

# LA MÚSICA COMO MECANISMO DE LA TENTACIÓN DIABÓLICA EN EL TEATRO DEL SIGLO XVII

AGUSTÍN DE LA GRANJA  
*Universidad de Granada*

## 1. La caída de Lucifer

¡Oh vanidad, que despeñó del cielo  
de las estrellas la tercera parte!

(Lope, *La hermosura de Angélica*, canto III)

UNO de tantos pasajes cómicos de *La dama duende* es aquel en que amo y criado regresan de súbito al aposento del primero, sorprendiendo dentro a Doña Ángela, a la cual apenas distinguen, sin embargo, a causa de la oscuridad<sup>1</sup>. Para Don Manuel se trata de una mujer tan bella como un ángel («la más rara beldad / que el soberano pincel / ha obrado»; «un asombro de belleza, / un ángel hermoso es»); Cosme piensa, por el contrario, que tiene enfrente al mismísimo diablo (o, si se le apura, a una «mujer-diablo», pues «todo es uno»). De tan opuestos pareceres, surge una cadena de opiniones, donde cada uno va describiendo alternativamente el *ser* («ángel, demonio o mujer») que acaba de descubrir:

*Don Manuel.*—Más que la luz resplandecen.  
sus ojos.

---

<sup>1</sup> El texto de esta comedia fue analizado por Ángel Valbuena Briones en «La técnica dramática y el efecto cómico en *La dama duende*, de Calderón», *Arbor*, 90, 1975, pp. 15-26 (para el episodio en cuestión véase lo que escribe en las pp. 24-25). La escenografía ha sido desentrañada muy inteligentemente; véase John E. Varey, «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», incluido en su libro *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1987, pp. 319-335; José M.ª Ruano de la Haza, «The Staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, pp. 51-63, pero, sobre todo, el minucioso trabajo de Marc Vitse «Sobre los espacios en *La dama duende*: El cuarto de Don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.

Cosme.— Lo cierto es  
que son sus ojos luceros  
del cielo de Lucifer.

Don Manuel.—Cada cabello es un rayo  
del sol.

Cosme.— Hurtáronlos de él<sup>2</sup>.

Si Don Manuel cree, en fin, tener delante a una hermosa dama cuyos cabellos destacan tanto en la oscuridad que «una *estrella* es cada rizo», la respuesta de Cosme va en otro sentido: «Sí será; porque también / se las trujeron acá, / o una parte de las tres». La explicación que da el editor a estas palabras podría haber sido ahorrada, porque es tanto como dar palos de ciego y... seguir a oscuras: «El gracioso habla de las tres partes del mundo sobrenatural, que son gloria, purgatorio e infierno, y concretamente se refiere a la última, habitualmente descrita como un lugar en llamas y por tanto, relacionable con una estrella» (p. 35). Más oportuno habría sido recordar, en este punto, aquello del *Apocalipsis* (XII, 4):

Y otra señal fue vista en el cielo, y he aquí un dragón grande rojo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas; y su cola *arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo* y las precipitó a la tierra [...] Y se trabó una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles iniciaron el combate contra el dragón [...] Y fue precipitado el dragón grande, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el que seduce todo el mundo<sup>3</sup>.

La rebelión y posterior caída del dragón-demonio lleva aneja, pues, una victoria: el *mal*, el espíritu diabólico, arrastra consigo un tercio de las estrellas o luceros. Y este hecho lo recuerda, ufano y jactancioso, siempre el diablo. Así, el personaje *Luzbel* del auto sacramental *El caballero de Gracia* (ms. 16.568 de la B.N. de Madrid, fol. 8r.<sup>o</sup>): «Pero yo, dragón souerbio, / derribé, quando caí, / la terçera parte hermosa / de las estrellas...». En otro lugar el diablo también dice ser

quien subir pensó en Babel  
y once esferas más bellas;  
soy quien guerra da crüel  
al cielo, con las estrellas  
que tengo arrojadas de él.

Estas palabras proceden de *El bosque de Amor* (auto sacramental inédito cuya edición preparo), y el mismo pensamiento —expresado casi en los mismos términos— se vierte en *La Santa Inquisición*<sup>4</sup>. En el auto *La oveja perdida* (BAE, VII, 190), otro

<sup>2</sup> Interpreto —y puedo equivocarme— que como capaces (las mujeres) de conseguir cuanto se propongan. Cito por Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. de Ángel Valbuena Briones. Madrid, 1976, p. 126.

<sup>3</sup> *Sagrada Biblia*, versión crítica por José María Bover y Francisco Cantera Burgos. Madrid, 1947, vol. II, p. 577.

<sup>4</sup> *Obras de Lope de Vega*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, 1963, vol. III, p. 469 (en adelante: BAE). La quintilla de arriba queda transformada aquí en esta redondilla:

Luzbel bravucón asegura que con una sola mirada suya es capaz de fulminar, de hacer desaparecer cosas tan inmensas como el mar o incluso todas las criaturas:

Tragareme, con mirar,  
su rebaño, y aun el mar;  
y si, por virtudes bellas,  
hace de él al cielo estrellas,  
las volveré a derribar.

Enseguida pide ayuda al personaje simbólico de *La Culpa*, quien responde: «Jamás me aparto de tí, / *que somos un mismo ser*». Tan identificada esta la *Culpa* (el *Pecado*) con Satanás en el Siglo de Oro que Calderón, por ejemplo, concede a la primera las mismas atribuciones. En su auto sacramental *Los encantos de la Culpa* (que hoy podríamos «traducir» *Las argucias del Diablo*), dice aquélla al *Hombre*:

Verás, a solo una línea  
que corran mis pensamientos,  
desclavadas las estrellas  
del octavo firmamento  
(*Ap.* y es verdad, pues tercer parte  
de ellas aparté del cielo)<sup>5</sup>.

La alusión, como estamos comprobando, se repetía en las tablas, y el gracioso de *La dama duende* era muy consciente de estar refiriéndose a un tema mil veces oído por el espectador de entonces; recojamos, de nuevo, sus palabras:

*Don Manuel.* — ¡Una estrella es cada rizo!  
*Cosme.* — Sí será; porque también  
se las trujeron acá,  
o una parte de las tres.

Que todo esto circulaba ya a niveles de tópico lo confirma Vélez de Guevara, en un pasaje de *El diablo cojuelo*:

Nuestra caída fue tan apriesa que no nos dejó reparar en nada; y a fe que si Lucifer no se hubiera traído tras de sí la tercera parte de las estrellas, *como repiten tantas veces en los autos del Corpus*, aún hubiera más en que hacerlos más garatusas la Astrología<sup>6</sup>.

---

Escalar pude en Babel  
las once esferas más bellas  
del cielo, con las estrellas  
que tengo arrojadas de él.

Si se observa, lo esencial permanece, modificado sólo por las exigencias de la reducción estrófica; véase mi artículo «¿Otros dos autos de Lope?», *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 59-71.

<sup>5</sup> *Obras Completas*, ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid, 2.<sup>a</sup> ed., 1.<sup>a</sup> reimp., 1987, vol. III, p. 415. Al comienzo de la 2.<sup>a</sup> parte de *La santa Juana* un ángel recuerda también cómo «de la máquina divina / derribó la tercer parte de estrellas / la angélica soberbia» (véase Tirso de Molina, *La santa Juana, segunda parte*, ed. del manuscrito, introducción y notas por Xavier A. Fernández, Kassel, 1988, p. 67).

<sup>6</sup> Lo que sigue a mi subrayado debe entenderse como que «aún habría más *material* para que los astrólogos os enredaran». Véase Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. de Ángel Raimundo Fernández

Pero no ocurre sólo en las representaciones de «los autos del Corpus», como critica Vélez de Guevara. La alusión se conservó igualmente fresca (y hasta la saciedad) en otros espectáculos teatrales donde la aparición del demonio era más que obligada: en las comedias de Santos. Decía Menéndez Pelayo que la comedia de Santos produjo maravillas, sobre todo cuando se representaba a un bandolero convertido, a una adúltera penitente, a un ermitaño no siempre confiado en la divina misericordia<sup>7</sup>. En todos esos casos entraba en juego la tentación diabólica y, en consecuencia, la presencia «física» (como un actor más) del demonio en las tablas; unas veces caracterizado con los elementos mínimos imprescindibles, otras disfrazado, otras convencionalmente «invisible», otras encaramado sobre algún basilisco «volante», y es en este último caso —como veremos luego— cuando se recurre a la *dulce armonía*, en el momento cumbre de la tentación.

Ciñéndonos ahora, sucintamente, a algunas obras hagiográficas de Lope, el diablo aparece en forma de *Envidia* en una de las que nos dejó sobre Santa Teresa<sup>8</sup>. Los dos primeros versos de esta comedia («Envidia, luz derribada / de las impíreas esferas...») se destinan al rápido bosquejo de la condición demoníaca de *Envidia*, lo que queda corroborado, poco después, durante su discurso:

Pelemos  
yo y Miguel, y en esta guerra  
trastorné el Cielo, y tras mí  
cayó la parte tercera  
de los astros... (vv. 147-151)

De nuevo Lope, en *Juan de Dios y Antón Martín*, dispone que «salga el demonio *con capa, espada y sombrero*» (BAE, XI, 303), que es tanto como caracterizarlo de *galán*. Sus primeras palabras entrañan todavía una situación ambigua, pues bien puede tratarse de un caballero no correspondido o despechado por su mala suerte:

Parece que contra mí  
nuevamente se conjura  
el cielo, y darme procura  
vaya del bien que perdí.

Pero la situación se aclara a raíz del verso siguiente, donde el actor confiesa ya que «de sus estrellas caí, / aunque la tercera parte / truje conmigo, que, en parte, / fue mi rabia consuelo...», etcétera. No es preciso que continúe: se trata del mismísimo Satanás, por mucho que disfrazado vaya. Como ha señalado Cilveti, la «manera de actuar [podemos añadir y *de decir* del demonio] desmiente a cada paso el disfraz del forastero

---

González e Ignacio Arellano. Madrid, 1988, p. 167. La acepción de *garatusa* como «enredo, engaño de cualquier tipo que se ejecuta para vivir sin trabajar» la trae José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca, 1977, p. 387.

<sup>7</sup> *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid, 1949, vol. I, p. 311.

<sup>8</sup> Véase Lope de Vega, *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*. Commedia inedita. Introduzione, edizione e commento a cura di Elisa Aragone Terni. Messina-Firenze, 1970. De la propia Aragone hay un notable *Studio sulle «comedias de Santos» di Lope de Vega*, publicado en el mismo lugar, al año siguiente.

vestido de galán y del embozado<sup>9</sup>. Al final de *San Isidro, labrador de Madrid*, un diablo ya conocidísimo (y fracasado) tampoco elude el tópico: «Caí, con ser espíritu, y al suelo, / de las estrellas la tercera parte / traje conmigo en tan pesado vuelo»<sup>10</sup>. ¿Para qué seguir? De tal manera entendía esta cuestión el público que por fuerza había de sonreír al escuchar la alusión indirecta de *La dama duende* o pasajes burlescos como éste (procedente de la *Vida de San Pedro Nolasco*, también de Lope):

Apenas fueron criados  
los ángeles, cuando admite  
guerra el Reino de la paz,  
de cuyos altos confines  
cayeron ciertos mochuelos,  
que de envidia nos persiguen.

(BAE, XI, 90).

## 2. La dulce armonía

¡Ay Felipa, que somos Fernando y yo como  
la voz y el eco; él canta y yo repito los  
últimos acentos!

(Lope, *La Dorotea*, acto III)

No sé si alguien se habrá preguntado, como yo, sobre el porqué del epíteto *dulce*, cuando ya, de por sí, lo era —o debía serlo— la armonía. Sin embargo, muy pocos de nuestros clásicos evitan la aparente redundancia<sup>11</sup>.

A finales del siglo xv *armonía* se explica como la «suavidad de boz y consonancia de muchas bozes», aunque aclarando también que «es parte de la musica que distingue lo agudo de lo graue»<sup>12</sup>.

Tanto la *modulatio vocis* como la *consonantia plurimarum vocum* están relacionadas con el acto de cantar, lo que no desmiente Covarrubias, a principios del siglo xvii: «Es [armonía] la consonancia en la música que resulta de la variedad de las voces en convenientes intervalos»<sup>13</sup>. Con muy pocas variantes, el *Diccionario de*

<sup>9</sup> Ángel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia, 1977, p. 130.

<sup>10</sup> Lope Félix de Vega Carpio, *Obras escogidas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid, 3.ª ed., 1.ª reimp., 1974, tomo III, p. 386.

<sup>11</sup> Desde Garcilaso («las aves sin dueño, / con canto no aprendido, / hincen el aire de *dulce armonía*», *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers. Madrid, 2.ª ed., 1972, p. 137) hasta Cervantes («apenas los [...] pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con *dulce* y meliflua *armonía* la venida de la rosada aurora...», *Quijote*, ed. de Luis A. Murillo. Madrid, 2.ª ed., 1979, tomo I, p. 80). En otro sentido, Fray Luis de León también recurre al sintagma («dulcísima armonía») en su famosa *Oda a Salinas*. Nuevos ejemplos se ofrecen más adelante.

<sup>12</sup> Alfonso de Palencia, *Universal Vocabulario en latín y romance*, reproducción facsimilar de la edición de Sevilla (1490). Madrid, 1967.

<sup>13</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611. Cito por la ed. de Madrid, 1979, que registra otras dos acepciones ya corrientes entonces: a) La compostura del cuerpo del hombre llamamos armonía por la proporción que tienen entre sí los miembros; y b) Cualquiera cosa artificiosa y de mucho ingenio, con variedad de correspondencias, decimos tener armonía.

*Autoridades* (Madrid, 1732) precisa que *Harmonía* [sic] es «la consonancia en la Música, que resulta de la variedad de las voces, puestas en debida proporción».

Las tres definiciones mantienen un importante concepto, la *consonancia* o el efecto sonoro resultante de «la unión acordada de dos o más voces» o del «instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan» (*Aut.*). Esto permite afirmar que la propia *consonancia* se interpreta —de hecho así funciona muchas veces en el habla común— como sinónimo de *armonía*. Pero aún queda un tercer término, el *concerto*, que ocupa plaza igualmente en la época con el mismo sentido que *armonía*. Así, al menos, lo da a entender Lope, a quien no sería prudente desautorizarlo justo en una de sus afirmaciones que parecen más contundentes<sup>14</sup>.

Con la cautela que sea precisa, admitamos, pues, por el momento, las tres voces (*armonía*, *concerto*, *consonancia*) con el mismo valor semántico y comprobemos, de paso, que cualquiera de ellas puede producirse indistintamente en una triple dimensión: 1.º) a partir de la modulación de una o varias voces, 2.º) a partir de uno o varios instrumentos musicales (naturalmente bien afinados) y 3.º) mediante la conjunción virtuosa de los elementos anteriores.

En una temprana obra de Lope, *Pedro Carbonero*, tras un soliloquio de Cerbín sale Fidaura al balcón, para preguntar: «Mi querido Cerbín, ¿es la voz tuya?». La respuesta del enamorado concuerda con el primer caso hipotético de los que acabamos de enunciar: «La [voz] que escucho, a lo menos, no es humana; / angélica parece su *armonía*» (*BAE*, XXIII, 386). No hay aquí, como se ve, acompañamiento de instrumentos; únicamente la voz de una bella mujer, que *suen*a deliciosa, «como la *música* de los propios ángeles», según una imagen de la que el escritor se vale en otras ocasiones<sup>15</sup>. Del mismo Lope es el comentario de un pastor burlado, que viene a confirmar nuestro segundo aserto («ya no hay que fiar en *flautas*: / tal son los soplos del mundo, / que cuando esperan que haga / *dulce consonancia* al gusto / sale polvo, viento y nada») o esta observación —como sabedor de flaquezas humanas— se permite, en un contexto más serio:

Las casas de los señores  
son un cuerpo bien compuesto,  
mas no les faltan por esto  
algunos varios humores;  
los *instrumentos* mejores,  
con alguna falsa cuerda,  
hacen que el acento pierda  
aquella *dulce armonía*<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> «Porque la armonía es concerto, el concerto es concordia del son graue y del agudo» (Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby. Madrid, 2.ª ed. revisada, 1968, p. 403). El Diccionario de Autoridades aporta esta cita, definiendo *concerto* como «Canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas».

<sup>15</sup> Compárese: «músicos de su capilla / (que el que canta menos bien / tiene la voz como un ángel) / han de cantar y tañer», *El labrador de la mancha*, ms. 191 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, f. 114. Tengo en prensa la edición de este auto sacramental anónimo (pero de Lope, como explico en mi trabajo citado en la nota 4); en *La bella malmaridada* el dramaturgo destaca a un músico amigo, Juan Blas, «que es un ángel en la tierra»; la bizarra Leonora de *Los pleitos de Ingalaterra* vuelve a ser otro «ángel en la tierra», etc., etc. (Véase *Obras de Lope de Vega*, nueva ed. de la R.A.E., tomo III. Madrid, 1917, p. 614 y tomo VIII, Madrid, 1930, p. 498).

<sup>16</sup> Véanse *La niñez de San Isidro* y *El mayor imposible* (en *BAE*, X, 313 y II, 469, respectivamente).

Finalmente, otros pasajes tampoco dejan lugar a dudas en lo que se refiere a la tercera y última de las posibilidades contempladas, aquélla en donde se congregaban —según decíamos— todos los elementos posibles. Así en *El indulto general*:

(*Canta dentro el eco*)

Ángel. — Pax Hominibus in Terris  
et Gloria in Excelsis Deo-

Culpa. — [...] ¿Qué voces son éstas? [...]

Mundo. — No sé, no sé; porque sólo  
sé que su *dulce concento*  
suena en el aire [...]

Dimas. — ¿Has oído  
jamás más dulces acentos?

Gestas. — ¡Qué acentos, que yo no he oído  
sino gemidos y estruendos!

Dimas. — ¿Cómo, cuando a cielo y tierra  
dicen *voces e instrumentos*...

---

Considerando el segundo ejemplo en su conjunto, vale la pena notar la ingeniosa comparación tendente a justificar los defectos de la nobleza. Al margen de esta clara toma de partido, el -cuerpo *bien compuesto*- del verso segundo podría haber encauzado fácilmente a Lope hacia la idea de belleza; pasar de ésta a la noción de armonía —como sucede, en efecto, poco más abajo— no extraña en quien tendría muy asimilada la doctrina de León Hebreo: «¿Pues de dónde procede que los cuerpos proporcionados nos parezcan bellos? [...] Porque la forma que informa mejor la materia logra que las partes del cuerpo sean proporcionadas entre sí y con el todo [...] La armonía musical es bella porque ordena [...] muchas y distintas voces en una sola y perfecta consonancia» (*Diálogos de Amor*, trad. de David Romano, introd. y notas de Andrés Soria Olmedo. Madrid, 1986, pp. 365-368). Téngase presente que en otra ocasión el propio Lope, tras referirse a la -acabada compostura- del cuerpo, también recuerda acto seguido que -por eso la beldad tenía / el nombre de concordia y armonía-. Y aún argumenta

que, como con la música se hace  
concorde son con el agudo y grave,  
y de diversa voz se engendra y nace,  
por la igualdad, el armonía suave,  
así la unión del cuerpo satisface  
que de la perfección tiene la llave.

(*La hermosura de Angélica*, en *Obras escogidas*, ed. cit., tomo II, p. 578, corregida en parte la puntuación). Otro aspecto interesante de los versos que han originado esta nota es qué debe entenderse en ellos por *acento*, pues su sentido no encaja con el habitual que ofrece Covarrubias (-el tono que hemos de dar a cada *dicción*, levantando la *voz* o baxándola-). Una rara libertad en la lengua permite que con frecuencia *acento* equivalga únicamente al sonido desprendido de algún instrumento o instrumentos. Es el caso que se da en nuestro texto, en el de Calderón que se cita más abajo (donde se conjugan ambas acepciones) o en una loa escrita hacia la mitad del siglo xvii. En esta última, -vase [la *Voluntad*] hacia donde tocaron las caxas y a la parte contraria tocan dentro *música*-. Como era de esperar, la *Voluntad*, tras escuchar esos -acentos dulces-, entra en un mar de dudas, pues -aquí Marte y allí Orpheo, / con *acentos* encontrados, / el vno y otro me llaman-; tras las vacilaciones de rigor, busca -en la suavidad de Orpheo / seguro auxilio- y entonces -vase hacia donde tocaron la *música*-. (Véase Ricardo Senabre, -Una loa representada en Coria (1652)-, *Revista de Estudios Extremeños*, 42, 1986, p. 381).

Ángel.— ·Pax Hominibus in Terris  
et Gloria in Excelsis Deo<sup>17</sup>,

o en *Eurídice y Orfeo*, donde sale el último ·dando una lira a su criado Anfriso<sup>18</sup>:

Orfeo.— Ten, Anfriso, esa *lira*,  
que el pecho, sin Eurídice, respira  
tan tardo o tan violento  
que aún para la voz hallo el aliento.

Anfriso.— ¡Oh qué bien has *cantado!*  
El viento se quedó tan elevado  
que, para ser tu oyente,  
por un rato perdió lo diligente;  
porque, *con blanda fuerza, tu armonía*  
le halagaba lo mismo que le hería.

Aun a riesgo de ser reiterativos, hemos dejado hablar por extenso a los textos. Lo que más llama la atención en ellos es la persistencia de esa voz *dulce* que antecede a *concento*, *consonancia*, *armonía*. Hemos visto que, tras escuchar ·la música·, un personaje habla también, como por resorte, de *dulces acentos*. De acuerdo con lo señalado al principio, desde el punto de vista *técnico*, la armonía no era, en ningún caso, la música, sino ·la consonancia en la música·. Pero cuando esa *consonancia* (o sus equivalentes semánticos) son *dulces*, nuestros clásicos están estableciendo una sutil concordancia directa ·de amplio sentido· con ·la música·. Amplio sentido, sí, pero sentido estricto e inequívoco. Todo esto se ve claro cuando Calderón recurre precisamente a la *Música* como personaje alegórico. Recordará el lector que al iniciarse la representación de la loa que antecede a *El verdadero Dios Pan*, ·sale la *Música* y la *Poesía*, cada una de su carro<sup>19</sup>. Las salidas al tablado se hacen a requerimiento de un tercer personaje que previamente ha nombrado de distinta manera a aquéllos: mientras que la *Poesía* es llamada ·ingenioso ritmo·, la *Música* ha sido identificada otra vez con la expresión ·dulce armonía·, lo cual, a estas alturas, nos obliga a defender la idea de que estamos ante un sintagma lexicalizado.

Así las cosas (y en consecuencia) se hace preciso dar un último paso y revisar la lectura del verso 56 del *Arte nuevo de hacer comedias*. Antes de 1602 Lope había afirmado que ·de diversa voz se engendra y nace, / por la igualdad, el armonía suave<sup>20</sup>. Estas palabras, no cabe duda, se escriben con plena conciencia y rigor técnico (la expresión ·por la igualdad· lo está indicando). Pero ¿qué otra cosa era —por extensión— para él y para sus contemporáneos aquella *armonía suave* ('blanda',

<sup>17</sup> Pedro Calderón de la Barca, *O.C.*, ed. cit., vol. III, pp. 1727-1728.

<sup>18</sup> Véase *Comedias de Antonio de Solís*, ed. crítica [*sic*] por Manuela Sánchez Regueira, Madrid, 1984, tomo I, pp. 163-164; modernizo, puntúo y reordeno adecuadamente los versos.

<sup>19</sup> *O.C.*, ed. cit., vol. III, p. 1237.

<sup>20</sup> *Obras escogidas*, ed. cit., vol. II, p. 578.



'dulce', etc.) sino -la música-? Parece razonable, en fin, trasladar una simple coma y leer así en el *Arte nuevo*:

cualquiera imitación poética  
se hace de tres cosas, que son: plática,  
verso, dulce armonía (o sea, la música),

olvidándose ya de ese -verso dulce- que hasta la fecha han preferido todos los editores.

### 3. La tentación diabólica

Y así Platón, en el libro tercero de su  
*República*, habla de los demonios prestigiatos,  
cuyo oficio es engañar...

(Lope, *El peregrino en su patria*, Libro I)

A diferencia de esas veces en que el demonio engaña desde el suelo (aprovechando, por ejemplo, la convención de su invisibilidad o su disfraz equívoco), hay otras en que pone en juego un complejo abanico de resortes espectaculares, valiéndose —entre otros recursos— del pescante y de una -dulcísima armonía-. Su aparición tiene lugar en sentido vertical, pero no ascendiendo rápidamente -desde el *infierno*- por la consabida trampilla, según los viejos cánones<sup>21</sup>, sino bajando *majestuosamente* desde el nivel más alto del tablado, como después veremos. Por paradójica que resulte a primera vista (es en ese nivel donde se halla convencionalmente el *cielo*), la artimaña tiene su razón de ser en tanto que el diablo pretende, con ello, crear la confusión. La música desempeña aquí una función tan importante que sin ella el diablo no podría realizar su engaño<sup>22</sup>. Un ejemplo (no tan espectacular, porque la escena se desarrolla desde el suelo)<sup>23</sup> se da en *El mágico prodigioso*, donde —según advirtió Jack Sage hace más de treinta años, en un trabajo ciertamente admirable— el demonio -fabrica una música sensorial para tentar a Justina.<sup>24</sup>:

Ea, infernal abismo,  
desesperado imperio: de tí mismo,  
de tu prisión ingrata  
tus lascivos espíritus desata,  
amenazando ruina

<sup>21</sup> Véase Agustín de la Granja, *Del teatro en la España Barroca: discurso y escenografía*. Granada, 1982, pp. 40-41.

<sup>22</sup> Función que puede añadirse a las establecidas por José M.<sup>a</sup> Díez Borque tras el análisis de treinta autos calderonianos; véase -Teatro y fiesta en el barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado-, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396, 1983, pp. 606-642.

<sup>23</sup> Véanse verdaderos casos de circo en mi trabajo -El actor y la elocuencia de lo espectacular-, en *Actor y técnica de la representación del teatro clásico (Madrid, 17-19 de mayo 1988)*. Londres, Tamesis Books (en prensa).

<sup>24</sup> -Calderón y la música teatral-, *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275-300; la cita en p. 295. Para el texto que sigue me valgo de la ed. de Bruce W. Wardropper. Madrid, 1985, p. 137, aunque discrepando ostensiblemente en la puntuación.

al virgen edificio de Justina.  
Su casto pensamiento  
de mil torpes fantasmas en el viento  
hoy se informe; su honesta fantasía  
se llene y con dulcísima armonía  
todo provoque amores [...]  
Empezad, que yo en tanto  
callaré, porque empieze vuestro canto.

Calderón contaba ya con los mecanismos técnicos suficientes como para haber podido presentar a un demonio encaramado, seduciendo con su música; pero, por tratarse de una escena de gran intensidad plástico-visual, el escritor ha preferido quizá conservarla para el final de la obra; será en ese momento cuando aparece ya -el demonio en alto, sobre una sierpe<sup>25</sup>. No victorioso, sino atrapado. No majestuoso, sino confesando su derrota, sometido por quien únicamente es capaz de someterle:

Oíd, mortales, oíd  
lo que me mandan los cielos:  
que en defensa de Justina  
haga a todos manifiesto.

... ..

Ésta es la verdad, y yo  
la digo porque Dios mismo  
me fuerza...

Su ubicación hasta cierto punto es lógica, como portavoz del *cielo*; pero apenas ha acabado su discurso cuando -cae velozmente y húndese- para no volver a aparecer más. De las *estrellas* cayó; la comedia ha finalizado dejando a todos con el buen sabor del orden reestablecido.

No es preciso insistir en *El mágico prodigioso*, obra que ha sido ya analizada por sus cuatro costados<sup>26</sup>; sí, en cambio, puede ser ahora provechoso que nos detengamos en la escena que remata el primer acto de *Los valles de Sopenetrán*, comedia anónima prácticamente desconocida, a la que en otra ocasión valdrá la pena dedicar bastante más espacio<sup>27</sup>. Si en la representación calderoniana el -virgen edificio de Justina- se tambalea por culpa de la *música*, en *Los valles* se pretende -causar, con el halago / de la voz, en Casilda [...] el estrago-; la *voz* es diabólica, aunque -dulce- y disfrazada de la más -grata melodía-. Los proyectos del demonio (evitar que la hija del rey moro se bautice) se irán luego al traste por la intercesión de la Virgen:

---

<sup>25</sup> Ed. cit., p. 170.

<sup>26</sup> Para la primera escena aludida, véase, por ejemplo, William J. Entwistle, -Justina's Temptation: An Approach to the Understanding of Calderón-, *Modern Language Review*, XL, 1945, pp. 180-189. Ahorro múltiples referencias (que pueden encontrarse en la ed. cit. de Wardropper, pp. 55-59); algunas posteriores las señalo más adelante.

<sup>27</sup> Se conserva inédita en la Biblioteca Palatina de Parma, manuscrito CC\* IV 28033/81; los versos que extraigo más abajo modernizados corresponden a los fols. 15-17 v.º

*Baja el Demonio en un cocodrilo, vestido de otro traje.*

*Demonio.*—Pues «dragón engañoso»  
me llama la Escritura  
(así mi cauteloso  
ardid fiero), procura,  
cocodrilo, causar con el halago  
de la voz en Casilda hoy el estrago;  
pues si ella ya del blando  
acento lisonjero  
con que la está llamando  
el Cielo (¡rigor fiero!)  
sigue la voz, la voz de mi armonía  
que siga ha de estorbar tu melodía.  
Y así, sin que me vea,  
invisible hoy intento  
(para que más me crea  
soberano portento)  
con las cadencias de mi acorde engaño  
en su atención introducir su daño,  
para cuya intención he prevenido  
voces que imanes sean de su oído.  
Mas ya a este jardín sale  
y áspid entre las flores  
del veneno se vale  
mi ardid; de tus furoros  
vencer al Cielo y a Casilda espero,  
ya dragón engañoso, ya áspid fiero.

*Casilda.*— Dulce voz que con grata melodía,  
llevándote tras tí mi compañía  
toda el alma te llevas,  
pues me admiras, suspendes y me elevas;  
pues, voz, me estás llamando  
con el susurro de tu acento blando  
¿por qué, grata, me niegas,  
en tantos imposibles, dudas ciegas,  
tu auxilio soberano,  
si en tu poder consiste o en tu mano  
que el Bautismo reciba,  
que en la Ley que yo deseo viva?  
¿Para qué me dilata tu clemencia  
lo que de parte está de tu asistencia?  
Y así, pues eres quien me está inspirando,  
persuadiéndome está, me está alumbrando,  
ya que a mi vista tu poder se esconde,  
oráculo tu acento, me responde  
si lograr mi deseo en tanto abismo  
podrá algún día el agua del Bautismo.

*(Demonio y música)*

*No podrá tu fe,  
que contra tu error  
se opone tu ley.*

*Casilda.*— ¿No podrá? ¿Qué es lo que escucho?  
¿Qué dulce armonía es  
esta, que halaga mi oído  
y el corazón hiere, pues  
lo que más mi fe lograr  
solicita dice que...

*(El Demonio, ella y la música)*

*... no podrá mi fe,  
que contra mi error  
se opone mi ley?*

[*Casilda*].—Fantástica voz, que estás  
siendo vaticinio infiel  
de mis dudas: pues no dejas  
percibirte, dí de quién  
eres, pues en todo este  
sitio mis ojos no ven  
quien te pueda articular,  
llegándote a comprender.

*(Música y Demonio, reposado)*

*Soy la voz de quien  
ofendes: el culto:  
faltas a la fe.*

*([Canta] una [voz dentro])*

*No dejes, bella Casilda,  
de tu religión la ley  
si tu error ciego no intenta  
hallar el castigo de él.*

*Casilda.*— ¿Cómo puede hallar castigo  
quien mérito espera hacer  
en seguir la ley de Cristo,  
que la verdadera es?

*(Dentro, música)*

*La ley que hasta aquí has seguido  
es la más suave, pues  
no halla el apetito humano  
ni aun preceptos que romper.*

*Casilda.*— ¿Qué más suave, más blanda  
puede otra ninguna ser  
que la que su gloria ofrece  
[a] aquél que la guarda fiel?

(Música y Demonio)

*A la conveniencia mira;  
la tuya sólo al placer,  
pues el albedrío deja  
libre, sin yugos de ley.*

*Casilda.* — La que yo sigo permite  
el albedrío también  
libre, pues, a no dejarle,  
no hubiera qué merecer.

*Demonio.*—([Ap.] ¡Que discurra una infiel esto!  
Mas así la he de vencer...)

(Demonio y música)

*Mira si a tu religión  
por otra te niegas, que  
arriesga tu real estirpe  
la majestad del dosel.*

*Casilda.* — Si una corona aventuro,  
lograr espero un laurel.

(Demonio y música)

*No podrá tu fe,  
que contra tu error  
se opone tu ley.*

*Casilda.* — Sí podrá, engañosa voz  
que tiranamente cruel  
prevertirme solícitas,  
pues de opinión cierta sé  
que como mi afecto humilde  
con lágrimas y con fe  
se lo pida a la que tanto  
puede con Dios, que vencer  
le podrá mi amor, y así:  
Madre celestial de Aquél  
que encarnado en tus entrañas  
vino al mundo a padecer  
porque el hombre se salvase,  
si mis ansias han de ser  
quien tus piedades merezcan  
y mis lágrimas por quien  
logre el agua del Bautismo,  
ya mi llanto y fervor es  
quien te lo pide, Señora,  
no me lo niegues.

*En lo alto una niña*

*Niña.* — No haré,  
*Casilda.*

*Casilda.* —                   ¿Qué es lo que oigo?

*Demonio.* —¿Otro favor? ¿Mas de qué  
sirve mi infernal astucia  
si siempre me ha de vencer  
quien de María se vale?  
¡De su luz huyendo iré!

Lo que sigue es ya el resultado de una bien preparada tramoya: el demonio «sube en el cocodrilo y vase; y a cuatro versos va bajando la niña que hace Nuestra Señora, en un sol resplandeciente, el cual ha de hacer después media luna». La escena previa de la tentación diabólica, potenciada teatralmente —según se ha visto— mediante el mecanismo de un «dragón» volador cuya boca arroja «dulce armonía» (recuérdense los versos «por siete cuellos bostezan / las cabezas de la hidra» de *El divino Orfeo*), apenas difiere, al menos en su concepción «filosófica», de cuantas se han señalado dentro de la producción dramática calderoniana. Maliciosa es, en ese sentido, la promesa que hace, por ejemplo, el Gusto («a todas horas tendrás / dulces músicas») en *Los encantos de la Culpa*<sup>28</sup>. Precisamente a propósito de esta obra observa Aurora Egido que Satanás «ha arrastrado con su falsa armonía el sentido más puro», aunque todo se encauza al final hacia «el triunfo de la voz y música de Dios»; considera, por otro lado, de gran efectismo escénico «la lucha dialéctica que las dos músicas pueden producir en el hombre» y concluye que esa «voz de la Gracia se escucha en muchos autos a través de la música»<sup>29</sup>.

Nada hay que oponer a todo esto, pues efectivamente late con mucha fuerza en la época toda una filosofía de la música, y así se manifiesta en relación con numerosas escenas tentadoras; en ellas el diablo hurta, para su provecho, la voz divina, llegando a imitarla impecablemente<sup>30</sup>. Lo malo es que la responsabilidad de la puesta en práctica

<sup>28</sup> O.C., ed. cit., p. 415; la referencia sobre *El divino Orfeo* en p. 1821.

<sup>29</sup> Véase el provechoso capítulo VII (sobre «La música») en su estudio *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la Culpa*. Salamanca, 1982, pp. 101-115.

<sup>30</sup> Se trata, en definitiva, de crear la confusión. Como recuerda Aurora Egido (op. cit., p. 113, nota 156), en el siglo IX era creencia común que «el diablo utilizaba la música [instrumental] para seducir a las almas y llevarlas al infierno». Es posible que esta idea rondase aún en la conciencia de los españoles del s. XVII, aunque acogida con el mismo escepticismo con que se aceptaban las ideas pitagóricas —ampliamente difundidas y vueltas luego «a lo divino» de la armonía celeste; véase ahora Stefano Leoni, *Le armonie del mondo. La trattatistica musicale nel Rinascimento: 1470-1650*. Firenze, 1988. Como ha escrito Fernando Lázaro Carreter («Más observaciones sobre la estrofa quinta de la *Oda a Salinas*, *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, 1979, vol. II, p. 285), «en los umbrales del seiscientos ha hecho crisis, parece, la música celestial, que ya no oyen nuestros escritores barrocos». Salvo en los corrales de comedias, naturalmente. Para Sage «el que la Voz de Dios se descubra al hombre por medio de la «armonía» platónica va a ser una idea fundamental en el teatro alegórico de Calderón» (art. cit., p. 276). Esto es verdad, pero, fuera de las representaciones, los escritores ponen el hecho seriamente en duda; al significativo «se dice» que señala Lázaro a propósito del propio Francisco Salinas, podrían añadirse otras opiniones (muy cualificadas entonces) que denotan el mismo escaso convencimiento. Por ejemplo, Lope se explaya sobre el «sonido armónico que dicen que oyó Pitágoras» (Véase Thomas E. Case, *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*. Valencia, 1975, p. 231); por su parte Tirso, en *Los cigarrales de Toledo* (Madrid, ed. de Víctor Sáid Armesto, s. a., p. 48), se expresa también con reservas: «Milagrosa eficacia comunicó el cielo a la Música; con cuanto intenta, sale: adormece los Argos, domestica los brutos, atrae las piedras, suspende los tormentos, auyenta los espíritus, y si es verdad lo que afirman tantos antiguos, conserva el mundo con la suave consonancia de sus orbes». Estas ideas varias sobre los poderes de la música (aún se dice que «amansa las fieras») estaban muy vivas en aquel tiempo, y aún otras, como su eficacia contra los males de melancolía;

teatral de todas estas ideas tan divulgadas parece haber recaído exclusivamente sobre el autor de *El mágico prodigioso*. Souiller ha recordado oportunamente «la place accordée à la musique et au chant dans la scène de la séduction de Justina» destacando cómo «une ouverture musical servirait d'introduction à un ensemble de thèmes-images, repris ensuite individuellement, au cours de la pièce, comme pour rattacher les différents épisodes à la problématique et insister sur la signification symbolique du passage»<sup>31</sup>. De la misma manera también se ha observado muy razonadamente que Calderón distingue entre «la armonía falsa y la verdadera», siendo la primera «una música, aparentemente hermosa, que esconde dentro de sí al diablo»<sup>32</sup>. Otras veces se ha dicho de forma general que «en el teatro de Calderón la Música es una voz extraterrena, voz de Dios y del Destino, voz que da avisos y disipa las dudas del hombre»<sup>33</sup>.

El peligro que hay en todas esas afirmaciones —cargadas, insisto, de razón, aunque a veces revestidas con peligrosos ecos de excesiva parcialidad o entusiasmo—<sup>34</sup> es que

---

por eso los espectadores de *El divino Orfeo* nunca podían extrañarse ante estas palabras del Albedrío: «si yo canto, yo aseguro / que a mi dulce melodía / se muevan aves y brutos, / peñascos y fuentes frías» (Calderón, O.C., ed. cit., vol. III, p. 1821), como tampoco de las que entran, como por su casa, en la manida temática de la doctrina pitagórica, ya cristianizada y descrita así por Eurídice:

La voz de mi Esposo soy,  
de cuya dulce armonía  
la luna rayos esparce,  
el sol resplandores brilla.

\* \* \*

Músico has sido excelente,  
canto es tu Voz que publica  
tu amor; y así, en los cantares  
lo entenderá, cuando diga  
San Clemente Alejandrino,  
viendo que entiendes la cifra  
de la música del orbe,  
que eres Maestro de Capilla...

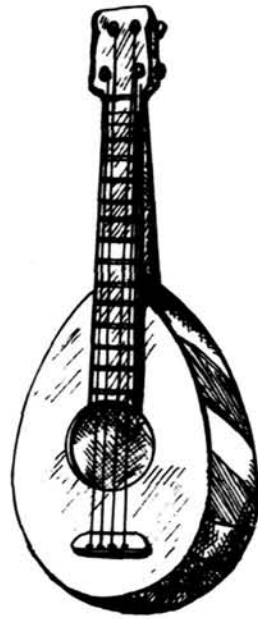
<sup>31</sup> Didier Souiller, «Ecriture poétique et problématique philosophique: una lecture du *Magicien prodigieux* de Calderón», *Littératures*, 19, 1988, pp. 67-78; las citas en pp. 68-69.

<sup>32</sup> Jack Sage, art. cit., p. 284. Más adelante redondea esa idea con nuevas conclusiones: «a menudo el diablo pretende engañar al hombre aparentando la armonía verdadera. De ahí el problema humano planteado por Calderón: el Hombre tiene que distinguir entre la verdadera Voz divina y la del diablo, superficialmente bella pero falsa» (p. 294). Como bien se puede comprender, Calderón no fue el único en plantear el problema del libre albedrío.

<sup>33</sup> Miguel Querol, «La dimensión musical de Calderón», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, 1983, vol. II, p. 1156. En otro trabajo este mismo crítico comenta que «non c'è un solo *Auto* [de Calderón] senza musica», llegando a pensar que «lo stesso Calderón non avrebbe consentito la rappresentazione senza l'apporto musicale». Otra conclusión a la que llega es que «Calderón è senza dubbio il drammaturgo spagnolo che più importanza e più spazio ha dato alla musica nel suo teatro». Véase «La musica nel teatro di Calderón», trabajo incluido en la ed. de *El gran teatro del Mundo*, a cura di Paolo Pinamonti, Venezia, 1988, pp. 161-194. No me ha resultado asequible la versión española, publicada, al parecer, por el Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona en 1981.

<sup>34</sup> Así el propio Querol en su art. cit. *supra*: «In tutta la produzione scenica di Calderón, la musica è così essenziale che potremmo dire che egli ne ha bisogno come dell'aria che respira» (p. 161); «la musica è il

se acabe creando la idea de que el dramaturgo barroco fue el único artífice sublime de estos procedimientos en donde la música viene a ocupar plaza siempre «por naturaleza». Aunque *Los valles de Sopetrán* (cuestión que, de momento, estoy muy lejos de asegurar) hubiera salido de su pluma, aún quedarían muchas obras hagiográficas o «sacramentales» de Lope, Tirso, Valdivielso y otros dramaturgos menos afamados donde se podría comprobar, sin problemas, la misma (o parecida) desazón, desconcierto, dudas y resolución favorable *in extremis* del protagonista; en definitiva: el soliloquio típico para el lucimiento personal de un actor frente a las repetidísimas trampas, dulcemente armoniosas, de todos los diablos.



---

sangue che scorre negli *Autos Sacramentales* (p. 162); y sobre todo: «Grazie al potere spirituale della musica che canta i suoi versi e ai suoi prodigiosi dispositivi scenotecnici, si realizzò l'incredibile miracolo di convertire in teatro popolare e di grande pubblico un teatro [...] profondamente teologico e filosofico» (p. 162). Me cuesta trabajo creer en «milagros increíbles». Ya he manifestado en otro lugar mis cautelosas reservas acerca de estas representaciones sacramentales, para mí poco o nada filosóficas y mucho menos teológicas (véase Agustín de la Granja, «Cinco obras cortas atribuibles a Calderón», *Bulletin Hispanique*, 86, 1984, pp. 355-378).