

De conversión y melancolía en la canción “Flow my Tears” de John Dowland (1563-1626)

Emma Julieta BARREIRO
Universidad Nacional Autónoma de México

La riqueza musical de la obra de John Dowland (1563-1626) y su personalidad como el músico inglés más famoso de su época en Europa continúan siendo atractivos a principios del siglo XXI. Mi discusión desarrolla tres líneas principales: abordo las implicaciones de alteridad en la conversión de Dowland al catolicismo en el marco histórico de la Inglaterra protestante de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; propongo un análisis retórico textual y musical de su canción “Flow my Tears”, y subrayo los vínculos de esta canción con su ciclo de siete pавanas para laúd *Lachrimae* (1604). Mi argumento principal es que los conflictos históricos que rodearon a Dowland y los procesos de su conversión y exilio determinaron la tradición melancólica musical renacentista como su vehículo de expresión distintivo.

PALABRAS CLAVE: John Dowland, melancolía, conversión, retórica, música y poesía renacentista.

The musical richness of John Dowland’s (1563-1626) work and his personality as the most famous English musician of his age in Europe are still attractive in the early 21st century. My discussion here develops along three main lines: the implications of “otherness” in his conversion to Catholicism in the Protestant late 16th and early 17th century England; the essential musical and textual rhetorical features of his song “Flow my Tears”; and the links between this song and his lute work *Lachrimae* (1604). My main argument is that the historical conflict that distinguished Dowland’s age, particularly in relation to his conversion and exile, were decisive for his adoption of the Renaissance melancholic musical tradition.

KEY WORDS: John Dowland, melancholy, conversion, rhetoric, Renaissance music and poetry.

La riqueza musical de la obra de John Dowland y su personalidad como el músico inglés más famoso de su época en Europa continúan siendo relevantes a principios del siglo XXI, tal como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que Sting, uno de los músicos ingleses de rock más exitosos de las últimas décadas, haya grabado en 2006 junto con el intérprete del laúd Edin Karamasov un audio CD con canciones y música para laúd del compositor isabelino; o que el título de la canción que es tema central de este

artículo sea parte del título de una de las novelas de ciencia ficción más populares del escritor estadounidense Philip K. Dick, *Flow my Tears, the Policeman Said* (1974), donde Dowland funge como personaje incidental y la cual ha comenzado a ser adaptada al cine en mayo de 2009.¹

Más allá de la presencia de Dowland en la cultura popular de nuestros días, me interesa resaltar el interés que demuestra el músico de rock Sting por las conflictivas circunstancias históricas que vivió Dowland, al intercalar en su audio CD la música del compositor isabelino con la lectura de extractos de una carta que éste dirigió en 1595 a sir Robert Cecil, el cortesano más poderoso en la corte de la reina Isabel I, secretario de Estado y encargado de la seguridad de su alteza real. John Dowland describe en esta carta sus viajes por el continente europeo y también niega cargos de traición que, mediante intrigas en la corte inglesa, se le imputaban por el servicio que prestaba, como músico, en las cortes de diversos monarcas o mecenas católicos en el continente. En las notas que acompañan al CD incluso se subraya que Dowland parece haber ofrecido a Isabel I información sobre una posible invasión española al revelar, entre otras cosas, que “the kinge of Spain is making great preparation to com for England this Somer” (Sting y Karamazov, 2006: 4). Este recuento histórico sobre los conflictos políticos y religiosos en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se ofrece, aparentemente, en el CD de Sting para explicar el tono “paranoico” con el cual Dowland alega lealtad a la reina de Inglaterra.

Haya trabajado como espía o no, la condición de “alteridad” de Dowland y la aparente paranoia que expresa en su carta no sólo se relaciona con su identidad católica en el contexto anglicano de la Inglaterra de principios del siglo XVII, sino también con otra condición con la que el propio Dowland y la gente de su época lo identificaron: la del artista melancólico. El atractivo de ésta se ha preservado casi cuatrocientos años después de las circunstancias históricas en que Dowland vivió, quizá debido a que ahora “nuestro siglo penetra [...] en un futuro de signo melancólico” (Rodríguez de la Flor, 2007: 47) y la concepción de la melancolía como una manifestación estética que se da en tiempos de grandes cambios y crisis cobra fuerza “en este momento posmoderno” (37).²

¹ El prestigiado sello *Deutsche Grammophon* lanzó al mercado en abril de 2006 el audio CD 170 3139 intitulado *Sting. Songs from the Labyrinth. The Music of John Dowland* y en 2007 el DVD *Journey and the Labyrinth. The Music of John Dowland*. DVD que incluye entrevistas con expertos sobre la obra y la música del compositor isabelino. El autor Philip K. Dick (1928-1982), entre su amplia obra, cuenta con la novela *Androids Dream of Electric Sheep* (1966), la cual se llevó al cine con el nombre de *Bladerunner* (1982), ver (Billinton 2009). P. K. Dick asigna un papel fundamental a Dowland y sus canciones en otros de sus escritos e incluso llegó a usar el seudónimo de Jack Dowland en algunas de sus obras. Éste no es el lugar para discutir una novela como *Flow my Tears, the Policemen Said*, pero basta con decir que la alteración de la realidad, el progreso genético, el uso de las drogas, en combinación con el valor del amor y el significado de la identidad, se incluyen en la novela; estaría por verse qué tipo de melancolía se podría asociar a ésta.

² El contexto de la aseveración de Fernando Rodríguez de la Flor se hace desde la perspectiva hispánica, donde vincula la melancolía del Barroco del Siglo de Oro español con nuestra época, pero me

Mi discusión en estas páginas se apoya sobre tres líneas principales: las implicaciones de alteridad en la conversión de Dowland al catolicismo en la Inglaterra protestante de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; el análisis textual y musical de su canción “Flow my Tears”, y los vínculos de esta canción con el ciclo de siete pavanas para laúd del mismo compositor, publicado con el título de *Lachrimae* (1604). Mi argumento principal es que los conflictos históricos que lo rodearon y los procesos de su conversión y exilio determinaron el vínculo de Dowland con la expresión musical renacentista de la tradición melancólica.

Músico itinerante o peregrino

Algunos biógrafos sostienen que John Dowland nació en 1563 cerca de Dublín, mientras que otros consideran que nació en Westminster o en Londres (Poulton, 1971; Holman y O’Dette, 2007). Los datos de sus primeros años son poco claros pero se dice que desde muy temprana edad, entre 1579 hasta 1584, prestó sus servicios como intérprete del laúd para los embajadores ingleses en París, sir Henry Cobham y su sucesor sir Edward Stafford, tercer duque de Buckingham. En la mencionada carta de 1595 a Robert Cecil, Dowland admite que “when he was in Paris around 1580 he fell acquainted with some English Catholics who thrust many Idle toies into my hed of Religion, and being but younge their faire wordes overecht me & I beleve with them” (Holman, 1999: 49). El contacto de Dowland con los católicos en exilio y la riqueza musical de los servicios litúrgicos católicos en París parecen haber sido esenciales para su conversión.³ Sin embargo, ésta parece haber tenido diferentes fases o modalidades puesto que existen registros de que el 8 de julio de 1588 recibió el grado de *B.Mus. (Bachelor in Music)* de la Universidad de Oxford (Christ Church) y algunos afirman que se graduó tanto en Oxford como en Cambridge, donde posteriormente inclusive se le concedió el grado de doctor. Obtener un grado universitario en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII era un privilegio negado a los católicos, a menos que éstos suscribieran el voto de obediencia y lealtad a los soberanos ingleses estipulado en el documento conocido como *Thirty Nine Articles*, cuya aceptación significaba abandonar la Iglesia católica al contraponerse sus preceptos con la obediencia y lealtad al papa que demandaba dicha Iglesia. Sin embargo, algunos católicos que lo aceptaban conti-

parece que sus propuestas pueden extenderse más allá del horizonte hispánico. La relevancia de la melancolía en nuestra época y el interés que despierta se puede ver en coloquios o congresos recientes como el de “Madness and Melancholy in Seventeenth-Century Spain”, organizado por el London Renaissance Seminar de la Universidad de Londres en diciembre de 2007, o la colección de ensayos presentada por María Herrera Lima, César González Ochoa y Carlos Pereda Failache, eds., *Memoria y melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, donde se discuten una variedad de manifestaciones de la melancolía en diversas épocas y naciones (México: UNAM, 2007).

³ Morgan Robyns, uno de los músicos de la corte de Isabel I asociado con las prácticas litúrgicas de los católicos ingleses y quien huyó de Inglaterra en 1582 al convertirse al catolicismo, es considerado como uno de los principales responsables de la conversión de Dowland en París (Poulton, 1972: 418-419).

nuaban en privado con su fe y prácticas religiosas y eran llamados “criptocatólicos”, de modo que alguien que había sido católico preservaba un estigma de “diferencia” y subversión potencial.

En 1594, a pesar de ya haber manifestado su retorno a la Iglesia anglicana, la solicitud de Dowland para el puesto de laúd principal en la corte de Isabel I fue rechazada y éste atribuyó el rechazo a su conversión al catolicismo (Poulton, 1972: 46). A modo de defensa y queja, en la mencionada carta subraya su lealtad a la soberana protestante, su respeto a la fe anglicana y su observación de prohibiciones tales como escuchar misa o estar al tanto de prácticas litúrgicas católicas en suelo inglés.⁴ Además, la aseveración “I havee reformed my self to lyve acording to her ma(jes)ties laws as I was borne under her highness” indica que ya en ese año había vuelto a la fe protestante bajo la cual nació. Sin embargo, las etapas exactas de las diferentes fases de su conversión o reconversión continúan siendo poco claras; por ejemplo, Holman indica que Dowland en 1604 era “still a Catholic” (Holman, 1999: 49), pero otros han indicado que continuó trabajando tanto para mecenas católicos como protestantes hasta 1612.⁵

La cuestión de ser protestante o católico en la época de Dowland es un tema de gran complejidad que los expertos señalan como un proceso inestable, ambiguo y de permanente tensión, que se caracterizaba por un movimiento continuo entre la antigua y la nueva religión —“a flux in religion”— y que se relacionaba no sólo con un asunto de la “gracia” divina, sino específicamente con cuestiones de alianzas eclesiásticas y cuestiones prácticas de supervivencia tanto financiera como física (Spurr, 1998: 676). Esto parece explicar la aparente ambigüedad o falta de claridad en la conversión de Dowland y el que los expertos hayan tenido dificultades para determinar sus fases.

En 1595, Dowland volvió al continente y estuvo por corto tiempo al servicio de las cortes alemanas de Wolfenbüttel y Hesse; después se marchó a estudiar con el gran madrigalista Luca Marenzio en Italia, donde su estancia tampoco se extendió debido a las intrigas político-religiosas en las cuales se le trató de involucrar, por lo cual volvió a Alemania. A partir de 1598 hasta 1606 estuvo al servicio de Christian IV de Dinamarca, quien fue un mecenas muy generoso en términos financieros y le permitía a Dowland visitar Inglaterra por temporadas largas. En 1612, después de varios intentos, Dowland fue finalmente admitido en la corte inglesa, ahora bajo la corona del Rey Jacobo I, quien había sucedido en 1603 a Isabel I y publicó en ese año su cuarta y última colección de obras para laúd que también incluyó algunas canciones para voz y laúd. El título de esta publicación, *A Pilgrimes Solace*, parece señalar la

⁴ “God he knoweth I never loved treason nor trechery nor never knew of any, nor never heard any mass in england, wh(i)ch I finde is treat abuse of the people for on my soule I understand it not, wherefor I have reformed my self to lyve acording to her ma(jes)ties laws as I was borne under her highness” (46).

⁵ “[A]lthough he had to explain himself to Cecil, he was never again so close to Rome (in any sense) during the rest of this life. On the contrary, he served many great men in this career and there is no reason to suspect that his choice of patron was made solely in the interests of Catholicism” (Price, 1981: 166).

conclusión de la vida errante o de peregrino que el compositor había llevado fuera de la corte inglesa hasta entonces; después, aunque vivió hasta 1626, no volvió a publicar y aparentemente compuso muy poco.

Los fantasmas de la amenaza católica

En Inglaterra, el temor de que el papa y sus partidarios, con el apoyo de la España de los Habsburgo, triunfara sobre el protestantismo, se relacionaba con los siguientes acontecimientos específicos: el ataque de la Armada Española en 1588; el complot de la pólvora de 1605; la polémica (1615-1620) en relación con el interés de Jacobo I de Inglaterra de que su hijo y heredero al trono, Carlos I, contrajera matrimonio con la infanta española María, hija del español Felipe III; y la amenaza que existía en Inglaterra de guerra con las dos grandes potencias católicas —Francia y España— en la década de 1620 (Newton: 41). Inclusive se dice que entre 1558 y 1660, en la Inglaterra protestante existió un acentuado sentimiento conocido como “anti-papismo”, el cual consistía en gran parte en “una llamada a levantarse en armas en contra de la Babilonia católica en el escenario europeo” y era un factor esencial tanto en la política interna como en la externa de Inglaterra (Shell, 1999: 16). El historiador inglés Patrick Collinson ha hecho énfasis en que la definición de la identidad protestante inglesa se puede relacionar con el impopular matrimonio de la reina María de Inglaterra con Felipe II de España en 1554 y con la represión “al estilo español” que se había hecho “en su nombre” (Collinson, 1986: 11). A partir de entonces, el protestantismo, “originalmente visto con sospecha como la importación de algo extranjero, comenzó a identificarse con el interés nacional y al catolicismo se le identificó con todo lo que amenazara ese interés” (11). De esta manera, el anticatolicismo se convirtió en uno de los estandartes principales de la nación inglesa en el siglo XVI, por lo que considerar lo católico y lo foráneo como una misma cosa se volvió común (Shell, 1999: 19). En ese sentido los fantasmas del peligro asociado a la invasión tienen que ver con el temor y la amenaza que se cernían sobre lo propio (en este caso la nación inglesa), no con los fantasmas del deseo de lo inapropiable o ausente.

A pesar de que diversos críticos e historiadores han indicado que el temor a la amenaza católica-española a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, y que las medidas correspondientes tomadas por Inglaterra “estaban fuera de toda proporción con respecto a la amenaza real”, la existencia misma de la amenaza configuró la política y cultura inglesa de diversas maneras (15). Esto se vincula con el hecho de que la polémica religiosa relacionada con tal amenaza se desarrolló a partir de la distorsión y exageración, puesto que su objetivo era hacer claras las diferencias y suprimir las similitudes (Questier, 1996: 17-40). En este sentido un inglés protestante que se convirtiera al catolicismo se tornaba en un amenazante “otro”, un ser fuera del esquema protestante de la nación inglesa, y era potencialmente un enemigo y traidor, acusaciones bajo las cuales Dowland se mantuvo en sospecha gran parte de su vida

y que explican el exilio parcial que padeció hasta antes de que Jacobo I lo aceptara en su corte. El vínculo entre las cuestiones religiosas y las políticas se manifestaba durante esa época en conversiones y reconversiones como las de Dowland, pero quizá también con otro tipo de estados del alma: los de la melancolía.

Conversión y los fantasmas de la melancolía

La melancolía (o bilis negra) es una noción que se remite a la teoría desarrollada ya desde la Antigüedad clásica, de los “cuatro humores”. Según esta teoría, tanto el cuerpo como la mente del hombre están condicionados por cuatro fluidos básicos que a su vez corresponden a los cuatro elementos y sus cualidades respectivas según la preestablecida relación de correspondencias del mundo. El equilibrio perfecto de estos cuatro humores, de manera que ninguno predominase sobre los restantes, sólo se encontraría en un ser humano ideal o absolutamente sano, que por lo tanto sería inmortal. De manera que, en la región sublunar o terrenal, uno de los cuatro humores prevalecería sobre los demás en cada individuo, determinando lo que entonces se consideraba como temperamento o complexión (del latín *complexio*, mezcla humoral).

A la melancolía, asociada con la tierra, le correspondía el planeta Saturno, al que se tenía por el más antiguo y alejado de la tierra. De ahí su asociación con la cualidad de “frío y seco”, con el color negro y la oscuridad. En los grabados y en la literatura popular de la Edad Media, la tristeza y la somnolencia (además de la avaricia) se delineaban como rasgos característicos del hombre melancólico. Se consideraba un tipo de enfermedad parecido a la depresión en la cual las lágrimas formaban un componente esencial.

Sin embargo, los rostros de la melancolía han sido diversos. Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía* (1621) se encargó de distinguir hasta ochenta tipos diferentes de melancolía. El filósofo italiano Giorgio Agamben ha indicado que según los términos que manejaban los eruditos de la escolástica, la melancolía se definía como la capacidad fantástica o de la imaginación de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable (Agamben, 1982: 32). La teoría aristotélica del pneuma y la teoría medieval del fantasma justificaban la asociación de la melancolía con la actividad artística por la exacerbada práctica fantasmal o creativa que constituye el rasgo común entre ambas (43). La melancolía resultaba entonces un proceso basado en una práctica descrita como fantasmal que se refiere a la capacidad creativa de la imaginación. Más recientemente se han comenzado a explorar las relaciones entre cuestiones de alteridad y melancolía vinculando la propuesta de Giorgio Agamben sobre la melancolía del “objeto inapropiable” o *spiritus phantasticus*, con el punto de vista de la aproximación derridiana “al otro”, como una presencia ausente (Cragolini, 2002).

Sin embargo, uno de los aspectos que me interesa señalar aquí tiene que ver con la dialéctica de la polaridad fundamentada en la dinámica de las relaciones de complementariedad y correspondencia comunes desde la Edad Media, la cual colocaba a la *tristitia mortifera* o *diabolica* o *tristitia saeculi* de la melancolía junto a su dimensión

de *tristitia salutifera* o *utilis* o *secundum deum*. Esta última se consideraba un medio de salvación y un “áureo estímulo del alma”, y como tal no se tenía por un vicio sino por una virtud. En la *Summa Theologica* de Santo Tomás se interpreta a la acedia como una *species tristitiae*, “[es] la tristeza derivada de los esenciales espirituales del hombre, de la especial dignidad que le ha sido conferida por Dios” (26). En el proceso de transfiguración polarizada de la teoría de los humores, la dimensión negativa de la melancolía se interpretaba como el signo de la Caída original (Hildegard von Bingen) o se identificaba con la *tristitia utilis* (Hugo de san Vittore), de manera que el ejercicio de la doble polaridad de las lágrimas sugería que el riesgo mortal se encontraba junto a la noble virtud y que la posibilidad de salvación (la ascensión) existía escondida en el peligro más extremo (la Caída y la muerte definitiva) (Agamben, 1995: 42). De esta manera, en la más profunda oscuridad existía la posibilidad de encontrar la luz más brillante, en la tristeza más intensa la alegría más grande y en lo más bajo, lo más alto.

Estas nociones eran conocidas y manejadas por los neoplatónicos florentinos, con los que algunos han asociado a Dowland. Encabezados por Ficino, éstos advirtieron que la máxima aristotélica “todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya se hayan distinguido en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son melancólicos”, les brindaba una base con autoridad para considerar que el *furor melancholicus* se equiparaba con el *furor divinus* (Panofsky, 1982: 176). Agripa, en su *De Occulta Philosophia* (1530), tenía al *furor melancholicus* como una de las formas mediante las cuales Saturno inducía la “inspiración divina” al hombre (178). En una acérrima crítica a la propuesta del laudista Anthony Rooley sobre la relación entre la obra de Dowland y la filosofía neoplatónica y hermética (Rooley, 1983), Headlam-Wells ha argumentado que asignar a las canciones de Dowland una profundidad filosófica de este tipo es inaceptable e irrelevante puesto que la intensidad de su emotividad afectiva se fundamenta en un sofisticado uso de recursos retórico-musicales aplicados de manera sobresaliente a la tópica de la época sobre la melancolía (Headlam-Wells, 1994: 195-207). La observación de este crítico me parece contundente por la innegable importancia que concedieron los humanistas del Renacimiento a la música como análoga de la poesía y la retórica; la adecuada unión de las palabras y la música se consideraba una de las formas más efectivas de persuasión debido a su gran poder para conmovir (O’Connell y Powell, 1978: 18).

Sin embargo, no hay que olvidar que tanto el rey francés Enrique II (durante cuyo reinado Dowland se convirtió al catolicismo), como algunos mecenas de Dowland en el norte de Europa se distinguían, además de su afiliación o tolerancia al catolicismo, por su interés por las filosofías neoplatónica y hermética, las cuales se habían puesto en boga en esa época de conflictos religiosos y políticos. Además, durante algunas de sus estancias en Inglaterra durante esta época, Dowland se relacionó con el círculo de la condesa Lucy de Bedford, quien también se interesaba por la filosofía oculta, el neoplatonismo y la melancolía humanista. Éstas son unas de las razones por las cuales se explica que Dowland adoptara un temple melancólico vinculado con las filosofías hermética y neoplatónica (Rooley, 1983). A pesar de la crítica de Headlam-Wells a esta

postura del músico y musicólogo Rooley sobre el papel esencial de éstas en la obra de Dowland, por mi parte considero que es necesario reconocer la importancia de ambos elementos, por un lado, el de la tradición retórico-musical en Dowland, y por otro, el del temple melancólico desde el punto de vista filosófico.

Además, me parece que a estos elementos se debe agregar que la condición de exiliado en la que Dowland vivió durante gran parte de su vida se relacionaba directamente con los grandes cambios religiosos y políticos de su época, lo cual también puede considerarse como un factor esencial que definió su perfil melancólico. Es innegable que Dowland cultivaba una personalidad pública de temperamento melancólico al firmar sus obras con las palabras “Jo: dolandi de Lachrimae” y dar a sus composiciones títulos como “Semper Dowland, semper Dolens”, “Flow my Tears” or “In Darkness Let me Dwell”, donde la oscuridad y las lágrimas se presentan como rasgos distintivos relacionados a la melancolía pero cuya interpretación se relacionaba también con una visión del mundo en la que predominaba el pensamiento de correspondencias por opuestos o *coincidencia oppositorum*.

En ese contexto, los aspectos aparentemente negativos de la melancolía, especialmente en el campo de la música, se relacionaban con su efecto positivo y en especial con su poder curativo: “Writers, philosophers and scholars were thought to be particularly susceptible to melancholy because they led solitary, sedentary lives, and because concentrated thinking supposedly tried upon the body, inducing melancholy. They were also concerned with melancholy because they were able to analyse the malady in all its complexity, and to suggest cures” (Holman, 1999: 51).

La música se consideraba el antídoto más efectivo contra la enfermedad de la oscura melancolía y el propio Burton reconocía el poder de la música tanto para inducir melancolía, como para levantar el ánimo melancólico: “Many men are melancholic by hearing Musicke but it is a pleasing melancholy that it causeth, and therefore to such as are discontent, in woe, feare, sorrow, or dejected, it is a most present remedy, it expels cares, alters their grieved mindes, and easeth in an instant” (Holman: 52, nota 47). En la dedicatoria a la reina Anna de Dinamarca, hermana del soberano inglés Jacobo I, de su *Lachrimae or Seaven Teares Figures in Seaven Passionate Pavans* (1604), Dowland apunta específicamente a la dimensión positiva del vínculo entre la música y las lágrimas: “though the title does promise teares, unfit guests in these joyfull times, yet no doubt pleasant are the teares which Musicke weepes, neither are teares shed always in sorrowe, but sometimes in joy and gladness”. Headlam Wells sugiere que esto es similar a la idea del placer del lamento en la poesía, pues según señaló el retórico inglés George Puttenham en su *The Arte of English Poesie* de 1589: “Lamenting is altogether contrary to rejoicing, every man saith so, and yet is it a piece of ioy to be able to lament with ease” (Puttenham, 1970: 54, en Headlam Wells, 1994: 202, nota 57).

En otro orden de ideas, recientemente se ha afirmado que “las eras no son melancólicas [...] y que] tampoco un país [...] puede ser propiamente ‘melancólico’” (Rodríguez de la Flor, 2007: 32 y 34), sin embargo, la tendencia de asociar la melancolía con épocas o lugares específicos ha sido común. Por un lado, entre los ingleses se

considera que “Melancholy was the fashionable malady of the late Elizabethan age [... the Elizabethans] also recognised that melancholy particularly affected Englishmen” (Holman, 1999: 50). Roger Bartra, por otro lado, ha indicado la extensa geografía de la presencia del temple melancólico:

[...] los ingleses del siglo XVII parecían querer arrebatar la melancolía a los españoles para erigirla en un monumento nacional, a lo que contribuyó la obra de Robert Burton *La anatomía de la melancolía* [...] sin embargo] una de las señas distintivas del renacimiento alemán es el famoso grabado de Durero que representa al ángel de la melancolía. Los franceses construyeron la *tristesse* para emular al *spleen* inglés, y los románticos exaltaron como pocas veces antes el sentimiento melancólico. Es posible que hayan sido los neoplatónicos florentinos los primeros en impulsar el renacimiento de la antigua melancolía griega, apoyados en la tradición filosófica árabe y judía (Bartra, 2001: 14).

En otros textos, Bartra subraya la tradición española de la melancolía, especialmente la de los Siglos de Oro hispánicos, un tema al que él mismo ya ha aportado dos libros (Bartra, 1998: 12)⁶ y asevera que “la relevancia del tema melancólico en el *Hamlet* de Shakespeare o en los *Ensayos* de Montaigne [...] puede equipararse a su relevancia en el *Quijote* de Cervantes y *La vida es sueño* de Calderón” (12). Además, indica que “la mirada de muchos es atraída por la melancolía [...] y durante] la segunda mitad del siglo XX se han escrito y divulgado obras muy importantes” sobre ésta (11-12).⁷ Por otra parte, el interés por la melancolía que se da hoy en día podría relacionarse con la relevancia del temperamento de la bilis negra en nuestro cambio de siglo si se toma en cuenta que Burton y sus contemporáneos explicaban que el padecimiento melancólico de su tiempo se debía a “social change, political uncertainty, challenges to religious and intellectual certainties, frustrated ambition, or just *fin-de-siècle malaise*” (Holman, 1999: 50).

John Dowland fue un músico que por largo tiempo sufrió la frustrada ambición de ser parte de la corte inglesa y vivió los conflictos religiosos y políticos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII padeciendo las implicaciones de su conversión al catolicismo en este contexto. El elemento de la conversión también ha sido asociado por Bartra con la melancolía: “La melancolía era un mal de frontera, una enfermedad de

⁶ Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro y Transgresión y melancolía en el México colonial*. Otros textos anteriores que menciona Bartra sobre la melancolía desde la perspectiva de los Siglos de Oro son: Teresa Scott Soufas, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*; Christine Orobítg, *L'humeur noire. Mélancholie, écriture et pensée en Espagne au XVIème siècle et XVIIème siècles*, y Guillermo Díaz Plaja, *Tratado de las melancolías españolas* (Bartra, 1998: 12).

⁷ Roger Bartra se refiere a *Saturn and Melancholy* (1964) de Kiblansky, Panofsky y Saxl; asimismo, Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines A 1900*; Hubertus Tellenbach (1961); Stanley W. Jackson, *Melancholia and Depression. From Hipocratic Times to Modern Times*; Wolf Lepentis, *Melancholy and Society*; Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancholie*, y M. A. Screech, *Montaigne et Melancholy* (Bartra, 1998: 11-12).

pueblos desplazados, de migrantes, asociada a la vida frágil de gente que ha sufrido conversiones forzosas y ha enfrentado la amenaza de grandes reformas y mutaciones de los principios religiosos y morales que los orientaban. Un mal que afecta a quienes han perdido algo o todavía no encuentran lo que buscan” (Bartra, 2001: 30).

No obstante que algunos lectores pudieran considerar que la situación de Dowland era de otro orden y a pesar de que su primera conversión, por los datos con los que se ha documentado, no parece haber sido directamente forzada sino “inducida” por ciertos atractivos del “otro”, personificado por el bloque de poder católico en la Europa continental, las grandes reformas y mutaciones que presencié son indiscutibles, así como lo fue la búsqueda continua de integrarse a una corte protestante en Inglaterra que lo rechazaba por su identidad de converso. El tipo de melancolía relacionada con las conversiones religiosas se puede vincular con la que “podía desequilibrar a quienes traspasaban fronteras prohibidas, invadían espacios pecaminosos y alimentaban deseos peligrosos” (31). De ahí que mi propuesta sea que la melancolía anteriormente descrita podría describirse o relacionarse con la “alteridad” de Dowland, quien sin embargo también parece haber estado muy consciente tanto de la creatividad excelsa asociada con el furor melancólico, como de la “pleasing melancholy” que su música producía.

“Flow my Tears” y el lachrimae en Dowland

A Dowland se le considera como el máximo exponente del tipo de canción conocido como “ayre” o “air”, el cual se caracteriza porque la misma melodía se repite en varias estrofas y puede ser interpretada por una sola voz acompañada de un instrumento de cuerdas rasgueadas (con frecuencia el laúd), al que podría reforzar en el bajo un instrumento de cuerdas frotadas (como la viola da gamba), o cuatro voces sin acompañamiento instrumental, como el propio Dowland indica en la portada de su primera colección de canciones *The First Booke of Songes or Ayres of fowre parts with Tableture for the Lute: So made all the partes together; or either of them seuerally may be song to the Lute, Orpherian or Viol de gambe* (Pattison, 1976: 114).⁸ Estas canciones no se consideran ni polifónicas ni solos de canto, sino un híbrido entre el estilo de las canciones del francés Roland de Lassus y el de los madrigales italianos de Marenzio, porque a pesar de que la parte superior es la más importante melódicamente, el juego contrapuntístico entre las voces inferiores determina su perfil polifónico. Dowland “distilled passion for the declamation of the solo voice, and intensified it by weaving round it a contrapunctual structure that drew on the accumulated capital of the madrigal” (Pattison: 140). De las ochenta y siete canciones que constituyen sus cuatro libros de canciones (1597, 1600, 1603 y 1612), sólo catorce se pueden clasificar dentro de la tradición melancólica y se

⁸ Pattison indica: “The rather obscure wording of Dowland’s title page [...] means that they could be performed either as solos with instrumental accompaniment or by four unaccompanied singers” (Pattison, 1976: 114).

distinguen por el uso de imágenes características de ese temperamento, y en especial las lágrimas y la oscuridad.

“Flow my Tears” se incluyó en el segundo libro de canciones de Dowland, *Second Booke of Songs* (1600), el cual está dedicado a la condesa Lucy de Bedford y fue compuesto cuando Dowland todavía estaba al servicio de Christian IV de Dinamarca. Dowland indicó en la tabla de contenidos que las ocho primeras canciones del *Second Booke of Songs* son “Songs to two voices” y que la melodía del bajo incluye texto. Se ha indicado que en esta canción “the underlay suggests that his part is instrumental rather than vocal in conception” (Sting, 2007: 19), pero una grabación moderna que respeta el texto en la soprano y el bajo, indicados en la tabla de contenidos, es prueba del notable impacto en el escucha (Rooley, 1990) que produce tal combinación.

El texto anónimo de “Flow my Tears” consta de cinco estrofas:

Flow my teares from your springs,
Exiled for ever, let me mourne
Where nights black bird hir sad infamy sings,
There let me live forlorne.

Downe vaine lights shine you no more,
No nights are dark enough for those
That in dispaire their lost fortunes deplore,
Light but doth shame disclose.

Never may my woes be relieved,
Since pitie is fled,
And tears, and sighs, and groans my weary days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment
My fortune is throwne.
And fear and grief and pain for my deserts,
Are hopes since hope is gone.

Harke you shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light,
Happy, happy that in hell
Feel not the world's despite.⁹

Este tipo de lírica se adecuía a lo que Headlam Wells ha descrito como fundamental para una conjunción exitosa entre música y poesía en estas canciones: “If Elizabethan composers tended to choose lyrics that express simple, stylized emotions this is because they were more interested in writing about feelings than ideas” (Headlam, 1994: 203).

⁹ Cito de la edición moderna de Steiner & Bell (Dowland, 1971), la cual he cotejado también con la edición de Auden, Kallman y Greenberg (Auden, 1982).

En otra parte, el mismo autor especifica que la simplicidad a que se refiere tiene precedentes en Horacio, Petrarca y Surrey, relacionándose al *dictum* de que “the poet evokes a physical setting appropriate to his mood” (Headlam, 1994: 206-207, nota 70), y señala que “for many Elizabethan and Jacobean composers literary texts were often chosen for purely technical reasons” (203). En este sentido, el texto ofrece los elementos necesarios para adecuarse a las estrategias musicales características de las canciones melancólicas de Dowland, las cuales incluían el uso de tonalidades o modos cromáticos de matices oscuros en combinación con el motivo de la cuarta descendente en la línea melódica (mi bemol, re, do, si becuadro) y en la armonía dos tetracordes conectados por una sexta menor, conocido como el “motivo de la lágrima” (Holman, 1999: 40-42).¹⁰ Dowland combinaba estos elementos con el uso de palabras como “tears”, “weeping”, “despair” y “darkness”, imitando musicalmente, en forma directa o inmediata, las palabras del texto al emplear un grupo de metáforas musicales o figuras melódicas o armónicas que inclusive un oyente común podía comprender y a las que podía tener una respuesta inmediata: por ejemplo, la característica cuarta descendente que correspondía a la caída de lágrimas. Este proceder se sitúa dentro del contexto de la tradición de la teoría de los afectos, *Affektenlehre*, vinculada a la retórica musical que hacía uso de técnicas como el llamado “Wortmalerei” o “word painting” para representar emociones y estados de ánimo particulares y por lo tanto conmover a los oyentes (O’Connell y Powell, 1978: 17). De manera que Dowland creó un lenguaje de gran intensidad emocional fundamentado en un sofisticado uso de recursos retórico-musicales aplicados de manera sobresaliente a la tópica visual y verbal de la época sobre la melancolía, como la mencionada cuarta descendente (Headlam-Wells, 1994: 195-207).

Los versos de la canción se distribuyen de acuerdo con la estructura musical de la pavana, que contiene tres partes o melodías principales, cada una de las cuales se repite una vez excepto, en este caso, la última: AA BB C. Las diversas partes se desarrollan de la siguiente manera: las dos primeras estrofas corresponden a la primera parte, AA, y se cantan con la misma melodía; las estrofas tres y cuatro corresponden a BB y se cantan con otra melodía; la última estrofa, C, sólo se canta una vez a una línea melódica. Esta estructura permite ver un ejemplo del desarrollo particular en las canciones de Dowland: “his songs progress from the tunefull strophic air to works of tremendous power, in which the emotions of the poetry seem to dictate their own form” (139), ya que el impacto individual de la última estrofa y línea melódica, C, contrasta con las dos partes anteriores, AA y BB, por su estilo casi declamatorio. Se ha indicado que es probable que la música se haya compuesto antes que el texto, e inclusive Holman usa como prueba de esto el hecho de que entre el texto y la música no existe un total amalgamamiento a través de toda la canción, especialmente en las partes correspondientes a AA y BB, donde la poesía no siempre dicta la forma de la melodía (Holman, 1999: 45).

¹⁰ Holman describe las posibles fuentes italianas y francesas, especialmente composiciones de Lassus y Marenzio, de esta figura o motivo.

Sin embargo, la emotividad en AA y BB es contundente, entre otras razones porque, aunque se repita la misma melodía para dos estrofas diferentes, el énfasis del sentido de los versos coincide frecuentemente con la duración de las notas, el ritmo y la acentuación en las frases melódicas. Por ejemplo, esto se ve en las palabras “Flow”/“Down”, “tears”/“lights”, “fall”/“shine” en los primeros versos de las primera y segunda estrofa (AA). Por otro lado, la melódica estrófica de AA y BB da paso en la sección C a un tratamiento de la poesía y la música tipo recitativo en otras canciones para voz sola de Dowland, como en la canción “In Darkness let me Dwell” (1610), donde la melodía y estructura armónica se entretajan con el sentido y el ritmo del verso en la tradición del “word painting” vinculado a los madrigales de Marenzio, representado así un ejemplo de otra característica en las canciones de Dowland: la cada vez mayor naturaleza solística de sus canciones para laúd (Sting, 2007: 19). Además, Holman argumenta que la relación de la canción “Flow my Tears” con el ciclo de las siete pавanas del *Lachrimae* es casi orgánica. La línea melódica de la canción “Flow my tears” (en sus tres partes AABBC) tuvo una importancia especial para el compositor isabelino porque la usó después como fundamento armónico y melódico de su “Lachrimae Antiquae”, la primera de las siete pавanas que componen su *Lachrimae* (1604), y las seis pавanas restantes se pueden describir como variaciones de la primera, lo que confirma la importancia de la presencia de la melodía y motivos musicales de “Flow my Tears” en la obra instrumental de Dowland.

A principios del siglo XVII varios autores afirmaban que los recursos retóricos más comunes tenían sus contrapartes musicales. En su *Sylva sylvarum* (1627) Francis Bacon indicaba que: “There be in Musick certain Figures, or Tropes; almost agreeing with the Figures of Rhetorick; And with the Affections of the Minde, or other Senses”, y más puntualmente Henry Peacham en su *Garden of Eloquence* (1577), proponía que “hath not Musicke her figures, the same which Rhetorick? What is a Revert [contrary motion] but her Antistrophe? Her reports [imitation] but sweet Anaphora’s? Her counterchange of points, Antimetabole’s?, her passionate Aires, but Propopeias?” (Holman, 1999: 43-44).¹¹ Aunque se sabe que la teoría puede ser muy distante de la práctica, el musicólogo Holman ha indicado que: “As Peacham recognised, imitative counterpoint was one of the most important rhetorical devices available to the composer [Dowland], since the technique of imitation involved matching an appropriate musical figure to each phrase or text, and the constant repetition of figures was the musical equivalent of *anaphora*, or the sententious figures of repetition in poetry” (44).

La música de la canción “Flow my tears” contiene en la tercera estrofa tres puntos “imitativos” musicales que corresponden a las frases “since pitie is fled”, “and teares and sighes, and groanes” y “my wearie days”. Se puede considerar que Dowland aplica ahí la figura retórica de la *auxesis*, cuyo equivalente musical sería la repetición de figuras en una secuencia ascendente también llamada *gradatio*, *climax* o *anabasis*, y que la intensidad de la emoción producida por la figura era más efectiva al prepararla con un

¹¹ Holman cita a Bacon y Peacham.

descenso melódico o tonal (44-45). En esta misma canción hay otra serie de frases que requerirían un tratamiento similar, “and teares, and sighes, and groanes” o “and deare, and greife, and paine”, con una melodía o dibujo armónico descendente. Sin embargo, según Holman, Dowland les asigna a estas frases “a confident, rising figure and [...] increase of volume” y Holman considera que tal discrepancia es una de las pruebas de que esta canción fue originalmente una composición instrumental a la cual se le agregó texto después,¹² un aspecto que según este crítico podría reconfirmarse por el hecho de que en la frase “Happy, happy they that in hell” el tratamiento de Dowland pone el énfasis en la palabra “Happy” (45-46). Sin embargo, este paradójico contraste también podría interpretarse como un énfasis del compositor en la capacidad catártica de la luminosa oscuridad melancólica.

Además de los rasgos anteriormente mencionados, la melodía se estructura a base de cuartas descendentes y las palabras “flow my teares” se presentan junto con el motivo descendente de mi bemol, re do, si becuadro, el cual se reitera a lo largo de toda la canción. Armónicamente las frecuentes relaciones falsas entre las tonalidades de sol mayor y sol sostenido que se encuentran en la canción se pueden identificar con recursos musicales que se consideraban adecuados para crear una armonía de tonalidades y modos oscuros con intención melancólica, tales como las suspensiones disonantes y el cromatismo, los cuales Dowland no despliega a gran escala en muchos de sus aires más populares, quizá para evitar complicar en extremo la relación entre las palabras y la línea melódica, pero que desarrolla sobre todo en la última etapa de su obra instrumental (Dart, 1954: 27).

De relevancia inmediata para el énfasis de esta discusión sobre cuestiones de conversión y melancolía en las canciones de Dowland es el hecho de que entre las fuentes del ciclo de siete pavanas que Dowland intituló como *Lachrimae* se ha indicado tanto música de Orlando Lasso para versiones italianas de los salmos penitenciales, como música para versos religiosos y versiones de los salmos de los músicos ingleses William Hunnis, Thomas Morley y Thomas Weelkes (Holman: 46). Las fuentes religiosas del *Lachrimae* y la evolución del ciclo de “*Lachrimae Antiquae*” a “*Lachrimae Verae*” (1612), de donde procede la base de la canción “Flow my Tears” (1600), sugieren una conversión de las lágrimas antiguas a las nuevas, un equivalente a la conversión del catolicismo al anglicanismo y a la complejidad de este proceso.¹³ Sin embargo, se debe recordar que la melancolía religiosa, en diversas maneras vinculada a la melancolía del

¹² El *Lachrimae* (1604) de Dowland parece haber sido originalmente un solo para laúd pero que de la cual han sobrevivido manuscritos de adaptaciones para solos de otros instrumentos o grupos de otros instrumentos y se le describe como una “pavana”, una pieza instrumental basada en una danza con ese nombre. Holman describe detalladamente la historia y cuestiones composición e interpretación de esta obra.

¹³ Los títulos de las siete pavanas del *Lachrimae* en el orden que las publicó Dowland son: “*Lachrimae Antiquae*”, “*Lachrimae Gementes*”, “*Lachrimae Tristes*”, “*Lachrimae Coactae*”, “*Lachrimae Amantis*” y “*Lachrimae Verae*”. Holman presenta un conciso y detallado análisis musical de cada una de estas pavanas (Holman, 1999: 36-59).

amor por la pérdida del objeto de adoración, o a la idea de haber perdido o de no poder alcanzar lo inapropiable, en términos de Agamben, era considerada como posible fuente de ateísmo, superstición, herejía e hipocresía (Holman, 1999: 54, nota 50), aspectos que seguramente no le eran convenientes a Dowland ni pretendía enfatizar, pero que podían vincularse a un protestante con antecedentes de conversión al catolicismo. Quizá éste fue uno de los factores que hicieron que la dimensión de *tristitia utilis* de la melancolía sublimada y creativa, en lugar de la melancolía religiosa, haya sido la que más se ha relacionado con Dowland.

Sobre la figura del “nights black bird” que aparece en la primera estrofa de la canción “Flow my Tears” y que Rooley interpreta como un símbolo hermético (Rooley: 17), Headlam Wells apunta que: “For an age that saw a natural symbolic opposition between ‘Good things of Day’ and ‘Night’s black Agents’ (Macbeth III.ii 52-53), the night-bird, with its nocturnal habits and its cacophonous songs, was an obvious symbol of the discord of hell” (Headlam, 1994: 206). De esta manera, Headlam Wells critica que la interpretación de Rooley no toma en cuenta la práctica cotidiana en la época de Dowland de la lectura de símbolos como una polarización continua. Más allá de la interpretación de Rooley (1983) que relaciona esta canción con la filosofía hermética, interpretación tan duramente criticada por Headlam Wells, también se ha indicado que “Flow my Tears” forma un par con la canción que la antecede, “I Saw my Lady Weep”, y que ambas desarrollan un concepto poético relacionado a la musa de la “Dama música” (Leechman Wilkinson, 1991).

Desde ese punto de vista, mediante el lenguaje de símbolos opuestos, se podría considerar que el poder curativo de la música y de la melancolía sublimada se manifiesta en las peticiones de oscuridad en los versos como “Downe vaine lights shine you no more” y “Never my woes be relieved / since pitie is fled”, pues ahí la luz más brillante se encuentra en la más profunda oscuridad y la alegría más grande en la tristeza más profunda. Por otro lado, es importante tomar en cuenta que tales peticiones subrayan aspectos de la vanidad del mundo, “vain lights”, y la ausencia de compasión, “since pitie is fled”. La condena a la vanidad y la alusión a la ausencia de compasión se pueden relacionar con un énfasis sobre la importancia de virtudes cristianas, lo cual de alguna forma sugiere una dimensión religiosa en esta canción. Sobre esta dimensión Holman ha indicado que: “There is no reason to think that ‘*Lachrimae*’ is specifically a portrait of female tears” (Holman, 1999: 48), lo cual enfatiza la dimensión no terrenal de las lágrimas, a veces tachadas de fingidas o puramente físicas.

En la Inglaterra isabelina las lágrimas representadas en la literatura “were expected from women, children and old men, and were associatead with moderate emotion”, mientras que se consideraba que en estados de extrema angustia en lugar de verter lágrimas, “one is more apt to thow up or void” (Lange, 1996: 2). Sin embargo, las lágrimas de devoción o vinculadas con el fervor religioso eran aceptables tanto en mujeres como en hombres, e inclusive se veían como un “emblem of their status as a penitent of God” (Holman: 48). Este tipo de lágrimas son las que se derraman en los sonetos religiosos y sermones de autores como John Donne (1572-1635), de origen

católico, quien se convirtió a la fe anglicana en su madurez.¹⁴ El ciclo *Lachrimae* parece entonces haber tenido “some religious significance for Dowland, as the connections with the Penitential Psalms imply” (48). Esta posible significación religiosa requiere tomar en cuenta la conversión de Dowland. Resulta revelador considerar que en cada una de las estrofas de “Flow my Tears” hay referencias al exilio que conllevó la conversión de Dowland.

En las primeras dos estrofas se encuentran palabras y frases que de manera muy específica podrían referirse a esa dimensión: “Exilde”, “let me live forlorne” y “those / That in dispaire their lost fortunes deplore”. A esto le siguen “my wearie days / Of all joyes have deprived” y “From the spire of contentment, / My fortune is thowne” de las tercera y cuarta estrofas; la última estrofa, “Learn to contenme Light / Feele not the worlds despite”. De esa manera, a lo largo de toda la canción hay alusiones que se pueden relacionar con el exilio de Dowland de la corte inglesa, debido mayormente a las implicaciones políticas de su conversión; o, desde el punto de vista neoplatónico cristiano, con el exilio del paraíso donde la referencia a la Caída del hombre se vincula con la melancolía de los desterrados; o con la melancolía como una enfermedad de los desplazados que viven grandes cambios en un mundo inestable y ambiguo.

“Pleasing melancholy”

El músico rockero Sting señala la paradójica naturaleza de “Flow my tears” cuando la describe en su audio CD de la siguiente manera: “a song about hopelessness, it is strangely uplifting”. Concluyo con sus palabras porque me parece que hacen eco a las de músicos y musicólogos como Rooley y Holman que aluden al enigmático poder de la melancolía en las canciones de Dowland. No todas ellas pueden levantar el ánimo, pero algunas, como es el caso de “Flow my Tears”, apuntan en cierto sentido a aliviar la pesadumbre del melancólico y son un tipo de lamento que contiene aspectos como la alegría y el júbilo (“joy and gladness”), a los que parece aludir, por un lado, el retórico Puttenham y, por el otro lado, el filósofo Burton, con la idea de la placentera melancolía (“pleasing melancholy”). La tradición retórico afectiva, las corrientes filosóficas y religiosas y la vivencia personal de Dowland en un mundo de conversiones, reformas y mutaciones confirman la importancia de la conversión en su canción “Flow my Tears” que es representativa de sus canciones y música instrumental de temple melancólico. Podría decirse que su poder resuena hasta nuestros días mediante la capacidad fantástica o práctica creativa, aquella que tiene que ver con representar o hacer revivir “lo perdido” o “lo pasado”, o con la capacidad de apropiarse de “objetos inapropiables”, que se

¹⁴ La bibliografía sobre las implicaciones de la conversión de John Donne es extensísima y actualmente es un tema de gran actualidad entre los estudiosos de su vida y obra como se puede apreciar, por ejemplo, en los títulos de su biografía más reciente, *John Donne. The Reformed Soul* (Stubbs, 2007), y en una compilación de ensayos sobre diversos aspectos de la conversión de Donne desde su fase temprana hasta su edad madura (Arshagouni-Papazian, 2003).

ha vinculado a la melancolía plasmada en discursos figurativos de principios del siglo XVII. Su atractivo es vigente todavía no sólo mediante las lecturas posmodernas de la melancolía, sino también mediante la reconsideración de la tradición músico-retórica que toma en cuenta el posible alivio de la tristeza, del duelo y de la tragedia asociados a un fenómeno como la *fin-de-siècle malaise*, a través de la melancolía sublimada mediante la música y la poesía.

Obras citadas

- AGAMBEN, Giorgio. 2001. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás SEGOVIA. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 1982. “Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la Melancolía”. Trad. Ida VITALE. *Revista de la Universidad de México*, 11, nueva época, marzo.
- ARSHAGOUNI-PAPAZIAN, Mary, ed. 2003. *John Donne and the Protestant Reformation. New Perspectives*. Detroit: Wayne University Press.
- AUDEN, W. H., C. KALLMAN y Noah GREENBERG, eds. 1957. *An Elizabethan Song Book*. Londres: Faber & Faber.
- BARTRA, Roger. 2004. *Transgresión y melancolía en el México colonial*. Intr. y recop. Roger BARTRA. México: UNAM.
- _____. 2001. *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1998. *El siglo de oro de la melancolía: textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- BILLINGTON, Alex. 12 de mayo de 2009. “Philip K. Dick’s Flow My Tears, the Policeman Said Being Adapted”, www.FirstShowing.net. 15 de mayo de 2009.
- BURTON, Robert. 1621. *The Anatomy of Melancholy*, Londres: [s. e.].
- COLLINSON, Patrick, 1986. *The Birthpangs of Protestant England: Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Canterbury: University of Kent at Canterbury.
- CRAGNOLLINI, Mónica, “Melancolía y alteridad. Una aproximación derridiana al otro”, descripción de curso en la Universidad de Buenos Aires, www.flatusvocis.com. Fecha de acceso: 19 de marzo de 2009.
- DART, Thurston. 1954. “Role de la danse dans l’Ayre anglais”. *Musique et poésie au XVIème siècle*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- DIRCK, K. John, 1974. *Flow my Tears, the Policemen Said*. [Estados Unidos]: Doubleday.
- DOWLAND, John. 1972. *Fifty Songs in Two Books*. Londres: Steiner & Bell.
- HEADLAM WELLS, Robin. 1994. “Dowland, Ficino and Elizabethan Melancholy”. *Elizabethan Mythologies. Studies in poetry, drama and music*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 189-207.

- HOLMAN, Peter. 1999. *Dowland. Lachrimae (1604)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEECHMAN WILKINSON, Daniel. 1991. “My Lady’s Tears: A Pair of Songs by John Dowland”. *EM*, 19. Pp. 227-233.
- O’CONNELL, Michael y John POWELL. 1978. “Music and Sense in Handel’s Setting of Milton’s *L’Allegro* and *Il Penseroso*”. *Eighteenth Century Studies*, 12-1. Pp. 16-45.
- PANOFSKY, Erwin. 1982. *Vida y arte de Alberto Durero*. Trad. María Luisa BALSEIRO. Madrid: Alianza Editorial.
- PATTISON, Bruce. 1976. *Music and Poetry in the English Renaissance*. Londres: Methuen & Co.
- PEACHAM, Henry. 1577, *The Garden of Eloquence*. Londres: [s. e.].
- POULTON, Diane. 1972. *John Dowland*. Londres: Faber & Faber.
- PRICE, David C. 1981. *Patrons and Musicians of the English Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie*, ed. G. Doidge WILLCOCK y A. WALKER, 1970 [1589]. Londres: Cambridge University Press.
- QUESTIER, Michael. 1996. *Conversion, Politics and Religion in England, 1580-1625*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. 2007. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Oñaleta / Universitat de les Illes Balears.
- ROOLEY, Anthony, dir. The Consort of Musick. 1997. *John Dowland (1563-1626). The Collected Works*. Audio CD. Ed. L’OISEAU-LYRE. Londres: The Decca Record Company.
- _____. 1993. Audio CD. *English Orpheus*.
- _____. 1983. “New Light on John Dowland’s Songs of Darkness”. *EM*, 11. Pp. 6-21.
- SHELL, Alison. 1999. *Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SPURR, John Spurr, Michael Questier, “Conversion Politics and religion in England, 1580-1625”. *The Journal of Modern History*, vol. 70, núm. 3, septiembre de 1988. Pp. 675-677 (676).
- STING y Edin KARAMASOV. 2007. *The Journey and the Laberynth. The Music of John Dowland*. DVD. *Deutsche Grammophon*.
- _____. 2006. *The Journey and the Laberynth. The Music of John Dowland*. Audio CD 1703139. *Deutsche Grammophon*.
- _____. y John STUBBS. 2007 [2006]. *Donne. The Reformed Soul*. Londres: Penguin.