

Saqueos barrocos, osadías personales

Casona de Verines, 22-23 septiembre 2016

Santiago Martín Bermúdez

Antes de empezar, una audición musical:

Aria de Altisidora, “Penso che già che appena”, en Don Chisciotte in Corte della Duchessa, opera serioridicola, libreto de G. C. Pasquini, música de Antonio Caldara. María Espada, soprano. Conjunto La Ritirata. Hiro Kurosaki, concertino. Josetxu Obregón, director. 4:36

Queridos colegas: podría decir que tengo el corazón dividido, pero eso no aclararía nada. Soy dramaturgo, y he entrado a saco en el Quijote de Cervantes, en el de Avellaneda y hasta en las Novelas Ejemplares y los Entremeses. Pero también me dedico al ensayo musical, en especial a la ópera. Y los compositores para el teatro lírico –puedo asegurarlo- han entrado a saco en el Quijote desde una época muy temprana. No crean, aunque casi todas las obras inspiradas en Don Quijote y Sancho, y en especial en los episodios que veremos, dan una pobre y bufa imagen de nuestro clásico, creo que hicieron mucho por dar a conocer esa obra que hoy nos parece indiscutible, pero que durante mucho tiempo anduvo olvidada en nuestros pagos. Hay quien dice que si no fuera por los ingleses, los españoles no sabrían que a principios del siglo XVII se había escrito un libro llamado Don Quijote.

Por cierto, el Quijote y la ópera surgen al mismo tiempo. Veamos. Año 1600. En el Palazzo Pitti de Florencia se celebran las bodas por poderes de Maria de Medici y Enrique IV de Francia. Con ese motivo se estrena la primera ópera de la que se tiene constancia, la *Euridice* de Ottavio Rinuccini (lo importante entonces es el poeta, no el compositor), con música de Jacopo Peri y otros compositores, entre ellos, Giulio Caccini, que anduvo corroído con la autoría y compuso su propia *Euridice* poco después, con el mismo libreto, o acaso al mismo tiempo, no estamos muy seguros. Estas dos óperas van lastradas de un exceso de recitativo raras veces cantábile, en exceso monótono. Sólo en 1607, en la corte de Mantua -porque los Gonzaga no quieren ser menos que los Medici-, se estrena la que de veras es primera ópera, *L'Orfeo, favola in musica*, con poema de Alessandro Striggio y música de Claudio Monteverdi. Cuando se inventa la ópera y se publica el Quijote nadie sabe que se trata de fenómenos trascendentales para la cultura europea, y que son síntomas de la sensibilidad barroca, esa que ya no celebra tanto el mundo y que va cargada de algo parecido al pesimismo. La cosa culminará en el *Sic transit gloria mundi*, el pesimismo barroco por excelencia. Culminará, digo, no terminará ahí. Después de todo, la desastrosa guerra de los Treinta Años comienza dos años después de la muerte de Cervantes.

Hay muchas relaciones de lo que se ha hecho en música con el Quijote y otras obras de Cervantes. No voy a repetirlas, porque están al alcance de todos. La página de la virtual Cervantes nos permite varios recorridos: ópera, ballet, zarzuela. Además, siento debilidad por alguna película sobre don Quijote, como la inevitable (por excelente), de Grigori Kosintsev. Y como cervantino aficionado lamento la

proliferación de funciones oportunistas, como cierto *Coloquio de perros* de vergüenza ajena y del que no voy a dar datos, solo que nada tiene que ver con Cervantes, al que roban el título.

Quiero hacer referencia a los Quijotes barrocos. Y poner a dos compositores barrocos como ejemplo de lo que se hacía con Don Quijote en aquellos tiempos del Barroco tardío; tardío, sí, porque estamos lejos ya de Peri, Caccini, Monteverdi o Cavalli.

La ópera barroca y sus convenciones: la tragédie lyrique, la opera seria, la opera buffa, las distintas óperas semiserias. Acción, pintoresquismo, situaciones divertidas, estricta división recitativo-aria-conjuntos. No quiero olvidar las óperas cervantinas posteriores, como las recientes de Tomás Marco, José Luis Turina o Cristóbal Halffter, ni tampoco una obra notable, el *Don Quischiotte* del italiano Vito Frazzi, de 1951, que es muy pucciana; en los recitativos, no en los ariosos, porque los lenguajes han cambiado. Pero ahora me atengo al Barroco y a dos compositores en concreto.

En un artículo que ya tiene sus años, Mario Hamlet-Metz estudia sobre todo las adaptaciones quijotescas de Gaetano Donizetti, *Il furioso nell'isola di San Domingo*, y el *Don Quichotte* de Jules Massenet. Pero antes advierte sobre la dificultad de caracterizar el personaje de Don Quijote por la “la intrínseca dificultad de describir en términos musicales el sentimiento interior del caballero en cuanto a virtud, dignidad, humanidad, y a la libertad individual, que son características fundamentales de su psique. (...) Así pues, es comprensible que los episodios más utilizados de Don Quijote en las más o menos setenta

óperas basadas en esta novela, sean los que contienen más acción, o al menos aquellos episodios cuya línea argumental pueda adaptarse a la forma cómica: las bodas de Camacho, la historia del curioso impertinente, las aventuras de Don Quijote en Sierra Morena, el episodio de los molinos de viento, la estancia en el Palacio de los Duques, el descenso a la cueva de Montesinos, la captura del yelmo de Mambrino, el manteo de Sancho, su viaje para entregar la carta a la fiel Dulcinea, o su cometido como Gobernador en la Ínsula de Barataria. Como resultado de estas tramas elegidas, resulta evidente que la mayor parte de las óperas basadas en Don Quijote son de género cómico; algunas son óperas semi-serias o melodramas, y unas pocas entran en la categoría de *tragedia lirica*.”

Este mismo autor señala que “la primera referencia conocida a una adaptación musical de Don Quijote se remonta a las festividades de beatificación de San Ignacio de Loyola en el Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca en 1610”. Debió de ser muy divertida, ya entonces, pero no sabemos nada de la música, que debió de ser improvisada mediante contrafactos o algo por el estilo, ni del libreto o la función misma. Tenemos noticia de bastantes adaptaciones quijotescas, y de bastantes se conserva la música. De aquella manera, claro.

Ahí van unos cuantos títulos de la época:

Don Chisciotte della Mancia, Venecia 1680

Don Chischiotte in Sierra Morena, Viena, 1719, música de Apostol Zeno y música de Francesco Bastolomeo Conti.

Sancio oder die siegende Grossmuth, Hamburgo, 1727. Telemann. Se conservan pocos fragmentos.

Die Hochzeit von Camacho, también conocida como *Basilio und Quiteria*, Hamburgo, 1761. También Telemann. Se conserva la obra se diría que en su totalidad.

Il curioso del suo proprio danno, de Nicolò Piccini. Nápoles, 1756. Estamos en los años más luminosos de la ópera napolitana.

Don Chisciotte della Mancia, de Giovanni Paisiello. Nápoles, 1769

En 1771 el público de Viena acogió con entusiasmo *Don Chisciotte alle nocte di Gamace*, de Antonio Salieri.

Pero con Paisiello y Salieri nos adentramos en el Clasicismo. El Barroco queda atrás.

Ahora quiero centrarme en los dos compositores que les mencionaba antes, Joseph Bodin de Boismortier, compositor de *Don Quichotte chez la Duchesse*, con libreto de Charles Favart; y Antonio Caldara, compositor de *Sancio Panza*, *Governatore dell'isola Barattaria* y de *Don Chisciotte in Corte della Duchessa*, dos óperas que puede decirse que se continúan; en ambos casos el libretista es Giovanni Claudio Pasquini. La obra de Boismortier no es una ópera propiamente dicha, como ahora veremos, pero es significativa de lo humorístico y lo disparatado de los enfoques de la época al mundo de Don Quijote. Las dos obras de Caldara han sido objeto de un interesante CD español que acaba de aparecer y que presenta selecciones de las dos óperas de Caldara y Pasquini. El aria de Altisidora que escuchábamos antes pertenece a ese disco.

La obra de Boismortier que comentamos se sitúa en la órbita de Jean Philippe Rameau. Nacido en septiembre de 1683, Rameau estrena su primera ópera, *Hyppolite et Aricie* en octubre de 1733, en el Palais

Royal, a los 50 años. La obra de Boismortier, nacido en 1710, se sitúa bajo la influencia de Rameau, más que en la órbita de Lully. Se compuso para el carnaval de 1743, es un *ballet comique* con libreto de Charles Favart y, como se escrito a menudo, es un producto musical híbrido, en parte *comédie-ballet* y en parte puro teatro cómico. Se representó en la Académie Royale de musique.

Si me lo permiten, les daré un resumen de la obra teatral en su conjunto, y a continuación un detalle de la trama musical propiamente dicha. La música es de gran agitación todo el tiempo. Hay arias, pero son muy breves, y se ha señalado que algunas son parodias de arias de Rameau. La obra está trufada de ballets, también muy breves. La acción es desenfrenada, divertida, absurda. Todo ello en poco más de una hora, pero se trata de una obra que admite todo tipo de libertades. Este año y el pasado se ha representado en Versalles y en Montpellier incluyendo más texto cómico, canciones de cabaret, el God save the Queen y hasta La Cucaracha, cantada y bailada. Parece que esta representación está ya en formato DVD. No hay que perdérsela.

El planteamiento, en su totalidad, es el siguiente, según varias fuentes a las que también hemos saqueado, y advirtiéndole que la obra está en un antiguo disco y también en la red:

Don Quijote y Sancho Panza pasan por las tierras del Duque y de la Duquesa, que ven en ello una ocasión para divertirse bien. En el teatro de la Duquesa –transformado al efecto en el bosque encantado del mago Aspharador- se urde una intriga de gusto caballeresco, como le gusta al viejo hidalgo. Don Quijote tiene primero que liberar a

Altisidora de las garras de un monstruo (en realidad se trata de criados disfrazados de la Duquesa). A continuación, el Duque, bajo el disfraz del encantador Merlín, lo manda a la cuerva de Montesinos para liberar a Dulcinea y romper el encantamiento que le da a ésta la apariencia de una vulgar campesina. Llegados a la entrada de la cuerva, al caballero y al escudero se les une Altisidora que, bajo el disfraz de la reina del Japón, les suplica que abandonen aquella empresa. Pero Don Quijote sigue adelante. Se enfrenta a un enano, luego a un gigante (que son marionetas) y recupera a Dulcinea, irreconocible. El Duque/Merlín interviene entonces y le anuncia que la bella no recuperará su aspecto hasta que Sancho Panza no reciba mil azotes. Dicho y hecho: doce diablos se encargan de azotarlo, pero, claro está, no se produce la transformación. Entonces reaparece furiosa Altisidora y ordena a los diablos que se lleven a Dulcinea al Japón y hace que el caballero y el escudero se transformen en oso y en mono. Los invitados del Duque y la Duquesa fingen aterrorizarse y huyen mientras oyen los “espantosos aullidos” del oso, que es Don Quijote. Don Quijote y Sancho se quedan solos, y se lamentan. Altisidora surge de nuevo: conjura al caballero a que la ame, le amenaza, le amenaza con la muerte y también con la de Dulcinea, pero Don Quijote permanece insensible a sus deseos. Aparece de nuevo el Duque disfrazado de Merlín y anuncia que la farsa tiene que terminar ya. Así que todos los participantes deciden coronar al “caballero de la triste figura” como rey del Japón, y a continuación se da una gran fiesta.

Bien, esto era el planteamiento. Pero esas aventuras son vistas de la siguiente manera, con más detalle y desde el punto de vista, sobre todo, del caballero y el escudero.

Creo que queda bien definido el carácter de este tipo de obras con estos resúmenes. Lástima que no escuchemos ahora siquiera parte de la música. La música quisiera dejársela a Antonio Caldara.

Vamos a escuchar un aria de Don Quijote, para tenor, con agilidades, puro belcantismo, bravo y juvenil, acaso una imagen sonora muy distinta a la que tendríamos de él: voz grave, barítono o incluso bajo, reflexivo, fantasioso pero serio.

Don Chisciotte in Corte della Duchessa.

Aria de Don Quijote. Emiliano González Toro, tenor

“Venga pure in campo armato”. 4:09.

Y ahora creo que puedo referirme a lo que me he atrevido a hacer con Cervantes en narrativa y en teatro.

Tengo que confesar que no leí el Quijote de Avellaneda hasta muy tarde. Tenía una edición mala, de esas que no te explican nada, ni tiene una nota, y que además te modernizan el texto. Qué pereza. En algún momento de la década de 1990 encontré en la Cuesta de Moyano los dos volúmenes de Clásicos Castellanos que incluían esta obra llena de bilis y de mala fe. Impagable. Era la edición de Martín de Riquer. Cuando me dispuse a leerla leí de nuevo el Quijote de Cervantes. Creo que esto es muy recomendable para quien se enfrente a las gruesas aventuras del Caballero Desamorado, como se llama a sí mismo el Quijote del tal Avellaneda.

Tras la lectura me pareció evidente que ese Quijote del rosario, del cilicio, de la castidad excesivamente proclamada, el de la doctrina integrista y la rigidez caricaturesca, era una personificación de una de las dos posibles salidas de la Contrarreforma católica. En este caso, la salida que desgraciadamente triunfó. La Contrarreforma como Pre-Ilustración fracasó en nuestro país, aunque tengamos nombres como el de don Pedro Calderón de la Barca, el dramaturgo más grande. A diferencia de los personajes de Shakespeare, los de Calderón raramente pueden disfrazarse de mafiosos o gánsteres. De ahí la rabiosa actualidad de Shakespeare y lo raro que suena al ciudadano medio su compatriota Calderón, con 120 piezas teatrales y algo más de 100 autos sacramentales, madre mía, qué tostón. Y, entre aquéllas, doce maravillosas “comedias mitológicas” de una altura intelectual totalmente disuasoria: *La estatua de Prometeo*, *Celos aun del aire matan*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Andrómeda y Perseo*, *El mayor encanto, amor...*, así, hasta doce. Emparentadas con obras grandes del mismo poeta, como su doble tragedia sobre Semíramis, *La hija del aire*, que no parece en nada a la *Semiramide* de Rossini. Algunas de aquellas comedias mitológicas tenían música, aunque de la mayor parte no quede ni rastro. Se conserva la música de Manuel Hidalgo para *Celos aun del aire matan* y la anónima para *Andrómeda y Perseo*, al menos. Ya saben, las partituras de la época se limitan a darnos una línea vocal y un bajo; y de ahí hay que hacer una orquestación actual para instrumentos de aquel siglo. Pero muchas de esas partituras debieron de perecer en el incendio del Alcázar madrileño, en 1734.

Pero, en fin, aquí he venido a hablar de mi amor por Cervantes, no por mi amor por Calderón. Calderón tenía apenas 5 años cuando se publicó la primera parte del Quijote. Pero ambos, Calderón y Cervantes, tenían en común eso de ser pre-ilustrados. Es decir, pertenecer a la corriente de pensamiento, palabra y obra ajena, cuando no opuesta, a la triunfante Contrarreforma integrista, la que se implanta en todo el siglo XVII y que viene de la lamentable radicalización ultra del reinado de Felipe, el imprudente. Eso es lo que representa el Quijote de Avellaneda. Que, por cierto, si tiene un Quijote antipático y talibán, viene acompañado por un Sancho Panza que tiene la gracia atada a las posaderas, pobrecito mío. Es lo que en Granada se llama, o se llamaba – y perdonen la expresión, tan castiza y tan brutal-, “mala follá”. ¿Es posible imaginarse un Sancho Panzo con mala follá? Hay que leer el Avellaneda.

La lectura del Quijote de Avellaneda me hizo imaginar un enfrentamiento entre ambos personajes, que no era un enfrentamiento tanto entre dos seres humanos como entre dos tendencias humanas en una sociedad en trance. Así, en 1997 escribí una pieza teatral que titulé *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados*, que publicó inmediatamente la editorial Teatro Independiente Alcalaíno / Fundación Colegio del Rey. La rapidez en publicarse se debió a una coincidencia. Coincidió, sin yo saberlo, con otra efeméride, los 450 años del nacimiento de Cervantes (1997). Tuvo un par de buenas críticas en revistas, y tardó en estrenarse, pero se estrenó: no puedo decir lo mismo de otras piezas teatrales mías.

La acción enfrentaba al Quijote de Cervantes y al de Avellaneda, en tanto que actitudes opuestas en su locura y en su ideario. Había varias tramas paralelas, tramas de carácter erótico-festivo, lo que daba diversión y alivio a la parte “seria”. En mi soberbia, le había tomado prestado a Cervantes su Caballero. En mi mala intención, le había quitado a Avellaneda el suyo. Pero, en mi modestia, utilicé un personaje que aparece en ambos, y que es invención de Avellaneda, don Alvaro Tarfe, caballero granadino, quién sabe si converso. Y le adjudiqué no solo un cometido conciliador entre ambos caballeros (en lo que le hago fracasar), sino también un amor repentino con una dama que aparece por allí y que se finge Dulcinea. Se finge. De ahí el título: La más fingida ocasión. Un Quijote fingida, una fingida Dulcinea y, además, un fingido y tramposo estudiante que seduce a las lugareñas prometiéndolas rescatarlas de la gleba y la servidumbre.

Todo ello con unidad de lugar, en una venta manchega, una tarde y una madrugada de agosto de comienzos del siglo XVII. En las cercanías del campo de Montiel. Qué calor.

El lenguaje trataba de crear la ilusión de “siglo XVII”, con palabras y expresiones de la época que se incluían de forma que se entendiera su sentido por el contexto de cada frase. Al final, había un glosario. Utilizaba en pequeña medida lo que ahora se llama “intertextualidad”, con indicaciones a pie de página de cada procedencia (casi siempre transformada): de los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda, del *Romancero*, del *Espejo de Príncipes y Caballeros* y de alguna obra más. Lo del Romacero venía bien para el *Quijote* de Avellaneda, que posee

una cultura lectora muy limitada y apenas si puede citar un décimo de lo que cita y evoca Alonso Quijano el bueno.

Pusieron esta comedia como lectura para los alumnos en el Colegio San Viator, junto con la del *Quijote* de Cervantes, y un día acudí allí, a petición del director de estudios, para charlar con los chicos. Nada menos que 50 jóvenes habían leído el *Quijote* y mi obra, y respondí a sus preguntas. Aquello me dio que pensar. En efecto, la obra tenía una dimensión pedagógica; no deliberada, pero evidente. Era como una introducción al mundo de nuestros clásicos, porque si el tema era cervantino, la estructura de la pieza era de Lope y estaba pensada para su representación en un corral de comedias (el propio título lo hacía evidente). Y en poco tiempo pensé en transformar aquella obra en algo más amplio, de mayor alcance. Puesto que hoy apenas tiene trascendencia en nuestro país una obra de un autor vivo, la comedia podía quedar anulada por el desconocimiento, y saqué de aquella entrevista con los estudiantes varias lecciones: que la obra podía llegar a otros como ellos a condición de que tuviera un formato diferente, que los chicos de 16-18 años pueden leer una obra que no les trate como disminuidos, que escribir para ellos una obra de cierta dificultad es una manera de respetarlos y proponerles algo diferente, que el mundo de los clásicos españoles puede tener vida para estos chicos, etc. etc.

Así surgió la idea de la novela que se titula *El viaje de los fingidos*. La comencé en 1999, pero el trabajo en profundidad es de 2001-2002. La concluí en abril de 2002.

En 2005, y con buena suerte, se estrenó *La más fingida ocasión* durante el Festival de Almagro. Una excelente puesta en escena de Liuba Cid; de esas pocas veces en las que he sido feliz con una dirección de escena. Era el año del centenario, y se encargaron obras quijotescas a muchos colegas. O éstos consiguieron que se las encargaran. Alguno vino a mí para que le asesorara sobre el libro, porque no lo había leído ni parece que tuviera la menor intención de hacerlo. Eso sí, para el estreno se consideró necesario cambiarle el título, y la directora le dio el de la cuarta parte de la novela, que ya estaba escrita, *La noche de los Quijotes*. La palabra “noche”, como otras palabras (penumbra, crepúsculo, cosas así) dan mucho juego en lo que se refiere a títulos.

De acuerdo con mi experiencia con aquellos jóvenes estudiantes, la novela tiene un punto de vista muy concreto. Ahora bien, no está escrita en primera persona. Es el punto de vista del protagonista, Fernando Miranda, un chico que va a cumplir dieciséis años, y que viaja con un joven amo suyo desde su Sevilla natal hasta una venta manchega en que tiene lugar el episodio de los Quijotes. El niño despierta a la vida, a la inquietud, a la sensualidad, al desengaño, a los ideales de adulto. En la comedia ya había varios personajes que fingen ser lo que no son, o lo son ficticiamente; de ahí ambos títulos. En la novela, el personaje travestido de don Alonso / doña Elvira, convención muy “siglo de oro”, no es sino el primero de ellos, y pese a su importancia no estaba en la comedia, como no lo estaba el protagonista mismo de esta novela.

También en esta ocasión pretende el lenguaje crear la ilusión de la antigua prosa castellana, la del siglo XVII, pero no hemos puesto

glosario. Por lo demás, lo del lenguaje es una convención, una debilidad del autor por la prosa y la dramática de la época. Pero la sensibilidad es moderna, no se puede regresar ni al estilo ni al imaginario de época tan pretérita. Los elementos intertextuales se han ampliado a partir de las *Novelas ejemplares* de Cervantes y alguna cita concreta de otras obras no cervantinas. Se ha intentado dar vida a un adolescente que recibe, emocionado y a menudo confuso, las impresiones de la vida de los adultos en la que pronto ha de ingresar. Ese adolescente es como el Chérubin, Cherubino, el de Beaumarchais, y el de Mozart y Da Ponte, incluso él mismo se confiesa confuso en cuanto a afectos y amores: “Ya no sé lo que soy, lo que hago”, “Non sò più cosa son, cosa faccio”, como canta el personaje de Mozart. Se ha tratado de evitar lo anacrónico, y si a veces puede recordar la novela picaresca, la aventura de Fernando Miranda es de muy otra índole.

Si la comedia tenía como referencia a Lope, aunque con unidad de tiempo y lugar no deliberados (esa unidad de tiempo y lugar que se suele atribuir a Aristóteles, y que Aristóteles nunca propuso), la novela tiene como referencia básica la novela de formación picaresca, como he dicho; y la manera de empezar y terminar es “muy Lazarillo”, con el envío de una relación de hechos que alguien ha solicitado.

No quiero dejar de mencionar una consecuencia final de todo esto, una obra más bien breve que titulé *Entremés de los querellantes*, en la que echo mano como referencia de un entremés claramente cervantino, como *El juez de los divorcios*; y de otro atribuido, *El hospital de los podridos*; ambos divertidísimos, y en el que entran en escena las

mujeres de Cervantes. Pero no hay tiempo para extenderse sobre ello, no teman.

Entre las intertextualidades para la narración podría destacar los poemas apócrifos que Cervantes inserta con socarronería al frente de su novela: *Aquí acaba el caballero, / bien molido y mal andante, / a quien llevó Rocinante / por uno y otro sendero*. Esto se lo adjudico al Caballero de la Blanca Luna, que hace tardía aparición, ya sin necesidad.

Pero la música me ha ayudado bastante. La ópera barroca no tanto, esa es la verdad, pero sí vino en mi ayuda una coplilla castellana anónima, texto nada cervantino, que no encontrarán ustedes en ninguna antología ni en ningún poeta o autor concreto, y que conocemos gracias a un dramaturgo francés y a un músico italiano que fue más francés que cualquier otro francés. El dramaturgo, Molière; el músico, Jean-Baptiste Lully (esto es, Giovanni Battis Lulli), el creador de la *tragédie lyrique* francesa para solaz de la corte del Rey Sol, y ahora para solaz nuestro, puesto que el género –desde Lully a Rameau- ha conocido una resurrección en las últimas tres décadas; no olvidemos que, en música, el Barroco es un invento, un rescate, del siglo XX.

La coplilla la incluyeron en *Le bourgeois gentilhomme*, en la llamada *Entrada de los españoles*. Hay una Entrada de los italianos, que cantan en italiano; otra de los españoles, que cantan en español; y otra de los turcos, que cantan en un idioma inventado de lo más cómico. La coplilla para los españoles es la siguiente, viene bien para terminar:

Sé que muero de amor
Y solicito el dolor.
Y aun muriendo de querer
De tan buen aire adolezco
Que es más de lo que padezco
Lo que quiero padecer.
Y no pudiendo exceder
A mi deseo el rigor
Sé que me muero de amor
Y solicito el dolor.
Lisonjéame la suerte
Con piedad tan advertida
Que me asegura la vida
En el riesgo de la muerte.
Vivir de su golpe fuerte
Es de mi salud primor.
Sé que me muero de amor
Y solicito el dolor.