
7. La sabiduría, la plenitud de un ciclo creativo.
8. Ciclos terminados, regreso a materias divinas (7+1).
9. El más perfecto de los números (3<sup>2</sup>), musas: guías de los esfuerzos humanos.
10. Retorno a la unidad.

### **C) El contexto isabelino**

El interés por el neoplatonismo, la filosofía oculta y la magia se generalizó entre ciertos grupos de intelectuales isabelinos, entre los que destacan poetas y literatos tales como Spenser, Chapman y Shakespeare.<sup>28</sup> Las manifestaciones de esta inclinación incluyen el cultivo de la melancolía y la utilización de procedimientos numerológicos para dotar a sus obras de un sentido filosófico y metafísico más allá del contenido del texto, un

---

<sup>27</sup>Vid. Butler 1970, capítulo 2: “The Early Medieval Period: Biblical exegesis and World Schemes”.

<sup>28</sup> Vid. Yates 1982, segunda parte, “La filosofía oculta en la época isabelina”.

contenido que revela su búsqueda de conocimiento y su deseo de adentrarse en los misterios del terreno espiritual, especialmente los postulados o insinuados en las fuentes neoplatónicas, incluyendo la concepción del hombre como un ser imbuido de divinidad que puede, mediante su propia elección, establecer contacto con esa parte divina y, por extensión, con la Divinidad misma: esta noción es crucial para entender el propósito del artista isabelino.<sup>29</sup>

### ***1) Dowland y la “escuela de la noche”***

Un filósofo que ejerció una gran influencia fue John Dee: una de sus obras más relevantes para nuestros propósitos es su prólogo a la traducción de Euclides que hiciera Henry Billingsley (publicada en 1570) donde menciona, entre otros, a Henry Cornelius Agrippa, célebre ocultista y mago, y a Pico della Mirandola, iniciando el discurso con una invocación al “divino Platón”. Dee –quien según Frances Yates muy bien podría encarnar la imagen del melancólico inspirado– enfatiza la importancia del número como clave del universo.<sup>30</sup>

[...] la todopoderosa e incomprensible sabiduría del Creador, en la creación diferenciada de todas las criaturas, de todas sus partes diferentes, naturalezas y virtudes, con el orden y el más absoluto número llevó de la nada a la formalidad de su ser y estado. En consecuencia, por medio de las propiedades de los números aprendidas por nosotros, por todos los medios posibles (hasta donde alcanza la perfección de la ciencia), podemos tanto envolvernos y acercarnos a la búsqueda y visión interna y profunda de las distintas virtudes, naturalezas, propiedades y formas de todas las criaturas<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Yates 1982: 131-132: “la filosofía dominante de la época isabelina fue precisamente la oculta, con su magia, su melancolía, su deseo de penetrar en esferas profundas del conocimiento y de la experiencia científica y espiritual, y su temor ante los peligros de semejante empresa, así como con la fiera oposición que encontró en su camino”.

<sup>30</sup> Yates 1982: 148-149.

<sup>31</sup> [...] *the Almighty and incomprehensible wisdom of the Creator, in the distinct creation of all creatures: in all their distinct partes, natures, and vertues, by order, and most absolute number brought, from Nothing, to the Formalitie of their being and state. By Numbers propertie therefore, of us, by all possible meanes (to the perfection of the science) learned, we may both winde and draw ourselves into the inward and deepe search and vew, of all creatures distinct vertues, natures, properties, and Formes.* Citado en Rooley 1990: 34.

La influencia de Dee se extendió a numerosos amigos y discípulos, entre los que se contaban intelectuales como Sir Philip Sydney, quien sostiene en *A Defense of Poetry* que la función del arte es la de “elevarnos y llevarnos tan alto a la perfección como nuestras almas, degradadas por su habitación de barro, sean capaces”, es decir, un concepto evidentemente neoplatónico.<sup>32</sup> Edmund Spenser, otro bardo neoplatónico quien mantuvo relaciones con Sydney es definido por Frances Yates como el poeta que reflejó la doctrina de John Dee, el verdadero filósofo de la época isabelina. La obra de Spenser, *The Faerie Queene*, es uno de los ejemplos más notables del empleo de esquemas numerológicos para transmitir y enfatizar un mensaje filosófico, como lo ha demostrado el notable análisis de Alastair Fowler, *Spenser and the Numbers of Time*.<sup>33</sup>



4. Lucy Harrington Russell, condesa de Bedford

---

<sup>32</sup> Sydney, *A Defence of Poetry* (1581): “la función de la poesía es la de guiarnos y llevarnos a la perfección más alta que nuestras almas degeneradas, empeoradas por su morada de barro, sean capaces de alcanzar” (*the function of poetry is to lead and draw us to as high a perfection, as our degenerate souls, made worse by their clay lodgings can be capable of*) *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. Van Dorsten, Oxford 1973, p. 82. Citado en Headlam Wells 1984: 176.

<sup>33</sup> Fowler 1964; *vid.* también a Fowler 1962 y 1970.



Otro poeta asociado con las tendencias e ideas neoplatónicas es George Chapman, cuya obra más célebre, “Shadow of Night”, manifiesta el concepto de la melancolía inspirada de tipo “saturnino”, con descripciones del humor de la noche, triste y lloroso, propicio para los estudios abstrusos. Chapman menciona, en la carta que precede al poema, que existía un círculo de personas dedicadas a estudios profundos y a la búsqueda del conocimiento “calzadas con las sandalias aladas de Mercurio y ciñendo la espada diamantina de Saturno, empeñadas en decapitar a la ignorancia y en sublimar sus monstruosos afectos a un juicio más bello”.<sup>34</sup> Esta referencia es de especial interés, ya que se ha conjeturado mucho sobre la existencia de un círculo, llamado “School of Night”, mencionado por Shakespeare, al cual se supone que pertenecían Chapman, Raleigh, Drayton, Donne y el mismo Shakespeare.<sup>35</sup> Por otra parte, existía un grupo de artistas y pensadores agrupados alrededor de la figura de Lucy Harrington Russell, condesa de Bedford (ilustración 4), a quien una multitud de artistas dedicaron sus obras.<sup>36</sup> Entre los poetas y literatos que rindieron homenaje a esta protectora de las artes se pueden mencionar a Ben Jonson, Donne, Drayton y Chapman, además de los músicos John Daniell y otro célebre John: Dowland. Es sumamente tentador identificar al grupo que rodeaba a Lucy de Bedford con la mencionada “escuela de la noche”, especialmente tomando en cuenta que Donne dedicó a esta dama algunos de sus poemas más enigmáticos, y que Dowland le dedica su segundo libro de canciones, precisamente donde se muestra de manera más clara y abundante el interés del laudista por las llamadas “songs of darkness”.<sup>37</sup> La temática de estas canciones gira alrededor de las lágrimas, la oscuridad y la noche; sirvan como un ejemplo los títulos de las cinco primeras: “*I saw my Lady weep*”, “*Flow my tears*”, “*Sorrow stay*”, “*Die not before thy day*” y “*Mourn, day is with darkness fled*”.

---

<sup>34</sup> Yates 1982: 230.

<sup>35</sup> *Ibid.*: 245-246; véase también Rooley 1990: 68-69.

<sup>36</sup> Sobre la vida de Lucy de Bedford, *vid.* Maurer 1980 y Lawson 2008; *vid.* también Rooley 1990: 68-69.

<sup>37</sup> Dowland 1600, Libro 2; *vid.* También Maurer 1980 y Rooley 1990: 69.



5. W. Shakespeare, *The Passionate Pilgrim*,  
Londres, 1599

Una referencia Shakesperiana de sumo interés en el contexto de las canciones de oscuridad aparece en un soneto publicado en *The Passionate Pilgrim*, una colección de poemas publicados en 1599 cuya portada señala que son obra de Shakespeare (ilustración 5). El soneto en cuestión es, en realidad, debido a Richard Barnfield (*To His Friend, Master R.L., in Praise of Music and Poetry*), donde el autor declara abiertamente su preferencia por la poesía de otro neoplatónico, Spenser, “cuyos profundos conceptos no requieren apología”, y lo compara precisamente con Dowland, “cuyo toque celestial en el laúd arrebató los sentidos”, una clara alusión al furor órfico:

If music and sweet poetry agree,  
As they must need, the sister and the brother,  
Then must the love be great, twixt thee and me,  
Because I love the one, and thou the other.  
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch  
Upon the lute doth ravish sense;  
Spenser to me, whose deep conceit is such,  
As passing all conceit, needs no defense.  
Thou lov'st to hear sweet melodious sound  
That Phoebus' lute, the Queen of Music makes,  
And I, in deep delight am chiefly drowned,

When as himself to singing he betakes.  
One god is god of both, as poets feign,  
One may love both, and both in thee remain.<sup>38</sup>

## 2) Numerología isabelina

Entre los isabelinos, como entre sus antecesores renacentistas, el concepto del número como factor de organización del universo se ve reflejado en la idea de que la numerología proporciona las claves ocultas de toda la creación. Los mismos conceptos, ya expresados por Dee, continuaran apareciendo durante el siglo XVII; William Ingpen menciona en *The Secrets of Numbers according to Theologicall, Arithmetically, Geometricall and Harmonicall Computation* que “todas las cosas están compuestas [...] de números: los cielos, la tierra, el mar, el alma y el cuerpo del hombre, e incluso los ángeles mismos”.<sup>39</sup> Robert Fludd, por su parte, reitera la función de la música como un reflejo de la organización del mundo:

“la música en el macrocosmos es fundamental: primero en cuanto a su propia constitución, pues es de las proporciones musicales de donde se derivan la ordenación y la armonía de las partes que constituyen la fábrica mundana; las relaciones musicales determinan y aseguran el equilibrio macrocósmico. En segundo lugar, la música es instrumento idóneo para reproducir e imitar esa misma ordenación del mundo mayor como parte integrante de la aritmética y como arte o disciplina.”<sup>40</sup>

La relación entre el número, la poesía y la música continuará siendo un *topos* favorito entre los escritores, pensadores y artistas isabelinos, quienes plantearán explícitamente las similitudes entre estas disciplinas, enfatizando la función del número como factor de organización. Minturno, en su *De Poeta* (Venecia, 1559), declara que:

---

<sup>38</sup> Shakespeare 2002: 348-349,

<sup>39</sup> [...] *all things are made [...] of Numbers; the heavens, earth, sea, the soule and body of man, yea, the Angels themselves*, Ingpen 1624: 9.

<sup>40</sup> Comentario de Luis Robledo en Fludd 1978: 20.

“Dado que toda la música se ocupa de las voces y el movimiento de los cuerpos [...] dejad que la manera de proceder para las voces se divida en números y canción; en verdad encontraréis todos estos aspectos (o partes) en la poesía. Y no debe dudarse que los poetas siempre han considerado a los números como parte de la poesía.”<sup>41</sup>

George Puttenham, en su *Art of English Poesie* (1589), comenta que los poetas “con las medidas y concordancias de diversas proporciones imitan las melodías armónicas de la música vocal e instrumental”.<sup>42</sup>

Christopher Butler comenta, a propósito de las referencias de Minturno y Puttenham, que éstas proporcionan evidencia de que la poesía renacentista encerraba un simbolismo numérico no sólo en su contenido, sino también en su estructura, y que las estructuras organizadas de esta manera tendrían ellas mismas un sentido simbólico que añade un nivel alegórico de significado al contenido manifiesto del poema.<sup>43</sup> En este sentido, es conveniente examinar la dedicatoria del primer libro de canciones de Dowland (ilustración 6)

a Sir George Carey donde el compositor también enfatiza la importancia del número como elemento organizador de la poesía y de la música, en un despliegue de conceptos neoplatónicos:

“Esa armonía (honorable Señor) que se expresa habilmente con los instrumentos, aunque, a causa de su variedad de números y proporciones con facilidad incita las mentes de los oyentes hacia la admiración y deleite, sin embargo, con mayor autoridad y poder se ha atribuido con valor al tipo de música que añade a la dulzura del instrumento la vivaz voz del hombre, expresando alguna sentencia valiosa o excelente poema. Así (como puede dar testimonio toda la antigüedad) surgió inicialmente el celestial arte de la música, ya que Lino, Orfeo y el resto primero enmarcaron los números y tiempos de la música de acuerdo con los números y tiempos de sus poemas: de

---

<sup>41</sup> *Atque cum omnis musica in vocibus, et corporis motione versetur [...] vocum autem ratio dividatur in numeros, et cantum; has omneis quidem parteis in poetica profecto reperies. Neque enim dubitandum est numeros quidem omnibus Poetis cum musicis semper fuisse communis.* Citado en Butler 1970: 102.

<sup>42</sup> [...] *by measure and concord of sundry Proportions doth counter fait the harmonickall tunes of the vocal and instrumental Musickes*”, Butler 1970: 101.

<sup>43</sup> *Ibid.*: 102.

esta maera Platón define a la melodía como consistiendo de armonía, número y palabras: la armonía desnuda en sí misma; las palabras el ornamento de la armonía y el el numero como amigo común y unificador de ambos. Este pequeño libro, que contiene el concierto de la armonía hablada, aunada al laúd, el instrumento más musical, siendo mi primera obra, me he aventurado a dedicarlo a su Señoría.<sup>44</sup>



6. *The First Booke of Songs or Ayres*  
(sexta edición, 1613)

<sup>44</sup> *That harmony (Right honorable) which is skillfullie exprest by Instruments, albeit, by reason of the variety of number and proportion of its selfe, it easilie stirs up the minds of the hearers to admiration and delight, yet for highe authoritie and power hath been ever worthily attributed to that kinde of Musicke, which to the swetness of instrument applies the lively voice of man, expressing some worthy sentence or excellent Poeme. Hence (as al antiquitie can witnesse) first grew the heavenly Art of musicke: for Linus, Orpheus and the rest, acording to the number and time of their Poemes, first framed the numbers and times of musicke: So that Plato defines melody to consist of harmony, number, and words; harmony, naked of it selfe; words the ornament of harmony, number the common friend and uniter of them both: This small booke containing the consent of speaking harmony, joyned with the most musicall instrument the Lute, being my first labour, I have presumed to dedicate to your Lordship, Dowland 1597, hoja sin foliar; citado en Rooley 1990: 15.*

En síntesis, lo que Dowland plantea es la reunión de los elementos más capaces de transmitir y conmover los afectos de los oyentes: la voz humana, el medio musical de mayor excelencia tratado de la manera más apropiada, con una organización numérica, aunado al instrumento de mayor nobleza, el laúd. El laúd mismo se consideraba como un símbolo de la armonía que subyacía en el cosmos y que sólo cedía la preponderancia a la voz.<sup>45</sup>

## D) Análisis

### 1) La lágrima, cronología y fuentes

El motivo que conocemos como “la lágrima” hace su aparición formal en la obra de Dowland, en una pavana para laúd solo que gozó de gran celebridad y popularidad, tanto entre los músicos y aficionados ingleses como en el extranjero, llamada, precisamente, “*Lachrimae Pavan*” (ilustración 7). Las fuentes más antiguas de esta obra son tres colecciones manuscritas, todas ellas compiladas alrededor de 1595. Dos de ellas se conservan en la biblioteca de la Universidad de Cambridge: el manuscrito conocido con la signatura D.d.2.11 (fol. 9<sup>v</sup>: sin título; fol. 75<sup>v</sup>: “*Lachrimae Jo Dow*”; fol. 84: “*Lachrimae J.D.*”) y el llamado *Cosens Lute Book* (Add Ms 3056, fol. 4<sup>v</sup>: *Lacrimae by MR Dowlande BM*). La tercera fuente se encuentra en la British Library (Add. 31392, fol 35<sup>v</sup>: “*Dowlands Lachrimae maister Dowland*”).<sup>46</sup> Un año después William Barley la incluyó en *A New Booke of Tabliture*, publicado en Londres (ilustración 8).<sup>47</sup>

En esta pavana, el motivo que le da nombre aparece sólo una vez, al principio de la obra, pero con una fuerza y presencia tales que justifican sobradamente la notoriedad que tendrán, por una parte, la pavana y, por la otra, el motivo mismo que será tomado por una gran cantidad de autores tales como Besard, Van den Hove, Strobilius, Holborne, Lachner, Lawes, Byrd, Farnaby, Bull, Tomkins y Morley como material para sus propias obras.<sup>48</sup>

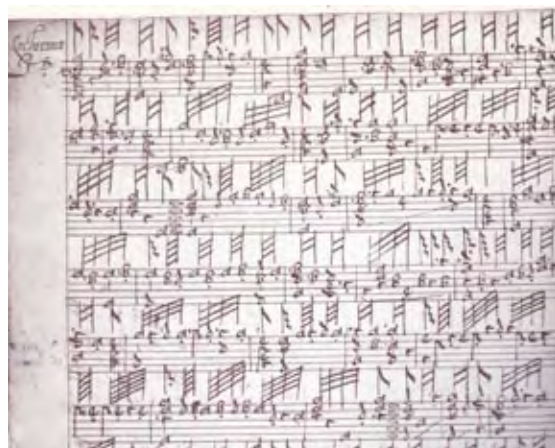
---

<sup>45</sup> “*The lute itself, as the noblest of musical instruments, was widely treated as a symbol of the harmony that underlies the cosmos.*” Headlam Wells 1981: 33.

<sup>46</sup>Poulton 1982: 487-488.

<sup>47</sup>Barley 1596: sig. F<sup>r</sup>.

<sup>48</sup> Vid. Gale & Crawford “John Dowland's 'Lachrimae' in its Continental Context”.



7. “Margaret Board Lute Book” (c. 1620), fol. 11<sup>v</sup>:  
*Lachremae J. D.* (c. 1620).

El origen de la lagrima como motivo musical no se ha establecido con certeza; se ha sugerido que puede proceder de obras de Cipriano de Rore, Créquillon o Cauleray, sin embargo, es Dowland quien le da la forma y las particularidades distintivas que la identificarán posteriormente: una cuarta o tetracordio descendente, con el semitono colocado entre las notas más graves (la-sol-fa-mi), con un ritmo característico de mínima con puntillo seguida de dos corcheas y mínima (véase la ilustración 1).<sup>49</sup> El impacto de la lágrima y su asociación con las ideas de pena y dolor se pueden apreciar por el hecho de que posteriormente, en los siglos XVII y XVIII, el tetracordio descendente se convertirá en una de las formulas melódicas establecidas para ilustrar musicalmente los sentimientos dolorosos.

La lágrima aparece de nuevo en una canción publicada en *The Second Booke of Songs and Ayres*, “*Flow my tears*”, basada en la pavana original, a la cual es muy probable que se le haya escrito exprofeso un texto apropiado.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Los posibles antecedentes de la Lachrima se discuten en Henning 1974; Poulton 1977: 25 y Pinto 1997: 54-61.

<sup>50</sup> Dowland 1600: no. II. Para una discusión de Dowland como probable autora de los textos vid. Manning 1944: 46-47 y Poulton 1982: 255-256.



8. William Barley, *A New Booke of Tabliture*,  
Londres, 1596, sig. E.1: “*Lacrime J. D.*”

Al cantar el motivo de la lágrima con las palabras que dan título a la canción se presenta explícitamente la relación entre el motivo y el llanto, la cual solamente se había insinuado en el título de la pavana, y que sitúa a esta pieza claramente en el contexto de las “canciones de oscuridad” al hablar de temas como la noche, el dolor y las sombras:

Flow my tears, fall from your springs,  
exilde for ever let me mourn  
where nights black birs hir sad infamy sings,  
there let me live forlorne.

Fluyan mis lágrimas, derrámense de sus fuentes:  
exilado por siempre déjenme lamentarme  
donde los pájaros negros cantan su triste infamia;  
ahí déjenme vivir olvidado.

La primera canción de la segunda colección, *The Second Booke of*



*Songs*, “*I saw my Lady weepe*”, está dedicada al laudista Anthony Holborne quien, en una publicación del año anterior, *Pavans, Galliards, Almans* (1599) había incluido varias piezas con el tema de la lágrima, algunas de ellas con títulos tan sugestivos como “*Infernum*”, “*Image of Melancholy*” y, especialmente, “*Pavana Ploravi*”.<sup>51</sup> El título de “*Infernum*” que da Holborne a una de estas piezas puede relacionarse directamente con el concepto de infierno que Dowland maneja en obras como “*Flow my Tears*”, “*Mourne, Mourne, Day is with Darknesse Fled*”, e “*In Darknesse let me Dwell*”, el cual no se trata de un lugar de fuego y tormento, sino de negrura y noche perpetua. En este sentido, la lágrima comienza a adquirir un sentido más preciso, al tratarse de un lamento relacionado con la prisión o el estado de vivir en un infierno que tiene muy poco que ver con el infierno de la iglesia cristiana.<sup>52</sup>

La última obra de Dowland en que se menciona explícitamente a la lágrima está dedicada especialmente a dicho motivo: se trata de una colección de piezas para un conjunto instrumental de cinco violas y laúd, publicada en Londres el año de 1604 con el título de *Lachrimae or Seven Tears Figured in Seaven Passionate Pavans, with divers other Pavans, Galliards. and Almands, set forth for the Lute, Viols or Violons in five parts* (ilustración 9).<sup>53</sup> Aquí Dowland explota el motivo de la lagrima a lo largo de un ciclo de siete piezas, unificadas por el uso de dicho material temático. La dedicatoria de esta obra a la reina Ana es de especial interés, ya que revela una concepción diferente del posible significado de las lágrimas: ahora Dowland sugiere que las lágrimas vertidas por la Música son agradables. No queda ninguna asociación con sentimientos de tristeza – excepto si la reina llegara a ver la obra con desagrado:

“Aunque el título promete lágrimas, huéspedes incómodos en estos tiempos de alegría, no hay duda que son agradables las lágrimas que la Música llora, y tampoco fluyen las lágrimas siempre por un dolor,

---

<sup>51</sup> Holborne 1967: nos 17, 18 y 21.

<sup>52</sup> Vid. Por ejemplo, lo que Plotino refiere al respecto (1925: 79): “Nuestro alejamiento fuera de nosotros mismos y nuestra ignorancia de nosotros mismos, resultan, por este motivo, un justo castigo de nuestra separación del Ser. Por el contrario, el amor que el alma experimenta por sí misma la conduce a conocerse y a unirse a Dios. Por eso se ha dicho con razón que el hombre está aquí abajo en una cárcel, porque es prófugo del cielo y trata de romper sus ligaduras”.

<sup>53</sup> David Pinto y Peter Holman han realizado estudios especializados sobre este ciclo: Holman 1999, Pinto 1997 y 2002.

sino que en ocasiones se derraman por la alegría y el contento. Conceded entonces (augusta Diosa) vuestra graciosa protección a estas lluvias de armonía, a no ser que, si las miráis con desaprobación se vean metamorfoseadas en verdaderas lágrimas.”<sup>54</sup>

Si bien es posible interpretar estas palabras a la luz del lenguaje formal de las dedicatorias, resulta significativo que “*I saw my lady weepe*” otra canción de Dowland, ya mencionada y que aparece precisamente en esta publicación, muestra precisamente a la pena como algo que embellece y ennoblece a su dama: “pero tal dolor, creedme, que conquista más corazones que la alegría con sus atractivos encantos” (*but such woe, belieue me, that wins more hearts that mirth can do with her enticing charms*).<sup>55</sup>

El emblema de la lágrima se ha interpretado de diversas maneras, que van desde considerarlo como de interés melódico solamente,<sup>56</sup> a plantear que, además de ser una expresión musical de la pena, describe el fluir de las lágrimas y es una onomatopeya de un suspiro,<sup>57</sup> hasta las descripciones más detalladas de Anthony Rooley, quien describe este motivo en términos que coinciden con el contexto neoplatónico en el que se movía Dowland, enfatizando el aspecto numerológico.<sup>58</sup> Para Rooley, la cuarta descendente es la imagen musical de la caída del hombre, un lamento del alma aprisionada en el cuerpo –la lágrima que ésta llora, presa de la nostalgia por su estado prístino. La confirmación numerológica de esta interpretación se basa en el significado del número cuatro, cuyo atributo principal era el representar a la creación material, organizada y estructurada en grupos de cuatro: cuatro elementos, humores, puntos cardinales, etc.<sup>59</sup> De acuerdo con varios autores de ese periodo (Bongo, Ingpen, Fludd), el intervalo de cuarta expresaba la condición humana en la

---

<sup>54</sup> *And though the title doth promise teares, unfit guests in these joyful times, yet no doubt pleasant are the tears which Musicke weeps, neither are the tears shed alwayes on sorrow, but sometmes in joy and gladnesse. Vouchsafe them (worthy Godesse) your Gracious protection to these showers of Harmonie, least if you frown on them, they bee Metamorphosed into true teares*, citado en Rooley 1983: 6 y Pinto 1997: 45.

<sup>55</sup> Dowland 1600: no. I.

<sup>56</sup> Headlam Wells 1984: 183.

<sup>57</sup> Henning 1974.

<sup>58</sup> Rooley 1983: 9.

<sup>59</sup> Vid. Heninger 1961. Cf. Headlam Wells 1981: 39: “the tetrad is the principle upon which depends the concord and harmony of the universe”.

tierra como débil, vacilante e incierta, en contraste con la quinta, que simbolizaba la seguridad y la fuerza que recibe el hombre devoto a través de su conciencia de lo divino.<sup>60</sup> Rooley concluye señalando que cada uno de los intervalos podía expresar ideas fundamentales a través de un proceso analógico, y que el conocimiento de la numerología estaba bastante difundido. Es importante enfatizar la congruencia entre la interpretación numérica propuesta por Rooley, el contenido textual de “*Flow my tears*” y el contexto intelectual en que trabajaba Dowland. Sin embargo, es muy probable que esta interpretación no sea más que una primera aproximación a un motivo mucho más complejo y rico en significados, y que Dowland pudiera haber intentado describir algo mucho más importante y vital que la nostalgia por un origen perdido.



9. J. Dowland. *Lacrimae or Seven Teares* [...],  
Londres, 1604.

<sup>60</sup> Rooley 1983: 9.

## 2) *Come Heavy Sleep*

Una de las fuentes que muestra de manera más clara y evidente la función y el significado de la lágrima es una canción: “*Come Heavy Sleepe*” (ilustración 10), publicada en el primer libro de canciones de Dowland (1597), es decir, poco tiempo después de que comienzan a circular en manuscrito las primeras versiones instrumentales basadas en este motivo –casi podríamos decir que en sus versiones “abstractas”, desprovistas de toda asociación textual explícita– y tres años antes de que aparezca “*Flow my tears*” en su segundo libro (1600). Dadas estas circunstancias, es muy probable que “*Come heauy Sleepe*” nos muestre cómo Dowland se pudo haber basado en las implicaciones metafísicas de este emblema para ilustrar un texto, antes de dotarla con una letra propia que enfatizara su asociación con el llanto. “*Come heauy Sleepe*” sobresale entre las 21 que componen el libro por su cualidad melancólica que prefigura a las canciones del segundo libro, más patentemente “oscuras”. También puede ser significativo que esta obra ocupe el vigésimo lugar en la colección, dado que este número estaba asociado directamente con la pena y el dolor (según Bongo, “*nunquam vincenarium adhibet, nisi ad res tristes, luctuosas*”), en otras palabras, esta pieza se identifica plenamente como una de las canciones de oscuridad, no sólo por su texto, sino también por su lugar en la colección, así como por sus características musicales.<sup>61</sup>

La primera estrofa de la canción, que será objeto de nuestro análisis, dice así:<sup>62</sup>

*Come heauy sleepe the image of true death;  
And close vp these my weary weeping eies:  
whose spring of tears doth stop my vitall breath,  
and tears my hart with sorrows sigh swoln cries:  
com & posses my tired thoughts worne soule  
that living dies till thou on me be stoule*

Ven pesado sueño, imagen de la verdadera muerte,  
y cierra estos mis cansados ojos llorosos  
cuyo manantial de lágrimas detiene mi aliento vital  
y desgarrá mi corazón con los lamentos henchidos  
de sollozos de la tristeza.

---

<sup>61</sup> La referencia a Bongo se encuentra en Butler 1970: 139.

<sup>62</sup> Se ha respetado escrupulosamente la ortografía y puntuación del original.

Ven y posee mi alma desgastada, agotada por los  
pensamientos cansados,  
que viviendo muere, hasta que tú en mi te pierdas  
[me robes].

Una interpretación del texto músico-literario que intente basarse en los principios y conceptos de la época, especialmente en lo que se refiere al uso de la numerología, debe ser consistente con un precepto fundamental, descrito por Butler en los siguientes términos:

“[...] en muy importante enfatizar desde el principio que la estructura debe tener una relación adecuada e intelegible con el contenido del poema, La semántica de los números involucrados debe estar en relación recíproca con lo que leemos inicialmente. Sólo de esta manera, a falta de alguna evidencia externa, puede sustentarse una interpretación numérica del texto. De esta maera, el simbolismo del número ‘se introduce’ de dos maneras en la poesía: ya sea como un aspecto de la estructura del texto, o como símbolos sustantivos dentro de él.”<sup>63</sup>

Desafortunadamente las limitaciones de espacio no permiten presentar un análisis detallado del contenido de esta canción; sin embargo, es posible ofrecer por lo menos un esquema básico de su estructura y de la función de las lagrimas en este contexto. En un sentido literal, el texto muestra al alma cansada y dolorida en búsqueda del reposo, suplicando al sueño que venga y le permita abandonarse en él para descansar del “vivir muriendo”, del sufrimiento opresivo que le desgarrar el corazón y le impide respirar. En este reflejo o imagen de la muerte, el alma muere momentáneamente en una especie de anticipo del descanso final y por medio de este proceso obtiene un consuelo pasajero en el olvido característico de dicho estado. Una primera interpretación a este nivel nos

---

<sup>63</sup> [...] it is very important to emphasize right at the beginning that the structure must have an intelligible and apt meaning relationship to the content of the poem. The semantics of the numbers involved must be in a reciprocal relationship with what we read in the first place. Only in this way, in default of any external evidence, can a numerical interpretation of the text be supported. Thus number symbolism 'gets into' poetry in two ways; either as aspects of the structure of the work, or as substantive symbols within it, Butler 1970: 133.

refiere simplemente a la necesidad de reposo que requiere un alma cansada del mundo, sin proporcionar mayor información. Sin embargo, el concepto del sueño se puede relacionar directamente con la idea de la melancolía y –especialmente– con la idea de la melancolía inspirada: Thomas Walkington describe en su *Opticke Glass of Humors* (1607) a la melancolía como un dulce sueño de los sentidos (*the sweete sleepe of the senses*).<sup>64</sup> En consecuencia, es posible ampliar la interpretación preliminar a la consideración de que con la invocación inicial se busca la ayuda de la melancolía para llegar a un estado contemplativo, propicio para una búsqueda de naturaleza metafísica o espiritual a la que se inclinaban los sujetos de dicho temperamento.<sup>65</sup>

La estructura literaria organiza la estrofa en 6 versos de 10 sílabas cada uno, un marco que puede expresarse numéricamente como el producto de 10 x 6. En consecuencia, el mensaje que intenta comunicar el autor se desarrolla en el ámbito limitado de esas 60 sílabas. En términos numerológicos, 60 se relaciona con el paso del tiempo (60 minutos, 60 segundos), pero también es el producto de (3 x 4 x 5) que corresponden respectivamente a los números de Dios, del mundo material y del hombre (o mundo de los sentidos), lo cual, aunado a la connotación temporal que se atribuye al 60 nos proporciona un marco de referencia que indica que el proceso descrito en la estrofa se desarrolla en el tiempo humano: el del mundo material (4) y el mundo de los sentidos (5), pero también sugiere algún tipo de relación con Dios como agente creador e involucrará, de alguna manera, al tiempo divino: el tiempo intemporal –valga la paradoja– de la eternidad (3). Por otra parte, también es factible descomponer el 60 en (6 x 10), los factores planteados explícitamente en la estructura del texto, con la implicación de que en esta estrofa se cumple un ciclo de “regreso a la unidad” (6 ► 10) relacionado con el alma/mente (6), que puede interpretarse como el hombre en busca activa del retorno a su origen. La multiplicación de (6 x 10) conlleva la interacción de dos números triangulares (y, en consecuencia, perfectos), con la implicación de que este ciclo se cumple bajo el signo de la perfección, o bien que conduce a la perfección o a un estado perfecto, y que puede expresarse como: el regreso a la unidad, la vuelta al origen por medio de una vía y un proceso que perfecciona al alma.

---

<sup>64</sup> Walkington 1664: 131-132, citado en Arikha, *op. cit.*: 5.

<sup>65</sup> Yates, “Chapman and Dürer on Inspired Melancholy”: *when, through the melancholic inspiration, the soul soars to the intellect, or the mens, it learns the secret of divine matters.*

Desde una perspectiva musical, esta estrofa está subdividida en 10 secciones de longitud variable por medio del uso de semibreves (♫), con la implicación de que la estructura basada en la combinación de texto y música describe precisamente el ciclo que debe cumplirse para que el alma reencuentre su origen, partiendo de la primera invocación a la acción de la divinidad (1) hasta completar la posesión del alma por el sueño con la consiguiente pérdida de identidad y reintegración momentánea a la unidad (10). Incluso es posible plantear la posibilidad de que lo que se describa sea una experiencia mística de iluminación o de gnosis. Cada una de estas 10 secciones describe una fase de este proceso de retorno a la unidad, comenzando por la primera invocación al sueño (o a la melancolía) para que ayude en sus esfuerzos al suplicante, hasta el retorno de vuelta de la experiencia mística, después del clímax extático donde se experimentó el contacto con un nivel diferente del ser:<sup>66</sup>

1. *Come heauy sleepe* (la intención)
2. *the image of true death*; (el camino)
3. *And close vp* (inicio del proceso)
4. *these my* (separación del mundo material)
5. *weary weeping eies*: (anulación de los sentidos)
6. *whose spring of tears doth stop my vitall breath*,  
(el trabajo interno)
7. *and tears my hart with sorrows sigh swolln cries*:  
(anulación del mundo material)
8. *com & posses my tired thoughts worne soule*  
(transformaciones)
9. *that living dies* (x 3) (la iluminación)
10. *till thou on me be stoule*. (el retorno)

En la estructura literaria dos señales mayores de puntuación (: [= punto]) dividen al texto en tres grandes grupos indicando, en primera instancia, una acción creativa y generadora (3) que actúan sobre la división (2).

---

<sup>66</sup> La presente descripción es producto de un detallado análisis de la obra, el cual no puede incluirse por las limitaciones de espacio.

XX CANTVS.

Come heauy sleepe theimage of tuedath;  
And clofe vp thefe my weary weeping eies; whoſe ſpring of tears doth ſtop my  
vitall breath, and tears my hart with ſorowes ſigh ſwoln cries; com & poſſeſſe my tired thoughtes  
worne ſoule, that liuing dies, till thou on me be ſloue.

Come ſhadow of my end, and ſhape of reſt,  
Allied to death, chide no his blacke fac's night;  
Come thou and charme theſe rebels in my brain,  
Whoſe waking fantaſies doe my mind aſtrigh,  
O come ſweet ſleepe, come, or I die for euer;  
Come ere my lull ſleepe come, or come neuer.

10. J. Dowland. "Come heauy sleepe",  
First booke of songs or ayres, Londres, 1596.



Tomando en cuenta que el tres tiene asimismo la atribución de resolver el conflicto entre unidad y dualidad ( $1+2=3$ ) resulta significativo que cada uno de estos grupos presente una cierta unidad determinada por el contenido semántico, que es también congruente desde una perspectiva numerológica:

Primera invocación	<i>Come heauy sleepe the image of true death; And close vp these my weary weeping eies:</i>	Llamado a un poder divino capaz de poseer al alma.	Inicio
Estado doloroso	<i>whose sping of tears doth stop my vitall breath, and tears my hart with sorrows sigh swolln cries:</i>	Descripción de los síntomas y efectos del dolor (detener el aliento, desgarrar al corazón).	Proceso
Segunda invocación	<i>Com &amp; possess my tired thoughts worne soul that living dies till thou on me be stoule.</i>	Posesión: separación del mundo de los sentidos y anulación del yo.	Resultado

Esta estructura recuerda una de las razones por las que se consideraba al tres como número perfecto: el hecho de ser el primero que contiene principio, medio y fin. Con la interpretación se corrobora numéricamente lo que el texto plantea explícitamente: el suplicante invoca a una facultad superior (sueño, divinidad) para que le proporcione consuelo, pero ahora ya se insinúa la causa del sufrimiento al ser mencionado en la segunda sección, la que corresponde a la división, dualidad y separación. En este caso se puede leer que existe dolor causado por el dos, por la separación, con la implicación – en términos neoplatónicos – de que se trata del dolor del alma por la separación de su origen. De nuevo, esta interpretación es perfectamente coherente con el sentido del texto. Una confirmación ulterior en términos numerológicos de la validez de esta interpretación se puede encontrar en el hecho de que la suma de 2 (líneas) + 3 (secciones) da como resultado cinco, el número de los sentidos o del mundo sensorial, que es también el número del hombre y del microcosmos. En consecuencia, el texto se refiere específicamente a la situación de separación que opera en este contexto. Por otra parte, el producto de los números de esta organización es seis, el número del alma y

de la mente, símbolo también de la procreación y de la generación, lo cual indica que al adquirir una cualidad activa, el proceso descrito tendrá lugar en el interior del hombre, actuando sobre su intelecto y su alma, con la finalidad de generar algo nuevo, de permitirle acceder a un estado nuevo (procreación en el sentido de nuevo ser). Será importante notar, en este nivel de interpretación, la aparición de las lagrimas como un elemento activo en el contexto de la dualidad:

(lugar 4)  
whose spring of tears doth stop my vitall breath,

Ahora la lágrima no es el resultado del lamento del alma alejada de su origen, sino que participa en un proceso encaminado a “detener el aliento vital”, es decir, a lo que los místicos llaman “morir para el mundo”.<sup>67</sup> Aparece implícita la triada agente-proceso-sujeto: lágrimas-suspensión-vida corporal, así como la triple acción del respirar: inspiración-retención-espíración. Es importante enfatizar que aquí las lagrimas son un agente activo (3 palabras: spring of tears) en la consecución del propósito deseado, al realizar una acción sobre el mundo material (4 palabras: stop my vitall breath), un cometido que contrasta con el planteamiento anterior de que son la expresión de la nostalgia del alma por su origen: Mientras que en su papel de queja la lágrima mostraba simplemente una actitud pasiva ante la situación de dualidad, ahora actúa dinámicamente para resolverla en la unidad. También es importante notar la asociación de las lagrimas con el número de la tierra (4), expresada asimismo por el lugar que ocupa en la frase.

---

<sup>67</sup> José Vasconcelos, en una nota a Plotino, señala: “el hombre puede y debe desligarse del cuerpo, morir para él y vivir para el alma, esto es lo que [Plotino] llama la segunda manera de morir. Morir para los sentidos es doctrina de todo místico” (Plotino 1925: 47, n). Yates 1943: 102 menciona, a propósito de un emblema literario de Pico della Mirandola en *De Gli Eroici Furore*, que dicho autor aclara su sentido así: “the death which the glance of the eyes can give signifies the mystical death of the soul”; más adelante, comentando otro emblema similar, indica que cierta imagen de dos estrellas “have the power to kill the enthusiast, a power which is benevolent because it causes him to die to everything except to his divine subject”. Macrobio, en su *Comentario al sueño de Escipión*, señala que la muerte que lleva al conocimiento es alegórica, se trata de la “muerte del hombre con respecto a la vida cotidiana y sensual, la muerte de los sentidos”, citado en Ficino 1993: LIX, nota 129.

La separación del mundo de los sentidos (5) es la materia de la quinta sección musical (*weary weeping eies*). La aliteración del texto, subrayada por la repetición de valores rítmicos iguales y la repetición de las dos primeras notas enfatiza la noción de cansancio, mientras que el concepto del llanto encuentra eco tanto en la cuarta descendente de la melodía, como en la palabra “*weeping*” que evidentemente se asocia con la efusión de lágrimas (compás 12). El proceso que se ha iniciado en la cuarta sección, donde se señala la separación del estado terrenal, se continúa en esta quinta sección, donde se enfatizan la separación del mundo de los sentidos (5), iniciada antes y que ahora se simboliza con mayor intensidad con el uso de 5 sílabas, 5 notas, y por el hecho de que la palabra inicial de la sección consta de cinco letras. La idea de llanto (y cansancio) planteada en el texto es de nuevo congruente con el descenso de 4<sup>a</sup> en la melodía, pero a diferencia de lo que ocurrió en la sección anterior, ahora todo conduce a la armonía de quinto grado, utilizada por Dowland para simbolizar el mundo del espíritu en oposición a la armonía de tónica, que expresa al mundo material.<sup>68</sup> Los ojos llorosos y cansados toman parte en el proceso no en su capacidad de órganos sensoriales (no hay alusión alguna a ver o a mirar) sino como elementos que con el llanto conducen al mundo interior, un mecanismo simbolizado por las cinco notas y cinco sílabas (el mundo de los sentidos = el hombre) y el descenso de 4<sup>a</sup> en la melodía (la inmersión en el mundo interno). Las letras del texto suman, por reducción, siete, el número de la sabiduría y el misticismo, que también simboliza ciclos completos, y que asimismo puede representar la acción de la mente sobre la materia (3+4); éstas atribuciones dan un mayor sustento a la hipótesis de que los ojos cansados y llorosos (y en consecuencia la melancolía) son un medio para acceder al conocimiento y al mundo del espíritu.

(5) + (7) + (4) = 16 ► 7  
weary weeping eies

La acción creativa de la música, simbolizada por la lágrima, se indica con las tres palabras del texto y puede relacionarse con el principio activo

---

<sup>68</sup> Rooley 1983: 9 señala que para Bongo, Ingpen y Fludd la quinta simbolizaba “*the security and strenght received by the devout man of deep wisdom through his awareness of God*”. Estos conceptos se confirman por el examen de la evidencia interna en la obra.

del llorar: la búsqueda y reflexión que, separándolo de consideraciones e intereses mundanos le permite al hombre emprender el retorno a la unidad. Al llegar a este punto, el acompañamiento realiza una figura de separación en el bajo (repetición con salto descendente de 8ª) que recae sobre la palabra “*eies*” (compás 13). Tomando en cuenta el contexto general, esta figura sugiere que los ojos se separan, es decir, se cierran al mundo sensorial para volverse al interior.

“Desde luego, el fundamento y la base de la purificación es el conocimiento de sí mismo; saber que se es alma ligada a un ser extraño y de esencia diferente. En seguida, una vez persuadidos de esa verdad, recojámonos interiormente, desprendámonos del cuerpo y liberémonos por completo de nuestras pasiones.”<sup>69</sup>

La siguiente sección musical (“*whose spring of tears doth stop my vitall breath*”) tiene claras connotaciones ternarias: el seis de la sección, un número perfecto, se expresa por medio de nueve palabras, el número pluscuamperfecto, que conduce al diez de las sílabas y las notas. Indica que el proceso de perfeccionamiento del alma se acentúa, y subraya de nuevo la intervención de las lágrimas como agente para la interrupción de la vida/conciencia corporal. Aparece la primera referencia explícita a las lagrimas en el texto (la sección anterior hace una referencia implícita al hablar de “llorar”), de nuevo asociada específicamente con el número cuatro, comenzando por el hecho de que se trata de la cuarta palabra del texto, pronunciada al final de un descenso de 4ª en la melodía (que asimismo se puede asociar con la lagrima, compás 15). La suma total de las letras del texto, que se refiere en su conjunto precisamente a la acción de las lágrimas es, de nuevo, cuatro:

(lugar 4)

whose spring of tears doth stop my vitall breath  
(5) + (6) + (2) + (5) + (4) + (4) + (2) + (6) + (6) = 40 ► 4

La frase puede dividirse en dos enunciados: “*whose spring of tears*” y “*doth stop my vitall breath*”, que aportan, cada uno, más elementos simbólicos:

---

<sup>69</sup> Plotino 1925: 45.

whose  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(5)}$  spring  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(6)}$  of tears  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(7)} = (9)$  || doth stop  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(8)}$  <sup>(lugar 4)</sup> my vitall  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(8)}$  breath  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(6)} = 40 \blacktriangleright 4$

La secuencia 5-6-7 en la primera mitad de la frase sugiere que las lagrimas están actuando como mediadoras entre el 4 y el 8, entre el ámbito terrenal y la resurrección o renacimiento a un nuevo estado, mientras que la suma de los tres números es nueve, el número de perfección, que indica la perfección del manantial de lagrimas, la fuente de donde nacen, refiriéndose probablemente al espíritu, que contrasta con el aliento, es decir, una acción (3) que debe detenerse en el mundo corporal de la segunda parte de la frase (4).

Por otro lado, también se puede plantear otra división de la frase, separando la acción del sujeto:

$\overbrace{\hspace{4em}}^{(4)}$  whose spring of tears doth stop  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(5)}$  || my vitall  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(6)}$  breath  $\underbrace{\hspace{1em}}_{(7)}$   $\underbrace{\hspace{1em}}_{(8)}$   
 $\underbrace{\hspace{1em}}_{(8)}$   $\underbrace{\hspace{1em}}_{(6)} = (14) \blacktriangleright (5)$

que nos muestra un proceso dinámico realizado en cuatro etapas graduales (5, 6, 7, 8): el de detener al mundo, lo cual permite completar un ciclo de renacimiento o de nuevo principio (8) y que actúa específicamente sobre el hombre (5). Los números pertenecientes a las letras se pueden interpretar en el sentido de que las lagrimas, como mediadoras y agentes del proceso, sirven para detener el aliento terrenal, la conciencia del mundo, y devienen como un mecanismo de gnosis/conocimiento y reflexión, dejando de ser sólo un lamento por la condición del alma encerrada en el cuerpo. Al ser la lágrima un emblema intrínsecamente musical, la música misma resulta ser una vía de conocimiento.<sup>70</sup> Sumando el número de la lágrima (4) con el del contexto de esta sección (6) el resultado, una vez más, apunta hacia la reunificación con el origen ( $10 > 1$ ).

La lachrima como emblema musical aparece en tres ocasiones en esta pieza: primero en el cantus (compases 9-10), entre las secciones que corresponden a “*and close up*” (3), donde se inicia, y “*these my*” (2), donde

<sup>70</sup> Walker 1958 señala que, de acuerdo con Ficino, “through music man is capable of achieving a state of mystical union with the spiritus mundi or divine spirit that animates the universe”, citado en Headlam Wells 1985: 518.

finaliza: lo cual se puede entender como el inicio de la acción (3) de separación (2). Es notable que estas secciones se refieren de nuevo a un proceso de desprendimiento de las funciones corporales, el primero manifestando la acción de una fuerza creativa (3) que efectúa una acción de cerrar (“*close up*”) actuando sobre el concepto de posesión (“*my*”), es decir, que su función es la de anular el sentimiento de individualidad en el ámbito terrenal (4) y la lagrima es precisamente el mediador entre el agente y el sujeto. Esta lágrima parte del punto más alto de un hexacordio duro, en el contexto de una armonía del cuarto grado – que en esta obra se relaciona directamente con el proceso mismo (mediando entre la tónica y el quinto grado), para desembocar en una armonía de quinto grado, del espíritu.<sup>71</sup> La cuarta sección musical es la más breve: consta solamente de dos palabras (“*these my*”) y dos sílabas cantadas con cinco notas que parecen aludir a lo ilusorio que puede ser un sentimiento de identidad propia (compases 11-12). La separación inherente a este estado se plantea con las dos letras con que se expresa el posesivo (*my*), una de las formas más claras de referirse al sentimiento de propiedad que sólo puede concebirse en seres separados y autónomos; el concepto se refuerza con el segundo lugar que ocupa *my* en este breve enunciado. La envoltura corporal que encierra al “yo”, implícita en la idea de separación, es indicada por medio de las cuatro notas con que se canta “*these*”, y que llevan directamente al “*my*”; el ámbito terrenal relacionado con el alma disociada de su origen. En otras palabras, el alma prisionera en el ámbito terrenal (el 4 de esta sección) se encuentra separada (2 palabras) de su origen. Esta ruptura se enfatiza con el cuatro entendido como 2<sup>2</sup>, que puede aludir a una primera división, al descender el alma a la tierra, pero puede implicar una segunda separación del alma, en este caso del cuerpo que la mantiene prisionera para poder emprender así el proceso que la llevará a reunirse con el origen, un proceso que se insinúa musicalmente con el uso de la *Lachrima*.

La segunda aparición de la *Lachrima* se encuentra en la sexta sección, donde se alude precisamente al manantial de lágrimas que detienen el aliento, ya discutido antes. La última ocasión en que aparece la lagrima es sumamente importante y reveladora, una circunstancia que no deja de ser significativa precisamente por ser la tercera, con todas las connotaciones de perfección inherentes a este número. Ahora la lagrima se encuentra en la novena sección (“*that living dies*”) que, una vez más, contiene atributos evidentes de perfección. En esta parte encontramos una exclamación

---

<sup>71</sup> Vid. nota 68.

ternaria (3 palabras) repetida 3 veces que coincide con el 9 de la sección. Este último número, el más perfecto – perfección dentro de la perfección – representa la manifestación divina actuando sobre los tres planos: materia-cuerpo-alma, y se relaciona asimismo con grupos perfectos: los 9 órdenes de ángeles agrupados en 3 grupos de 3 jerarquías, las nueve musas, etc. También es el número de nacimiento a un nuevo estado (9 meses de la gestación), el inicio de un nuevo ciclo de vida-muerte. En este contexto, se muestra como el alma poseída por el sueño accede a otro ciclo de vida-muerte (9), donde, como el texto señala, “*living dies*”; un estado donde, sin abandonar la envoltura carnal alcanza un estado similar al de la muerte, es decir, se acerca a la perfección de su estado original.

La relación entre las triples triadas y el ciclo de nacimiento-muerte se muestra claramente en los Evangelios: tres de los evangelistas mencionan la hora de la pasión de Jesucristo, quien es crucificado en la hora tercia, su agonía se inicia en la sexta y expira en la nona (Mateo 27, 45; Marcos 15, 25; Lucas 23, 44). Por otra parte también es significativo que transcurran tres días antes de la resurrección:

Crucifixión	Inicio de la acción creativa	And close vp
Agonía	Inicio del proceso mismo	whose spring of tears doth stop my vitall breath
Muerte	Muerte y resurrección	that living dies (x3)

El sentido de la “muerte” como muerte de lo corporal y del mundo de los sentidos se indica en el número de letras que contiene la exclamación:

(4) (6) (4) = (14) ► 5: Muerte de los sentidos  
*that living dies*

↓                      ↙(4)→ ► Muerte de lo corporal  
 ▼

6: vida, creación, alma Perfección en el “vivir muriendo”: la anulación de la vida corporal que lleva a la vida espiritual

En la tercera reiteración de la frase “*that living dies*” se alcanza el clímax melódico de la pieza, donde el contexto armónico sufre asimismo una transformación radical al presentar un acorde de sexto grado alterado para convertirlo en mayor (compás 28); este cambio implica alterar ascendentemente la tercera nota de dicho acorde que es, precisamente, la tónica de la pieza, la nota que normalmente se relaciona con el mundo corporal, el mundo al cual el alma ha caído. En otras palabras, al llegar a este punto, se ejerce una acción (la tercera nota del acorde) sobre el mundo (la tónica) que literalmente desaparece y el nivel ordinario de conciencia deja de existir mientras el centro de equilibrio asciende a un nivel superior. En este clímax melódico de la canción, el alma finalmente alcanza el estado de conocimiento y comprende, muere para perder su identidad separada y retornar a la unidad. Esta muerte y éxtasis aparece cuando, al alcanzar la nota más alta –no solamente del hexacordio sino de toda la pieza– el cantus pronuncia el tercer “*dies*”. En este punto el bajo concluye el canto de una lachrima auténtica, la última de la canción, indicando que su función se mantiene incluso hasta el final del proceso.

“Ahora bien, en el momento en que se toca a lo Uno no se debe ni se puede decir nada de él; sólo más tarde nos es posible razonar sobre él. Se debe creer que se le ha visto cuando una luz repentina nos ilumina el alma, porque esta luz viene de El, es El mismo. [...] El verdadero fin del alma es estar en contacto con esta luz; es ver esta luz al resplandor de ella misma, sin el recurso de otra luz extraña; es ver este principio con cuya ayuda ve. En efecto, debe contemplar el principio por el cual está iluminada, al modo como se contempla el sol solamente por su propia luz, Pero ¿cómo llegar allí? Suprimiendo todas las cosas.”<sup>72</sup>

## **E) Conclusiones**

La experiencia disponible sugiere que Dowland tuvo conocimiento de las ideas manejadas en ciertos círculos intelectuales interesados en el estudio de las doctrinas neoplatónicas, propagadas, entre otros intelectuales, por Ficino, Della Mirandola, Agrippa, Giorgio y Dee. Entre esas doctrinas sobresale la que relaciona al número y a la música como elementos

---

<sup>72</sup> Plotino 1925: 447.



organizadores del cosmos, así como el considerarlos como herramientas para profundizar en su significado. El número deviene para estos artistas como un factor para organizar –a imitación del Creador– las propias obras y dotarlas de un contenido trascendental. Dowland no parece ajeno a este movimiento y sus obras son susceptibles de ser analizadas por medio de procedimientos numerológicos obteniendo resultados de gran consistencia y significación. Entre los elementos usados por Dowland, sobresale su emblema personal, la *lachrima*, que presenta varios niveles de significado, desde la insinuación simple del lamento, pasando por la onomatopeya del sollozo y la exégesis neoplatónica como el lamento del alma por la separación de su origen. Estos dos primeros niveles de análisis no develan el significado más profundo, metafísico, que contiene este emblema. Se puede postular, a partir de la evidencia proporcionada por “*Come heauy sleepe*”, la existencia de por lo menos otros tres niveles. Las características y significados de cada uno de estos niveles se pueden resumir de la siguiente manera:

1. Motivo de 4a descendente que lleva de la “tónica” a la “dominante”, dotado de un ritmo particular y distintivo, en el marco de una escala menor que no corresponde a ninguno de los modos tradicionales y asociada con textos referentes a las lágrimas y al llorar.
2. Motivo de 4a descendente que parte del punto más alto del hexacordio y cuyo ritmo sugiere el proceso de formación y caída de una lagrima: se puede interpretar como un lamento del alma por su descenso al mundo material (4) según los principios neoplatónicos.
3. De acuerdo con los atributos asignados a los números, la interpretación anterior no es completamente satisfactoria, ya que el motivo parte de la sexta nota del hexacordio para descender a la tercera, es decir que parte del número del alma y de la mente (6) para caer al número de lo sagrado y de lo divino (3), una patente contradicción. En este caso resulta más satisfactorio interpretarla como el hombre que se sumerge en sí mismo en busca de su propia divinidad. En términos de la armonía implícita en este motivo, la interpretación confirma el planteamiento propuesto, en el sentido de que se trata de una búsqueda interna, ya que lleva de la armonía de la tónica –el mundo– a la dominante –el espíritu: un movimiento de lo corporal hacia lo espiritual.

4. Es factible reinterpretar el (4) con el cual la lágrima se asocia generalmente. Si bien el cuatro se considera tradicionalmente como el número de la materia, también tiene un significado más profundo y fundamental como el generador del tetraktys sagrado de los pitagóricos, el cual conduce al diez a través del cuatro por medio de la suma de cuatro números en cuatro niveles, es decir, el retorno a la unidad que, de acuerdo con los pasos anteriores, se encuentra dentro del hombre mismo (1+2+3+4):<sup>73</sup>

\* \* \*

A estas consideraciones habría que añadir que, según Plotino, el alma condenada a vivir encerrada en un cuerpo durante su caída desde el entorno divino hasta la tierra cruzaba cuatro regiones celestes:<sup>74</sup> un proceso que muy bien podría justificar la segunda interpretación expuesta arriba. Sin embargo, de acuerdo con los principios neoplatónicos planteados por Ficino, existían cuatro tipos diferentes de furor divino: amatorio, poético, religioso y profético, los cuales se producían en el momento en que el alma atravesaba en sentido inverso cada región del cielo:

“El primer furor modera lo desacorde y disonante. El segundo convierte las cosas moderadas desde sus partes en un todo. El tercero, en un todo por encima de las partes. El cuarto conduce al Uno, que está por encima de la esencia de todo.”<sup>75</sup>

En consecuencia, el postulado de Ficino: “puesto que el alma desciende por los cuatro grados, es necesario que por cuatro ascienda”,<sup>76</sup> es perfectamente congruente y describe a la perfección la función de la lágrima en un contexto cuaternario. El emblema se revela rico en significación y nos describe tanto el lamento del alma por la caída, como el

---

<sup>73</sup> Headlam Wells 1981: 39, menciona que: “*the tetrad is the principle upon which depends the concord and harmony of the cosmos*”; Butler 1970: 9 señala que el tetraktis se trataba “*as a key to the understanding of the whole of life*”. Para más información sobre el tetraktis, *vid.* Heninger 1961 y Apatow “The Tetraktys”.

<sup>74</sup> Ficino 1993: LVII.

<sup>75</sup> M. Ficino, *De amore*, VII, 14. Citado en Ficino 1993: LVIII.

<sup>76</sup> *Ibid.*

proceso de reunificación con la unidad; tanto la causa del sufrimiento como el proceso para superarlo, así como el resultado final de dicho proceso: el encuentro de lo divino dentro de la persona misma en un estado de gnosis o de iluminación. No resulta sorprendente, en vista de estas consideraciones, que Dowland la hubiera adoptado como su emblema personal, quizá simbolizando sus propias inquietudes y su visión de la música como un factor de crecimiento espiritual.<sup>77</sup>

“Así, después de haberse liberado de todas las cosas exteriores, el alma se volverá hacia lo más íntimo que hay en ella; y no se dejará atraer por ninguno de los objetos que la rodean; ignorará todas las cosas, primero por el efecto mismo el estado en el cual habrá de encontrarse y luego por la ausencia de toda concepción de formas; ni siquiera sabrá que se ocupa en la contemplación de lo *Uno* y que le está unida; entonces, cuando haya permanecido suficientemente con él, vendrá a revelar a los demás, si puede, este comercio celeste.”<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> El escéptico puede plantear la pregunta: ¿Es natural el proceso intelectual? La respuesta es afirmativa. Cuando nos comunicamos empleamos el proceso continuamente. En una comunicación significativa se debe concentrar en el tema en cuestión. Entre más concentrado es este foco se obtiene más discernimiento, dado que se está más inmerso en la idea o sentimiento. Entre más importe, se tiene más cuidado, se es más preciso, más ritualista, más simbólico para dotar al interés con identificadores universales –símbolos– significado. La expresión se vuelve fundamentalmente más universal debido a que es más personal en este sentido más profundo, elaborado, enriquecido. Así, la definición de música del filósofo Leibnitz parece una conclusión adecuada: ‘la música es un ejercicio secreto de aritmética que realiza el alma, inconsciente del acto de estar contando’ (*The Skeptic may raise the question: Is the intellectual process a natural one? The answer is affirmative. When we communicate, we employ the process continually. In meaningful communication, you must concentrate on the subject at hand. The greater this concentrated focus, the more insight you gain, since you are further immersed in your idea or feeling: The more you care, the more careful you are, the more precise, the more ritualistic, the more symbolic to endow your care with universal identifiers – symbols – meaning. Your expression becomes fundamentally more universal because it is more personal in this deepened, elaborated, enriched sense. Thus the philosopher Leibnitz's definition of music seems a fitting conclusion.: “Music is a secret exercise in arithmetic of the soul, unaware of its act of counting), Gaulddin & Benson 1985: 181.*

<sup>78</sup> Plotino 1925, p. 440.

\* \* \*

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **A) Fuentes primarias**

BARLEY, William

1596 *A New Booke of Tabliture*, Londres: “At his shop in Gratiuous street”.

BONGO, Pietro

1585 *Numerorum significationis*, Bergamo: Typis C. Venturae.

DOWLAND, John

1597 *The First Booke of Songs or Ayres of Foure Parts with Tableture for the Lute*, Londres: Humfrey Lownes.

1600 *The Second Booke of Songs or Ayres of 2. 4 and 5 parts: with Tableture for the Lute or Orpherian with the Violl de Gamba*, Londres: Thomas East.

DOWLAND, John (cont.)

1604 *Lachrimae, or Seven Teares Figured in Seven Passionate Pavans, with Diverse other Pavans, Galiards and Almans, Set Forth for the Lute, Viols or Violons, in Five Parts*, Londres: John Windet.

FICINO, Marsilio

1975 *The Letters of Marsilio Ficino*, translated from the Latin by members of the language department of the School of Economic Science, Londres: Shepheard-Walwyn.

1993 *Sobre el furor divino y otros textos*, selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara, traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona: Anthropos.

FLUDD, Robert

1979 *Escritos sobre música*, traducción y notas de Luis Robledo, Madrid: Editora Nacional.

GIORGIO ZORZI, Francesco

1545 *De harmonia mundi totius cantica tria. Cum indice eorum, quae*

*inter legendum adnotatu digna visa fuere, nunc recens addito,*  
Paris: Andreas Berthelin.

HOLBORNE, Anthony

1599 *Pavans, Galliards, Almains, and Other Short Aeirs*, Londres:  
William Barley.

1967 *The Complete Works, Music for Lute & Bandora*, editado por  
Masakata Kanazawa, Cambridge: Mass.: Harvard University  
Press (Harvard Publications in Music 1).

IAMBlico

1998 *Theologumena Aritmeticae Pb*, Michigan: University of Michigan  
Press (Bibliotheca Scriptorium Graecorum et Romanorum  
Teubneriana).

INGPEN, William

1624 *The Secrets of Numbers; According to Theological,*  
*Arithmetical, Geometrical and Harmonical Computation*,  
Londres: John Parker.

MACROBIO, Aurelio Ambrosio Teodosio

1970 *Commentarii in Somnium Scipionis*, editado por James. Willis,  
Leipzig: Teubner (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et  
Romanorum Teubneriana).

PLATÓN

1921 *Diálogos*, 3 vols, México: UNAM.

PLOTINO

1925 *Selección de las Eneadas*, México: UNAM.

SHAKESPEARE, William

2002 *The Complete Sonnets and Poems*, editado por Colin Burrow,  
Oxford: OUP (Oxford's World Classics).

WALKINGTON, Thomas

1664 *Optick Glass of Humors r the Touchstone of a Golden*  
*Temperature*, Londres: For Dawson.

**B) Fuentes secundarias**

BOYD, Malcom

2000 *Bach*, tercera edición, Oxford - Nueva York, (The Master Musicians).

BRITTON, Piers

2003 “‘Mio malinconico, o vero ... mio pazzo’: Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artist's Melancholy in Sixteenth-Century Italy”, *The Sixteenth Century Journal*, vol. 34, no. 3, otoño, pp. 653-675.

BUTLER, Christopher

1970 *Number Symbolism*, Nueva York: Barnes & Noble.

CHAFE, Eric Thomas

2000 *Analizing Bach Cantatas*, USA: OUP

CORNFORD, F. M.

1922 “Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition”, *The Classical Quarterly*, vol. 16, no. 3/4, pp. 137-150.

FERGUSON, Kitty

2008 *The Music of Pythagoras*, Nueva York: Walker and Company.

FOWLER, Alastair

1962 “Numerical Composition in the Faerie Queene”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 25, no3/4, pp. 199-239.

1964 *Spenser and the Numbers of Time*, Londres: Barnes and Noble.

1970 *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*, Cambridge: CUP.

FRANKEL, Stuart

1999 “Phonology. Verse Metric and Music”, tesis doctoral inédita, New York University.

GALE, Michael & Tim CRAWFORD

2004 “John Dowland's 'Lachrimae' at Home and Abroad”, *Lute Society Journal*, vol. 44, pp.1-34.

GAULDIN, Robert & Warren BENSON

- 1985 "Structure and Numerology in Strawinsky's In Memoriam Dylan Thomas", *Perspectives of New Music*, vol. 23, no. 2, primavera-verano, pp. 16-181.

GIBSON, Walter

- 1969 *Persona: A Style Study for Readers and Writers*, Nueva York: Random.

GODWIN, Christopher

- 1992 *The Harmony of the Spheres: The Pythagorean Tradition in Music*, Rochester, Vermont: Inner Traditions.

HEADLAM WELLS, Robin

- 1981 "Number Symbolism in the Renaissance Lute Rose", *Early Music*, vol. 9, no. 1, enero, pp. 32-42.
- 1984 "The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-Song", *Early Music*, vol. 12, no. 2, mayo, pp. 173-189.
- 1985 "John Dowland and Elizabethan Melancholy", *Early Music*, 13, pp. 514-528.

HENINGER, S. K.

- 1961 "Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad", *Studies in the Renaissance*, Vol. 8, pp. 7-35.

HENNING, Rudolf

- 1974 "A Possible Source of Lachrimae?", *Lute Society Journal*, vol. 16, pp. 65-67.

HOLMAN, Peter

- 1999 *Dowland: Lachrimae*, Cambridge: CUP.

HUMPHREYS, David

- 1983 *The Esoteric Nature of Bach's Clavierübung III*, Cardiff: Cardiff University Press.

JAMES, Jamie

1993 *The Music of the Spheres. Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, Nueva York: Copernicus.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL

1964 *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Londres: Nelson.

LANG, Paul Henry

1985 "Bach: 300 Years On", *The Musical Times*, vol. 126, no. 1705, Bach Tercentenary Issue, Marzo, pp. 140-148.

LAWSON, Lesley

2008 *Out of the Shadows. The Life of Lucy, Countess of Bedford*, Nueva York: Hambledon Continuum.

LE MÉE, Jean

2001 *Ad Quatratum Construction and Study of the Regular Polyhedra*, Nueva York: The Louis and Jeanette Brooks Engineering Design Center (Studies in the Design Process and Design Education, Series A, no. 8).

LEÓN TELLO, Francisco José

1962 *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

LÖSSL, Josef

1994 "The One (*unum*) – A Guiding Concept in *De uera religione*. An Outline of the Text and the History of its Interpretation", *Revue des Études Augustiniennes*, vol. 40, pp. 79-103.

LYONS, Bridget Gellert

1971 *Voices of melancholy; studies in literary treatments of melancholy in Renaissance England*, Londres: Routledge & Kegan Paul.



MANNING, Rosemary J.

- 1944 "Lachrymae: A Study of Dowland", *Music & Letters*, vol. 25, no. 1, pp. 45-53.

MAURER, Margaret

- 1980 "The Real Presence of Lucy Russell, Countess of Bedford, and the Terms of John Donne's 'Honour is So Sublime Perfection'", *ELH*, vol. 47, no. 2, verano, pp. 205-234.

MELAMED, Daniel & Michal MARISSSEN

- 1998 *An Introduction to Bach Studies*, Nueva York: OUP.

MELLERS, Wilfried

- 1953 "La Melancolie au début duXVII<sup>e</sup> siècle et le Madrigal Anglais", en *Musique et Poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris: CNRS, pp. 153-165.  
1980 *Bach and the Dance of God*, Londres: Faber.

PINTO, David

- 1997 "Dowland's Tears: aspects of Lachrimae", *Lute Society Journal*, vol. 37, pp. 44-75.  
2002 "Dowland's True Tears", *Lute Society Journal*, vol. 42, pp. 1-26.

POULTON, Diana

- 1982 *John Dowland*, segunda edición revisada, Londres: Faber and Faber.

ROOLEY, Anthony

- 1983 "New Light on Dowland's Songs of Darkness", *Early Music*, vol. 11, no. 1, pp. 6-21.  
1990 *Performance. Revealing the Orpheus Within*, Worcester: Element Books.

SADOSKI, Mark

- 1992 "Imagination, Cognition and Persona", *Rhetoric Review*, vol. 10, no. 2, primavera, pp. 266-278.

SPINK, Ian

2000 *Henry Lawes. Cavalier Songwriter*, Oxford: OUP (Oxford Monographs on Music).

TATLOW, Ruth

1991 *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge; CUP.

VEGA, María José

2005 “Música y furor poético en el renacimiento: la fantasía de los orígenes”, en *Res Publica Litterarum*, vol. 2, no. 9, pp. 1-25.

VOSS, Angela

1992 “The Natural Magic of Marsilio Ficino”, *Historical Dance*, vol. 3, no. 1, pp. 25-30.

WALKER, Daniel Pickering

1958 *Spiritual and Demonic Magic, from Ficino to Campanella*, Londres: Warburg Institute.

YATES, Frances

1982 *La filosofía oculta en la época isabelina*, traducción de Roberto Gómez Ciriza, México, FCE (Colección Popular 232).

### **C) Recursos electrónicos**

APATOW, Robert. “The Tetraktys”, en:

<http://users.ucom.net/~vegan/tetratkys.htm> Diciembre 19, 2008

ARIKHA, Noga. “Melancholia and Humoural Passions in Early Modernity”, en:

[www.passionsandtempers.com/v1/files/Melancholia\\_and.doc](http://www.passionsandtempers.com/v1/files/Melancholia_and.doc) (Octubre 23, 2009)

CASIODORO, “*Intitutiones Musicae*”, publicado en el Thesaurus Musicarum Latinarum, en:  
[http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/CASINS\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/CASINS_TEXT.html) (Octubre 23, 2009)

DEE, John. “The Mathematicall Praeface to the Elements of Geometrie of Euclid of Megara (1570)”, en:  
<http://math.dartmouth.edu/~matc/Readers/renaissance.astro/2.1.Praeface.html> (Marzo 24, 2009)

DEE, John. “The Mathematicall Praeface to the Elements of Geometrie of Euclid of Megara (1570)”, en:  
[http://www.chmtl.indiana.edu/tme/16th/DEEPRE\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tme/16th/DEEPRE_TEXT.html) (Marzo 24, 2009)

GALE, Michael & Tim CRAWFORD. “John Dowland's 'Lachrimae' in its Continental Context”, en:  
[http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.doc.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/DowlandSignature.gif&imgrefurl=http://www.doc.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/Dow2wd95REV.htm&usq=\\_\\_eiYzp2-yMfmF0uiOdli0UCpMaJg=&h=565&w=429&sz=55&hl=es&start=135&um=1&tbnid=H42YzG2SEA773M:&tbnh=134&tbnw=102&prev=/images%3Fq%3D%2522John%2BDowland%2522%2B%2522John%2BDowland%2522%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26lr%3D%26sa%3DN%26as\\_qdr%3Dall%26start%3D120%26um%3D1](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.doc.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/DowlandSignature.gif&imgrefurl=http://www.doc.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/Dow2wd95REV.htm&usq=__eiYzp2-yMfmF0uiOdli0UCpMaJg=&h=565&w=429&sz=55&hl=es&start=135&um=1&tbnid=H42YzG2SEA773M:&tbnh=134&tbnw=102&prev=/images%3Fq%3D%2522John%2BDowland%2522%2B%2522John%2BDowland%2522%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26lr%3D%26sa%3DN%26as_qdr%3Dall%26start%3D120%26um%3D1) (Octubre 24, 2009)

PERLOW, Ken. “The Image of Melancholy and the Evolution of Baroque Idiom”, en:  
<http://vdgsa.org/hermes/image.html> (Octubre 24, 2009)

VOSS, Angela. “The Music of the Spheres – Ficino and Renaissance Harmonia”, en:  
[www.rvrcd.com/.../The%20Music%20of%20the%20Spheres.pdf](http://www.rvrcd.com/.../The%20Music%20of%20the%20Spheres.pdf) (Octubre 26, 2009)

VOSS, Angela. “Orpheus redivivus: The Musical Magic of Marsilio

Ficino”, en:  
[www.rvrcd.com/essays/Orpheus%20redivivus.pdf](http://www.rvrcd.com/essays/Orpheus%20redivivus.pdf) (Octubre 24, 2009)

WARZAWSKY, Jean-Marc. “Bibliographie musicale de Cassiodore”, en:  
[http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Cassiodore--  
Bibliographie musicale de Cassiodore par Jean-Marc Warszawski](http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Cassiodore--Bibliographie_musicale_de_Cassiodore_par_Jean-Marc_Warszawski)  
(Octubre 26, 2009)

YATES, Frances. “Chapman and Dürer on Inspired Melancholy”,  
*University of Rochester Library Bulletin*, vol. 34, 1981,  
reproducido en:  
<http://www.lib.rochester.edu/index.cfm?PAGE=3566> (Octubre 24, 2009)

\* \* \*

**Antonio Corona Alcalde**, nacido en la ciudad de México, estudió la carrera de guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo la dirección del maestro Guillermo Flores Méndez. Posteriormente se especializó en el laud en el Early Music Centre de Londres, obtuvo el Associateship de la Royal School of Music y más tarde el grado de doctor (Ph.D.) en musicología histórica en la facultad de música de King’s College de la Universidad de Londres. Ha ofrecido conciertos y conferencias en diversos foros de México, Europa y Latinoamérica y ha fungido como jefe del departamento de investigación de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, subdirector del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes y actualmente se desempeña como Coordinador del Posgrado en Música de la UNAM. Su trabajo aparece en revistas especializadas de Inglaterra, Francia, España, Estados Unidos y México.

\*\*\*