

*Psallentes in cordibus.*  
Canto, conversión y erudición poética  
en la *Exhortación panegírica al silencio*  
de Pedro Calderón de la Barca

Yannick Barne

Sorbonne Université (CLEA)  
Université de Bretagne Occidentale  
yannick.barne@univ-brest.fr

Recepción: 27/10/2022, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

**Resumen**

El presente artículo pretende analizar una sección de la “Exhortación panegírica al silencio” de Pedro Calderón de la Barca: el elogio del canto. Se trata de aclarar ciertas dificultades textuales que revelan la complejidad poética y teológica del texto, así como de entender la lógica de conversión que estructura gran parte del encomio. Asimismo, el estudio busca identificar los distintos hipotextos que maneja el poeta para componer su panegírico: el cotejo entre las estancias y los *marginalia* revela cómo el *ethos* discursivo del poeta cristiano se relaciona con el carácter híbrido de este magno poema, pues surge de la tensa negociación entre los dos componentes del texto, la poesía y la erudición teológica.

**Palabras clave**

Calderón de la Barca; canto; salmodia; poesía cristiana; conversión.

**Abstract**

*English title.* *Psallentes in cordibus.* Singing, conversion and poetic erudition in Pedro Calderón de la Barca’s *Exhortación panegírica al silencio*.

This article aims to analyse a section of Pedro Calderón de la Barca’s “Exhortación panegírica al silencio”: the praise of singing. The intent is both to clarify some textual difficulties, which reveal the poetic and theological complexity of the poem, and to understand the logic of conversion that structures a large part of the encomium. The study also aspires to identify the different hypotexts that the poet uses to compose the panegyric: the comparison between the stanzas and the *marginalia* reveals how the discursive *ethos* of the Christian poet is related to the hybrid character of this great poem, as it arises from the tense negotiation between the two components of the text, poetry and theological erudition.

**Keywords**

Calderón de la Barca; chant; christian poetry; conversion; psalmody.

*Carmina nocte Deus tibi dat, dum te peregre fers  
Fac resonet sua laus iugiter ore tuo.*

(Jean Gerson, “*Exhortatio sui ipsius senis ad canticum et lamentum*”)

La *Exhortación panegírica al silencio* (1662) es uno de los textos más sorprendentes escritos por Pedro Calderón de la Barca.<sup>1</sup> Sin ahondar en el contexto de su escritura, suficientemente estudiado,<sup>2</sup> recordemos que el madrileño compone el magno poema a instancias del cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval. Según Fray Antonio de Jesús María, biógrafo del primado, este le confió al poeta el encargo de discurrir “con alguna paráfrasis más libre que rigurosa” sobre la inscripción que adorna las rejas del coro de la catedral de Toledo, “*Psalle et sile*”: “canta y calla” o “reza y calla”.<sup>3</sup> Las censuras que surgieron a raíz de la publicación del texto<sup>4</sup> —análogas, aunque más discretas, a las que provocó el nombramiento de Calderón para la capellanía de los Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo (1651-1653)—, se debieron quizás al colofón del poema, en el que el “monstruo de ingenio”,<sup>5</sup> a pesar de las precauciones que ostenta en su carta dedicatoria, alienta a los prebendados catedralicios a que cumplan debidamente sus obligaciones durante los oficios, recordándoles su papel religioso y social.<sup>6</sup> La amonestación por parte del capellán novel debió de resultar tanto más irritante cuanto que Calderón aprovecha el cometido para hacer gala de sus dones en una composición auténticamente barroca. Exhortación tanto como apología personal, “sermón en verso” (Wilson 1980: 105) y especulación lírica, el poema parenético y meditativo que ofrece el

1. Agradezco a Adriana Beltrán del Río, Mercedes Blanco, Jesús Ponce Cárdenas y Victoria Villalba la lectura de este artículo y sus valiosos consejos.

2. El estudio más atento y riguroso del poema es el de Jesús Ponce Cárdenas (Ponce Cárdenas, 2019: 129-211). También es de obligada consulta la monografía de Víctor García de la Concha (2000).

3. Existe un debate crítico en torno a la génesis del poema, ya que Calderón no menciona ningún encargo en su carta dedicatoria. Comparto al respecto la opinión de Jesús Ponce, que defiende la hipótesis de la encomienda catedralicia.

4. “Imprimiose y no faltó alguno demasíadamente pagado de sí que censurase tanto el asunto como la obra”, citado en Ponce Cárdenas (2019: 141).

5. Así califica el trinitario Manuel de Guerra y Ribera a Calderón en su aprobación a la *Verdadera Quinta Parte de Comedias* (Madrid, 1682).

6. Véase al respecto Ponce Cárdenas (2019: 140-154). Si bien la censura surge en un contexto eclesástico muy definido, encontramos, en momentos muy alejados de la España contrarreformista del siglo XVII, textos cuyo propósito coincide puntualmente con el de Calderón. Es el caso por ejemplo del poema del teólogo francés Jean de Gerson (1363-1429), *Ecclesiasticorum exhortatio ad cantum*. Este forma parte de un conjunto de “elegías” insertadas en el *Tractatus de Cantibus* (1423-1426), tratado en el que el teólogo expone su doctrina del *canticordum* que promueve la supeditación del canto de la boca al canto del corazón. Para una versión bilingüe latín-francés, véase Fabre (2005: 453-455).

dramaturgo se desenvuelve en un pulido entramado de estrofas que crea un auténtico “canto polimétrico” (Carreño, 2002: 194). A estas características, ya suficientes para justificar la excepcionalidad del poema, se añade su condición tipográfica de texto híbrido y “dual” (Carreño 2002: 196), pues el poema está enmarcado por cuantiosas *auctoritates* que abundan especialmente en la parte central del poema, una entusiasta y erudita disertación sobre la nobleza del silencio y del canto (vv. 201-373).<sup>7</sup>

Los investigadores que han estudiado esta composición calderoniana<sup>8</sup> se han centrado sobre todo en la primera parte de la disertación, la que se refiere al silencio, y han dedicado análisis más apresurados al elogio del canto. Dicha tendencia se justifica sin duda por el carácter asombroso de la exhortación al mutismo, al ir esta dirigida a unos canónigos cuya sonora oración vocal tiene que resonar en el edificio catedralicio y, de hecho, el título mismo del poema oculta el primer imperativo que compone el sagrado mote. Otro motivo hay que buscarlo en la presencia de numerosas reflexiones sobre el canto y la música en las piezas dramáticas del escritor madrileño, de modo que el elogio pueda resultar a primeras vistas menos singular y más convencional.<sup>9</sup> Así, los estudiosos suelen recordar el marco teórico y filosófico en el que se enmarca la concepción calderoniana de la música, heredera de una teoría pitagórica de los números que pasó por el filtro neo-platónico y agustiniano y que recogieron los humanistas italianos y españoles (Sage 1956: 275-281). Si bien aclaran ciertos términos de la alabanza (“armonía”, “organizado”, “acorde”...), estas indispensables consideraciones se revelan insuficientes a la hora de explicar la construcción del erudito panegírico, que se focaliza no tanto en la música, sino en el canto litúrgico y, como tal, en la íntima asociación entre oración mental y vocal, individual y colectiva. Otra razón hay que buscarla, claro está, en la amplitud y complejidad del poema: al querer abarcar constantemente la totalidad del texto, resulta imposible compaginar, en el espacio restringido de un artículo, el estudio de conjunto con el análisis pormenorizado.

7. Recordemos la estructura del poema, tal y como la describe Jesús Ponce: “1. Una misma inscripción latina, el entorno y la historia catedralicia toledana, la Virgen del Sagrario (vv. 1-168). 2. El enigma de una contradicción aparente: *explanatio* del doble imperativo, elogio del silencio, alabanza del canto, resolución global de la enigmática orden (vv. 169-241). 3. Reflexión sobre las actitudes y el decoro de canónigos, prebendados, racioneros y capellanes en el Oficio Divino (vv. 422-425)” (2019: 163). Wilson fue el primero en comparar el poema con una meditación ignaciana, asociando cada parte del poema a una potencia del alma, la memoria, el entendimiento y la voluntad (1980: 113). Le siguieron en esa vía interpretativa Boyce (1977) y en menor medida García de la Concha (2000).

8. Para una lista de dichos estudios, véase Ponce Cárdenas (2019: 129-130).

9. Para una presentación del papel de la música en el teatro de Calderón, véase Sage (1956) y más recientemente Egido (1995: 167-181). Tampoco faltan monografías dedicadas a la temática del silencio, como por ejemplo Deodat-Kessedjian (1999).

Ahora bien, el ocultamiento del canto, en el título del poema como en los estudios críticos, sorprende en vista de la composición misma del texto, pues la *laus cantici* es mucho más amplia que las siete octavas que configuran las *laudes silentii*. El elogio se presenta bajo la forma de una canción que corre a lo largo de trece estancias italianas de nueve versos cada una, que alternan heptasílabos y endecasílabos (abCabCcdD)<sup>10</sup> y que suman un total de 117 versos, contra los 56 dedicados al silencio. El hecho de que Calderón le dedique tanto espacio a una actividad cuya excelencia debía de resultar evidente para el primer grupo de destinatarios no deja de desconcertar, y quizás se pueda entender por su voluntad de alabar el canto, así como su propia actividad de poeta y de dramaturgo.<sup>11</sup> Efectivamente, el encomio no se contenta con demostrar la validez de unas tesis existentes *a priori*, sino que se presenta como una auténtica indagación. El yo poético se exhibe a sí mismo buscando argumentos que acrediten la dignidad divina y humana del canto. En ese sentido, el componente dramático que todos los críticos señalan no sólo se ciñe a la primera parte del poema, en la que la *figura loquens* adopta los rasgos de un peregrino que acude a la catedral toledana y la recorre hasta llegar a la imagen de la Virgen del Sagrario. Se hace patente también en esa parte central en la que el sujeto lírico queda, como los intelectuales paganos de las comedias de santos calderonianas, embelesado por unas palabras cuyo sentido íntimo no entiende y que le incitan a emprender una búsqueda intelectual, litúrgica y espiritual que le llevará no al Dios cristiano sino al *Magnificat* de María. De ahí el dramatismo y dinamismo del panegírico: a las modulaciones del canto se añaden las vibraciones íntimas del cantante y los movimientos especulativos de la *figura loquens*. En su investigación, los escolios tienen un papel fundamental: lejos de ser meros *addenda* o adornos de alarde erudito, son la huella textual de una práctica poético-exegética (Libral 2007) pero también accesorios, en un sentido teatral. Son, o fingen ser, los apoyos a partir de los cuales la voz lírica razona, avanza y canta y que permiten forjar la imagen de una *dramatis persona* que es tanto rapsoda como erudito eclesiástico.

El objetivo del presente artículo no es exponer el trasfondo ideológico que alimenta el poema del gran dramaturgo, ya comentado por la crítica, sino aclarar ciertas dificultades textuales que revelan la complejidad poética y teológica del texto. Entre otras cosas, se tratará de sacar a la luz la lógica de

**10.** Jesús Ponce alude al vínculo que existe entre la *canzone* y la “lirica sacra celebrativa” (Ponce Cárdenas 2019: 209). Por falta de espacio, no entraré en consideraciones sobre esta forma poética que goza, como bien se sabe, de una importante tradición, desde Dante y Petrarca hasta Garcilaso y los poetas renacentistas españoles. Para una descripción de la canción española, de su presencia en los tratados españoles y de los temas a los cuales está vinculada, véase Güell (1994).

**11.** Valbuena Briones establece una equivalencia exacta entre el canto sacro y la poesía (1994: 74-76), lo cual se debe matizar o analizar más en detalle.

conversión que el poeta asocia al canto y que estructura gran parte del encomio, si no la totalidad. El estudio parte del presupuesto de que el poema debe leerse tomando en cuenta el vaivén significativo entre las estancias y los *marginalia*. El balance entre las dos vertientes de este texto híbrido permite no solo arrojar una nueva luz sobre el proceso compositivo del poema sino también entender cómo el *ethos* discursivo del poeta cristiano se configura mediante la tensa negociación entre estancia y glosa. El análisis seguirá los movimientos del panegírico, cuya progresión se podría resumir de la manera siguiente:

- 1) El canto y la llama de amor (vv. 257-283)
- 2) Disquisiciones etimológicas (vv. 284-319)
- 3) Un recorrido por la historia del canto litúrgico (vv. 320-355)
- 4) El desembarco en los puertos de María (v. 356-373)

Me he apoyado en la prínceps de 1662, reproducida por Víctor García de la Concha, y en la reciente edición de Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez. He consultado asimismo el manuscrito ms. Spanish e. 9 de la Bodleian Library (Universidad de Oxford) y la edición de Antonio Fernández de Azevedo, “Discurso métrico-ascético sobre la inscripción *Psalle et Sille* (Madrid, 1741), que contiene abundantes errores pero que resulta interesante a la hora de estudiar la pertinencia de ciertos escolios.

### La “Exhortación” y la *Nova Polyanthea* de Lange

Antes de empezar el estudio del poema, es preciso plantear algunas consideraciones respecto a la procedencia de los *marginalia*. Un examen superficial revela una leve inflexión con respecto a la taracea de referencias heterogéneas que autorizan el encomio del silencio, tanto bíblicas como profanas y anticuarias. Las citas adquieren en la alabanza del canto mayor uniformidad y se vinculan casi todas a la erudición cristiana: abundan las referencias bíblicas y litúrgicas, patrísticas (san Juan Crisóstomo), historiográfico-eclesiásticas (san Isidoro de Sevilla, Casiodoro) y escolásticas (santo Tomás de Aquino). Las únicas *auctoritates* que escapan del molde teológico-doctrinal son la de Petrarca, aunque presentado como poeta en su vertiente moral y filosófica, y la de un poeta que se oculta bajo un sintagma tan vago como neutro (“*alter poeta*”). La homogeneización se justifica por el motivo del elogio, i.e. el canto sacro y no la música en general, y por la fuente a la que recurrió Calderón. En su denso estudio, Víctor García de la Concha observó que el poeta, además de consultar ciertas fuentes primarias, se apoyó en la *Polyanthea* de Nani Mirabelli. Jesús Ponce Cárdenas señala que también resulta oportuna la consulta de la *Officina* de Textor y del *Theatrum Magnum* de Beyerlinck,

que Calderón cita explícitamente, así como de la *Polyanthea* de Joseph Lange. El cotejo de los escolios y de las susodichas misceláneas revela que, al menos para la apología del canto, la única fuente es la *Nova Polyanthea* de Joseph Lange, probablemente una edición veneciana publicada a principios del siglo xvii.

Recordemos que la *Polyanthea* de Domenico Nani Mirabelli, organizada en orden alfabético contrariamente a otros florilegios contemporáneos, se imprimió por primera vez en 1503, en Savona, y conoció un éxito fulgurante, como atestiguan las diversas reediciones y ampliaciones que se publicaron a lo largo del *Cinquecento* en Venecia, Basilea, París, Estrasburgo, Solingen, entre otras. En 1567 se imprime en Colonia, en el taller de Maternus Cholinus, una versión ampliada con referencias procedentes de otro florilegio, las *Flores celebriorum sententiarum* del profesor de derecho Bartholomæus Amantius, a la cual se añaden en 1585 las del *Sententiarum opus absolutissimum* del francés Franciscus Tortius – sus nombres aparecen al lado de sus respectivos *addenda*. A partir de 1604,<sup>12</sup> el profesor de matemáticas y de griego Joseph Lange (1570, Kaisersberg – 1615, Friburgo de Brisgovia), antiguo protestante convertido al catolicismo, reorganiza la *Polyanthea*: suprime algunas voces, añade otras, y amplía el florilegio con un número considerable de nuevas citas y referencias de todo tipo. Dicha revisión del texto base gozó de una notoriedad considerable: Ann Blair reseña veintiuna ediciones del texto, con títulos diferentes (Blair 2020: 239-240). La dinámica de autoría colectiva se prosiguió en 1648 cuando Franciscus Sylvius Insulanus, que ya había intervenido en ediciones previas, añadió tres libros a la *Polyanthea* ya extensa de Lange,<sup>13</sup> y la obra se siguió publicando hasta finales del siglo xvii (1659, 1669 y 1681).

La *Polyanthea* de Mirabelli contiene dos entradas idóneas para nutrir un elogio del canto: una dedicada a la “*Musica*” y otra al “*Canticum*”. Esta última, de poca extensión, contiene las siguientes definiciones:

*Canticum: graece ᾠσα τοῦ τὸ ἔ̄ est exultatio mentis de aeternis habita ἔ̄ prorumpens in vocem, ἔ̄ differt ab hymno, quia hymnus est laus dei cum cantico. Hox ex bea. Thom. Psal. prolo. co. I. fin.*

12. Es la fecha que avanza Víctor Infantes. Cherchi menciona una revisión más temprana, en 1596, indicación que no hemos podido comprobar (1998: 42). El lexicógrafo francés Pierre Bayle, en su *Diccionario histórico y crítico*, menciona una edición ginebrina de 1600 (1720: 1658).

13. Para una presentación de la *Polyanthea* y de su recorrido editorial, véase Blecua (2003), Cherchi (1998), Fernández López (2009: 178-179, 188-189 y 200-204), Infantes (1988: 249-251) y Ullmann (1959: 195-196). Todavía falta por hacer un estudio sistemático de las *Polyantheas*, lo que justifica las incertidumbres y contradicciones entre los distintos estudios. La presentación más completa al respecto es la de Blair (2020: 234-246). Para una lista de las ediciones, véase la página web de la autora: <https://projects.iq.harvard.edu/ablair/too-much-know-supplements> (consultado el 11/02/22).

*Graeci canticum hymnum vocant. Item psalmum. Sed proprie hymnus dicitur qui voce naturali fit, psalmus cum aliquo musico instrumento. Unde psalmodia deducitur canticum mixtum, ut cum aliquis ad cytharam, sive aliud musicum instrumentum canit. Hinc etiam Psalterium instrumentum musicum. Psalmus autem ἀπὸ τοῦ ψάλλω derivatur, quod significat canto.* (1552: XLVI rº)

El editor coloniense Maternus Cholinus conserva esta definición y añade, a partir del florilegio de Tortius, dos nuevos lemas a la miscelánea: “*Cantus*” —en la que reúne un fragmento de la primera elegía del libro IV de los *Tristes* de Ovidio, dos versos del *Arte de Amar* y los tres primeros de la tercera sátira del libro I de Horacio—;<sup>14</sup> y “*Carmina*”, que agrupa citas de Horacio, Ovidio, Tibulo y Virgilio. Lange modifica drásticamente esta organización: elimina la voz “*Carmina*” y amplía de manera consecuente la sección dedicada al “*Canticum*” con informaciones o bien de su propia cosecha, o bien procedentes de otros apartados de la *Polyanthea* (concretamente de las voces “*Cantus*” y “*Psalterium*”). Asimismo, la entrada se reorganiza desde entonces en varias secciones: “*Definitio et Etymologia*”, “*Poeticae sententiae*”, “*Similitudo*”, “*Exempla biblica*” y “*Scriptores*”. Volviendo al poema calderoniano, resulta que diecisiete de las veinticinco citas mencionadas en el elogio están recogidas en este apartado de la *Nova Polyanthea*, salvo la de Petrarca, reseñada en el lema “*Musica*”, la del “otro poeta” y algún que otro versículo bíblico. De lo que puede inferirse que Calderón ni recurrió a la primera versión de Mirabelli ni consultó directamente las fuentes, como defiende García de la Concha. Incluso se puede conjeturar la edición que tuvo a mano, puesto que, si bien el contenido de la sección no varía entre 1604 y 1659, sí existen algunas diferencias tipográficas y ciertas erratas. De todas las ediciones que he podido cotejar,<sup>15</sup> las mejores candidatas son dos ediciones publicadas en Venecia, en 1607 y en 1608, en la imprenta de Giovanni Guerigli. Proporcionaré para mostrarlo algunos ejemplos significativos.

Calderón consultó muy probablemente una versión anterior a la reedición del texto en 1648, pues las ediciones posteriores introducen ciertos errores que el poeta no reproduce en sus escolios. He aquí dos ejemplos:

14. En la edición lionesa de 1600 se añaden un fragmento de la *Política* de Aristóteles (V, 7), en griego y en latín, uno del *De Musica* de Plutarco y una cita del cuarto libro de las *Mythologiae* de Natalis Comes.

15. Concretamente: 1604 (Lugduni, Lazari Zetzneri), 1607 (Francofurti, Lazari Zetzneri), 1607 (Venetiis, Ioannem Guerilium), 1608 (Venetiis, Ioannem Guerilium), 1613 (Francofurti, Lazari Zetzneri), 1616 (Venetiis, Io. Guerilium), 1617 (Francofurti, Haeredum Lazari Zetzneri), 1620 (Lugduni, Viduae Ant. De Harsy, et Petri Ravaud), 1621 (Francofurti, Haeredum Lazari Zetzneri), 1639 (Coloniae, Iacobi Stoer), 1645 (Argentorati, Haeredum Lazari Zetzneri), 1648 (Lugduni, Petri Ravaud), 1659 (Lugduni, Joannis Antonii Huguetan et Marci Antonii Ravaud), 1681 (Lugduni, Joannis Antonii Huguetan).

<i>Exhortación panegírica al silencio</i>	<i>Polyanthea</i> , ediciones anteriores a 1648 (con variantes ortográficas o de puntuación)	<i>Polyanthea</i> , ediciones posteriores a 1648 (1648: 419), (1659: 419)
“Sive aliud musicum instrumentum canit” (fol. 7 vº).	“Sive aliud musicum instrumentum canit”	“Sive alium musicum instrumentum canit”
“Inflexio vocis. S. Isid, lib. 2, cap. 19” (fol. 7 vº).	“Cantus est inflexio vocis: nam sonus directus est. Praecedit autem sonus cantum. Isid. l. 2. orig. c. 19” (1608, Venetiis: 164b).	“Cantus est inflexio vocis ; nam sonus directus est. Praecedit autem sonum cantum”. Isidorus l. 2. Orig., cap. 9

A partir de la edición de 1648, se introduce en la *Polyanthea* una errata (confusión entre las formas masculina y neutra del indefinido *alius*), que no aparece en los *marginalia* del poema calderoniano. En cuanto a la definición isidoriana del canto, esta se encuentra en realidad en el tercer libro de las *Etimologías*, dedicado a las matemáticas (*Etimologías*, III, 20, 8), y no en el libro II. Este error de la *Polyanthea* que la “Exhortación” reproduce, así como la mención al capítulo 19 y no 9, demuestran que el madrileño no consultó ni las ediciones de 1648 y 1659, y menos todavía las *Etimologías*.

Otro escolio, el que acompaña la undécima estancia del elogio calderoniano, restringe el número de fuentes posibles:

*Meminit Augustinus sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Mediolanensi modulationem receptam fuisse.* Andraeas Hip. De ratione studij cap. 5. lib. I (fol. 8 rº, énfasis nuestro)

La cita aparece parcialmente recogida en todas las ediciones de Lange. Ahora bien, por motivos tipográficos o religiosos, la mayoría de las ediciones de la *Polyanthea* obliteran la fuente a la que recurre el compilador, el *De theologo, seu de ratione studii theologici* (1556) del protestante Andreas Hyperius.<sup>16</sup> Esta omisión debió de realizarse a principios del siglo y permaneció en las ediciones posteriores, puesto que el nombre del teólogo sólo se explicita en las ediciones de 1604 (Lugduni), 1607 (Venetiis) y 1608 (Venetiis). La referencia nunca se menciona en los impresos de Frankfurt y ya no aparece en la edición veneciana de 1616 ni en la lionesa de 1620. Ahora bien, existen, entre la edición de 1604 y las de 1607/1608, ciertas diferencias en torno a la cita completa de Hyperius:

**16.** Gran parte de la obra del protestante fue recuperada, e incluso plagiada, por el famoso agustino Lorenzo de Villavicencio en su *De recte formando Theologiae studio libri quattuor* (respecto a la reputación de plagiador de éste, véase Pérez Custodio, 2012: 305-306).



<i>Polyanthea nova</i> (Lugduni, 1604)	<i>Nova Polyanthea</i> (Venetiis, 1607, 1608)
Templorum cantum Patres <b>non magnifice-runt: plerique ignorarunt</b> . Nam Athanasii temporibus Flavianus & <b>Theodorus</b> apud Antiochiam canendi ritum primi in oriente ( <i>uti ex Cassiodori Historia Tripart. lib. 5. cap. 32 accepimus</i> ) <b>induxerunt</b> . Augustinus meminit sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Medionalensi modulationem receptam. Andreas Hyp. de ratione studij Theolog. cap. 5. lib. 1	Templorum cantum Patres <b>non multo ante introduxerunt</b> . Nam Athanasij temporibus Flavianus & <b>Theodosius</b> apud Antiochiam canendi ritum primi in oriente ( <i>uti ex Cassiodori Hist. Trip. lib. 5, c. 32. accepimus</i> ) <b>instituerunt</b> . August. meminit sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Mediolaneis modulationem receptam. Andreas Hyp. de ratione studij Theolog c. 5. li. I

Las ediciones venecianas son las únicas que hacen referencia a un tal Teodosio, y no Teodoro, y que recurren al verbo “*instituer*” en vez de “*inducere*”. Dichas diferencias son significativas, puesto que, en la octava estancia de su elogio al canto, Calderón escribe en el margen:

*Anastasi*<sup>17</sup> *temporibus, Flavianus & Theodosius, apud Anthioquiam canendi, ritum primi in Oriente instituerunt. Cassiodorus in tripartita historia, lib. 5. cap. 32* (énfasis nuestro).

Las coincidencias entre las ediciones venecianas y el poema de Calderón son concluyentes. En su estudio del décimo canto del *Isidro* de Lope, Pedro Conde Parrado enuncia tres criterios que permiten mostrar con toda certeza que aquel recurrió a los *Flores* de Tomás Hibernico: “presencia de todas las citas en la fuente, con la misma o muy similar fórmula de remisión y, casi siempre, en el mismo orden” (Conde Parrado, 2018: 88). Si el primer criterio se cumple en el caso de Calderón y de Lange, es cierto que existen algunas disparidades entre el poema y la miscelánea, que en realidad se pueden explicar fácilmente. Algunas de esas diferencias se deben a un descuido del poeta o del copista (*deffert* o *cytharam* en vez de *differt* y *citharam*, correctamente ortografiados en todas las ediciones de la *Polyanthea*). Otras se relacionan con la manera de citar la fuente, como demuestra el último ejemplo mencionado: compárense “*Cassiodori Hist. Trip. lib. 5, c. 32. accepimus*” en la *Polyanthea* y “*Cassiodorus in tripartita historia, lib. 5. cap. 32*” en el texto calderoniano.<sup>18</sup> En este caso, no resulta nada complicado desarrollar la abreviatura “*Hist. Trip.*” de la obra de Casiodoro, al ser esta muy conocida. El mismo ejemplo revela además que la manera de proceder de Cal-

17. En la edición de 1662, se puede leer “Anastasi.”, pero lo que parece ser un punto es sin duda una mera mancha de la impresión. En todo caso, la forma correcta sería “Anastasii”.

18. Otro ejemplo de esta diferencia en la manera de referirse a la fuente se encuentra en el fol. 7<sup>o</sup>. Compárense “*Hymnus est, Laus dei cum Cantico Thom. in Psalmis*” y, en Lange, “*hymnus est laus Dei cum cantico. Hoc ex B. Thoma Psal. prolo. co. I. fin*” (Lange 1608: 164). En este caso, el escolio marginal da menos información que la fuente y se limita a cambiar las abreviaturas, práctica banal que además podía responder al hecho de tener que cubrir meras necesidades tipográficas.

derón difiere de la de Lope: si el Fénix “inserta sus citas en el mismo orden en que las encuentra en [la fuente]”, Calderón transcribe el contenido de la *Polyanthea* pero no duda en truncar las citas y en dislocarlas, en función de sus imperativos poéticos. Un mismo fragmento puede así servirle para componer dos estancias que no necesariamente se siguen. Ante lo imprevisible que resulta el amplio campo de las *Polyantheas*, y que todavía no ha sido, que yo sepa, lo suficientemente balizado, me contentaré con afirmar que las coincidencias terminológicas entre el texto calderoniano y las *Polyantheas* de 1607 y 1608 sugieren que el poeta pudo haber manejado una edición publicada en Venecia, en el taller de Giovanni Guerigli, en los albores del siglo XVII.

### El canto y la llama de amor (vv. 257-283)

El primer movimiento del poema discurre a lo largo de tres estancias y pone en escena desde el mismo arranque del pasaje a la *figura loquens*, cuya presencia se explicita por un verbo en primera persona (“no hablo de”), que trata de definir el canto en su vertiente anímica y espiritual. El elogio difiere formalmente del encomio al silencio, dotado este último de una estática solemnidad por el uso de la octava y la estructura acumulativa que enumera uno a uno los atributos del silencio (“Es el silencio un reservado archivo [...]; moderación del ánimo [...]; mañoso ardid [...]. Es [...] el más templado freno de la ira; / de la pasión el más legal testigo [...]; de la verdad tan familiar amigo [...]. Es quietud del espíritu divina”).

Conforme a su objeto, la alabanza del canto se caracteriza al contrario por su dinamismo, al asociarse a una lógica estructural de *conversio ad Deum*.

Es la blanda armonía  
—no hablo en común de aquella  
que, áspid del aire en flores escondido,  
la fragancia que envía  
hubo quien dijo de ella  
que era un hermoso estiércol del oído;  
de aquella, sí, que ha sido  
el aura de la nube  
en quien el humo del incienso sube—,

*Sicut, sordes, et limus  
aures corporis obstruere  
solent, obstruere, et quasi  
stercus auribus vestris  
immittunt, Chrisost.  
homilia 38. in Matth.  
Dirigatur oratio mea sicut  
incensum in conspectu tuo,  
Psal. 140.*

La primera estancia plantea el objeto de la disertación mediante una *distinctio* que opone la música mundana y la sacra y que recurre a una fórmula adversativa de raigambre gongorina (no A, sí B). Dicha distinción es tópica, desde Platón<sup>19</sup>

19. “[La armonía de la música], como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para un

hasta el Concilio de Trento (Weber, 2008: 91, 227), pasando por los Padres de la Iglesia (Gérolde, 1973: 88-105), los cuales suelen asociar la música condenable al arte histriónico. Calderón, que la tematiza en varios de sus autos (Sage 1956 y Egido 1995: 167-170), la presenta aquí mediante una serie de metáforas que enfrentan un movimiento horizontal (“áspid”, “flores” o “estiércol”) a otro ascendente, acentuado este por la rima en la coda (“nube”, “sube”). El interés de la estancia reside en el hecho de que Calderón contraponga las dos músicas insistiendo a su vez en su punto de contacto: la noción de placer, a la que remite el factor común “blanda armonía”. La equiparación encuentra su fundamento patrístico en las confesiones agustinianas, en las que se recuerda que el canto sacro no está del todo desvinculado del placer inherente a la música profana,<sup>20</sup> y Calderón la formula mezclando tres elementos dispares. Como revelan los *marginalia*, la estructura de la estancia proviene de un fragmento de la homilía XXXVII (XXXVIII) de san Juan Crisóstomo, comentario a su vez de Mateo 11, 1-7:

*Sicut, sordes, et limus aures corporis obstruere solent, obstruere et quasi stercus auribus vestris immittunt*, Chrisost., homilía 38 in Matth.

La cita es un recorte del texto de Crisóstomo que en realidad no tiene ningún sentido sintáctico a partir del verbo “*solent*”, puesto que deja un infinitivo suelto, el segundo “*obstruere*”, y oblitera uno de los términos de la comparación tal y como aparece en Lange, en la categoría “*Similitudo*”:<sup>21</sup>

Chrysostomi, *sicut sordes & limus aures corporis obstruere solent: sic meretricii cantus, fabulae huius saeculi, aures mentis solent obstruere, atque immundas facere: quasi enim stercus auribus vestris immittunt hujusmodi colloquia, & quod barbarus ille minabatur*

---

placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma” (*Timeo* 47 d-e).

20. “Y otras veces, queriendo con demasiado aviso guardarme deste engaño [el deleite del oír], yerro con gran severidad, y algunas veces tanto, que quiero quitar de mis orejas, y aun de toda la iglesia, la melodía de las canciones suaves con las cuales se frecuenta el Salterio de David. Y me parece más seguro lo que me acuerdo haber oído decir de Atanasio, obispo alejandrino, el cual hacía sonar el lector del salmo con tan poca voz, que más parecía que pronunciaba, que no que cantaba. Pero cuando me acuerdo de mis lágrimas, las cuales derramé con oír los cantos de tu iglesia en el principio que cobré mi fe, aún ahora me muevo, no con el canto, mas con las cosas que se cantan. Cuando se cantan con llana y suave voz, gran provecho siento desta costumbre. Desta manera ando peligrando entre el deleite y la experiencia de la salud, y más me inclino, no dando sentencia definitiva, a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia, para que por deleite de las orejas se levante el ánimo enfermo al afecto de piedad. Y con todo, cuando me acaece moverme más el canto que la cosa que se canta, confieso que peço, y entonces, más no querría oír cantar” (*Confesiones* X, 33). Citamos la traducción de Toscano, que modernizamos (1554: fol. 203 v<sup>o</sup>-204 r<sup>o</sup>).

21. Fernández López observa que “las *Similitudines* [...] constituyen la parte que más claramente concebida está, desde una perspectiva técnica, como instrumento para el escritor. En efecto, bajo este epígrafe Lang agrupa comparaciones, que en este caso se establecen entre el orador o la retórica y otros términos de lo más diverso” (2009: 193).

*dicens, Comedētis stercus vestrūm: Id nunc multi non verbo, sed re in vobis faciunt, immo vero multo peius atque foedius.* Homil. 38. in Matt. (1608: 165a)<sup>22</sup>

El descuido de la glosa sugiere que su interés no reside en el contenido homilético<sup>23</sup> ni tampoco en su autor, mencionado en el margen para el conjunto de los lectores más doctos pero relegado al anonimato en la estancia (“hubo quien dijo”), sino en los elementos que brinda para alimentar la creación conceptuosa del poeta: la elocuente imagen del estiércol (transformada en un oxímoron para realzar la seducción mortífera de la música profana), y la estructura comparativo-adversativa (oídos corporales/oídos del alma), molde lógico-sintáctico que le sirve para elaborar una agudeza de improporción (*Agudeza*, V) con la cual se subraya la oposición entre dos adjuntos del sujeto “armonía”. El concepto se enriquece gracias a la asociación de la imagen crisostomiana con dos tópicos de índole dispar. El primero procede del Salmo 141, texto de súplica en el que David ruega a Dios que le proteja del mal que se esconde en sí mismo. Empieza con una comparación entre la oración y el incienso:

*Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo.*  
Suba mi oración delante de ti como el incienso.

El Salmo no aparece referido en la *Polyanthea*, pero gozaba de una tradición exegética que se remonta a la patristica. Los predicadores españoles del Siglo de Oro a menudo lo citan y Calderón lo conocía bien, como atestiguan varios de sus autos.<sup>24</sup> El segundo es el tópico virgiliano *latet anguis in herba* (*Bucólicas*, III, 93),<sup>25</sup> transpuesto, como observa Wilson (1959: 433), a lo aéreo. La proeza poética de Calderón reside en las asociaciones motivadas que logra tejer entre

**22.** Modernizamos la ortografía. He aquí la traducción propuesta por Daniel Ruiz Bueno, que adaptamos: “Y es así que a la manera como la suciedad y el barro obstruyen los oídos corporales, así los cantos obscenos [y las narraciones profanas] [...] taponan peor que cualquier suciedad el oído del alma. Y no sólo lo taponan, sino que lo hacen impuro. Y a la verdad, los que hablan de esas cosas, no otra cosa que estiércol echan en [vuestros] oídos. Lo que aquel bárbaro amenazaba: *Comeréis vuestros propios excrementos* (Isaías 36, 12)— etc., eso nos hacen sufrir esas gentes, no de palabra, sino, de hecho. Y, a decir verdad, más gravemente todavía, pues más repugnantes que aquellos son esos cantos obscenos” (*Homilias sobre San Mateo*, 37, 5). La cita era conocida y aparece recogida en varios florilegios, como los *Loci Communes similitum et dissimilium* del teólogo normando Jean Dadré (ca. 1550-1617), bajo la voz “*Cantus impudicus*” (1577: 75 rº).

**23.** Crisóstomo vitupera en esta homilía los cantos obscenos del teatro, y más generalmente “los cantares de las meretrices, las narraciones profanas, las deudas, las conversaciones sobre la usura y los réditos”, todo aquello que disminuye la caridad y hace que el cristiano desatienda a los pobres y a los necesitados.

**24.** Sin ser exhaustivos, encontramos la comparación entre oración e incienso en *El cubo de la Almudena* (1651, vv. 513-517), *La protestación de la fe* (1656, vv. 304-312) o *El maestrazgo del Tusón* (1659, vv. 1097-1108). Para más ejemplos, véase Arellano (2000: 118).

**25.** Para un panorama de los usos que la literatura barroca hizo del famoso verso virgiliano, véase Izquierdo Izquierdo (1993) y para su presencia en los autos calderonianos, Arellano (2000: 33).

cada uno de estos referentes. La comparación de la música profana con el áspid escondido entre las flores se justifica por la relación metonímica que ambos tejen con el pecado y por la similitud de sus proceder: ambos inyectan su veneno engañando los sentidos y deleitan “para dar muerte” (*Valle de la Zarzuela*, v. 265).<sup>26</sup> En cuanto a la asociación entre la serpiente virgiliana y el estiércol crisotomiano, se puede explicar recurriendo a dos tradiciones. La primera es la de los bestiarios fantásticos que consideraban que la serpiente regia, el basilisco, nacía de un huevo incubado por un sapo sobre el estiércol (Moure 1999: 194). La segunda es de índole bíblica y se halla en el libro de los Salmos, en el que se caracteriza a la serpiente por su enemistad con la música. El animal se tapa los oídos para protegerse de la música de los encantadores (Salmos 58 (57), 5-6), de la misma manera que el hombre taponaba sus oídos con el estiércol de los cantares profanos cuando rehúsa el mensaje evangélico. La metáfora resalta irónicamente el carácter monstruoso de una música que, al ser serpiente, se define por su aversión natural hacia la música verdadera.<sup>27</sup>

Finalmente, la coincidencia del tópico virgiliano y del Salmo 140 confiere al antagonismo una dimensión plástica: el “áspid del aire” se revuelve por las flores como lo hacen las volutas del incienso, tan blandas y sutiles como el viento o la nube.<sup>28</sup> Para un autor de autos sacramentales como Calderón, esta analogía rebasa lo meramente estético para sugerir la existencia de una correspondencia de tipo alegórico entre las dos vertientes de la “blanda armonía”. Efectivamente, la metáfora serpentina convoca la idea de muda y por lo tanto de transformación entre el áspid y su versión espiritualizada, el incienso, una metamorfosis que se realiza por el fuego de la devoción.<sup>29</sup> En una obra contemporánea a la redacción del poema, *El Sacro Parnaso* (1659), Calderón propone como modelo de la conversión de San Agustín el cambio de piel de la serpiente:

**26.** Calderón se complace en insistir, a lo largo de cinco versos, en la dimensión sensual y sinestésica de la música profana, que cobra matices acústicos, olfativos e incluso táctiles, si recordamos el primer sentido del adjetivo “blando”.

**27.** En *El año santo de Roma*, Luzbel y Lascivia, por muy serpiente y basilisco que sean, no logran tapar sus oídos ante el canto cristiano que entonan los demás personajes (vv. 887-910). Para más referencias sobre el tópico del áspid sordo, véase Arellano (2000: 33-34).

**28.** Se podrían acumular los motivos que justifican la asociación entre la serpiente y el incienso. Sin entrar en detalles, lo propio de la serpiente es, como recuerda Isidoro de Sevilla, su carácter escurridizo (*Etimologías*, XII, 4, 2), tan inasible como el “aura de la nube”. El arzobispo de Sevilla, apoyándose en el canto IX de la *Farsalia* de Lucano, enumera además razas de serpiente asociadas al humo, como la “prester”, que arroja humo por la boca (*Etimologías*, XII, 4, 16) o el “quersidro”, que hace humear la tierra sobre la cual se arrastra (*Etimologías*, XII, 4, 24).

**29.** A propósito del vínculo entre devoción e incienso, véase Fray Juan de los Ángeles: “No sin misterio, dice un doctor, se compara la oración en la Escritura al incienso y olores aromáticos, que no tienen fragancia ni huelen bien sino es puestos sobre brasas vivas; porque nuestra oración no dará de sí buen olor a Dios si no fuere informada con la devoción y procediere de corazón inflamado” (1912: 290a).

AUGUSTÍN.                     ¿Qué es esto, Ambrosio?  
 AMBROSIO.                     Esto es ser  
   todavía en tu concepto  
   la serpiente de ese árbol.

AUGUSTÍN.                     ¿Y qué haré para no serlo?  
 AMBROSIO.                     Serlo otra vez.

AUGUSTÍN.                     ¿Otra vez  
   serlo? Pues ¿puede ser medio  
   serlo de no serlo?

AMBROSIO.                     Sí.

AUGUSTÍN.                     ¿Cómo?  
 AMBROSIO.                     Como si primero  
   lo fuiste para abortar  
   el infestado veneno  
   de tu error, siéndolo ahora  
   para renovar discreto,  
   como ella astuta, la antigua  
   túnica pasando a nuevo  
   hombre verá el mundo,  
   que de ese madero  
   ya no eres el áspid,  
   con volver a serlo.

(*El sacro Parnaso*, vv. 1097-1114)<sup>30</sup>

Gerhard Poppenberg (2009: 332) explica que la serpiente es la figura del mal que se vence a sí misma y que se convierte por lo tanto en instrumento de redención, dinámica homeopática de la salvación que Calderón explora en casi toda su obra sacramental. De ahí que la muda de la serpiente aparezca como un modelo de la conversión. En la “Exhortación”, la idea de la muda surge del entramado de hipotextos, que le permite al poeta realzar la distinción entre música sacra y música mundana, así como asociar la definición del canto a un proceso dramático de transformación, de *conversio ad deum*, sobre el cual se van a apoyar las dos estancias siguientes. De la misma manera que la oración “de la tierra como humo [se] levant[a]” (*Maestrazgo del Tusón*, vv. 1098-1099), el canto sacro se relaciona con una transformación de la armonía y del individuo, que se separa de los placeres meramente sensoriales para orientar su corazón y su voluntad hacia Dios.

Dicha transformación es la que permite entablar un intercambio cantado con Dios y en ello se centra la segunda estancia, que se abre de nuevo con el factor común “el armonía”<sup>31</sup> y se sustenta en una serie de relaciones dinámicas entre los movimientos del alma y las modulaciones del canto:

**30.** A pesar de que el manuscrito autógrafo, conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, reza “El Sachro Pernaso”, me permito corregir la anomalía gráfica.

**31.** Se percibe aquí algo que caracteriza en realidad todo el poema: las digresiones y vueltas atrás, que contribuyen a forjar la impresión de una reflexión “en curso”.

es, pues, el armonía  
 que fervoroso afecto  
 a Dios dedica en culto reverente,  
 interior alegría  
 de inspirado concepto  
 que, exultación divina de la mente,  
 prorrumpe lo que siente  
 en conceptos veloces  
 de organizados números y voces.

*Vox cantantis in laetitiam,  
 S. Isidoro, lib. 6. c. 19.  
 Exultatio mentis de aeternis  
 habita prorrumpe in vocem,  
 Thom. in Psalmis.  
 Laudate eum in cimbali  
 iubilationis, Psal. 150.*

La primera de estas relaciones es la que vincula el afecto y el “culto”, palabra que debe leerse en sentido equívoco y que remite tanto al conjunto de “los actos de la virtud de religión, la cual tiene por objeto a Dios como autor y fin del orden sobrenatural” (Arellano, 2000: 69), como a las ceremonias litúrgicas. El canto se define como el vector entre lo íntimo y lo público, la interioridad del creyente y sus obras, la conversión del corazón y el espacio público del coro. El segundo movimiento es el vaivén que se teje entre Dios y el vocalista, a la manera de una respiración espiritual: el canto dirigido a Dios tiene su origen en Dios, en los divinos “conceptos” que el creador inspira al alma. Respecto a esta estancia, la crítica suele recordar el papel del canto como vínculo entre la armonía del macrocosmos y el microcosmos, siendo la música humana un reflejo del “canto de la universalidad” (*carmini universitatis*), en términos agustinianos (*De musica*, VI, 11, 29). Más concretamente, Calderón define el canto como lo que emerge de la parte más “divina” del alma: como recuerda el filósofo francés Jacques Darriulat, la música es “un espacio de resonancia” gracias al cual uno experimenta, no tanto la melodía de las esferas según la terminología pitagórica, sino la armonía eterna presente en lo más recóndito de su ser.<sup>32</sup> De la percepción de dicha armonía, a la vez íntima y perpetua, nace un gozo que no puede sino estallar en “organizados números y voces”. He aquí la tercera relación, *a priori* antitética: la que se teje entre la fogosidad del sentimiento (“fervoroso”, “alegría”, “exultación”, “prorrumpe”) y la armonía matemática de aquella *scientia bene modulandi* (*De musica*, I, 2, 2).

**32.** Recordemos este fragmento de las *Confesiones*: “Mas, ¿qué es lo que yo amo cuando te amo? No corporal hermosura, ni honra temporal, ni claridad del sol, amiga destes ojos. No suaves melodías de varias canciones y deleitosas, no olores de flores y ungüentos y cosas aromáticas. No maná, ni miel, ni blandos y deleitables tocamientos. No amo estas cosas cuando amo a mi Dios. Y con todo eso amo una cierta luz, y una cierta voz, y un olor, y cierto manjar, y abrazo cierta cosa cuando amo a mi Dios: luz, voz, olor, manjar, abrazo de mi hombre interior, adonde resplandece y hace claridad a mi alma lo que no cabe en lugar, y *adonde suena lo que no lleva el tiempo*, y adonde huele lo que no lleva el aire, y adonde sabe lo que no disminuye la gula, y adonde se pega lo que no arranca la hartura. Esto es lo que amo cuando a mi Dios amo (*Confesiones*, X, 6, 1554: fol. 177 vº- 178 rº, énfasis nuestro). Para una explicación de la concepción agustiniana de la música, remitimos al estudio, sintético pero esclarecedor, del filósofo del arte Jacques Darriulat (2007), así como a la tesis de Maximiliano Prada Dussán (2014).

La estancia viene escoltada por tres apostillas:

*Vox cantantis in laetitia*m, S. Isidoro, lib 6. c.19.  
*Exultatio mentis de aeternis habita prorumpens in vocem*, Thom. in Psalmis.  
*Laudate eum in cimbali*s iubilationis, Psal. 150.

Voz del que canta a la alegría, San Isidoro, libro VI, capítulo 19 (traducción nuestra)  
 Exultación del alma suscitada por las realidades eternas y que prorrumpe en voces, santo Tomás, *Postilla super Psalmos* (traducción nuestra).  
 Alabadle con címbalos de júbilo, Salmos 150, 5.

Las dos primeras citas se hallan en Lange. La primera procede del capítulo 19 del sexto libro de las *Etimologías*, en el que Isidoro distingue los cantos litúrgicos (antífona, responsorio, lectura, cántico, salmo, himno, treno...). Respecto a su fuente, el poeta añade el adjetivo “interior”, acentuando la dicotomía entre intimidad y exterioridad y estableciendo a su vez un paralelismo con el elogio del silencio —no olvidemos que el poeta lo calificaba de “interior batalla” (v. 249) y que el propósito de todo el poema viene a ser, como escribe Calderón, la “exhortación a la *interior* unión que, al primer viso opuesta, tienen entre sí silencio y canto” (2018: 295, énfasis nuestro).

La filiación entre el poema y el texto de santo Tomás, prólogo de su comentario al Libro de los Salmos, es todavía más explícita, puesto que Calderón lo traduce casi literalmente. Las diferencias que incluye —el desdoblamiento de “*de aeternis habita*” en “de inspirado concepto” y “divina” por una parte, y por otra la amplificación de “*vocem*” en “conceptos veloces / de organizados números y voces”— se cristalizan en torno a una antanaclasis<sup>33</sup> que revela que lo que realmente importa es el contenido del canto, el concepto, y no sólo que sea bello y armonioso (números y voces),<sup>34</sup> a la vez que refleja el movimiento de ida y vuelta que caracteriza el canto sacro, de Dios a Dios, y al cual hace referencia, precisamente, Tomás de Aquino en ese mismo prólogo. Para el Doctor Angélico, los Salmos pueden calificarse de “palabra de gloria” por cuatro razones: en cuanto a su causa original, contienen una doctrina que emana de la palabra de Dios; en cuanto a su contenido, anuncian y cantan la gloria de Dios; en cuanto a su modo de emanación, son gloriosos porque claros como la luz del alba (la verdad en ellos no se manifiesta mediante objetos sensibles o representaciones imaginarias, sueños o profecías); en cuanto a su causa final, invitan a la gloria y a la reunión con Dios. De ahí que concluya el santo Doctor:

**33.** En el verso 270 (“de inspirado concepto”), el sustantivo designa “la idea o imagen que [se] forma en el entendimiento” y en el verso 273 (“en conceptos veloces”), “el discurso [...] ejecutado o con la lengua o con la pluma” (*Covarrubias*).

**34.** Calderón volverá sobre ello en las octavas que cierran el poema (y más concretamente, vv. 437-461).



La materia de este Libro es por lo tanto evidente, pues trata de toda la obra del Señor; también lo es el modo, pues se presenta en forma de oraciones y alabanzas; el fin, pues es para que seamos elevados y nos unamos con lo excelso y lo santo; el autor, pues es el mismo Espíritu Santo que lo revela (traducción nuestra).<sup>35</sup>

La alusión al Salmo 150, que Calderón añade sin recurrir a Lange,<sup>36</sup> es en cambio algo enigmática, no tanto por el salmo en sí, sino por el versículo citado, pues su conexión con la estancia no es tan evidente como las dos citas anteriores. Esta se aclara a la luz de algunos comentarios exegéticos al respecto, como este de san Agustín:

*Alabadle con címbalos sonoros, alabadle con címbalos de júbilo.* Los címbalos o platillos se golpean entre sí para que suenen; de aquí que por algunos se compararon a nuestros labios. Pero creo que debe entenderse mejor: que en cierto modo se alaba a Dios con los címbalos cuando cada uno honra a su prójimo y no a sí; y de esta manera, honrándose mutuamente, alaban a Dios. Mas para que nadie entendiese que los címbalos son instrumentos que suenan careciendo de espíritu, pienso que se añadió *con címbalos de regocijo*. El regocijo, es decir, la inefable alabanza, únicamente brota del alma. [...] Ninguna especie de sonido se omitió aquí en el salmo. Porque la voz se da en el coro; el soplo, en la trompeta, y la pulsación, en la cítara, como si fuesen la mente, el espíritu y el cuerpo, pero comparando, no igualando. [...] Vosotros sois la trompeta, el salterio, la cítara, el tambor, el coro, las cuerdas, el órgano, el címbalo sonoro de regocijo de las cosas que suenan bien, porque son armónicas. (*Enarraciones*, 150, 8)

Gracias a la lectura alegórica de los instrumentos enumerados por el salmista, se entiende que los címbalos pueden asociarse a los labios que pronuncian “conceptos de organizados números”, a la comunión de voces que resuena entre los miembros del coro,<sup>37</sup> a la que se une aquella de todo cristiano animado por

35. “*Patet ergo materia hujus operis, quia de omni opere domini. Modus, quia deprecativus et laudativus. Finis, quia ut elevati jungamur excelso et sancto. Auctor, quia ipse spiritus sanctus hoc revelans*” (*Postilla super psalmos*, Prooemium).

36. Lange remite al primer versículo del Salmo, en una larga lista de “*laudes Dei cantandae*” (1608: 165a). El uso de Salmos 150, 5 debió de ser recurrente en los tratados y los sermones. Prueba de ello la encontramos en el *Fray Gerundio* del Padre Isla: “El primero, en un sermón a cierta función de jubileo, concedido nuevamente por Su Santidad, [...] trajo oportunamente aquello de *Ecce nova facio omnia*, y añadió inmediatamente lo otro de *Laudate eum in cymbalis jubilationis; laudate eum in cymbalis bene sonantibus*. Los textos son comunes, no lo niego, pero la aplicación fue singular y pasmosa” (*Fray Gerundio*, IV, 5, 16).

37. “Coro es un grupo de cantores que cantan a una. Si cantamos en coro, cantemos armónicamente. Todo el que discrepa con la voz en el coro de cantores, ofende al oído y perturba el coro. Si la voz del que canta, desafinando, perturba el cántico armónico, ¿cómo no perturbará la herejía disonante la armonía de quienes alaban? El coro de Cristo ya lo constituye todo el mundo. El coro de Cristo resuena desde el oriente hasta el occidente” (*Enarraciones*, 149, 7). En la última parte de su poema, Calderón pondrá en entredicho la necesidad de una armonía acústica entre los cantantes del coro: esta no tiene que ser meramente vocal o sonora, sino que tiene que ser una armonía de los corazones.

la caridad,<sup>38</sup> y finalmente al regocijo, que fundamenta la actividad del canto al mismo tiempo que aúna y “organiza” sus distintos componentes, ya sean instrumentales o espirituales.<sup>39</sup> Ahora bien, otra hipótesis permite justificar la presencia del Salmo al final de la estancia, si se atiende a la organización misma de los escolios. Estos dejan ver una gradación, teológicamente significativa, entre tres tipos de alegría, la *laetitia*, la *exultatio* y la *jubilatio*. En 1630, el jerónimo Martín de la Vera, prior de San Lorenzo del Escorial entre 1621 y 1627, publica *su Instrucción de eclesiásticos*, un amplio tratado sobre la práctica de las ceremonias religiosas. En el capítulo XXI, se propone establecer la diferencia que hay entre los deleites espirituales, i.e. “entre deleitación, gozo, leticia, exultación, jocundidad y júbilo” (Vera 1630: 261a). A zaga de santo Tomás (I-II 31, 3, s.3), recuerda que estos términos “se tomaron de los efectos de la deleitación, y pónese el nombre del efecto a la causa, por la metonimia” y explica que:

La deleitación y gozo se llama *laetitia*, en cuanto dilata el corazón; comprímese y apriétase un corazón afligido con el dolor, que en él siente, y parece que se ahoga, y con la alegría se quita este agotamiento, y se ensancha y dilata el corazón, y así *laetitia* es lo mismo que si dijera *latitia*, latitud, largueza y anchura. (1630: 261a)

La *laetitia*, alegría puramente íntima provocada por la aprehensión del bien espiritual, se diferencia de la exultación porque esta participa del apetito sensitivo, es decir que tiene una manifestación corporal:

Llamase también este gozo y alegría exultación, porque resulta en el cuerpo esta alegría del alma y de la voluntad: salta al apetito sensitivo y a las partes exteriores del cuerpo, y allí da claras y evidentes señales de sí; y de estos saltos que hace de la voluntad al apetito del alma, al cuerpo, y de lo interior a lo exterior, sale a la cara la

**38.** En abundantes textos se relaciona el coro con la caridad, como en este fragmento de las *Etimologías*: “Hay quien ha dicho que ‘coro’ deriva de ‘concordia’, que consiste en la caridad, puesto que, si no posee caridad, es incapaz de dar una respuesta conveniente” (*Etimologías*, VI, 19, 5).

**39.** El verbo “organizar”, que aparece en la estancia, es ante todo un término musical que designa la disposición del órgano “para que esté acorde y templado” (*Aut.*), de ahí que se puedan tejer significativas relaciones entre el “*organum*” y los “*cymbalis*” tal y como los considera Agustín. Sin ir más lejos, los dos términos se siguen en el Salmo 150: “*Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo. / Laudate eum in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis*” (Salmos 150, 4-5). Al respecto, Leo Spitzer compara el final del comentario agustiniano a dicho salmo, citado más arriba, con una “especie de resumen calderoniano” en el que se reúnen todos los instrumentos mencionados por el salmista. Para el obispo de Hipona, el *Libro de los salmos*, precisamente titulado *Organo* en latín (*Etimologías*, VI, 2, 15), se cierra con la visión de una “orquesta sinfónica universal de los santos” que celebra la *multitudo magnitudinis [Dei]*, siendo “el prototipo de tal orquesta el órgano, instrumento polifónico por excelencia, transpuesto a la época de David” (Spitzer 2000: 52). Para unas consideraciones léxicas sobre el “órgano” en la lírica castellana del Renacimiento, véase Fasla (1998: 292-294).

alegría, y su semblante no la encubre; los ojos la publican, la frente desencapotada la manifiesta, la apariencia de todo el rostro la pregona, la voz, las palabras, los cantos alegres dicen la alegría del corazón, el espíritu y ánimo se alientan, como con la tristeza se caen. (1630: 261b)

El grado de estas manifestaciones corporales permite distinguir la exultación de dos formas más, la *jucunditas* y la *jubilatio*. La primera se caracteriza por “algunas señales y efectos especiales, que tiene la alegría: como cuando prorrumpe en voces, canticos, lágrimas de alegría, y otras cosas que son efectos exteriores del gozo interior” (1630: 261b). Embriagados por el gozo interior, los hombres parecen salir de sí, “cantan y bailan” como hizo David ante el arca, y pretenden hacer partícipe de su alegría a todo aquel que les rodea. Finalmente, el jerónimo define el grado máximo de las deleitaciones del alma, el júbilo:

Al júbilo distingue del gozo san Gregorio: en que el gozo es afecto del ánimo con la aprensión de algún bien presente, y el júbilo, es cuando el gozo concebido en el alma es tan grande, que es inefable, y ni se puede esconder, ni explicar con palabras, y con todo eso se manifiesta en algunos movimientos, aunque con ningunas propiedades bastantemente se experimenta. En otra parte dice: que la jubilación es cuando la alegría del corazón no se explica bastantemente con la eficacia de la boca, sino que con ciertos modos manifiesta el gozo que le tiene, y ni la puede encubrir, ni la puede enteramente explicar [...] y con todo eso la exultación que está en la mente, lo que con palabras no explica lo suena con la boca. Y dicese bien, que la boca se llena de risa, y los labios de júbilo, porque en aquella eterna patria, cuando la mente de los justos se arrebatan en exultación, la lengua se eleva en cantos de alabanza, y porque ven tanto cuanto no pueden decir, tiene jubilación riéndose, porque sin explicarlo enteramente, están resonando lo que aman [...] A este mismo júbilo se reduce la música de los órganos, y de los otros instrumentos, que en alguna manera dicen más de lo que se puede explicar con la boca. (1630: 262b-263a)

Esas consideraciones revelan que el estado que describe Calderón en su estancia se asemeja más a la *jucunditas* que a la *jubilatio*, tal y como lo consideraba la tradición teológica.<sup>40</sup> Más allá de las correspondencias puntuales entre las *auctoritates* y el verso, se observa entre los escolios una coherencia lógica que

40. La noción de *jubilatio* fue ampliamente desarrollada por san Agustín. He aquí un ejemplo: “¿Qué significa cantar *con regocijo* (*in jubilatione canere*)? Entender, porque no puede explicarse con palabras lo que se canta en el corazón. Así, pues, los que cantan ya en la siega, o en la vendimia, o en algún trabajo activo o agitado, cuando comienzan a alborozarse de alegría por las palabras de los cánticos, estando ya como llenos de tanta alegría, no pudiendo ya explicarla con palabras, se comen las sílabas de las palabras y se entregan al canto del regocijo. El júbilo es cierto cántico o sonido con el cual se significa que da a luz el corazón lo que no puede decir o expresar. ¿Y a quién conviene esta alegría sino al Dios inefable? Es inefable aquel a quien no puedes dar a conocer, y si no puedes darle a conocer y no debes callar, ¿qué resta, sino que te regocijes, para que se alegre el corazón sin palabras y no tenga límites de sílabas la amplitud del gozo?” (*Enarraciones*, 32, II, s.1, 8). Para un análisis de esa noción, véase Gérolde (1973: 120-122).

refina, enriquece e incluso entra en tensión con el contenido mismo de la estancia. Los *marginalia* revelan así una gradación que atañe tanto a la relación entre la alegría del alma y sus señas exteriores como al enlace entre la alegría y el verbo, una alegría tan intensa que prorrumpe en “números y voces” hasta alcanzar un más allá que la propia palabra poética no puede alcanzar: la risa, las vocalizaciones que trascienden “los números y la razón” (Spitzer 2000: 89), el llanto. Así se entiende mejor el paso a la siguiente estancia del poema calderoniano:

Bien como amante llama  
que tras su impulso lleva  
las pasiones del ánimo y activa  
el corazón que inflama,  
espíritu que eleva,  
prorrumpe en llanto, que, aunque compasiva  
suene allí, aquí festiva,  
no distan canto y llanto,  
que el llanto del amor también es canto.

*Praestat enim flendo  
ad gaudium, quam  
gaudendo ad  
gemitum Petharca  
(sic), Dial. 24  
Si flebat tristis,  
dulcis caneat amor:  
alter Poeta.*

La estancia ahonda precisamente en la índole inefable de la armonía y del canto, similares a una llama que lleva tras sí las potencias del ánimo y el corazón del cristiano. La comparación ígnea es la culminación lógica de este primer momento del encomio, que se abría con la referencia al fuego de la devoción que eleva el canto, como el incienso, hasta Dios, un fuego que se mudaba en un “fervoroso afecto” que prorrumpe en voces y que acoge ahora la “llama de amor viva”, por citar a San Juan de la Cruz. Mediante un evidente paralelismo con la estancia anterior, Calderón relaciona el estallido del canto con la descarga que suscita la entrada del espíritu de Dios en el corazón del hombre,<sup>41</sup> el cual no puede sino arder en canto festivo o en llanto compasivo.

El sentido general de la estancia es relativamente inteligible, a pesar de que su estructura sintáctica no resulte del todo nítida. Dos puntos resultan problemáticos. El primero atañe a la categoría gramatical de la palabra “activa”. El lector contemporáneo la identifica espontáneamente con el verbo “activar” (la llama activa el corazón y lo inflama) y así la interpretan Valbuena Briones (1994: 74) y García de la Concha (2000: 54). No deja de sorprender, sin embargo, el uso de este verbo bajo la pluma de un poeta barroco. Corominas indica que el

41. Fray Juan de los Ángeles escribe al respecto: “¿Qué mucho que con la demasiada alegría que el Espíritu Santo infunde en el corazón del hombre haya algunos que, no pudiendo contenerse, den voces y muestren con señales exteriores la interior alegría? Vemos muchas veces reírse algunos, de manera que parecen locos, sin alguna o con muy liviana ocasión, y esto sin poderse ir a la mano. Pues ¿quién la tendrá para resistir a la divina virtud tan intolerable a la flaqueza del cuerpo humano? No es posible encerrar fuego en un vidrio, y el vidrio estando cerrado, sin que salte y se quiebre; ni entrar el espíritu de Dios, que es fuego, en el corazón del hombre, y que dilatado y extendido con él deje de brotar y dar de sí muestras exteriores de lo que dentro arde” (1912: 359a).

verbo como tal surge a mediados del siglo XVIII y el CORDE no registra casi ninguna ocurrencia para el periodo 1500-1700. Calderón, en todo caso, nunca lo usa en sus obras dramáticas, como revelan las distintas concordancias calderonianas (Flasche 1980, Mensching 2003 y 2013). Lo que sí goza de un uso acreditado es el adjetivo “activo”, a menudo empleado como epíteto de “vida” (en oposición a la vida contemplativa o especulativa), “voz”, “oración”, y, en el caso de Calderón, de “fuego” y “llama”.<sup>42</sup> Así es como Antonio Fernández de Azevedo entendió la palabra, pues añade en su edición de 1741 una coma al final del verso: la amante llama lleva tras su impulso las pasiones del ánimo, y, al ser activa, también se lleva el corazón, inflamándolo.<sup>43</sup> El hipébaton resulta muy forzado, y sin duda es preferible interpretar la palabra como verbo, aunque sea un hápax. Ahora bien, esta vacilación sintáctica cobra cierto interés cuando uno recuerda la distinción entre purgación activa y pasiva, especialmente en la teología mística de San Juan de la Cruz, y resulta tanto más sugestiva cuanto que atañe al agente mismo del canto. Si el término es un verbo, implica una participación efectiva del cantante, cuyo “corazón” ha sido activado, es decir que tiene “poder y virtud para obrar” (*Aut.*); si en cambio es un adjetivo, se entiende que el que obra en el cantar litúrgico ya no es el hombre, pasivo, sino aquella “llama que consume y no da pena” (*Cántico espiritual*, B, 39). De manera análoga a lo que ocurre en la unión mística, Dios sería el que anima la voz de un individuo que se ha entregado enteramente al Creador, o por decirlo de otra manera, que se ha silenciado a sí mismo para experimentar la *pasión* de amor.<sup>44</sup>

El segundo punto curioso se halla en el verso central, “espíritu que eleva”. La única lectura posible consiste en considerar el sintagma como una aposición de “el armonía”, asociada al espíritu divino que abrasa como la llama y eleva el alma.<sup>45</sup> Sin embargo, no deja de ser disonante la yuxtaposición de los verbos

42. La colocación abunda tanto en sus comedias profanas como en su obra religiosa, autos y comedias de santos. A modo de muestra, citemos *El gran príncipe de Fez* (“Sí está / y más si su llama activa / alumbrándote en tus dudas, / es la que te solicita / tu buen genio”, 1966: 1386b) o la primera versión de *Tu prójimo como a ti*, en boca de Lascivia (“Oírlo me espanta, / porque ¿cómo puede ser / siendo yo la activa llama / —este corazón lo diga / que al hombre robó mi saña— / de aquel... —¿cómo lo diré / que no cause disonancia? — / de aquel lazo natural / que liga, une, ciñe y ata / la sucesión de una en otra, / que sin mi noticia haya / concebido nadie?”, vv. 1417-1428).

43. “Bien como amante llama, / que tras su impulso lleva / las pasiones del ánimo; y activa, / el corazón que inflama, / espíritu que eleva, / prorrumpe en llanto; que aunque compasiva / suene allí, aquí festiva, / no distan canto, y llanto, / (que el llanto del amor también es canto)” (*Discurso métrico-ascético*, 1741: 9).

44. Véase este fragmento de la *Noche Espiritual*: “Porque, por más que los principiantes en mortificar en sí se ejerciten todas estas sus acciones y pasiones, nunca del todo, ni con mucho, pueden, hasta que Dios lo hace en ellos *pasivamente* por medio de la purgación de la dicha *Noche*” (*Noche Espiritual*, I, VII, 5). Respecto a la teorización de la purgación activa y pasiva por San Juan, véase la concisa presentación de Cilveti (1974: 219-235), así como Poppenberg (2009: 108-110).

45. Encontramos hartas alusiones al espíritu que no sólo eleva, sino que también “inflama”, en la obra sacramental de Calderón. Véase por ejemplo *La hidalga del valle* (“El Amor Divino soy, / su alto

“eleva” y “prorrumpo”, siendo el sujeto de este, a pesar de lo que afirma García de la Concha (2000: 54), no el “espíritu”, sino la “armonía”, como indican los dos adjetivos en femenino “compasiva” y “festiva”. Asimismo, el paralelismo que se observa con el verso anterior, “el corazón que [la llama] inflama”, crea un espejismo sintáctico que hace del sustantivo “espíritu” ya no el sujeto, sino el objeto del verbo “elevar”: el canto sería esa fuerza irresistible que arrastra las pasiones, inflama el corazón y eleva el espíritu, entendido ya no como *pneuma* divino sino como el alma misma.<sup>46</sup> Sin extrapolar con demasía, me atrevería a afirmar que estas anfibologías sintácticas son voluntarias, ya que permiten urdir un misterio en torno al agente del canto, tanto el alma del cantor como el mismísimo espíritu divino.

La segunda parte de la estancia no plantea tantos problemas: la consecuencia del contacto con la llama de la armonía divina no puede ser otra que el canto o el “llanto del amor”, ambos relacionados en la coda por la rima y el quiasmo. La equiparación entre canto y llanto se justifica desde dos puntos de vista. A nivel teológico y espiritual, san Agustín ya recordaba en sus *Confesiones* (X, 33) las lágrimas que le despertaban los cantos eclesiásticos. Estas se acrecientan cuando se canta un salmo, ya que el alma se arrepiante entonces de los pecados cometidos, como recuerda santo Tomás:

Por eso dice Gregorio, en su primera homilía sobre Ezequiel, que la voz que canta el salmo, si está guiada por la intención del corazón, prepara un camino para que el Señor Todopoderoso llegue al corazón, de modo que derrame sobre el alma atenta los misterios de la profecía o la gracia de la compunción (traducción nuestra).<sup>47</sup>

Las lágrimas, ligadas a las “consonancias de lamento” del canto (*Indulto general*, v. 18), son las de aquel que alaba a Dios a la vez que padece el destierro terrenal, las del converso que experimenta el amor divino y que, consciente de sus pecados, emprende la vía de la penitencia. La estancia introduce así, de manera todavía implícita, la interior unión del silencio y del canto, pues las lágrimas se presentan como el culmen inefable de este, la manifestación del silencio

---

Espíritu me inflama, / y pues Él es quien asiste / a los pontífices, calla”, vv. 1403-1406) o *El tesoro escondido*, en el que Gentilismo huye de Idolatría, atraído precisamente por una música que le promete aliviar sus fatigas (“Nuevo espíritu me inflama / y he de ir tras quien me llama”, vv. 674-675).

46. La sinonimia entre “espíritu” y “alma” se explicita en varios autos, como en *El pleito matrimonial*: “Esta llama que arde fría, / la vida de los dos es: / apenas [Cuerpo y Alma] os juntáis, pues, / cuando nace de los dos, / haciendo en un punto Dios / un compuesto de los tres, / que somos Cuerpo, Alma y Vida; / Cuerpo, bruto material, / Alma, espíritu inmortal, / y Vida, llama encendida / que de los dos procedida / vive tan sujeta al viento, / que de uno en otro momento / duda lo que ha de durar, / pues de inspirar a espirar / no hay más que solo un acento” (vv. 323-338).

47. “Ideo Gregorius 1 Hom. dicit super Ezech. quod vox psalmodiae, si cum intentione cordis agitur, omnipotenti Deo per eam ad cor iter paratur, ut intentae animae aut prophetiae mysteria, aut gratiam compunctionis infundat” (*Postilla super psalmos*, Prooemium).

interior que ratifica la conversión del celebrante.<sup>48</sup>

La *concordia* entre llanto y canto, obra del “amor”, la avala la tradición teológica pero también, evidentemente, la tradición poética, desde la elegía latina —recordemos el ovidiano “*elegiae flebile carmen*” (“la elegía es la canción que piden las lágrimas”, *Heroidas*, 15)— hasta la lírica amorosa renacentista, bajo la égida de Petrarca que relaciona, como bien se sabe, el canto alegre del pasado con el llanto triste del presente en la Rima 229 (*Cantai. Or piango*) y lo contrario en la rima 230 (*I' piansi. Or canto*). De ahí que no sorprenda la referencia en los escolios al poeta toscano:

*Praestat enim flendo ad gaudium, quam gaudendo ad gemitum Petharca (sic), Dial.24 Si flebat tristis, dulcis caneat amor: alter Poeta.*<sup>49</sup>

Muy mejor es llorando venir al gozo que gozando al lloro, Petrarca, Diálogo 24. (Petrarca 1510: 18v<sup>o</sup>)

Si acaso lloraba triste, dulce cantaba Amor, el otro Poeta (traducción nuestra).

Como se ha dicho al principio del presente artículo, estas dos referencias son las dos únicas que no pertenecen a la esfera de la erudición cristiana. El riesgo de presentar a un poeta como *auctoritas* explica sin duda el que se cite a Petrarca en su faceta de filósofo, aludiendo a sus *Remedios contra próspera y adversa fortuna*, que gozaron de una amplia difusión en España incluso antes de su traducción por Francisco de Madrid (Valladolid, 1510), y que ocupan asimismo un papel importante en las *Polyantheas* de Mirabelli y Lange (Cherchi 2005). Este, de hecho, cita la totalidad del diálogo XXIII en el apartado dedicado a la “*Musica*”, en la subsección “*Philosophicae Sententiae*” (1608: 754b-755a). Ahora bien, motivos hay para pensar que, en este caso, Calderón no recurrió a la antología: además de las erratas —tanto en el nombre del poeta como en el número del diálogo—<sup>50</sup> resulta extraño que sea la única referencia de todo el elogio que proceda de esta sección de la *Polyanthea*, y no sorprendería que emanara de la propia cosecha del poeta. Asimismo, el vínculo con la estancia resulta un tanto postizo, si bien existen afinidades entre ambos textos —concretamente, la asociación dinámica del lloro y de la alegría, reflejado en el poema por la distribu-

48. Respecto a la relación entre música y llanto en los autos sacramentales, Ignacio Arellano cita un sermón de San Máximo de Turín que viene como anillo al dedo: “Las lágrimas, digo yo, son como plegarias calladas, no invocan el perdón y ya lo merecen; no defienden la causa, y a pesar de ello obtienen misericordia; así, la intercesión de las lágrimas es más eficaz que las palabras, las lágrimas jamás son vanas” (1997: 120b).

49. Se percibe en este escolio otro error en el empleo del latín, puesto que el autor parece confundir “*alter poeta*” (“el otro poeta”, es decir, de una pareja) y “*alius poeta*” (“otro poeta”, diferente).

50. El diálogo que trata de la música es el diálogo XXIII, como aparece referenciado en todas las ediciones de la *Polyanthea* que he consultado. El diálogo XXIV está dedicado al “*chorus*”, es decir a la danza.

tiva “aunque compasiva suene allí [...] aquí festiva”. Recordemos rápidamente que el diálogo alegórico se abre con la censura de Razón (*Ratio*), que le reprocha a Gozo (*Gaudium*) su deleite al “cantar y tañer”, cuando tendría más bien que deleitarse “con lágrimas y suspiros”, pues “muy mejor es llorando venir al gozo, que gozando al lloro”. Razón profiere entonces una serie de vituperios en contra de la música, aunque reconoce, conforme a la idea según la cual la templanza es el mejor instrumento para luchar contra los vaivenes de la fortuna, que “deleitarse casta y moderadamente es alguna humanidad, mas dejarse vencer y como con liga pegarse, es muy gran vanidad” (1510: fol. 19 r<sup>o</sup>).<sup>51</sup> Advierte así que los efectos de la música en los hombres generosos son sumamente variados: desde la vana alegría al placer devoto, acompañado a veces por “piadosas lágrimas” (1510: 18v<sup>o</sup>). Es curioso que Calderón no traiga a colación este último fragmento, presente en la *Polyanthea* y más acorde con lo que describe en la estancia. Esta extrañeza se prolonga con la apostilla siguiente, atribuida a un poeta anónimo. No he logrado encontrar la fuente de la cita: puede que sea un verso que Calderón cite de memoria, con las inexactitudes inherentes a tal práctica, aunque también podría ser una creación del poeta, ya sea una traducción al latín de algún verso castellano,<sup>52</sup> ya sea una invención *ex nihilo*, puesto que el verso, por su estructura en quiasmo, parece típicamente calderoniano.<sup>53</sup>

Es razonable pensar que, en este caso, los escolios no precedieron a la composición de la estancia, sino que, al contrario, fueron añadidos *a posteriori*, para otorgarle un barniz erudito que no deja de ser artificial. Más aún, lo que se observa es una contaminación de los *marginalia*, espacio textual reservado al erudito perito en teología, por las referencias filosófico-poéticas del poeta-dramaturgo. Dicho fenómeno de confluencia, que podría reflejar la preeminencia del poeta respecto al erudito, concuerda en realidad con el contenido mismo de la estancia, cuya estructura circular — la estrofa se abre con la “amante llama” y acaba con el “llanto del amor”—, hace del amor divino el agente capaz de fundir

51. “*caste ac sobrie delectari humanitas quedam, capi autem et molliter inviscari vanitas multa est*”.

52. Pienso por ejemplo en estos versos de Gutierre de Cetina, muy parecidos a los que cita Calderón: “solía cantar de amor dulces clamores, / ahora lloro triste” (soneto CXCIX, vv. 1-2). El poeta se inspira, como observa Jesús Ponce Cárdenas, de un soneto de Tansillo, él mismo heredero de la Rima CCXXIX de Petrarca. Los versos de Cetina comparten con el verso latino la doble oposición cantar / llorar y dulce / triste. La diferencia principal reside en el hecho de que el verso latino, además de hacer del amor el sujeto de los dos verbos, oblitera la distancia temporal entre el canto y el llanto: ambos forman parte del pasado.

53. No faltan en las obras del dramaturgo las variaciones en torno a las dos parejas antitéticas “alegría, dulzura / tristeza” y “canto / llanto”, y algunos de sus versos se parecen claramente al que se cita en los escolios. Véase por ejemplo *El Divino Orfeo* (“Tan dulcemente enamoran / tus voces que al cielo encantan, / cuando tus amores cantan / como cuando dulces lloran”, 1634, vv. 1075-1078), *El Cordero de Isaías* (“Si mucho era el pavor, el gozo es mucho, / pues otra voz más dulce y más sonora / alegre canta lo que aquella llora”, vv. 785-787) o *El día mayor de los días*, donde se repite el estribillo “Alegre llora lo que triste canta” (vv. 816, 819, 839, 851, 861).



y confundir el corazón arrepentido con la alabanza, el llanto con el canto. A zaga de san Juan de la Cruz, el poeta concluye el primer momento del elogio aunando la docta teología con los tópicos de la poesía amorosa, ya sea profana o sacra, para designar el punto de acmé del canto eclesiástico, que coincide con un acto de contrición, con esa conversión del corazón que Calderón explora cabalmente en sus comedias hagiográficas y en sus autos.

### Disquisiciones etimológicas (vv. 284-319)

Tras haber definido el canto en su dimensión íntima y espiritual, la *figura loquens* trata de delimitarlo por su forma y contenido. Para ello, lleva a cabo unas pesquisas que le permiten demostrar que es en los salmos, cantera de las canciones entonadas por el coro, donde reside la armonía por antonomasia.

Su nombre se deduce  
del docto frase griego,  
cuya etimología interpretando  
al “cántico” traduce  
“voz herida”, a que luego  
añade el “himno”, que es orar cantando;  
de manera que cuando  
solo en sonido acaba,  
es canto, y himno cuando a Dios alaba.

*Inflexio vocis, S. Isid lib.  
2. cap. 19  
Deffert ab Hymno, quia  
Hymnus est, Laus Dei  
cum Cantico Thom. in  
Psalmis.*

De himno y canto trasciende  
su unísona blandura  
a ser salmo después, cuyo conuento  
de “salterio” desciende,  
que es cuando su dulzura  
se acompaña de músico instrumento,  
de suerte que el acento  
el canto es, la voz pía  
el him[n]o, y el salterio la armonía.<sup>54</sup>

*Graeci canticum hymnum  
vocant, et etiam Psalmum,  
sed propriè Hymnus  
dicitur, qui voce naturali  
fit. Psalmus cum aliquo  
musico instrumento: unde  
Psalmodia deducitur  
canticum mysticum, ut  
cum aliquis ad cytharam,  
sive aliud musicum,  
instrumentum canit Ipse  
Isidorus ut supra.*

Aunque “cánticos” e “himnos” son a menudo sinónimos en los autos, aquí Calderón los distingue mediante aquellos juegos etimológicos recurrentes en la oratoria sacra medieval y muy del gusto del poeta (Engelbert 1970: 119-121 y

54. Me permito modificar la puntuación que proponen Feijoo y Sánchez Jiménez en su edición del poema (“de suerte que el acento / el canto es, la voz pía, / el himno y el salterio, la armonía”).

López Martínez 1991). La clasificación que propone no se adscribe, al parecer, a ninguna tipología canónica precisa,<sup>55</sup> sino que se construye de manera aditiva (“añade”, “se acompaña”): del cántico como fenómeno acústico (“sonido”, “acento”) se pasa al himno, definido por su contenido (la alabanza). Cuando la aclamación de Dios asocia la voz humana y el “músico instrumento”, se vuelve salmo, de suerte que este se singulariza por su capacidad de “organizar” el *cantum*, la *res cantata* y el *musicum instrumentum*.<sup>56</sup> La compenetración armónica de elementos dispares se traduce retóricamente por una serie de recursos que vertebran las dos estancias: paralelismos sintácticos —una subordinada relativa introducida por el pronombre “cuya/cuyo” en el tercer verso de cada estrofa, una coda que se abre por las conjunciones consecutivas “de manera que” y “de suerte que”—, quiasmos (“es canto y himno” / “de himno y canto trasciende”), sinónimos (“unísona blandura”, “concento”, “armonía”), juegos paronomásticos (“cuando” / “canto”, “acaba” / “alaba”). El arte del poeta también reside en el dinamismo con el que presenta su indagación. Más allá de los verbos de movimiento, que bien podrían imitar de nuevo las modulaciones del canto (“se deduce”, “trasciende”, “desciende”), la energía de la pesquisa se sustenta en las definiciones plurales y progresivas que el poeta propone para cada término: el canto es “voz herida”, “sonido” y “acento” —tanto el tono de la voz como “el modo con que el músico entona y canta, según reglas y puntos de Música” (*Aut.*)—; el himno es oración cantada, alabanza y finalmente, por hipálage, “voz pía”. Añádase a ello la antanaclasis en torno al término “salterio”, que designa primero el instrumento mencionado repetidas veces en la Biblia y luego el libro de los Salmos y el Libro del coro.

Estas explicaciones se apoyan en las “*Definitiones et etymologiae*” que abren la sección dedicada al “*Canticum*” en la *Nova Polyanthea*. Para facilitar la comprensión, citamos íntegramente el apartado:

Canticum, Graece, ᾠσμα, ατος, τὸ,<sup>57</sup> et est exultatio mentis de aeternis habita, prorumpens in uocem et differt ab hymno, quia hymnus est laus Dei cum cantico. *Hoc ex B. Thomas Psal. prolo.co. I. fin.*

Graeci canticum, hymnum uocant: Item psalmum: Sed propriè hymnus dicitur, qui uoce naturali fit: Psalmus, cum aliquo musico instrumento. Vnde psalmodia deducitur, canticum mistum, ut cum aliquis ad citharam, siue aliud musicum ins-

55. Las ordenaciones varían de un teólogo a otro e incluso se contradicen. La que propone Calderón se asemeja de lejos a la de Gregorio de Nisa. Véase Gerold (1973: 116-122).

56. Recordemos las palabras de Agustín, ya citadas: “me muevo, no con el canto, mas con las cosas que se cantan. Cuando se cantan con llana y suave voz, gran provecho siento desta costumbre.” (*Confesiones*, X, 33).

57. A partir de 1613, se añaden las indicaciones siguientes: “ὠδή. Hebr. Schir. Psal. 96. 1 & 137.4 à verbo Schar, cecinit, cantavit. Hinc σπρίζω, fistula cano, σπρίξ, fistula”. El término ὠδή (*ôidê*) remite al canto de elogio o de luto, al canto religioso, al canto acompañado de instrumentos y, finalmente a la poesía lírica (*Bailly*).

trumentum canit. Hinc etiam psalterium, instrumentum musicum. Psalmus autem από τοῦ ψάλλω deriuatur, quod significat canto.

Cantus, est inflexio vocis: nam sonus directus est. Praecedit autem sonus cantum, *Isid. l. 2.orig. c. 19.*

Canticum est vox cantantis in laetitiam. Psalmus autem dicitur, qui cantatur ad psalterium, quo usum esse Prophetam David in magno mysterio prodit historia. Haec autem duo in quibusdam Psalmorum titulis iuxta Musicam artem alternatim sibi apponuntur. Nam canticum psalmi est, id quod cum organum modulatur, vox postea cantantis eloquitur. Psalmus uero canticum quod humana vox preloquitur: ars organi modulantis imitatur. *Idem Isidor. l. 6. Orig. c. 19.*<sup>58</sup>

Señalemos primero algunos elementos que demuestran de nuevo que Calderón no consultó las fuentes primarias. El primer caso se da con el texto de santo Tomás: el texto que Calderón reproduce en el margen es la versión levemente modificada por Mirabelli.<sup>59</sup> Más significativa es la cita que el poeta atribuye erróneamente a san Isidoro (*Graeci canticum hymnum vocant...*). La confusión se debe a una lectura incorrecta de la *Polyanthea*, donde la división en párrafos indica que el segundo texto convocado no procede de las *Etimologías*, sino de una fuente que el compilador no explicita.<sup>60</sup> Dicho esto, el cotejo del poema con la

**58.** “*Cántico*, en griego *asma*, *atos*, *to*, y es la exultación del alma suscitada por las realidades eternas, que prorrumpe en voces. Difiere del himno, porque el himno es la alabanza de Dios con canto, según santo Tomás en el prólogo de sus *Comentarios de los Salmos*.

Los griegos llamaron al cántico con las palabras “himno”, o lo que es lo mismo, “salmo”, pero lo que se llama propiamente ‘himno’ es lo que se canta con la sola voz, mientras que el salmo se acompaña con un instrumento musical. De ahí se deduce que la salmodia es un cántico mezclado, como cuando se canta con una cítara o con otro instrumento musical. De ahí “salterio”, un instrumento musical. *Salmo* deriva de *psállo*, que significa ‘yo canto’.

*Canto* es la inflexión de la voz, pues el sonido se emite de forma directa; es decir, el sonido es previo al canto (Isidoro, libro 2 de los *Orígenes*, capítulo XIX).

*Cántico* es el canto de alegría. *Salmo* se dice del canto entonado con acompañamiento del salterio. La historia cuenta que los empleó el profeta David con un misterio profundo. En algunos títulos de los Salmos se menciona los dos tipos, cántico y salmo, que se entonan alternativamente de acuerdo con el arte musical. En efecto, el *cántico del salmo* se da cuando la melodía que el órgano ha modulado es después entonada por la voz del cantante. Por su parte, el *salmo del cántico* se da cuando interviene primero la voz humana y, a continuación, el órgano imita su melodía. Isidoro, libro 6 de los *Orígenes*, capítulo XIX” (traducción nuestra, salvo las dos citas de Isidoro que proceden de Isidoro 2004: 600-601).

**59.** El prólogo del *Comentario a los Salmos* reza: “*Et hinc sumitur ratio tituli qui est, incipit liber hymnorum, seu Soliloquiorum prophetae David de Christo. Hymnus est laus Dei cum cantico. Canticum autem exultatio mentis de aeternis habita, prorumpens in vocem. Docet ergo laudare Deum cum exultatione*”.

**60.** El texto aparece en varias compilaciones. La ocurrencia más antigua que he encontrado se halla en el *Cornu copiae* del filólogo Niccolò Perotti (1429-1480), una de las varias fuentes, precisamente, de la *Polyanthea* de Mirabelli. Se trata de un comentario enciclopédico de los epigramas de Marcial, a la vez diccionario e ingente compilación de autores clásicos, medievales y humanistas, que se imprimió por primera vez en Venecia en 1489 y que gozó de notable éxito (Furno 1995: 13-14). Al comentar el verso “*quicquid fama canit, domat arena tibi*” (*Liber de spectaculis*, V, 4), el obispo de Siponto emprende una larga disertación sobre el canto, en la que se encuentra

*Polyanthea* aclara la composición de la estancia calderoniana. Empezando por la definición del canto. La referencia al “docto frase griego”, sorprendente puesto que “*cantum*” y “*canticum*” son voces puramente latinas (contrariamente a “himno” y “salmo”, que son voces griegas), se infiere de la definición de la *Polyanthea*, que presenta el *canticum* como equivalente, y no como “derivado”, del *asma* griego. También resulta enigmática la definición del cántico como “voz herida”. Los estudiosos que han trabajado el poema han propuesto algunas hipótesis, sin que ninguna resulte del todo convincente.<sup>61</sup> En realidad, la imagen se justifica de tres maneras. Desde el punto de vista físico, cabe recordar que el verbo “herir” puede ser sinónimo de “tocar una cosa en otra, como herir el oído”, o “golpear” (*Aut.*).<sup>62</sup> Precisamente, Aristóteles define la voz como “el golpe del aire inspirado, por la acción del alma residente en estas partes del cuerpo, contra lo que se denomina tráquea” (*De anima*, II, 9, 420b25), definición que Herrera (2001: 453) recoge en su anotación del soneto 29 de Garcilaso: “Es la voz herida del aire, o lo que resulta d’ella, o el mismo aire herido”. Si lo que define el cántico es su dimensión acústica, i.e. el hecho de ser sonido y voz, entonces la imagen creada por el poeta puede entenderse como un pleonasma. La aclaración física se enriquece con una explicación de índole retórica y musical. En los *marginalia* se menciona la definición isidoriana del canto como “*inflexio vocis*”:

Voz es la verberación del aire por el hálito espirado, y de ahí que a las palabras se les llama *verba* [...] Canto es la inflexión de la voz, pues el sonido se emite de forma directa; es decir, el sonido es previo al canto. (III, 20, 2-8)

El arzobispo de Sevilla no alude a ninguna “herida”, sino a las variaciones y a los quiebro de la voz, y uno podría preguntarse si la imagen no emerge de una confusión, por parte del poeta, entre *inflexio* e *inflictio* (el hecho de golpear). Ahora bien, el término *inflexus* puede designar también la modulación que el orador o el cantante adopta para obtener un tono lastimero y patético.<sup>63</sup> Quizás

---

el párrafo reproducido en la *Polyanthea* (1496: 156 r<sup>o</sup>b). Si bien Perotti se sirvió seguramente de las *Etimologías* (y en particular de *Etimologías*, VI, 19, 17), los dos textos difieren.

61. Rivers (2009: 60) explica la metáfora apoyándose en un fragmento de las *Etimologías* (VI, 19, 15), en el que Isidoro distingue los términos *diapsalma* y *synpsalma*: “En cambio hay otros autores que estiman que se trata de un término griego con el que se señala un intervalo en el canto; en este sentido, dado que es salmo lo que se canta, *diapsalma* es el silencio que se intercala en el canto”. No veo en qué medida esta cita permite explicar la imagen de la “voz herida”. De la misma manera, García de la Concha escribe que la explicación se encuentra en Mirabelli: “En efecto, dice Mirabello ‘*canticum*: graece *asma*’. Ahí toma pie el poeta para crear esa imagen hermosa de ‘voz herida’, cercana, y tal vez contagiada, de la definición que Isidoro da de ‘voz’” (2000: 55). Tampoco entiendo esta interpretación, salvo si se considera que Calderón haya confundido el griego *asma* y el español “asma”, lo que me parece descabellado.

62. El *Diccionario de la Lengua Española* define la voz como el “sonido que forman algunas cosas inanimadas, heridas del viento o hiriendo en él” (*DLE*).

63. Cicerón, en el *De oratore*, menciona la “*inflexa ad miserabilem sonum voce*” (la voz quebrada

Calderón pensara en esta acepción, que le permitía además tejer una continuidad con la estancia anterior y el “llanto del amor” entonando por el alma. Finalmente, cabe señalar una interpretación de tipo alegórico, si uno tiene en mente la expresión “herir la cuerda”, “voz que usan los músicos” para designar el hecho de tocar o pulsar la cuerda de un instrumento (*Aut.*). La palabra aparece con ese sentido en la loa del *Sacro Parnaso*, cuya temática es precisamente la alabanza a Dios mediante cantos y himnos:<sup>64</sup>

el mismo David tantos métricos  
salmos ha escrito,  
por quien del Salterio acorde  
hilados nervios oímos,  
tan dulcemente quejosos  
cuanto diestramente heridos.

(vv. 60-65)

Claramente, la definición se relaciona aquí con el salterio como instrumento musical y con el sentido etimológico de  $\Psi\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$  (“tirar hebra por hebra”, “tirar y soltar” y de allí “hacer vibrar” la cuerda de un arco o de un instrumento, y finalmente “cantar” y “entonar un himno”), pero puede generalizarse al canto si recordamos la lectura alegórica de los instrumentos a la cual ya hemos aludido: el canto es “voz herida” porque es el sonido emitido por el corazón, cuyas cuerdas son heridas por el amor divino. La interpretación alegórica es tanto más pertinente cuanto que “tocar las cuerdas del corazón”, i.e. herirlas, es en las epístolas paulinas una perífrasis que designa el acto de alabar a Dios con himnos, como recuerdan los distintos diccionarios del griego neotestamentario (a modo de ejemplo, Thayer 1889: 675a).<sup>65</sup> La ima-

---

en un tono lastimero, II, 193). Tenemos algo similar en el libro X de la *Historia Natural* de Plinio, cuando menciona el canto del ruiseñor. Véase Arbo (2008: 267-268).

**64.** Que sepamos, la relación entre los dos textos no ha sido observada por la crítica. La atribución de la loa es dudosa. Si bien don Pedro Pando y Mier la incluyó en su edición de los autos sacramentales de Calderón (*Parte Quinta*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga 1717: 1-5), Ignacio Arellano y Miguel Zugasti (1994: 171) consideran que en realidad fue escrita por Bances Candamo en 1687, como prolegómeno de su auto *Primer duelo del mundo*, pues la loa menciona la “novedad” del auto, lo que sólo puede entenderse respecto a los autos de Calderón, el “Fénix esclarecido” (v. 276). Ahora bien, en su edición, más tardía, del auto, Antonio Cortijo Ocaña la atribuye sin mayor discusión a Calderón, aduciendo la perfecta “adecuación entre el contenido y el estilo de loa y auto” (Cortijo Ocaña 2006: 11 y 2007). Las numerosas afinidades entre la loa y la “Exhortación”, textuales y dramáticas —la loa escenifica al personaje de Culto, atraído por el misterioso canto que entona el Coro, “imán de [sus] sentidos” y que le suspende dos veces “con su acento y con su duda” (vv. 8-11)—, así como la coincidencia temporal, arguyen en favor de la autoría calderoniana.

**65.** “Recitad entre vosotros salmos, himnos y cánticos inspirados; cantad y salmodiad en vuestro corazón al Señor” (*cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*, Efesios 5, 19). Los Padres, muchos de ellos hostiles al uso de instrumentos en el culto, fomentaron por ello la interpretación

gen calderoniana sirve entonces de bisagra poética, al vincularse tanto al “llanto del amor” descrito en la estancia anterior como a la voz, ya no “herida” sino “pía”, que define el himno. Los deslices que se perciben respecto a los *marginalia*, entre “*inflexio*” y “herida”, se explican así por una voluntad de consolidar la trabazón poético-teológica del poema y de hacer que las imágenes se respondan la una a la otra. Esto se confirma con la descripción que Calderón propone del “himno”, apoyándose en aquella de santo Tomás, “*Laus Dei cum cantico*”. Sin duda cualquier lector del poema conocía esta definición. Uno de los primeros en enunciarla fue san Agustín, precisamente para distinguir el himno del cántico,<sup>66</sup> y el dictamen será recuperado por Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, VI, 19, 17), Pedro Lombardo (PL 191, 1284), santo Tomás, entre muchos otros.<sup>67</sup> Prueba de su popularidad todavía vigente en el siglo xvii es su inclusión en el *Tesoro* de Covarrubias. Ahora bien, Calderón la traduce por un “alabar a Dios” y un “orar cantando”. Esta última propuesta, sin ser errónea, es inexacta: la oración implica la *laus* sin necesariamente confundirse con ella, pues es ante todo “petición”, súplica o ruego.<sup>68</sup> El yerro le permite al poeta tejer un nuevo vínculo, aquí sintáctico, entre oración y canto —recordemos que ambos se comparaban al humo del incienso—, convocar el motivo de la oración vocal, uno de los polos en torno a los cuales gravita el poema, y anunciar, al menos en su expresión, su identidad con la oración mental, pues el sintagma prefigura el “callar [...] hablando” y el “hablar callando” gongorino que concluirán la disertación erudita (vv. 424-425).

El canto alcanza su perfección cuando pasa a ser salmo, lo cual no coincide con lo que al respecto afirman las tradiciones patrísticas.<sup>69</sup> A partir de la cita de Perotti que aparece en la *Polyanthea* (a la cual se debe incluso la presencia del

---

alegórica de los instrumentos mencionados en la Biblia, considerando, como Atanasio, que el cuerpo entero del hombre es una lira o más generalmente, como Clemente de Alejandría, un instrumento polifónico en el que la lengua es el “salterio del Señor”. Véase Gérold (1973: 125-134 y, para los pensadores medievales, 176-179).

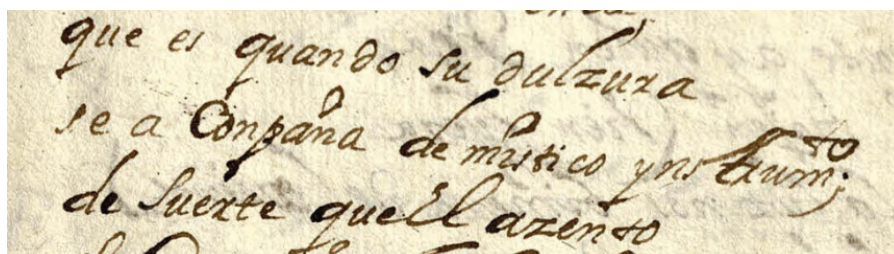
**66.** Los tres elementos que constituyen el himno según Agustín son “cántico, alabanza, y ésta de Dios”: “Los himnos son alabanzas de Dios con cántico [*Hymni laudes sunt Dei cum cántico*]; los himnos son cantos que contienen alabanzas de Dios. Si hay alabanza y no es de Dios, no existe himno; si hay alabanza y es de Dios y no se canta, no existe himno” (*Enarraciones*, 72, 1).

**67.** Se puede ver una lista en la base de datos *Corpus Corporum*, realizada por el instituto de filología griega y latina de la Universidad de Zúrich. La cita también aparece referenciada en la *Glossa Ordinaria* medieval. Véase al respecto el proyecto *GLOSS-e*, llevado a cabo por Martin Morard, investigador del CNRS.

**68.** “Oración significa ‘petición’. Pues ‘orar’ es ‘pedir’ del mismo modo que ‘obtener’ (*exorare*) es ‘impetrar’” (*Etimologías* VI, 19, 59).

**69.** Gérold (1973: 119-120) observa que, a pesar de las distinciones terminológicas, todos los Padres concuerdan en la superioridad de la himnodia respecto a la salmodia, pues la primera es de índole celeste y divina. El historiador trae a colación la homilía de Crisóstomo a la epístola a los Colosenses, según el cual “los salmos lo contienen todo, pero los himnos no tienen nada de mortal” (IX, 2).

verbo “desciende”, eco del “*deducitur*” que aparece en la apostilla), Calderón define el salmo como aquel dulce canto que aclama la grandeza divina *cum vocibus et instrumentis*. Su superioridad se justifica precisamente por su armonía: “concento” de las voces concertadas y consonancia entre voces e instrumentos que reflejan la armonía del alma, la armonía celestial y, por ende, la eufonía entre ambas. Respecto a este fragmento, se percibe una nueva discrepancia entre los escolios y la *Polyanthea*, pues si los primeros rezan “*Psalmodia deducitur canticum mysticum*”, la segunda habla de “*canticum mistum*”, esto es, “mezclado”. Como la estrofa no alude a la supuesta índole “mística” del salmo, la diferencia podría achacarse a un descuido de Calderón o del copista. Ahora bien, la disimilitud entre *mistum* y *mysticum* rebasa la mera errata y no se debe descartar la hipótesis de un cambio voluntario. En una versión manuscrita del texto, conservada en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford y contemporánea a la composición del poema según Peter Andrachuk (2002: 170), este lee “su dulzura / se acompaña de místico instrumento” (ms. Spanish e. 9: fol. 81 rº).



Un copista presuroso podría haber leído perfectamente “místico” donde un original decía “músico” o viceversa, haber leído “músico” cuando el manuscrito dice “místico”. Si los versos tratan de ser fieles al escolio marginal, tienen que decir “músico instrumento”, pues en aquel se lee “*musicum instrumentum*”. Ahora bien, el adjetivo “místico” no resulta del todo descabellado y su presencia se puede justificar desde un punto de vista etimológico —como bien se sabe, “mística” deriva de *μύστης* (*mústês*, iniciado a los misterios), que procede a su vez de *μύω* (*míō*, cerrar los ojos o la boca), ambos sentidos perfectamente acordes con el propósito mismo del poema calderoniano—, por la coherencia referencial y espiritual con el resto del texto —recordemos la sanjuanina “llama de amor” y la alusión, al final del poema, a las tres vías de la mística (vv. 510-515)—, como por las interpretaciones alegóricas que la patristica proponía del salterio como instrumento. Véase por ejemplo esta explicación de Agustín:

La diferencia que existe entre estos dos instrumentos músicos, es decir, entre el salterio y la cítara, consiste en que el salterio está construido de madera con una concavidad colocada en la parte superior, en la que vibran y suenan las cuerdas;

éstas se pulsán en la parte de abajo y suenan en la parte de arriba.<sup>70</sup> La cítara se construye también de madera con la concavidad en la parte inferior. Por tanto, el primero parece que pertenece al cielo; la segunda a la tierra. La predicación de la palabra de Dios es celestial. Pero si anhelamos las cosas celestes, no seamos perezosos para ejecutar las cosas terrenas, porque debemos tocar *el agradable salterio con la cítara*. [...] Así, pues, por esto se nos amonestó que a la predicación de la palabra de Dios respondamos con las obras corporales. (*Enarraciones*, 80, 5)

La diferencia entre los instrumentos remite a las dos maneras de servir a Dios —mediante la palabra y las obras, o mediante la obediencia a los preceptos divinos y la aceptación de las tribulaciones terrenales (*Enarraciones*, 42,5).<sup>71</sup> Siguiendo esta lógica, varios Padres defienden la superioridad del misterioso instrumento. Por la posición de su caja de resonancia, el salterio es un modelo de vida: según Gregorio de Nisa, el cristiano debe inspirarse de la música producida por el instrumento, i.e. el salmo, orientándose hacia esa “parte superior” de donde proceden los sonidos “puros y nítidos” (Gerold 1973: 118). El adjetivo “místico” traduciría pues esa elevación, ya observada en la primera parte de elogio y refrendada aquí por el verbo “transciende”, que plasma un movimiento de sublimación y de transfiguración a la vez que enfatiza la íntima relación del salterio, en todos sus sentidos, con lo divino.

Las discrepancias entre, por una parte, la *Polyanthea* y los *marginalia* (“*canticum mistum*” / “*canticum mysticum*”) y entre la *princeps* de 1662 y el Ms. Spanish e. 9 (“músico instrumento” / “místico instrumento”) por otra, constituyen un rompecabezas filológico que no soy capaz de resolver, pero me atrevería a decir que su resolución interesa menos que el abanico de interpretaciones que abre la pareja “místico” / “músico”. En todo caso, la conclusión sobre la armonía del salmo y del salterio, que permite al espíritu “elevarse hacia las regiones superiores” según san Basilio (Gérolde 1973: 127) invita a la *figura loquens* a “transcender” ella también la mera etimología para buscar el fundamento del canto ya no en las raíces latinas o griegas, sino en los cantos originarios, i.e. los cantos angelicales:

70. La oposición entre el salterio y la cítara, que el obispo de Hipona reelabora, procede de Orígenes y es de tradición griega (Dulaey 1998). Resulta difícil saber a qué instrumentos concretos se refiere Agustín, y con él varios Padres de la Iglesia y exégetas medievales, para los cuales el valor de los dos instrumentos es más simbólico y “abstracto” que referencial (Fritz 2018: 113-114 y Robledo Estaire 2007: 15-18).

71. En realidad, Agustín propone varias interpretaciones de la diferencia entre salterio y cítara. En el comentario al Salmo 56, por ejemplo, asocia los dos instrumentos con el cuerpo y las obras de Cristo, que pulsó el salterio al realizar sus milagros, “obrando la carne cosas divinas”, y la cítara al padecer el hambre, la sed, los azotes, la crucifixión y la muerte (*Enarraciones* 56,16). Véase al respecto Robledo Estaire (2007: 5-6 y 13-19).



Bien su origen pudiera  
alegar en el Cielo,  
sin que antiguo al silencio ceda el canto,  
pues en la impírea esfera,  
al sacrílego duelo  
el himno sucedió del “Santo, Santo”,  
y en la tierra, pues cuanto  
calló la noche fría  
dijo la “Gloria” en métrica alegría.

*Dum praeliaretur  
draco cum Michaelae,  
audita est vox millia  
millium dicentium.  
Salus, virtus, et honor  
omni potenti Deo, ut  
supra.  
Dum medium  
silentium tenerent  
omnia, etc. Angeli  
canebant Gloria in  
excelsis Deo, et in terra  
pax hominibus, etiam  
ut supra.*

No creo que se haya insistido lo suficiente en el papel estructural de las alusiones al combate entre Miguel y el demonio y al nacimiento de Jesús: los dos sucesos se mencionan conjuntamente tres veces —primero para evidenciar la índole silenciosa del idioma divino (vv. 233-240), luego para invocar el origen tanto celeste como terrestre del canto (vv. 302-310) y finalmente para concluir en la ausencia de “desavenencia contraria” entre silencio y canto (vv. 390-401)—, de modo que forman la columna que vertebra toda la parte central del poema calderoniano. Dicha disposición es harto significativa: la doble referencia permite inscribir la actividad del coro dentro de un orden cósmico, insertándolo en el fluir de la historia de la salvación que la batalla angélica y el nacimiento de Cristo condensan, de la caída a la redención.<sup>72</sup> La interrelación se justifica teológica y dramáticamente, pues tanto la historia universal como el canto sacro gravitan en torno a la lógica de la conversión. La batalla del arcángel con el demonio, “sacrílego duelo” (v. 306) e “intelectual batalla” (v. 391), modela, a la vez que explica y origina, la “interior batalla” (v. 249) que se da en cada miembro del coro catedralicio y en cada cristiano. Así se articulan, a lo largo de la disertación, la conversión del corazón —concebida como combate entre silencio y voz—, y la conversión universal, determinada por su carácter agonal: *agon* fundador entre Miguel y Lucifer, entre Cristo y Satanás.<sup>73</sup>

72. *Stricto sensu*, el combate es el que tiene lugar durante la “guerra de los ángeles”, en el fin de los tiempos, tal y como relata el libro del Apocalipsis (Vigouroux 1912: t. 4, 1072). Ahora bien, la batalla apocalíptica es una réplica de la “primera civil batalla” (*El convite general*, v. 98) en la que Miguel pronunció su “*Quis ut Deus?*” y que conllevó la caída de Lucifer. Los hagiógrafos asocian o incluso confunden las dos batallas (véase por ejemplo Villegas 1591: fol. 172 r<sup>o</sup>). La batalla entre Miguel y el demonio es un motivo recurrente en los autos. Véase *El convite general* (v. 97-166), *El Divino Jasón* (vv. 999-1024) o *La Divina Filotea* (vv. 39-142).

73. La constelación del *agon* universal con el *agon* individual, concebido como psicomaquia, es fundamental para entender los autos calderonianos y, más generalmente, la espiritualidad española de los siglos XVI y XVII. Véase Poppenberg (2009: 90-93)

Más concretamente, la estancia insiste en la estrecha relación que existe entre el coro angélico y el coro eclesiástico. La idea era común, pues se cantaba al concluir el prefacio de la Misa (*Missale Romanum* 1628: 255), que Calderón citará más adelante (vv. 430-437). Aparece sintetizada en los epigramas que redactó el cardenal Moscoso y Sandoval para defender el poema calderoniano,<sup>74</sup> y el padre José Laguna la menciona en la interesante aprobación que abre la edición valenciana del poema (Valencia, ca. 1691-1694):

Son los ángeles los músicos más diestros, que en varios coros divididos le cantan a Dios eternas alabanzas en el Templo de la Gloria. Y debe notarse, que, tratando los teólogos de la locución de los ángeles, enseñan, que hablan sin el uso de las voces, manifestando con mudo silencio sus conceptos; en fe de que las alabanzas de Dios salen dignamente de pechos que hablan con retórica muda, y cantan con silencio elocuente (citado en Wilson y Cruickshank, 1973: 24).

El paralelismo se realza por los cantos que ambos coros entonan, ya que la estancia nombra, más allá de la pugna angélica y del nacimiento de Cristo, dos himnos: el *Sanctus* y el *Gloria in excelsis*. Estos dos cantos tenían, y siguen teniendo, un papel importante en la liturgia. El *Sanctus*, fruto de una mezcla entre varios fragmentos bíblicos (Abad Ibáñez y Garrido Boñano, 1988: 326-327, 945), forma parte de la plegaria eucarística. El *Gloria in excelsis Deo* también integra el ordinario de la misa, y se canta durante la liturgia de la palabra, después del *Kyrie*.<sup>75</sup> La estancia sume así al lector tanto en la historia de la salvación como en la liturgia de la Misa y de las Horas. Los escolios confirman este propósito. Para el primer canto, Calderón se apoya, como ya hizo con la primera ocurrencia del episodio (“*ut supra*”), en el texto del responsorio de la festividad de San Miguel Arcángel, el 29 de septiembre.<sup>76</sup> Obsérvese sin embargo que si bien el libro del “Apocalipsis revela ser un hipotexto a través de una mediación musical” (Ponce Cárdenas, 2019: 203), al poeta le interesa más el entramado entre cantos litúrgicos que la exactitud bíblica, puesto que el himno del *Sanctus*

74. Los reproduce Jesús Ponce en su estudio: “Entra en el coro y haz dos / oficios de ángel allí: / calla al mundo, calla a ti, / habla solamente a Dios. / Por justo y severo juicio / de Dios, sin habla fenecer / quien al rezar enmudece / tibio en el Divino Oficio” (2019: 143-144).

75. Primero se reservó el canto a la Misa de Navidad, luego a las misas dominicales y de los mártires. Luego se extendió a todas las misas, salvo en Adviento y en Cuaresma (Ibáñez y Garrido Boñano, 1988: 293-295).

76. Véase al respecto Ponce Cárdenas (2019: 202-204). El texto también aparece en el responsorio del 8 de mayo, día de la aparición de San Miguel en el Monte Gargano (*Breviarium* 1655: 879b). Existen en el breviario variantes en torno a este fragmento. Calderón usa por ejemplo “*praeliaretur*”, verbo que aparece en el hipotexto bíblico (Vulgata, Apocalipsis 12, 7) y en la antífona que se cantaba en las laudes del 8 de mayo y del 29 de septiembre (*Breviarium* 1655: 884b, 1081b). El responsorio del 29 de septiembre reza, en cambio, “*commiteret bellum*” (*Breviarium* 1655: 1076a). Asimismo, Calderón invierte, respecto al responsorio, los términos “*virtus*” y “*honor*”.

no fue el que se entonó tras la batalla entre Satán y San Miguel.<sup>77</sup> En cuanto al *Gloria*, la libertad del poeta se manifiesta no en el desfase entre estancia y escolio, sino en los mismos *marginalia*. Como en el caso del *Sanctus*, el poeta remite a un escolio anterior (“*ut supra*”). Ahora bien, a la hora de evocar el silencio de la noche navideña, Calderón citaba en el margen el introito de la Misa del Domingo de la Octava de Navidad (*Missale* 1628: 34)<sup>78</sup> y de la Vigilia de Epifanía (*Missale* 1628: 42). Aquí, la glosa añade al introito, y sin especificarlo, los primeros versos del *Gloria*, que coinciden con el texto evangélico (Lucas 2, 13-14).<sup>79</sup> Estas modificaciones que podrían pasar desapercibidas reflejan esa penetración, que se observa en la estancia, de lo bíblico, i.e. la historia de la salvación, con lo litúrgico. También podrían ser vistas como una muestra de desenvoltura del autor para con las sacrosantas fuentes: por ello se suprimen estos escolios de la edición de 1741 y se remplazan por la cita exacta del Evangelio de Lucas (véase la tabla comparativa al final del artículo).

Los dos episodios bíblicos presentan así el coro como el espacio donde se reúnen cielo y tierra, pero también silencio y canto, pues la *figura loquens* ya los había invocado en la primera parte de la disertación. Así es como surge, en medio del elogio del canto, la paradoja inicial del *Psalle et sile* que la voz poética todavía no está en condiciones de resolver:

Mas si ahora no resuelvo,  
 pues solo alego agora,  
 para después dejando este misterio,  
 al primer punto vuelvo,  
 y pues ya nadie ignora  
 qué es cántico, qué es himno y que es salterio,  
 vamos al ministerio,  
 tantos siglos oculto,  
 de cuándo el canto se introdujo al culto.

El propósito de la estancia es ante todo retórico, de ahí la ausencia de *marginalia*: se trata de articular dos momentos del elogio, o más precisamente dos etapas de la indagación poético-erudita a la cual remiten tanto los verbos (“re-

77. Los que cantan *Sanctus, Sanctus, Sanctus* en el Apocalipsis son los cuatro vivientes que rodean el trono de Dios (Apocalipsis 4, 8).

78. Este dato fue señalado por García de la Concha. Recordemos que el introito, y concretamente el fragmento citado por Calderón, se apoya no en el evangelio de Lucas, sino en el Libro de la Sabiduría (18, 14). Para un análisis del texto adaptado a la celebración de Navidad, véase Cabaniss, 1956.

79. Al menos según la *Vetus Latina*, puesto que en la Vulgata se lee “*Gloria in altissimis Deo*”. En el *Magnum Theatrum* de Beyerlinck, en el apartado “*Cantus religiosus*” leemos: “*Christo nato, Angeli qui pastoribus gaudium magnum Evangelizaverant, canebant Gloria in excelsis Deo, etc. Luc, capite 2*” (1656: 72b).

solver”, “alegar”,<sup>80</sup> “volver”, “ir”) como los adverbios (“ahora”, “para después”). Más concretamente, la estrofa escenifica el proceso reflexivo recurriendo a dos técnicas dramáticas. Al ostentar el movimiento digresivo de su disertación (“para después”, “vuelvo”), el yo lírico revela la atracción centrípeta que ejerce sobre él la *inscriptio* latina.<sup>81</sup> Esta ha irrumpido en el elogio del canto con la evocación del *Sanctus* y del *Gloria*, como si la *figura loquens* hubiera intuido que en estos dos himnos se halla la resolución de la sacra contradicción. El procedimiento no difiere, en realidad, del que se observa en los incipits de las comedias de santos del poeta, en los que el héroe pagano lee un texto relativo al Dios cristiano e intuye que en él reside una verdad a la cual solo accederá más tarde en el drama. El dramatismo de la reflexión se acentúa asimismo por la puesta en escena de un discurso que se dirige a una asamblea (“pues ya nadie ignora”), ya sea la del coro, la de los lectores o más generalmente la de los oyentes de este “sermón en verso”. Precisamente, conforme a una técnica recurrente en la oratoria sacra, Calderón introduce una figura que se asemeja de lejos a una “agudeza por ponderación misteriosa”, en la que levanta “*misterio* entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto”, y concretamente entre el canto y el culto.<sup>82</sup> Señalemos al respecto que los diferentes testimonios del texto presentan varias lecturas de los últimos versos de la estancia. Como señala Andrachuk (2002: 177), el sustantivo “ministerio” es extraño, ya que difícilmente se puede construir con el complemento “de cuándo el canto se introdujo al culto”. El manuscrito ms. Spanish e. 9 propone otra lectura, “vamos ahora al misterio” (fol. 81 vº), más coherente en cuanto al sentido, pero problemática a nivel tanto métrico —el verso es hipermétrico (ocho sílabas)— como estilístico: el sustantivo “misterio” aparece dos veces en la estancia, en posición de rima y con el mismo significado, y el adverbio “ahora” tres. Tales redundancias difícilmente pueden defenderse en un poeta más o menos digno. Quizás la lectura más convincente sea la que propone la edición de 1741, parecida a la del manuscrito oxfordiano en la medida en que también sustituye “ministerio” por “misterio”. Sin embargo, para evitar las repeticiones, y también porque el verso suena mejor así, sustituye el adverbio “ahora” por el indefinido “a otro” (“vamos a otro misterio”) y reemplaza la primera ocurrencia del término “este misterio” por “el magisterio” (“para después, dejando el magisterio”),<sup>83</sup> cambio que el editor considera obligado por

**80.** Recordemos que el verbo abría la disertación erudita: “habiendo de seguir / de dos leyes tan sagradas / como son silencio y canto, / habré de *alegar* por ambas” (vv. 197-200, énfasis nuestro).

**81.** Atracción que ya se manifestó en otros momentos del poema: “¿Qué dijera? Más dijera / si a voces no me llamara / aquella primera duda / que tras su eco me arrastra” (vv. 169-172).

**82.** Respecto al uso de dicha agudeza en la oratoria sacra, véase Blanco (2002: 127-128).

**83.** “Mas aora no resuelvo, / pues solo alego aora, / para después, dejando el *Magisterio*: / al primer punto vuelvo; / y pues ya nadie ignora, / qué es Cantico, qué es Hymno, y qué Psalterio, / vamos a otro misterio, / tantos siglos oculto, / de quando el Canto se introduxo al Culto” (1741: 10, énfasis nuestro).

la repetición de la palabra en posición de rima y que no resulta del todo incoherente: la *figura loquens* todavía no es capaz de “resolver” la paradoja que plantea el mote sagrado, como lo haría un maestro, y lo único que puede hacer de momento es adentrarse cada vez más en “el corazón del misterio” (García de la Concha 2000: 27).<sup>84</sup>

### Un recorrido por la historia del canto litúrgico (v. 320-355)

De hecho, si la primera parte del poema escenificaba al peregrino emprendiendo un recorrido tanto espacial como temporal por la catedral de Toledo y su historia, el lector lo ve ahora viajando hasta el momento inaugural en el que se introdujo el canto en el culto:

En Oriente hay quien diga  
tuvo origen: bien fuera  
que la luz nos viniera del oriente,  
si no hubiera quien siga  
que David la primera  
vez al arca cantó, y es más decente  
creer que pastor invente  
el que sagrados loores  
canten con sus rebaños los pastores.

La salmodia acredita  
esta opinión, que al genio  
sigue el afán, que tras su imán le lleva,  
y nadie facilita  
trabajos al ingenio,  
sin que interior espíritu le mueva,  
cuya aficción comprueba,  
no haber hasta él ejemplo  
de que entrase la música en el Templo.

*Anastasi (sic) temporibus,  
Flavianus et Theodosius  
apud Anthioquiam  
canendi, ritum primi in  
Oriente instituerunt.  
Casiodorus in tripartita  
historia, lib. 5. cap. 32.  
Quo usum esse Prophetam  
David, in magno mysterio  
prodit historia. Isidorus  
lib. 6. Cap. 192 (sic).  
Psalites (sic) egregius  
David, David dulcis  
cantor, Ps. 23.  
Haec duo in quibusdam  
Psalmorum titulis iuxta  
musicam artem alternatim  
sibi apponuntur, Isid. ibi.*

*Cantores a Davide in certo  
ordine distributi, Paralipomenon, lib. I.*

**84.** Así se instaure un nuevo paralelismo con el elogio del silencio, “reservado archivo” y “quietud del espíritu divino”, que también se desenvuelve en el misterio (García de la Concha 2000: 49).

El misterio que rodea el origen del canto litúrgico se plantea en dos series de tres versos cada una que oponen dos tradiciones inmemoriales (“hay quien diga”, “si no hubiera quien siga”): la primera asienta el origen del canto litúrgico en un “Oriente” indefinido, la segunda atribuye esa innovación más concretamente a David. La argumentación, más que histórica, se apoya en un razonamiento alegórico y contrapone la luz del amanecer, que alude al célebre “*ex oriente lux*” (y que remite en el poema tanto a la luz del canto como a la que esclarece el misterio) a la figura del poeta pastor. El proceder alegórico oculta el hecho de que Calderón opone en realidad dos acontecimientos distintos: por una parte, la organización del culto; por otra, la introducción en él de un nuevo tipo de canto. La referencia al Oriente hubiera podido aludir a las civilizaciones paganas en las que el canto siempre ha sido una de las “expresiones genuinas de alegría y un acompañamiento de las fiestas”, como recuerda Vigouroux (1912: t. 2, 551) en su famoso diccionario—, y así lo entiende Boyce (1977: 132) en su análisis del poema. La glosa contradice esa primera interpretación: el texto al cual remite Calderón, un fragmento de la *Historia eclesiástica* (V, 32) del político y escritor latino Casiodoro, relata en realidad la implementación en Antioquía, en tiempos de Atanasio de Alejandría (c. 296-373) —y no “Anastasio”, como reza el escolio—, del canto antifónico, es decir entonado alternativamente por dos coros.<sup>85</sup> Aunque Plinio ya mencionaba dicha modalidad en su famosa epístola a Trajano (X, 96, 7), los historiadores antiguos, a zaga de Teodoreto de Ciro,<sup>86</sup> acordaron en atribuir a Flaviano de Antioquía (c. 320-404) y a Diodoro de Tarso (c. 330-394)<sup>87</sup> la paternidad de la antifona litúrgica, en un contexto de

**85.** He aquí la cita exacta: “*Hoc metuens Leontius, ab officio suspendit Aetium, aliis tamen rebus fovebat eum. Porro mirabilis illa societas, id est, Flavianus atque Diodorus, sacerdotali ministerio nondum potiti, populis tamen nimium complacentes, noctibus ac diebus cunctos ad zelum pietatis armabant. Isti namque primi in duas partes choros psallentium dividentes, ex successione Davidicam melodiam cantare docuerunt. Et hoc in Antiochia primitus fieri coepit, et dispersum ad terminos totius orbis usque pervenit*” (“Por temor, Leontio suspendió a Aecio de su cargo, pero lo favorecía en otros asuntos. Poco después, aquella admirable pareja, Flaviano y Diodoro, que todavía no habían obtenido el ministerio sacerdotal, al ser excesivamente indulgentes con el pueblo, quisieron armar a todos los fieles, día y noche, para fortalecer su celo y su piedad. Ellos fueron efectivamente los primeros en dividir el coro de cantores en dos grupos y en enseñar a entonar la melodía davídica alternativamente. Esta práctica nació en Antioquía y de ahí se extendió a los confines de todo el mundo”, adaptación nuestra).

**86.** *Historia eclesiástica* (II, 24, 8-9). La edición de 1741 del poema elimina la referencia a Casiodoro y remite directamente a Teodoreto, así como a la *Historia Eclesiástica* del bizantino Nicéforo Calixto. Véase la tabla comparativa.

**87.** Y no Teodoro o Teodosio, como refiere Lange. El error figura en la fuente del compilador, el *De theologo* de Andreas Hyperius (1559: 54): “*Patres templorum cantum non magnificerunt, plerique ignorarunt. Nam Athanasii temporibus, Flavianus et Theodorus apud Antiochiam canendi ritum primi in Oriente (uti ex Casiodoro Hist. Tripar. Lib. 5. Cap. 32 accepimus) induxerunt*” (“Los Padres no le concedieron mucha importancia al canto en los templos, y la mayoría lo ignoraron. En realidad, fue en tiempos de Atanasio, en Antioquía, cuando Flaviano y Teodoro introdujeron por primera vez el rito del canto en Oriente, según relata Casiodoro en su *Historia Tripartita*, libro 5,

lucha contra los arrianos.<sup>88</sup> La anécdota es errónea y la prioridad antioquiense responde al propósito apologético de la *Historia eclesiástica* de Teodoro (Martin, 2004: 491-492), pero la veracidad del hecho no es la preocupación primordial de Calderón. Lo que pretende destacar el poeta es el carácter “oriental”, y por ende inaugural,<sup>89</sup> del acontecimiento, apoyándose en un hecho refrendado por los grandes historiadores eclesiásticos pero cuyo alcance no duda en modificar.<sup>90</sup>

El papel fundador de David goza de una tradición historiográfica todavía mayor y no extraña que la *figura loquens* se incline por dicha hipótesis, apoyándose en dos hechos distintos, aunque estrechamente relacionados: la organización del culto y la escritura de los salmos. El primero aparece ampliamente comentado en las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo (ca. 37/38-100). A partir del segundo libro de Samuel y del libro de las Crónicas, el historiador judeorromano explica cómo David, tras haber cantado y bailado ante el arca durante su traslado a Jerusalén (2 Samuel 6, 1 y 1 Crónicas 13, 8), diseñó instrumentos y enseñó a los Levitas a usarlos para alabar a Dios el día del Sabbat (VII, 12, 3), al mismo tiempo que organizó el culto distinguiendo 24 clases de músicos entre los hijos de Asaph, Heman e Yeduntun (VII, 14, 7).<sup>91</sup> A esta tradición remite la

---

capítulo 32”, traducción nuestra). El error, que ya aparece en la *Leyenda Dorada* de Voragine (2004: 1032), quizás se deba a una confusión entre Diodoro de Tarso y Teodoro de Mopsuestia, que cursó estudios en la escuela de Diodoro y que fue precisamente uno de los primeros en afirmar que fueron los futuros obispos los que transpusieron la salmodia alternada del siríaco al griego (Armogathe y Vauchez 2019: 507b).

**88.** Sócrates de Constantinopla, en cambio, la atribuye a Ignacio de Antioquía, que habría presenciado en una visión los coros angélicos cantando himnos antifónicos en honor a la Trinidad (*Historia Eclesiástica*, VI, VIII, 11-12). Para más información al respecto, véase Cabrol (1907: 2282-2284).

**89.** La referencia también podría recordar la famosa puerta de Oriente del templo de Salomón (Ezequiel 44, 1-2), interpretada como puerta del Paraíso y símbolo mariano en la tradición patristica. Véase Piano (2009).

**90.** Al menos que piense realmente, porque Lange no lo precisa, que la cita de Casiodoro se refiere a la introducción del canto en la liturgia. Es una hipótesis que no hay que descartar, aunque la anécdota era conocida. El franciscano Juan de Pineda, por ejemplo, alude en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (Salamanca, 1589) a la instauración del canto antifónico y propone una explicación del suceso ya no histórica sino alegórica: “PÁNFILO.- Yo por Suidas tenía que San Flaviano había instituido el cantar a coros; y pregunto qué motivo han tenido los eclesiásticos para sentarse en el oficio divino a coros, cuando cantan la salmodia; que el coro que levanta el salmo está en pie y el otro coro sentado, y mejor pareciera estar todos de una manera. FILALETES.- Sabed, hijo señor, que la santa Iglesia no reconoce otro maestro más del Espíritu Santo, y que con tal Espíritu se mueve a todo lo que hace; y que, como la Iglesia del cielo se goce ya con Dios en descanso perfecto y como la Iglesia deste mundo esté siempre cargado de trabajos y ambas a dos no compongan más de un solo cuerpo de una Iglesia, como no es más de un Cristo, su esposo, son ambas significadas en el coro de los eclesiásticos: la del cielo en los que están sentados, que es postura descansada, y la militante deste mundo en los que están en pie, que es estancia y postura trabajosa” (XIV, 32).

**91.** Para más informaciones sobre los músicos del templo, véase Vigouroux (1912: t. 2, 556-558).

primera estancia calderoniana. De ahí que resulte poco convincente, a pesar de lo que afirma Andrachuk (2002: 178), la lectura del manuscrito Ms. Spanish.e. 9, “que David la primera / vez al arpa cantó” (fol. 81v), si bien es cierto que el rey usó el instrumento durante el traslado del arca (1 Crónicas 13, 8). La lectura del impreso de 1662 se acredita con la demostración alegórica que relaciona tipológicamente la figura de David-pastor con Cristo y por ende con cualquier sacerdote que canta al “arca del maná más verdadero”.

Los versos siguientes, “memorables” según Wilson, proponen otro argumento a favor de la tesis defendida, apoyándose no en la figura del David-pastor, sino en la del David-salmista,<sup>92</sup> a zaga de varios Padres de la Iglesia, que consideraban a David el autor de todos los Salmos.<sup>93</sup> Jugando de nuevo con los distintos sentidos del término “salmodia”,<sup>94</sup> Calderón pasa del “canto usado en la Iglesia” al conjunto de los salmos para enaltecer la actividad del poeta cristiano. El hecho de cantar los salmos escritos por David durante los oficios atestigua que él fue el primero en instaurar el canto en el culto de Dios, puesto que los textos mismos dan fe tanto de su genio, i.e., de su vocación y su talento extraordinario, de su “afán” excepcional como del “interior espíritu” que lo anima. Entre los tres existe una estrecha colaboración. El genio solo no puede nada: análogo a la aguja de la catedral de Toledo que orienta los pasos del peregrino, su rol es el de atraer, guiar y excitar el indispensable esfuerzo del poeta como un imán. Ahora bien, para que este pueda llevar a cabo su actividad y librarse de todo tipo de “trabajo” o estorbo, tiene que estar alentado a su vez por una energía interior, un espíritu análogo al que “eleva” el corazón del cantante. Esta “afección” experimentada por el coro al entonar los salmos —recordemos que, para san Agustín, los salmos son cantos de fe, sonidos de piedad (*cantica fidelia, sonos pietatis*) que inflaman a todo aquel que los lee o los recita (*Confesiones*, IX, 4)— es la que muestra que el propio salmista ha sido un poeta fuera de lo común, un “*psaltes egregius*”. El razonamiento se apoya en una teoría de la creación poética que vincula tres cualidades extraordinarias de las cuales David hace gala en sus salmos y que confirman que solo él pudo tener el talento necesario para introducir la música en el templo, al hacer del canto y de la poesía el lenguaje idóneo para alabar a Dios.<sup>95</sup> Evidentemente, la reflexión

92. Respecto a la figura de David salmista, véase Vigouroux (1912: t. 2, 1321-1324).

93. Es el caso por ejemplo de san Agustín (*Ciudad de Dios*, XVII, 14), razón por la cual la edición de 1741 elimina todos los escolios calderonianos y se contenta con remitir a la obra agustiniana. Esta consideración seguía vigente en la España de Calderón. Vigouroux recuerda que el Concilio de Trento, en su decreto *De canonicis Scripturis* (cuarta sesión), califica el libro de los Salmos de “*Psalterium Davidicum centum quinquaginta psalmorum*” (1912: t. 2, 1322).

94. Para las acepciones del término en la Edad Media y en el Renacimiento, véase Fasla (1998: 336).

95. El poema se inscribe así dentro de una serie de textos, entre los cuales el *Cisne de Apolo* (1602) del jesuita Luis Alfonso de Carvallo o los mismos autos calderonianos, que argüían a favor de una concepción de la poesía como lenguaje idóneo para decir la verdad de Dios. Véase Poppenberg (2009: 341-356).



metapoética sobre la actividad del poeta “inspirado” fácilmente se puede leer como una defensa de la poesía y como una demostración de que el sacerdocio y la poesía sí son compatibles, como defiende Calderón en su conocida carta al Patriarca de Indias (1651). La complementariedad la encarna la doble figura de David, pastor y salmista, y la confirma de manera más directa el personaje de Poesía en la loa del *Sacro Parnaso*:

POESÍA (*canta*). Yo soy la dulce Poesía,  
 en cuyo acorde ejercicio  
 don celestial es lo infuso,  
 siendo ciencia lo adquirido.  
 Cuánto Dios de mí se paga  
 díganlo los repetidos  
 Salmos de David sonoros,  
 y dígalo el mismo Cristo,  
 pues la noche de su Cena [...] prorrumpió en un himno, en prueba  
 de que, habiendo instituido  
 el más alto Sacramento  
 se glorifica a sí mismo,  
 mandando que siempre  
 le aplaudan festivos  
 en métricas voces  
 de célebres himnos.

(vv. 112-120, 126-133)

La voluntad de compaginar la veracidad histórico-bíblica con una teoría de la creación poética, designio que implica una relativa emancipación del poeta respecto a la erudición eclesiástica, explica sin duda los errores y gazapos que se advierten en los *marginalia*. El primero se da con la alusión al carácter musical, más que poético, de David (“*Psaltes egregius David, David dulcis cantor, Ps. 23*”). Los sintagmas forman parte de los “*Exempla Biblica*” dados en la *Polyanthea*:

Cantor: *David dulcis cantor, 2. Sam. 23.1*. Cantores a Davide in certos ordines distributi, I. Paralip. 6.31 & 15.16. & 25.1. 2. Paral. 29.25. & 35.15. Nehem. 12.46.

Psallendum Deo, & quomodo, Ephes. 5.19. Col. 3.16. spiritu, & mente, id est, gratiae agende, Iudic. 5.3. I. Cor. 14-15. Psallendum tempore, Iac. 5.13.

*Psaltes egregius David, 2. Sam. 23. vers. 1.* (1608: 165a, énfasis nuestro)

El versículo mencionado dos veces por Lange, 2 Samuel 23, 1, relata las “últimas palabras de David”, en las que se presenta como el “favorito de los cantores de Israel”. El compilador cita en realidad dos traducciones distintas del fragmento, procediendo la primera del *Veteris et Novi Testamenti nova translatio* del dominicano Sanctes Pagnino (“*dulcis carminibus Israel*”) y la segunda de la

Vulgata (“*egregius psaltes Israel*”).<sup>96</sup> Más allá de la curiosa yuxtaposición de dos traducciones, la cita de Calderón sorprende al confundir la abreviatura “2 Sam” con “Psalm”. El error, condenable por parte de un sacerdote, explica la ausencia del esolio en la edición de 1741, como de hecho todas las otras citas del fragmento. Los descuidos se perciben también en las dos citas de Isidoro, que proceden en realidad de un mismo párrafo que Calderón ya citó parcialmente en la primera parte del elogio:

Canticum est vox cantantis in laetitia. Psalmus autem dicitur, qui cantatur ad psalterium, *quo usum esse Prophetam David in magno mysterio prodit historia. Haec autem duo in quibusdam Psalmorum titulis iuxta Musicam artem alternatim sibi apponuntur.* Nam Canticum psalmi est, id quod cum organum modulatur, vox postea cantantis eloquitur. Psalmus vero Canticum quod humana vox praeloquitur: ars organi modulantis imitatur, Idem Isidor, l. 6. Orig. c.19. (1608: 164b, énfasis nuestro)<sup>97</sup>

El poeta no duda en trocear un mismo párrafo para crear la ilusión de copia y de abundancia, sacrificando en el proceso el sentido del texto original. Si la primera cita (“*Quo usum esse Prophetam David, in magno mysterio prodit historia*”) resulta coherente con el contenido de la estancia, la segunda es en cambio más ambigua (“*Haec duo in quibusdam Psalmorum titulis iuxta musicam Artem alternatim sibi apponuntur*”). No se entiende la apostilla, y esta no tiene ninguna relación con la estancia que glosa. En las *Etimologías*, el anafórico “*Haec duo*” remite a la diferencia entre cántico y salmo, mientras que, en los *marginalia*, parece referirse a los dos títulos atribuidos a David. Una traducción posible sería la siguiente: “En algunos títulos de los Salmos se mencionan los dos atributos, ‘dulce cantor’ y ‘músico excelente’, que se alternan, de acuerdo con el arte musical”. Finalmente, también sorprende el esolio que acompaña la segunda estancia, que debería lógicamente confirmar la actividad poética del rey, pero que es en realidad una cita imprecisa del Primer libro de las Crónicas relacionada con la organización del culto. A base de estas observaciones, se pueden proponer dos interpretaciones: o bien se considera que dichos errores, como otros ya mencionados, atestiguan el descuido con el que se han compuesto y colocado las glosas marginales, o bien, a la inversa, se puede pensar que el interés de estas reside precisamente en su arreglo y que el poeta juega con la *dispositio* de los *marginalia* para que las referencias a la actividad musical de David se intercalen entre dos alusiones a la organización del culto. Si dicha hipótesis se acepta, se ve entonces cómo

96. Véase al respecto el cuarto volumen de la *Biblia maxima*, elaborado por el franciscano Jean de la Haye (1660: 551).

97. Véase la traducción de la cita en la nota 58. Isidoro reproduce varios fragmentos de las *Enarraciones de los salmos* de san Agustín (véase en particular 4,1 y 67,1). En cuanto a la diferencia entre “*cántico del salmo*” y “*salmo del cántico*”, teorizada por varios Padres de la Iglesia, pero en realidad poco pertinente, véase Vigouroux (1912, t. 2: 184-185).

la rigurosa equivalencia entre la escritura poética de los salmos y la introducción de la música en el Templo<sup>98</sup> no sólo se expresa en el texto poético, sino también en la distribución misma de las notas marginales, en la se pretende encontrar un punto medio entre saber eclesiástico y defensa de la poesía.

Las dos estancias siguientes prosiguen la indagación histórica abriendo el espectro temporal y evocando un antes y un después de David:

Que aunque canciones fueron  
las que a Dios dedicaron  
los hijos de Israel en voces claras,  
en Débora se oyeron  
y en Barac se escucharon,  
no en vocal sacrificio de las aras,  
que amablemente caras,  
veneraron rendidos  
del fervor entonados los gemidos.

*Venite exultemus Deo, Ps. 94.*

En David, pues, el canto  
introducido al templo,  
bien la opinión de continuarse fundo,  
hasta que Ambrosio santo,  
con el anciano ejemplo  
de ser devota aclamación del mundo,  
le dio, David segundo  
y prelado primero,  
al arca del maná más verdadero.

*Meminit Augustinus sua  
aetate sub Ambrosio in  
Ecclesia Mediolanensi  
modulationem receptam fuisse.  
Andraeas Hip. de ratione  
studij cap. 5. lib. I*

La primera estrofa enumera los cantos pre-davídicos, primera versión de una lista que se completará al final del elogio. Si es cierto que el Libro del Éxodo y el Libro de los Jueces<sup>99</sup> recogen canciones anteriores a los salmos, estas carecen de varios elementos que definen el canto auténtico. El primero de ellos es el fervor. Recordemos que, al principio del encomio, Calderón definía el canto como la “armonía / que fervoroso afecto / a Dios dedica en culto reverente”. Aquí, la “dedicación” del canto a Dios y el “fervor” que debe animarlo aparecen resueltamente distanciados, situado cada uno en las extremidades de la estancia (“Las que a Dios dedicaron”, “del fervor entonados”). El defecto achacable a las canciones

**98.** Abundan las alusiones bíblicas que señalan la unión íntima en David entre la devoción del corazón y el culto litúrgico, como estos versículos del *Libro del Eclesiástico*: “En todas sus obras elevó acción de gracias al Santo Altísimo en oráculo de gloria. Con todo su corazón entonó himnos, mostrando su amor a su Hacedor. Ante el altar instituyó salmistas y con sus voces dio dulzura a los cantos. Dio a las fiestas esplendor, vistosidad acabada a las solemnidades, cuando ellos alaban el santo nombre del Señor, cuando resuena desde la aurora el santuario” (Eclesiástico 47, 8-10).

**99.** Concretamente, Éxodo 15, 1-21 (el primer versículo reza así: “Entonces Moisés y los israelitas cantaron este cántico a Yahveh”) y Jueces 5, 1 (“Aquel día, Débora y Barac, hijo de Abinoam, entonaron este cántico”). Ambas referencias están reseñadas en la *Polyanthea*.

pre-davídicas se concretiza en torno a la oposición entre las “voces claras” de los israelitas<sup>100</sup> y los “gemidos entonados del fervor”. Dicho antagonismo no es nuevo y ya aparecía en los textos agustinianos, como en este comentario al Salmo 30:

Estos años que pasamos aquí transcurren en gemidos. ¿Por qué? Porque abundó la iniquidad y se resfrió la caridad de muchos. *En gemidos, no en voces claras (In gemitibus, non in claris vocibus)*. Cuando la Iglesia ve a muchos que caminan a la perdición, reprime sus sollozos y dice a Dios: “No te es oculto mi gemido”; esto, ciertamente, se dice en otro salmo, pero viene de perillas aquí, y es lo mismo que decir: Aunque mi gemido esté oculto a los hombres, no lo está para ti. (*Enarraciones*, 30, II, s. 2, 5, énfasis nuestro)

Los gemidos son los de la Iglesia cuando ve que la predicación del Evangelio no aprovecha a los hombres carentes de caridad. Son también, en el contexto del poema, los gemidos del “llanto del amor”. De ahí que los cantos israelitas no puedan constituir el origen del canto litúrgico, pues no se entonaron “en vocal sacrificio de las aras”. El sintagma designa el “uso formal de la música en los templos” (Rivers 2009: 61), ya que ni Moisés, ni Débora, ni Barac cantaron en el espacio sacro del templo. Pero el verso tiene un alcance más general, puesto que se refiere a todo cuanto se ofrece a Dios mediante la voz, es decir las alabanzas y los himnos.<sup>101</sup> El uso del término, en vez del de “oración vocal”, desvela lo que realmente distingue a los salmos de los cantos pre-davídicos: la humillación de la propia voluntad y la sujeción interior a Dios, a la cual remite el participio “rendidos”.<sup>102</sup> Así irrumpe de nuevo la dinámica de conversión que sustenta el elogio del canto: sólo sacrificándose puede la voz cantar las alabanzas del Señor. No olvidemos al respecto que David, además de figura regia y arquetipo del poeta cristiano, es también modelo del pecador arrepentido que ha cometido adulterio con Betsabé (Vigouroux 1912: t. 2, 1316-1317), y cuyo sentimiento de contrición abre el famoso *Miserere*.<sup>103</sup>

**100.** En la loa del *Sacro Parnaso* se mencionan también las “dulces voces” del primer profeta veterotestamentario: “Moisés / —al ver al mar dividido, / dando a su puente de arena / las dos murallas de vidrio— / cantó a Dios en dulces voces” (vv. 48-52).

**101.** El franciscano Juan de Torquemada dedica un capítulo de su *Monarquía indiana* al sacrificio vocal (o según las traducciones de los salmos, “sacrificio de alabanza” o “sacrificio de la acción de gracias”), al ser éste “especial y [el] más continuo”, practicado por los paganos y por los cristianos. Subraya el papel de Moisés y de David en el uso de esa “divina invención”, que remonta a Adán, instaurando una continuidad, y no una oposición, entre los dos profetas (*Monarquía indiana*, IX, 23).

**102.** En su *Instrucción de eclesiásticos*, ya citada, Martín de la Vera dedica un capítulo al “sacrificio”, que define como el modo que tiene el hombre para mostrar su sujeción y respeto, “[ofreciendo] algunas cosas sensibles a Dios, en señal de la observancia y reverencia que en lo interior tenemos” (1630: 333a).

**103.** Recordemos estos versículos del salmo, que vinculan el arrepentimiento del pecador y la alabanza de Dios: “abre, Señor, mis labios, y publicará mi boca tu alabanza. Pues no te agrada el sacrificio, si ofrezco un holocausto no lo aceptas. El sacrificio a Dios es un espíritu contrito; un corazón contrito y humillado, oh Dios, no lo desprecias” (Salmos 51 (50), 17-19).

La dinámica de conversión y de penitencia explica la presencia, en el margen, del salmo 94, que se conoce como el salmo invitatorio que abre el Oficio del día (Abad Ibáñez y Garrido Boñano, 1988: 877). La referencia es pues sumamente acertada para acompañar el momento en que el poeta evoca la introducción de la música en el culto. Más concretamente, el salmo, que invita a la comunidad a saludar “postrados” al Señor (Salmos 95 (94), 6), sorprende por su final, en el que el mismo Yahvé toma la palabra para recordar al pueblo hebreo los errores de sus antepasados:

‘No endurezcáis el corazón como en Meribá,  
como el día de Massá en el desierto,  
donde me pusieron a prueba vuestros padres,  
me tentaron aunque habían visto mi obra.  
‘Cuarenta años me asqueó aquella generación,  
y dije: Pueblo son de corazón torcido,  
que mis caminos no conocen.  
Y por eso en mi cólera juré:  
¡no han de entrar en mi reposo!’ (Salmos 95 (94), 8-11)

Los “padres” son precisamente los “hijos de Israel”, aquellos que entonaron los cantos *en voces claras* pero que tentaron poco después al Señor.<sup>104</sup> La estancia, al oponer el pueblo de Moisés y el de David, aparece pues como una reelaboración poética del salmo. En cuanto a Débora y a Barac, recordemos que el Libro de los Jueces se compone de varias historias que responden a una misma estructura: la infidelidad de Israel, el castigo de Yahvé, el arrepentimiento y finalmente la liberación por parte de un juez.<sup>105</sup> Así, al canto de Débora y de Barac le sigue, en el capítulo siguiente, la evocación de un nuevo error cometido por los israelitas.<sup>106</sup> Para la *figura loquens*, David es por lo tanto un hito: la instauración del canto litúrgico pone fin a ese círculo vicioso al coincidir, como revelan los salmos, con el sacrificio del corazón arrepentido y la expresión de una penitencia auténtica, primera etapa del proceso que lleva de la vida de pecado a la vida nueva, como recuerda Agustín en su comentario al Salmo 4:

*Inmolad sacrificio de justicia y esperad en el Señor.* Lo mismo dice en otro salmo: *El espíritu contrito es un sacrificio para Dios.* Aquí no es un absurdo entender que el sacrificio de justicia es el que se ejecuta por la penitencia. [...] El diapsalma (el silencio musical), interpuesto aquí, quizá con razón, insinúa también el tránsito de la

**104.** Se trata del episodio en el que los israelitas tentaron a Dios cuando llegaron a la ciudad de Refidim y descubrieron que no había sitio para saciar su sed (Éxodo 17, 1-7). Acerca de este episodio, véase Vigouroux (1912, t. 4: 853-854).

**105.** Remito al artículo escrito por el biblista André Paul en la *Encyclopaedia Universalis*.

**106.** “Los israelitas hicieron lo que desagradaba a Yahveh y Yahveh los entregó durante siete años en mano de Madián” (Jueces 6, 1).

vida antigua a la vida nueva, de modo que, extinguido y debilitado el hombre viejo por la penitencia, ofrezca a Dios el sacrificio de justicia conforme la regeneración del hombre nuevo cuando se ofrece la misma alma ya purificada y se inmola en el altar de la fe consumida por el fuego divino, es decir, por el Espíritu Santo. (*Enarraciones*, IV, 6, 30)

Emerge así el vínculo que el sacrificio interior teje ya no con su manifestación exterior e individual, sino con el sacrificio de las aras “amablemente caras” que anuncia el sacrificio de la misa. La correlación entre ambos sacrificios, íntimo y público, fue tematizada en abundantes textos de los siglos XVI y XVII y es fundamental para entender el proceso litúrgico de la misa, puesto que en ella se produce un sacrificio “a dos niveles: [...] en el espacio público del altar, el corazón de la iglesia, y en el espacio privado del corazón, el altar del individuo” (Poppenberg 2009: 254). La relación incipiente que se abre gracias a David entre sacrificio individual y público-colectivo es la que sustenta la historia del canto litúrgico tal y como la bosqueja la *figura loquens* y que demuestra su veracidad (“bien la opinión de continuarse fundo”), puesto que se adosa a un mecanismo análogo al que anima la historia de la salvación: un mecanismo sacrificial que permite el paso del hombre viejo al hombre nuevo, de la ley escrita a la ley de gracia.

La estrofa siguiente añade a la pareja canto-sacrificio un tercer elemento, la alegoría, a través de la figura de san Ambrosio. El papel del santo milanés en la configuración del culto latino, en la difusión y en la popularización de los himnos y del canto antifónico es hartamente conocido.<sup>107</sup> El propósito de la estancia consiste en subrayar la correspondencia tipológica que existe entre el salmista y el santo milanés. Calderón hubiera podido indagar en la continuidad que existe entre la salmodia bíblica y la himnodia latina, ya señalada por Hilario de Poitiers y el propio Ambrosio (Fontaine 1992: 28-32), o insistir en su carácter poético, siendo el poeta cristiano un nuevo salmista (Fontaine 1980).<sup>108</sup> No obstante, la *figura loquens* prefirió enfatizar el rol institucional y fundacional que tuvieron los dos santos personajes, pues ambos dedicaron sus cantos fervorosos al arca: el

**107.** Véase al respecto Gérold (1973:47-48), Cabrol (1907: 2289-2290 y 2817) y más generalmente la introducción que abre la edición de los himnos ambrosianos por Jacques Fontaine y Marie-Hélène Jullien (Fontaine y Jullien 1992: 11-62).

**108.** En la loa del *Sacro Parnaso*, Alegoría resume para Culto la historia del canto. Le ayudan en la empresa las tres Leyes, que nombran los “aplausos distintos” de Dios (i.e. los cantos de la naturaleza, los de David y finalmente los de Cristo y María), así como cuatro figuras alegóricas, asociadas cada una a un Padre de la Iglesia. La primera de ellas es el Celo de Ambrosio, que alaba el genio poético del santo: “Y no contento con tanto / sagrado elogio, me quiso / criar a mí, que soy el Celo / de Ambrosio, santo arzobispo / de Milán, sacro poeta, / que fue el primero ministro / que en la Ley de Gracia, en todos / los templos de su distrito, / las sonoras consonancias / introdujo a sacros ritos” (vv. 204-213). Salen luego el Ingenio de Gregorio, el Fervor de Atanasio y el Afecto de Tomás.

primero al arca de la Alianza, “sombra / [del] resplandor divino” (loa del *Sacro Parnaso*, vv. 161-162), el segundo al “arca del maná más verdadero”, i.e. al pan eucarístico. Se teje así un doble paralelismo que indica que la relación entre los dos hombres no se apoya en una simple continuidad temporal, sino que es análoga a la que vincula las dos arcas, a la que une la ley escrita y la ley de Gracia, el hombre viejo y el hombre nuevo: se trata de una correspondencia alegórica, que caracteriza tanto la historia individual de la conversión del alma como la historia universal de la redención. Como ha demostrado Gerhard Poppenberg en su estudio de los autos calderonianos, la historia de la salvación se define por su dinámica tipológica, “en la que el pecado original de Adán y el acto redentor de Cristo representan los momentos cardinales” (Poppenberg 2009: 34). Esta dinámica es la que permite el advenimiento no de lo bueno, sino de lo mejor, es decir la Encarnación y la Eucaristía, prueba máxima del amor de Dios.<sup>109</sup> La historia del canto litúrgico, y ya no sólo el canto en sí, se amolda por lo tanto a la lógica que rige la historia de la humanidad. De la misma manera que el pan eucarístico es el maná “más verdadero” y el sacrificio de alabanza por antonomasia,<sup>110</sup> el acto de Ambrosio rebasa el gesto davídico: más que una reforma litúrgica, es un acto mejorado, ya que implica un perfeccionamiento del canto. El “David segundo” es sobre todo “prelado primero” porque sus cantos van dirigidos a Cristo sacramentado y porque sus alabanzas salen del templo para alcanzar una dimensión católica, en su sentido etimológico,<sup>111</sup> acompañándose la apertura del espectro temporal, que se observaba en la estancia anterior, de un ensanchamiento espacial (obsérvese la gradación “introducir”, “templo”, “continuar”, “mundo”).

Así pues, la correlación tipológica entre el autor de los salmos y el fundador del coro cristiano acredita la opinión según la cual “el canto se introdujo en el culto” con el rey profeta. De ahí que sorprenda la glosa que escolta la estancia, pues contradice dicha conclusión:

*Meminit Augustinus sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Mediolanensi modulationem receptam fuisse. Andraeas Hip. de ratione studij cap. 5 lib. 1.*

Agustín recuerda que en su época, bajo Ambrosio, la modulación fue adoptada en la Iglesia de Milán, Andreas Hyperius, *De ratione studii*, cap. 5, lib. 1.

**109.** Para una explicación sintetizada de la relación entre el sacrificio eucarístico y la alegoría, véase Blanco (2004: 129-130).

**110.** Como recuerda el *Catecismo de la Iglesia católica*, la Eucaristía es “el sacrificio de alabanza por medio del cual la Iglesia canta la gloria de Dios en nombre de toda la creación”, posible gracias al acto redentor de Cristo: “él une los fieles a su persona, a su alabanza y a su intercesión, de manera que el sacrificio de alabanza al Padre es ofrecido *por* Cristo y *con* Cristo para ser aceptado *en* él” (*Catecismo*, 1359-1361).

**111.** Este hecho lo menciona explícitamente Agustín en sus *Confesiones*. Véase más adelante.

La glosa remite a una fuente secundaria, el *De theologo* de Hyperius, en la que se alude a un conocido fragmento de las *Confesiones*. En él, Agustín narra el dramático episodio durante el cual Ambrosio, encerrado con los cristianos en una basílica asediada por los arrianos, entonó los himnos para alentar a los fieles:

No había mucho tiempo que la iglesia de Milán había comenzado a celebrar este género de consolación y exhortación [el canto de himnos y cánticos] con gran estudio de los hermanos, que juntamente cantaban con las voces y los corazones. Cier-to había un año, o no muchos más, cuando Justina, madre del mozo Valentino Rey, perseguía a tu siervo Ambrosio, por causa de su herejía con la cual fuera engañada de los arrianos. Velaba el pío pueblo en la iglesia, aparejado para morir con su obispo tu siervo. [...] Entonces fue constituido que los himnos y salmos se cantasen según la costumbre de las partes de oriente, porque el pueblo no se consumiese con tedio y tristeza, y desde entonces hasta ahora se guarda por todo el mundo. (*Confesiones*, IX, 8, fol. 160 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>, énfasis nuestro)

Por la manera como Calderón trunca las citas, un lector inadvertido podría pensar que la “*modulationem*” mencionada por Hyperius designa el canto en un sentido lato. Un lector más atento sabrá en cambio que tanto Agustín como Hyperius se refieren a los nuevos ritmos orientales introducidos en el rito milanés,<sup>112</sup> lo cual avala paradójicamente la hipótesis descartada por la *figura loquens*.<sup>113</sup> Dos interpretaciones complementarias justifican esta divergencia entre texto poético y glosa. La primera consiste en ver en ella una nueva muestra de la libertad con la que el poeta maneja su fuente, sacrificando la erudición y la veracidad histórica en el altar de la verdad alegórica y, por ende, poética. La otra interpretación consiste en leer el desfase como un ejemplo más de la dinámica dialéctica que recorre todo el elogio del canto, e incluso el poema en su totalidad. De la misma manera que la música sacra engloba la música profana para transformarla, o que el Salmo subsume el canto y el himno para convertirse en armonía quintaesenciada, Ambrosio aparece como el punto de confluencia entre dos “opiniones” contrarias. Así, la investigación se concluye haciendo del santo milanés una figura de la síntesis, que aún no sólo dos pareceres antagoni-

**112.** La edición de 1741 elimina la cita de Hyperius y aclara dos puntos que podrían confundir al lector. Recuerda primero que el canto no surgió en las iglesias con Ambrosio, sino que ya existía en tiempos de los Apóstoles, e insiste luego en el origen oriental y antiguo del canto alternativo. Véase los *marginalia* completos al final del artículo, en los que se observa sin embargo una errata (o error) de “Bonacin.”, por “Bona” o “Bona in”, puesto que el glosador marginal hace referencia a la *Divina Psalmodia* (1653) del cardenal Giovanni Bona (1609-1674). Éste resume en el capítulo XVI la historia de la antífona (1677: 505 y ss.) y alude en el capítulo XVII, titulado precisamente “*De cantu ecclesiastico*”, al canto en tiempo de los Apóstoles, apoyándose en las *Annales Ecclesiastici* del famoso historiador Cesare Baronio (1677: 603).

**113.** Calderón sin duda se dio cuenta de la contradicción, pues la cita de Hyperius en la *Polyanthea* sigue la referencia a Flaviano y “Teodosio”, en el mismo párrafo. Véase la introducción del presente artículo.



cos, sino también dos maneras de percibir la historia, insistiendo en la necesidad de reunir, y ya no sólo de oponer o conciliar, el texto poético y los *marginalia*.

### El desembarco en los puertos de María (v. 356-373)

Concluido el recorrido histórico, le falta al orador de este “sermón en verso” traer a colación un lugar de la Escritura<sup>114</sup> que confirme la absoluta dignidad del canto y que sea capaz de rivalizar con los garantes celestes y terrestres del silencio. Quizás por un mecanismo de asociación de ideas, y recordando la fervorosa devoción que Ambrosio profesaba por la madre de Cristo, la *figura loquens* encuentra dicha prueba en el *Magnificat* de María:

Más si las perfecciones  
del canto soberano  
acordar al silencio solícito,  
¿para qué de opiniones  
me valgo?, pues en vano,  
por más autoridades que repito,  
su mérito infinito  
dirá la pluma mía  
si el cántico no acuerda de María.

*Magnificat anima mea, Lucas,  
cap. I.*

Contrariamente a otras estrofas del elogio, la estancia se singulariza por su limpidez sintáctica, como si el poeta quisiera recalcar la disipación del problema planteado a principios del elogio al haber dado con su evidente solución, el “cántico de María”.<sup>115</sup> De ahí también la presencia de una sola referencia para acompañar la estancia, sin que ni siquiera se necesite remitir al versículo en el cual la Virgen entona su canto (Lucas 1, 46-55.)<sup>116</sup> Esta claridad se explica por

**114.** Sobre la importancia de los lugares y de los reparos en la oratoria sacra, véase Blanco (2002: 126-134).

**115.** Ha habido en cambio algún que otro percance en cuanto a la transmisión textual de la estancia. Wilson y Cruickshank observan que en la versión facsímil de 1662, cuyo patrón fue un ejemplar de la biblioteca de los Pardos de Donlebún, se lee una enmienda manuscrita, que reemplaza el adverbio “no” por el pronombre “me”, en el último verso. El mismo fenómeno se observa en el manuscrito de la Biblioteca Bodleiana (fol. 82 vº). Comparto la opinión de los dos críticos ingleses, según los cuales la lectura primitiva es superior (Wilson y Cruickshank 1973: 20-21).

**116.** *Stricto sensu*, María no canta ante su prima Isabel (la Vulgata reza “*et ait Maria*”). Ahora bien, los sermones o las vidas de santos a menudo mencionan el cantar de María. Villegas, en su famoso *Flos Sanctorum* (1578-1588), justifica incluso este canto desde un punto de vista histórico, cultural y religioso: “Como la Virgen vio que los secretos de Dios ya eran públicos, llena de gozo espiritual comenzó a cantar aquel cántico admirable de la *Magnificat*. Acostumbraban los del pueblo de Israel, cuando recibían alguna merced señalada de Dios, componer cánticos de agradecimiento. Y porque la merced que la Virgen recibió fue mayor que ninguna que a persona alguna antes le hubiese sido hecha, razón tuvo de alabarle y engrandecerle más que otro” (Villegas, 1615: fol. 177 rº-vº).

una serie de razones implícitas —aunque conocidas sin duda por cualquier lector docto—, que hacen que el *Magnificat* sea la culminación lógica del encomio, el lugar en el que convergen todas las propiedades del canto.<sup>117</sup> Dentro de la ingente cantidad de textos dedicados al canto mariano, me contentaré con citar lo que al respecto escribe el jesuita Pedro de Ribadeneyra en su conocido *Flos Sanctorum* (1599-1604):

Mas la sacratísima Virgen, cuando oyó sus alabanzas, y llamarse Bendita y bienaventurada, *recogida en sí y sumida en el abismo de su nada y arrebatada en Dios*, y reconociendo tan grandes beneficios de su liberal mano, con *singular alegría de su corazón y copiosas y suaves lágrimas de sus ojos*, comenzó a cantar aquel divino cántico de *Magnificat*. [...] El primer Cantico del Viejo Testamento fue el que cantó María, hermana de Moisés (Exod. 15), después que Dios ahogó al Rey Faraón, y a sus carros y ejército en el mar Bermejo, y por medio de las ondas libró a todo su pueblo con tan gran maravilla y espanto, y el primer Cántico del Nuevo Testamento es el de otra María, no hermana de Moisés, sino madre del verdadero Moisés, Legislador y libertador del mundo, que es tanto más admirable y divino que el otro, cuanto va de María a María. “Mi ánima, dice, magnifica y ensalza al Señor y mi espíritu se alegró en el Señor”. Como si dijera: Tú, Isabel, me llamas bendita y bienaventurada, por los dones que Dios ha puesto en mí, mas yo le alabo a él, y *mi alma derretida en su amor, y absorta en su contemplación*, le engrandece, como el autor de tan grandes maravillas. De aquel Sol divino *descienden estos rayos, de aquel fuego inmenso de bondad nacen estas centellas*, de aquella fuente estas aguas, de aquella raíz estos frutos, y así todo se debe a él. Y si tu hijo en tus entrañas se alegró y dio saltos de placer oyendo mi voz, mucho más mi espíritu se debe regocijar en Dios, pues le tengo yo en las mías, y siendo todopoderoso, ha hecho en mí grandes cosas. [...] Y va prosiguiendo la santísima Virgen las alabanzas y grandezas de Dios, fundándolas en la gracia e infinita misericordia del mismo Señor, y en su bajeza y vileza, la cual él miró desde la cumbre de su altísima majestad con ojos blandos y piadosos, para levantarla sobre todo lo criado, y predicarla perpetuamente *todas las naciones y generaciones del mundo*. (Ribadeneyra, 1616: 453, énfasis nuestro)

La cita es sugestiva porque reúne cada uno de los elementos que componen el panegírico calderoniano. El *Magnificat* es ante todo un canto de alabanza<sup>118</sup> que la Virgen entona tras haber oído el elogio que le rinde su prima, una de las muchas pruebas de su pureza y misericordia.<sup>119</sup> Su “orar cantando” (v. 289) es la

**117.** Para una síntesis de las grandes características del canto, de su estructura y de su estilo, véase el comentario de Juan Leal (1964: 559-564) y el comentario de Solms *et alii* (1988: 57-65).

**118.** El mercedario sevillano Juan Suárez de Godoy, lector de la Catedral de Tortosa, define el *Magnificat* como “cántico de alabanza de Dios por los beneficios recibidos” (1598: 507).

**119.** Es un elemento sobre el que insisten varios predicadores. He aquí el ejemplo del padre Gabriel de Santa María, mercedario descalzo: “Isabel canta alabanzas a María, y María se las vuelve a Dios, entonando el *Magnificat anima mea Dominum*. [...] Y es de advertir, que no compuso esta Señora este cántico luego que el Verbo divino encarnó en sus purísimas entrañas, sino en esta ocasión de visitar a su prima santa Isabel, santificar a Juan y llenar a José, su santísimo Esposo, de

manifestación de la “singular alegría” que anima su corazón, el resultado de unas centellas que “descienden” de un “fuego inmenso” y que “derriten el alma”, originando un canto cuyos instrumentos son “copiosas y suaves lágrimas” y que está inspirado por y dirigido a Dios. El canto mariano compendia pues las tres primeras estancias del loor calderoniano.

Más allá de estos rasgos definitorios, el *Magnificat* es el broche de oro que se impone para dar fin al recorrido tanto histórico-alegórico como litúrgico emprendido por la voz poética. A nivel tipológico, Ribadeneyra recuerda que el cántico es el corolario neotestamentario de aquel que entonó la profetisa Miriam (o María), hermana de Moisés, que viene precisamente tras el de “los hijos de Israel” (Éxodo 15, 20-21), canto inaugural del Antiguo Testamento. La coherencia con las estancias anteriores se acrecienta cuando uno recuerda que toda una tradición exegética hace de María una descendiente de David —aunque los Evangelios no aludan al prestigioso linaje—,<sup>120</sup> y que ella misma es considerada como “arca de la nueva alianza” ante la cual baila el mismo Bautista, en el vientre de su madre (Ribadeneyra, 1616: 454a). Por lo demás, María será alabada, como el “arca del maná más verdadero”, por “todas las naciones y generaciones del mundo”. La confluencia de los elementos histórico-alegóricos se ve acompañada por una continuidad litúrgica, ya que el *Magnificat* se añade a la lista de himnos que Calderón disemina a lo largo de su elogio, no sin cierta coherencia. Para empezar, recordemos que, durante su indagación histórica, el poeta mencionaba el “*Venite exultemus Deo*”, salmo invitatorio que abre el Oficio del Día. El *Magnificat* no cierra el oficio, pero sí se canta al final de las vísperas (*Breviarium, Rubricae generales Breviarii*, XVII “De Vesperis”), de modo que la historia del canto corre parejas con un oficio (casi) completo. En cuanto a la relación entre el cántico de María y el de los ángeles, el *Gloria* y el *Sanctus*, hay que buscarla en la historia de la salvación: el canto mariano es el canto de la conversión al situarse entre la caída de Lucifer y el nacimiento de Cristo,<sup>121</sup> entre el pecado y la redención, de la misma manera que María permite el paso de ley antigua a la ley nueva.<sup>122</sup> Esta percepción del *Magnificat* como

---

plenitud de gracias, guardando este solemne agradecimiento para cuando el bien que recibió en sus entrañas le comuniqué al Bautista, y a los demás. Y así notó Hugo Cardenal: que en este cántico alaba esta Señora a Dios: *Quia fecit mihi magna*. Y nota el Cardenal que no dijo *Fecit in me magna*, sino *mihi*, porque esta Señora tiene por interés propio los beneficios ajenos, las misericordias, que usa con nosotros” (1684: 96a).

**120.** Ribadeneyra empieza su “Vida de la gloriosa Virgen María Nuestra Señora” recordando que Joaquín y Ana “eran los dos de la tribu de Judá y del linaje Real de David; Joaquín por vía de Natán y Ana por vía del rey Salomón, que ambos fueron hijos de David” (1616: 72).

**121.** Sin duda es una de las razones por las que, en la loa del *Sacro Parnaso*, Culto describe al *Magnificat* como “la canción sagrada / que entonó a Dios el archivo / de sus grandezas, María, / de quien se ven excedidos / los ecos del Santo, santo / que alternan los paraninfos” (vv. 76-81).

**122.** La asociación de María con objetos que remiten al paso, como la puerta, el umbral, la ventana, etc. es recurrente en las obras pictóricas, aunque dichos objetos remiten ante todo a la doc-

bisagra se justifica desde un punto de vista escriturario. Como concuerdan todos los estudiosos del texto, abundan en él las alusiones veterotestamentarias, en particular al cántico de Ana, madre de Samuel (1 Samuel 2, 1-10) y a los Salmos (Jones, 1968: 20-28), y son varios los críticos que lo consideran como un auténtico salmo o himno judío (Bovon 1991: 85) o bien como un “puente” (Leal 1964: 559) entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, entre las promesas de Dios y su realización.

Esta propiedad, inherente tanto al *Magnificat* como a su intérprete, explica el papel estructural que le otorga Calderón en su elogio y en el poema en su totalidad, siendo la figura mariana la que articula los distintos momentos de la indagación poética, la que los abre y los concluye. Sobre el particular, cabe recordar que los paratextos del poema, tal y como se publica en 1662, contienen un hermoso grabado de Pedro de Villafranca y Villalón que representa la reja del Coro Mayor de la catedral de Toledo. Jesús Ponce considera con razón que el grabado tiene un papel devocional: gracias a la *compositio loci*, exhorta a todo lector a ocupar la posición de los canónigos y a meditar sobre el contenido del misterioso mote, “*Psalle et Sile*” (2019: 158-159). Esta invitación la hace precisamente la Virgen del Sagrario, situada ante las puertas del coro, sugiriendo desde la apertura del libro su papel en el mismo, así como su vínculo estrecho con la *inscriptio* latina. Volvemos a encontrar la sagrada imagen al cabo del primer momento del texto: el recorrido del peregrino por la catedral de Toledo se concluye efectivamente cuando éste llega “en puertos de María” (v. 115). Dando fin a la peregrinación espacial, la imagen mariana abre a su vez el segundo movimiento del poema, la meditación erudita sobre el canto y el silencio:

¿Qué dijera? Más dijera [a propósito de la Virgen del Sagrario]  
si a voces no me llamara  
aquella primera duda  
que tras su eco me arrastra.

(vv. 169-172)

Al rematar el elogio del canto con María, Calderón confirma que la Virgen es la piedra angular sobre la que edifica toda su meditación, precisamente porque la Reina de los Ángeles encarna con su canto la sacra paradoja que la voz poética trata de resolver. Esta correlación explica ciertos rasgos estilísticos y estructurales del encomio, como el paralelismo que se observa entre la estancia que introduce el *Magnificat* y aquella que aludía a la duda de la *figura loquens*:

---

trina de la concepción virginal. Lo mismo ocurre en los autos o comedias de temática mariana. Hemos podido comprobarlo con Adriana Beltrán del Río en un auto del dramaturgo Salazar y Torres, *Olvidar por querer bien*.

Mas si ahora no resuelvo,  
 pues solo alego ahora,  
 para después dejando este misterio  
 (vv. 311-313)

Mas si las perfecciones  
 del canto soberano  
 acordar al silencio solicito  
 (vv. 356-357)

Como indica la cita de Ribadeneyra, María es precisamente la que empieza a cantar tras haber quedado “sumida en el abismo de su nada y arrebatada en Dios”, la que, al oír las alabanzas que le dirige su prima, se olvida, se silencia a sí misma para cantar las glorias del Señor.<sup>123</sup> El *Magnificat* no solo revela las perfecciones “divinamente humanas” (v. 379) del canto, sino que resulta ser el correlato musical del “*Psalle et sile*” y la cifra de toda la disertación poética, pues María “es, por así decirlo, la mediadora, la correspondencia entre términos opuestos” (Boyce 1977: 134),<sup>124</sup> la que “acuerda” el silencio y el canto.<sup>125</sup>

Con todo, la evidencia del *Magnificat*, su fuerza tanto argumentativa como espiritual, concluye el elogio de manera paradójica, puesto que anula todos los cantos previos y todas las autoridades que han sustentado la indagación poética:

Calle Israel, y calle  
 Moisés, calle su hermana  
 con Débora y Barac, calle Isaías  
 calle David, y no halle  
 crédito el canto en Ana,  
 en Habacuc, Simeón ni Zacarías  
 callen las jerarquías,  
 que, donde María canta,  
 ¿qué afecto mereció dignidad tanta?

*Exodo cap. 15*  
*Deuteronomio, capit 5*  
*Pro liberatione ab hostibus,*  
*Ps. 22*  
*Regum lib. I. c. 2*  
*De Abacuc, cap. 3.*  
*De Simeone, et Luca,*  
*cap. 2.*  
*Et de Zacaria, c. I*  
*Cantabant dominum*  
*canticum novum, Apoc,*  
*cap. 5<sup>126</sup>*

**123.** Leal escribe respecto al canto: “La alegría, como toda la composición, es tranquila, serena, equilibrada, propia de quien sabe reflexionar y *callar*, de quien ve el fondo de las cosas. Ella sabe retirarse detrás y poner en el primer plano de su vida y de la historia al Invisible, al Creador” (Leal 1964: 560, énfasis nuestro).

**124.** “*Mary represents the resolution of the tension between the old order and the new, which has been the structural basis of much of the contemplation of both song and silence. Mary is, as it were, the mediator, the correspondence between opposite terms. She represents the culmination of the contemplation of both silence and song*”.

**125.** El verbo “acordar”, que aparece dos veces en la estancia con dos sentidos distintos, pertenece como “organizar” al ámbito musical (Fasla 1998: 74). El poeta se presenta como un músico cuyo objetivo es el de disponer los dos preceptos para que no disuenen entre sí, como lo hace María. Curiosamente o no, el término deriva del latín *cor*, lo cual recuerda que el acorde no es meramente técnico o retórico, sino que se hace en el corazón mismo de la Virgen, del yo poético y de todo aquel que dedique un canto a Dios.

**126.** Me permito corregir la edición Cátedra en la que se han colado tres erratas respecto a la edición de 1662. En esta se puede leer “*Regum lib. I. c. 2*” y no “*Regum lib. I, c. 20*” (el escolio remite al canto de Ana, madre de Samuel, que aparece en el Primer Libro de Samuel, llamado

De nuevo se percibe en la estancia la deuda de Calderón para con la *Polyanthea* de Lange, pues en la sección “*Exempla Biblica*” aparecen recogidos casi todos los cantos que enumera el poeta:

Canticum nouum, Apoc. 5.9. & 14.3. Canticum Mosis, Exodi 15. vers. 1.2.3. alterum eiusdem, Deuter. 32. vers. 1.2.3. Deborah ac Barac, Iudic. 5. versicu. 1.2. Daudis pro liberatione ab hostibus, 2. Sam. 22. vers. 1. 2. 3. 4. Esaiæ, Esa. 5.2. Mariae virginis, Luc.1. vers. 46.47.48. Zachariae, Luc. 1. vers. 68.69. Angelorum, 2.13. Esa. 6.3. Apoc. 4.8. Simeonis, Luc. 2. vers. 28.29.30.31.32 Cantica spiritua- lia a pijs canenda, Psal. 119. vers. 54.171. Ephes. 5.19. Col. 3. 16.

A pesar de alguna que otra errata<sup>127</sup> y dos menciones que no aparecen en la *Polyanthea* veneciana de 1608,<sup>128</sup> el cotejo demuestra que Calderón extrae todas sus citas de la miscelánea para componer una estancia que condensa los cánticos escriturarios más importantes dentro de la liturgia católica.<sup>129</sup> Con todo, y por

Primer Libro de los Reyes en la Vulgata) ; “*et Luca, cap. 2*” y no “*et Luca, cap. 1*” (se alude al cántico de Simeón, el *Nunc dimittis*, que aparece, después del *Magnificat*, en Lucas 2, 29-32); “*Apoc, cap. 5*” y no “*Apoc. 50*” (el libro del Apocalipsis consta de 22 capítulos).

**127.** La princeps de 1662 reza “*Deuteronomio capit. 5*”, cuando el segundo canto de Moisés aparece, como dice Lange, en Deuteronomio 32. No he encontrado ninguna edición de la *Polyanthea* que contenga dicha errata. El segundo error tiene que ver con el canto que David entona tras haberse librado de sus enemigos y que constituye el vigésimo segundo capítulo del libro de Samuel y no el Salmo 22. La errata se explica fácilmente por la semejanza tipográfica entre “2 Sam” y “Psalm” (he de señalar al respecto que, en la *Polyanthea* veneciana de 1608, el 2 y el “Sam” están separados por un salto de línea, lo que sugiere que Calderón pudo consultar otra edición, aunque muy cercana).

**128.** Es el caso del canto de Ana y del de Habacuc. Varias ediciones posteriores de la *Polyanthea* incluyen la mención del canto de la madre de Samuel: “*Annae Samuelis in 1. Sam 2.1. &c*”, nuevo indicio de que el poeta pudo tener acceso a otra edición que la veneciana de 1608. Ahora bien, la filiación, tanto textual como tipológica, entre el canto de Ana y el *Magnificat* era algo muy conocido, por lo cual Calderón pudo perfectamente añadir él mismo ese cántico a la lista de Lange. En cuanto al canto de Habacuc, que no aparece citado en ninguna edición de la *Polyanthea*, Calderón manifiesta especial interés por este texto y por la fuerza alegórica del “*Deus ab austro veniet*” (Habacuc 3, 3). El cántico se menciona explícitamente en *La lepra de Constantino* (1647-1657, vv. 107-111), *A Dios por razón de estado* (1649?, vv. 132-138), *El Maestrazgo del Tusón* (1659, vv. 227-229), *La devoción de la Misa* (1658, vv. 1829-1833), en la loa del *Verdadero Dios Pan* (1670, vv. 46-58), así como en una de las últimas obras del poeta, *El indulto general* (1680, vv. 114-125 y 1007-1010). Habacuc es además un personaje del auto que se publica el mismo año que la “Exhortación panegírica”, *Mística y Real Babilonia*. Conforme a la opinión de varios Padres de la Iglesia, resumida por el predicador franciscano Pedro Aristizábal en sus *Discursos Morales y políticos sobre el cántico de Habacuc* (Madrid, 1648), se funden en el auto las figuras del profeta de Judea Habacuc, llevado a Babilonia a la fosa de los leones para alimentar a Daniel, y eso por intervención de un ángel que lo lleva por los cabellos (Daniel 14, 32-39), y el autor del Libro de Habacuc, octavo de los profetas menores (Gilbert y Uppendahl 2011: 38-39).

**129.** Salvo el canto de Débora y Barac, todos los demás forman parte del corpus de “cantos sagrados u oraciones que, en la Biblia, difieren de los salmos y [que] se emplean en la liturgia a diversas horas del día o de la noche” (Cabrol 1910: 1977-1978, traducción nuestra). Estos textos poéticos aparecieron reunidos junto al salterio en el *Códice Alejandrino*, precisamente en el mo-

mucho que proliferen los apoyos bíblicos, la estructura de la estrofa no deja de ser peculiar. Primero porque el poeta enumera una serie de cantos para exhortarlos inmediatamente al silencio, como bien refleja la repetición, seis veces, del verbo “callar”. Son dos los motivos que explican dicha curiosidad. Al ser la estancia el colofón del panegírico, Calderón recurre a una variante de la estructura diseminativo-recolectiva que tanto aprecia para reunir los cánticos, esparcidos a lo largo del encomio, en torno al *Magnificat* que los sintetiza todos.<sup>130</sup> Al ser también la estancia que abre sobre la resolución de la duda inicial, la anáfora reintroduce, esta vez de manera explícita, la temática del silencio, tejiendo además un paralelismo con el final de las *Laudes silentii*:

y si ha de ser mejor, calle entretanto  
el silencio, hasta ver si lo es el canto.

(vv. 255-256)

El segundo motivo de sorpresa reside en la organización misma de la lista. A primera vista, la enumeración respecta un orden tanto temporal como bíblico: de la misma manera que los escolios se abren con uno de los primeros libros del Pentateuco y se concluyen con el último libro del Nuevo Testamento, la estancia nombra a los profetas veterotestamentarios, a los personajes que presenciaron el nacimiento de Cristo, a las “jerarquías” del Apocalipsis (angélicas y sacerdotales) y finalmente a la Virgen, “divinamente human[a]” (v. 379). Una lectura pormenorizada delata sin embargo ciertas anomalías cronológicas dentro de este marco general: Isaías precede a David, mientras que Ana, madre de Samuel, le sigue, y se invierte de nuevo el orden bíblico al mentar a Simeón antes que a Zacarías. Sin descartar imperativos métricos, creo que estas alteraciones son voluntarias. Los desplazamientos de ciertos nombres y su colocación en determinadas posiciones de la estancia abren un campo interpretativo que rebasa el frío rigor erudito y que entrelaza poéticamente los distintos cantos para poner de realce el *Magnificat*.<sup>131</sup> Me contenta-

---

mento en el que las iglesias orientales organizaban los oficios litúrgicos. Para un estudio de estos cánticos, véase Harl (2014).

**130.** Jesús Ponce Cárdenas me indica muy acertadamente que Calderón “utiliza aquí la tópica del sobrepujamiento o *Überbietung*, según la terminología de Ernst Robert Curtius. La cadena que establece la anáfora “Calle...calle...callen” es un recurso formal que procede de la poesía latina (Estacio, Claudiano y otros) y reverbera por imitación en la poesía vernácula italiana, española, francesa, así como en la lírica neolatina. Piénsese en la fórmula claudiana “*Taceat superata Vetustas*” (“que calle, superada, la Antigüedad”). Respecto a dicho tópico, véase, entre otros, Maestre Maestre (1989) y Jiménez del Castillo (2018).

**131.** En la loa del *Sacro Parnaso* aparece una lista análoga, aunque más detallada. Allí también Calderón juega con las anomalías cronológicas (la profetisa María se nombra después de los Jueces e Isaías después de Habacuc). El orden es el siguiente: Moisés, Barac y Débora, María, Ana, David, Habacuc, Isaías, la Virgen María (vv. 48-86). Más tarde, el personaje de Poesía mencionará el himno de Cristo, gracias al cual se instaura el sacramento de la Eucaristía durante la última

ré con mencionar tres ejemplos. El primero atañe a la estructura ternaria de la estancia (tres bloques de tres versos cada uno): Calderón procura que aparezca en el verso central de cada subconjunto un canto que prefigura el *Magnificat*, siendo cada uno el eslabón de una cadena tipológica que parte de la María del Éxodo, pasa por el cántico de Ana y desemboca en la figura mariana, y en torno a la cual gravitan todos los otros cantos. Otro ejemplo hay que buscarlo en las conexiones que urden las rimas: la consonancia entre Isaías y Zacarías, nombres que comparten además la asonancia mariana en í-a,<sup>132</sup> revela acústicamente la relación que une a los dos hombres, ambos defensores de la concepción virginal del Redentor, como explica el predicador y cronista trinitario Antonio Navarro en su *Abecedario virginal de excelencias del santísimo nombre de María* (Madrid, 1604):

Verdaderamente lo que en ella [en María] ha nacido es obra del Espíritu Santo. Esto había profetizado Isaías, cuando dijo “*Ecce Virgo concipiet, et pariet filium*” (Isai. 7). Advertid que una Virgen concebirá y parirá un hijo, como si dijera: Yo os profetizo un misterio inaudito, y es que una Virgen, permaneciendo virgen, concebirá y parirá. [...] También Zacarías, padre del gran Bautista, lo defendió, según dice Orígenes (Orig. sup. Matth.), pues afirma que en el Templo había un lugar sagrado diputado solo para las vírgenes, y que queriendo después de haber concebido y parido entrar la Virgen en aquel lugar con las demás vírgenes, le impidieron los santos la entrada, y solo el S. Zacarías la defendió, diciendo que aunque había parido, era Virgen, y que así no se le debía impedir la entrada al lugar de las vírgenes, de lo cual se indignaron los demás sacerdotes y judíos [...]. (1604: 82 rº-vº)

Otras correspondencias nacen de la yuxtaposición de ciertos cantos en el espacio limitado del verso. Es el caso por ejemplo del que engarza a Habacuc, Simeón y Zacarías y que invita a ver entre ellos una gradación, que puede ser tanto litúrgica —según el Breviario, el cántico de Habacuc se salmodia durante las Laudes del sexto día (*Breviarium*, 1655: 83), mientras que el *Nunc dimittis* se canta cotidianamente en las Completas y el *Benedictus* durante las Laudes, siendo éste el más importante de la liturgia cristiana junto al *Magnificat*— como histórico-espiritual. En el auto *Mística y Real Babilonia*, Calderón figura a Habacuc como el representante del viejo pueblo de Israel que contribuye, a su pesar, a la instauración de la eucaristía y al paso “hacia el Nuevo Israel” (Gilbert 2001: 131), y quizás así lo considere, implícitamente,

---

Cena. Obsérvese que el propósito de la loa difiere del de la “Exhortación”, puesto que la lista desemboca no en el *Magnificat*, sino en el cántico nuevo (v. 2) que debe entonar la ciudad de Madrid, es decir el auto sacramental del *Sacro Parnaso*.

**132.** Existen además relaciones textuales entre el libro de Isaías y el *Magnificat*. Compárense por ejemplo Isaías 29, 19-20 y Lucas 1, 52-53.



en el verso de la “Exhortación”.<sup>133</sup> Simeón, en cambio, es el judío venerable que acepta la muerte tras haber reconocido en el nacimiento de Cristo la llegada del Mesías, la “luz para iluminación de los gentiles / y gloria [del] pueblo de Israel” (Lucas 2, 32). En cuanto a Zacarías, su cántico, más sustancial, hace las veces de balance y de transición entre dos órdenes,<sup>134</sup> pues empieza evocando la misión de la casa de David, las promesas de los santos y profetas antiguos, antes de reconocer en su hijo, el Bautista, el precursor del Mesías, cuyo acto redentor “ilumin[ará] a los que yacen / en las tinieblas” (Lucas 1, 78-79). Así se explica el paso del *Benedictus* a la “luz del alba” que es María y al “cántico nuevo” referido en los escolios, dirigido no sólo a Dios sino al “cordero / que estaba en el Sacrificio” (Loa del *Sacro Parnaso*, vv. 172-173). Esta lectura no es más que una muestra del abanico interpretativo que abre la proximidad de los tres nombres en un mismo verso, y por ende la singular *dispositio* en el espacio de la estancia de los distintos cantos.

Me gustaría señalar finalmente los ecos que se perciben entre los últimos cantos mencionados y el principio del elogio, y que revelan la profunda coherencia poético-litúrgica del conjunto. En la liturgia de las horas, el *Benedictus* se entona al amanecer, en el momento en que se inciensa el altar (*hora incensi*). El altar se vuelve a incensar en las Vísperas cuando el coro entona el *Magnificat*.<sup>135</sup> Los dos cánticos evangélicos confirman, en la práctica, la comparación que abría el encomio y que asimilaba el canto al “humo del incienso”, testigo de la conversión íntima del celebrante. De ahí que el final de la estancia haga de nuevo hincapié en el “afecto”, en aquel “interior movimiento” (*Aut.*) que prorrumpe en alabanzas. No sorprende tampoco que el último esolio aluda al “cántico nuevo” entonado por los “veinticuatro Ancianos y los cuatro Vivientes” ante el cordero degollado (Apocalipsis 5, 8-9), cada uno prosternado con una cítara e incensarios en los brazos.<sup>136</sup> El despliegue de la referencia revela así una serie de

**133.** La interpretación la fundo en la contemporaneidad del poema y del auto. Evidentemente, no es la única: el cántico de Habacuc y el libro en general, en el que los Padres vieron una profecía del advenimiento de Cristo y de la Nueva Alianza, han sido comentados de diversas maneras por los exégetas. Véase Vigouroux (1912: t. 3, 373-381) y, entre otros, Dulay (2012). En el caso concreto de nuestro poema, recordemos que existen también similitudes textuales entre ciertos versículos del cántico de Habacuc y el *Magnificat*.

**134.** Como el *Magnificat*, el *Benedictus* está estrechamente vinculado al Antiguo Testamento y a los Salmos (Leal 1964: 565).

**135.** Así refiere el maestro de ceremonias de la capilla real Frutos Bartolomé de Olalla y Aragón en su *Ceremonial romano de la misa*, aprobado en 1684 y reeditado varias veces a lo largo del siglo XVIII: “Lo que el celebrante canta en el Oficio Divino es el principio de las Horas (si son cantadas) *Domine labia mea aperies: Deus in adiutorium meum*, etc. Comienza la Antífona de todas las Horas, y las de los cánticos *Magnificat*, *Benedictus*, y *Nunc dimittis*. Al principio de los Himnos, en Vísperas y Laudes, que son las Horas mayores porque en ellas se inciensa el Altar, también ha de empezar el *Te Deum laudamus*” (1707: 418). En la actualidad se sigue incensando el altar mientras el coro entona los dos cantos evangélicos (Le Gall 1987: 47, 159).

**136.** Para un estudio sintético de estos versículos, véase Leal (1972: 662-663).

imágenes y de dinámicas que sustentan la totalidad del elogio: el sacrificio y la conversión, tanto la del corazón como la de la humanidad, una conversión íntimamente asociada al canto, y sobre todo al cántico nuevo que se abre, nos dice el poeta, con el *Magnificat*.<sup>137</sup>

### Conclusión. La una era la otra, y las dos eran la cristiana poesía<sup>138</sup>

En su estudio del poema calderoniano, Ángel Julián Valbuena-Briones establece una estricta analogía entre la apología del canto y la apología de la poesía (1994: 74). Si bien es cierto que las figuras de David o de Ambrosio fundamentan dicha equiparación, la defensa de la poesía tiene que buscarse en realidad en la “interior batalla” que libran los dos componentes del texto y de la cual emerge el *ethos* del poeta cristiano. El recorrido por el elogio del canto confirma que las referencias librescas dadas al margen, además de conferir autoridad al poema, contribuyen a su cabal sentido. Es evidente que los escolios arropan la labor poética con la indispensable vestimenta bíblica, patristica y litúrgica sin la cual no podría asentar su legitimidad. De ahí que ciertos versos patenten la deuda del poeta para con las *autoritates*, traduciéndolas literalmente. A la inversa, otros fragmentos muestran cómo las fuentes sacras pasan a ser las piezas de un juego combinatorio gracias al cual el escritor hace gala de su condición de humanista cristiano y sobre todo de poeta genial. Nutriéndose del acervo teológico, muestra que conoce las tradiciones exegéticas pero que es capaz de reconfigurarlas, de ignorarlas voluntariamente<sup>139</sup> o al menos de expresarlas poéticamente,<sup>140</sup> mediante el arte de la *dispositio*, la po-

**137.** La asociación entre la conversión y el “cántico nuevo” se encuentra en varios textos agustinos. Véase por ejemplo este comentario al salmo 32: “*Cantadle cántico nuevo*. Desnudaos de la vejez, pues conocisteis el cántico nuevo. Nuevo hombre, nuevo Testamento, nuevo cántico. No pertenece a los hombres viejos el cántico nuevo; éste sólo lo aprenden los hombres nuevos que han sido renovados de la vejez por la gracia, y que pertenecen ya al Nuevo Testamento, el cual es el reino de los cielos. Por él suspira todo nuestro amor y canta el cántico nuevo. Cante cántico nuevo, no la lengua, sino la vida” (*Enarraciones* 32, II, s.1, 8).

**138.** Nos permitimos reescribir los versos lorquianos de “La Casida de las palomas oscuras”: “La una era la otra / y las dos eran ninguna”.

**139.** Ignorancia que explica las erratas y los errores que aparecen en varios escolios. Aunque no sea sistemático, ciertas glosas marginales dan la impresión de que Calderón no copió sus fuentes enciclopédicas al pie de la letra, sino que intentó en bastantes ocasiones redactar a su manera la información que extrajo de ellas, o bien que lo hizo de manera muy precipitada.

**140.** Quizás Calderón estuviera al tanto de la polémica que se desató en el ámbito de la oratoria sacra, precisamente en los años en los cuales compone el magno poema, y que opuso principalmente a dos jesuitas, Valentín de Céspedes y José de Ormaza. Uno de los puntos de la discordia reside en el uso de las autoridades. Calderón logra encontrar un punto medio entre las dos posturas encontradas: por una parte, escribe un poema en la que las autoridades se silencian (como revelan las formulas alusivas “hay quien dijo”, etc.) o, como defendía el joven Ormaza, se “digie-

tencialidad sugestiva de las anfibologías, “la armonía de las consonancias percibidas de todos”, más eficaces que “la gravedad de los textos y razones, penetrados de poquísimos”.<sup>141</sup> Más aún, varios fragmentos revelan que poesía y erudición se enriquecen mutuamente. De modo acorde con esa estructura híbrida del escrito, que opone texto y *marginalia* y resuelve esta oposición en una auténtica complementariedad, cada momento del panegírico se concluye con un objeto o una figura que aparece como la síntesis dialéctica entre elementos diversos. En el amor divino, la armonía de los salmos, el celo de Ambrosio y el canto de María se cristaliza la unión no sólo entre el llanto y el canto, el cántico y el himno, entre las tradiciones historiográficas, entre Antiguo y Nuevo Testamento, sino también entre la estancia poética y las notas marginales. Dicha configuración no es más que una reproducción a pequeña escala del movimiento lógico y poético que estructura todo el poema, siendo aquel el reflejo, a su vez, de la “interior unión que, al primer viso opuesta, tienen entre sí silencio y canto” (Calderón 2018: 295). He aquí también la razón por la cual Calderón, convencido de la compatibilidad entre el sacerdocio y la poesía, enfatiza la dinámica de conversión que arma el encomio y que aúna los dos miembros del mote sagrado: *Psalle et sile*. De la misma manera que la conversión, universal e individual, es el mecanismo mediante el cual las fuerzas antagónicas se articulan y “reconoce[n] en lo uno, y mediante lo uno, lo otro” (Poppenberg 2009: 297), la poesía cristiana es el fruto de una interrelación de los contrarios que integra literatura y teología, canción y glosa, para finalmente superarlas a ambas.

---

ren”, a la vez que las glosas garantizan la cohesión doctrinal del encomio, sin por ello limitar la creatividad del poeta. Respecto a dicha polémica, véanse Céspedes (1998: 28-34) y Blanco (2002: 138-140).

**141.** Esta eficacia argumentativa y persuasiva de la poesía sería la razón por la cual don Baltasar Moscoso y Sandoval encomendó la explicación del sagrado mote a un poeta y no a uno de sus ministros, según su biógrafo Fray Antonio de Jesús María (citado en Ponce Cárdenas 2019: 141).

**Lista de los *marginalia* que acompañan el elogio  
del canto en la “Exhortación panegrica al silencio”  
en las ediciones de 1662 y 1741.**

Estancias	Edición de 1662	Edición de 1741
1 “Es la blanda armonía...”	Sicut, sordes, et limus aures corporis obstruere solent, obstruere, et quasi sterces auribus vestris immitunt, Chrisost. Homilia 38. in Matth. Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo, Psal. 140.	Sicut sordes, et limum aures coris ( <i>sic</i> ) obstruere solent, et quasi cus ( <i>sic</i> ) auribus vestris immitunt, Chrysost. homil. 38. in Matth. <sup>142</sup> Dirigatur oratio mea, sicut incensum in conspectu tuo, Psal. 140. vers. 2.
2 “es, pues, el armonía...”	Vox cantantis in laetitiam, S. Isidoro, lib. 6. c. 19. Exultatio mentis de aeternis habita prorumpens in vocem, Thom. in Psalmis. Laudate eum in cimbali iubilationis, Psal. 150	Vox cantantis in laetitia ( <i>sic</i> ), Isid., lib. 6. cap. 19. Exultatio mentis, de aeternis hausta ( <i>sic</i> ), prorumpens in vocem, Thom. in Psalmis. Laudate eum in cymbalis, Psalm. 150. vers. 5 Hymnus est cantus cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis Hymnum, etc. S. Aug. in Psal. 148.
3 “Bien como amante llama...”	Praestat enim flendo ad gaudium, quam gaudento ad gemitum Petharca, Dial. 24 Si flebat tristis, dulcis caneabat amor: alter Poeta.	Praestat enim flendo ad gaudium, quam gaudento ad gemitum. Petrarcha. Si flebat tristis, dulcis caneabat amor. alter Poet.
4 “Su nombre se deduce...”	Inflexio vocis, S. Isid lib. 2. cap. 19 Deffert ab Hymno, quia Hymnus est, Laus Dei cum Cantico Thom. in Psalmis.	Inflexio vocis, S. Isid. lib. 2. c. 19. Differe ( <i>sic</i> ) ab Hymno, quia Hymnus est, laus Dei, cum cantic. Th. in Psal. Hymnus est cantus de Deo. Athen. Lib. 4. cap. 4.

**142.** Si bien Azevedo no dudó en modificar ciertos escolios originales, el mantenimiento de esta anotación marginal, ya incoherente en la prínceps y a la cual se añaden ahora términos que no existen en latín, indica que el editor no se dio cuenta de que la de 1662 se nutría de la *Polyanthea* de Lange, y que no consultó alguna edición en latín de las homilías de Crisóstomo.

Estancias	Edición de 1662	Edición de 1741
5 “De himno y canto transcien- de...”	Graeci canticum hymnum vocant, et etiam Psalmum, sed propriè Hymnus dicitur, qui voce naturali fit. Psalmus cum aliquo musico instrumento: unde Psalmodia deducitur cantium mysticum, ut cum aliquis ad cytharam, sive aliud musicum, instrumentum canit Ipse Isidorus ut supra.	/
6 “Bien su origen pudiera...”	Dum praeliaretur draco cum Michaele, audita est vox millia millium dicentium. Salus, virtus, et honor omni potenti Deo, ut supra. Dum medium silentium tenerent omnia, etc. Angeli canebant Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus, etiam ut supra.	Factum est cum Angelo multitu- do Miliciae Coelestis laudantium Deum, et dicentium: Gloria in Altissimis Deo, et in Terra Pax hominibus. Luc. 2.13.14.
7 “Mas si ahora no resuelvo...”	/	/
8 “En oriente hay quien diga...”	Anastasi temporibus, Flavianus et Theodosius apud Anthioquiam canendi, ritum primi in Oriente instituerunt. Casiodorus in tripartita historia, lib. 5. cap. 32. Quo usum esse Prophetam David, in magno mysterio prodit historia. Isidorus lib. 6. Cap. 192. Psalites egregius David, David dulcis cantor, Ps. 23. Haec duo in quibusdam Psalmorum titulis iuxta musicam artem alternatim sibi apponuntur, Isid. ibi.	Theod. Histor. Eccl. lib. 4. cap. 29. <sup>143</sup> Niceph. lib. 9. cap. 19. Aug. Epist. 119. cap. 18. Idem de Civitat. Dei lib. 17. c.4. <sup>144</sup>

**143.** A pesar de una voluntad aparente de mayor rigor, el editor del texto se equivoca: Teodoreto vuelve efectivamente a evocar las figuras de Flaviano y Diodoro en el capítulo 25 del libro IV, y no en el 29, pero para evocar un episodio que no está relacionado con el canto antifónico.

**144.** La referencia a la Ciudad de Dios es incorrecta. David se menciona en XVII, 14 y no XVII, 4. No he logrado dar con el susodicho “capítulo 18 de la epístola 119”.

Estancias	Edición de 1662	Edición de 1741
9 “La salmodia acredita...”	Cantores a Davide in certo ordine distributi, Paralipomenon, lib. I.	/
10 “Que aunque canciones fueron...”	Venite exultemus Deo, Ps. 94.	/
11 “En David, pues, el canto...”	Meminit Augustinus sua aetate sub Ambrosio in Ecclesia Mediolanensi modulationem receptam fuisse. Andreae Hip. de ratione studij cap. 5. lib. I	La común opinión deduce el Canto Eclesiástico desde los Apóstoles. Vease Baron. año 60 desde num. 24. Citalo Bonacin. lib. <i>De Cantu Ecclesiastico</i> , cap. 17, §. 3 desde el principio. San Ambrosio entabló en su Iglesia el canto alternativo, o a Coros, a imitación de los Orientales, como testifica San Agustín en sus Confesiones, lib 9 cap. 6 y 7. Pero ya era antiguo en la Iglesia este modo de cantar, como prueba el Card. Bonacin <i>Divinae Psalmodiae</i> , cap. 16. §. X. num. I.
12 “Mas si las perfecciones...”	Magnificat anima mea, Lucas cap. I	/
13 “Calle Israel, y calle...”	Exodo cap. 15 Deuteronomio, capit 5 Pro liberatione ab hostibus, Ps. 22 Regum lib. I. c. 2 De Abacuc, cap. 3. De Simeone, et Luca, cap. 2. Et de Zacaria, c. I Cantabant dominum canticum novum, Apoc, cap. 5.	/

## Bibliografía

- ABAD IBÁÑEZ, José Antonio y GARRIDO BOÑANO, Manuel, *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid, Ediciones Palabra, 1988.
- AGUSTÍN, San, *Confesiones*, trad. Alfredo Encuentra Ortega, Madrid, Gredos, 2010.
- AGUSTÍN, San, *Las Confesiones del gran Doctor de la Iglesia San Agustín, traducidas del latín en romance por el M. R. P. Fr. Sebastián Toscano*, Salamanca, Imp. Andrea de Portonaris, 1554.
- AGUSTÍN, San, *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Enarraciones sobre los Salmos*, ed. Balbino Martín Pérez, t. XIX-XXII, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964-1967.
- AGUSTÍN, San, *Sobre la música*, ed. y trad. Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman, Madrid, Gredos, 2007.
- ANDRACHUK, Gregory Peter, “*Psalle et Sile* en la versión de Ms. Span.e.9”, en *Ayer y hoy de Calderón: actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, coord. Jesús Pérez Magallón y José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2002, pp. 169-182.
- ÁNGELES, Fray Juan de los, *Obras Místicas del D. R. P. Fr. Juan de los Angeles*, ed. Jaime Sala, t. 1, Madrid, Casa Editorial Bailly//Baillièrre, 1912.
- ARBO, Agnès y ARBO, Alessandro, “*In una perfecta musica scientia: le rossignol de Pline l’Ancien*”, en *Des formes et des mots chez les Anciens*, ed. Claude Brunet, 2008, pp. 255-273.
- ARELLANO, Ignacio, “La recuperación de los autos sacramentales calderonianos”, *Anthropos*, Extraordinarios 1 (1997), pp. 117-121.
- ARELLANO, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.
- ARELLANO, Ignacio, y ZUGASTI, Miguel, “La loa sacramental del *Primer Duelo del mundo*. Materiales para el estudio del género en Bances Candamo”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, dir. Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 167-187.
- ARMOGATHE, Jean-Robert y VAUCHEZ, André (dir.), *Dictionnaire des saints et grands témoins du christianisme*, París, CNRS Editions, 2019.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, ed. y trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 2016.
- BEYERLINCK, Laurentio, *Magnum Theatrum vitae humane*, t. 2, Lugduni, sump-tibus Ioan. Antonii Huguetan et Marci-Antonii Ravaud, 1656.
- BLAIR, Ann, *Tant de choses à savoir. Comment maîtriser l’information à l’époque moderne*, París, Seuil, 2020 (trad. de *Too Much to Know: Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, Yale University Press, 2010).
- BLANCO, Mercedes, “Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormaza-Cespédes sobre la oratoria sagrada”, *Criticón*, núm. 84-85 (2002), pp. 123-144.

- BLANCO, Mercedes, “Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental”, *Criticón*, núm. 91 (2004), pp. 121-134.
- BLECUA, Alberto, “Sobre la dignidad del hombre y las *Polyantheae*”, *Insula*, núm. 674 (2003), pp. 37-40.
- BONA, Giovanni, *Divina psalmodia, ejusque causis, mysteriis et disciplinis, deque variis ritibus omnium ecclesiarum in psallendis Divinis Officiis. Tractatus historicus, symbolicus, asceticus, sive psallentis ecclesiae harmonia*, Coloniae Agrippinae, apud Hermannum Demen, 1677.
- BOVON, François, *L'Évangile selon Saint Luc (1,1-9,50)*, Ginebra, Labor et Fides, 1991.
- BOYCE, Elizabeth S. “Calderón’s *Psalle et sile*: The Meditative Art and the Metaphysical Mode”, *Iberoromania*, núm. 6 (1977), pp. 122-146.
- CABANISS, Allen, “Wisdom 18: 14 f.: An Early Christmas Text”, *Vigiliae Christianae*, X, núm. 2 (1956), pp. 97-102.
- CABROL, Fernand (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 1.2, París, Letouzet et Ane, 1907.
- CABROL, Fernand (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 2.2, París, Letouzet et Ane, 1910.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El año santo de Roma*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El convite general (atribución insegura)*, ed. Eva Galar Irurre, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El cordero de Isaías*, ed. María Carmen Pinillos, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1996b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El cubo de la Almudena*, ed. Luis Galván, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la misa*, ed. José Enrique Duarte, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El día mayor de los días*, ed. Ignacio Arellano y Miguel Zugasti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Discurso métrico-ascético sobre la inscripción Psalle et sile, que está grabada en la verja del coro de la Santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas: obra que compuso el superior numen del eruditísimo don Pedro Calderón de la Barca, caballero del Orden de Santiago y capellán de honor de S. M. y de los Señores Reyes Nuevos de dicha Santa Iglesia. Sácale a luz don Antonio Fernández de Azevedo, escudero de la Reina nuestra Señora, quien le dedica al serenísimo Señor don Luis de Borbón, Infante de España, cardenal diácono de la Santa Iglesia Romana, arzobispo de Toledo, &c.*, Madrid, en la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1741.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La divina Filotea*, ed. Luis Galván, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2006a.



- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel. L. Cilveti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo* (versión de 1634), ed. José Enrique Duarte, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Esortaz. Panegyrica al Silenzio Motibada de su Apostrophe, Psalle et Sile*, ms. Spanish e. 9, CMD ID 17593, University of Oxford, Bodleian Libraries, fols. 71-86.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, “Exortación panegírica al silencio, motivada de su apóstrofe Psalle et Sile”, 1662 (edición facsímil reproducida en *Psalle et Sile*, ed. Víctor García de la Concha, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran príncipe de Fez*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Dramas*, t. 1, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 1363-1409.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hidalga del valle*, ed. Mary Lorene Thomas, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El indulto general*, ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1996a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La lepra de Constantino*, ed. Luis Galván y Rocío Arana Caballero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2008a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Maestrazgo del Tusón*, ed. Carlos Castellano Gasch, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mística y real Babilonia*, ed. Françoise Gilbert y Klaus Uppendahl, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pleito matrimonial*, ed. Mónica Roig, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Poesía*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La protesta de la fe*, ed. Gregory Peter Andrachuk, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El sacro Pernaso*, ed. Antonio Cortijo y Alberto Rodríguez Rípodas, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2006b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El tesoro escondido*, ed. A. Robert Lauer, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El verdadero Dios Pan*, ed. Fausta Antonucci, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Tu prójimo como a ti (primera versión)*, ed. Eva Illescas, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2008b.

- CARREÑO, Antonio, “*El silencio, un reservado archivo*. La tradición alegórica de *Psalle et Sile* de Calderón”, en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 183-201.
- CASIODORO, *Historia eclesiástica*, ed. J.-P. Migne, PL 69, París, 1848. Véase el texto digitalizado: [http://www.monumenta.ch/latein/verzeichnis4.php?table=Cassiodorus&xy=Cassiodorus,%20Historia%20Ecclesiastica&level=3&nummer=&apparat=&step=&domain=&lang=0&inframe=1&hide\\_apparatus=1](http://www.monumenta.ch/latein/verzeichnis4.php?table=Cassiodorus&xy=Cassiodorus,%20Historia%20Ecclesiastica&level=3&nummer=&apparat=&step=&domain=&lang=0&inframe=1&hide_apparatus=1), 19-10-21.
- CÉSPEDES, Valentín de, *Trece por docena*, ed. Francis Cerdan y José Enrique Laplana Gil, *Anejos de Críticón*, núm. 11, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CHERCHI, Paolo, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.
- CHERCHI, Paolo, “Petarca in Barroco: Il *De remediis* nella *Polyanthea* del Seicento”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXXII, núm. 599 (2005), pp. 321-339.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, trad. José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2016.
- CILVETI, Ángel Luis, *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.
- CONDE PARRADO, Pedro, “Las fuentes de erudición y el humanismo cristiano en la poesía de Lope de Vega: el comienzo del décimo canto del *Isidro*”, en *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 81-106.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, “Introducción”, Pedro Calderón de la Barca, *El sacro Pernaso*, ed. Antonio Cortijo y Alberto Rodríguez Rípodas, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2006, pp. 9-95.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, “La loa para el auto sacramental *El sacro Pernaso* de Calderón de la Barca”, *Revista de Filología Española*, LXXXVII, fasc. 2 (julio-diciembre 2007), pp. 255-271.
- CRISÓSTOMO, san Juan, *Obras de San Juan Crisóstomo*, I, *Homilias sobre el Evangelio de San Mateo (1-45)*, ed. y trad. Daniel Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- DADRÉ, Jean, *Loci communes similitum et dissimilitum, ex omni propemodum anti-quitate, tam sacra quam profana collectorum*, Parisiis, apud Michaëlem Iulianum, 1577.
- DARRIULAT, Jacques, “Augustin. *De Musica*”, *Philosophie. Jacques Darriulat*, 2007, <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeath/Antiquitetardive/Augustin/AugustinMusica.html>, 19-10-21.
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- DULAËY, Martine, “Histoire et doctrine du christianisme latin. Recherches sur les sources exégétiques d’Augustin dans les 32 premiers commentaires des

- Psaumes. Le psaltérion et la cithare”, *Annuaire de l’École Pratique des Hautes Études*, CVII (1998), pp. 307-315.
- DULAËY, Martine, “Habacuc 2, 1-4 chez les Pères”, en «*Le juste vivra de sa foi*» (*Habacuc 2, 4*), ed. Matthieu Arnold, Gilbert Dahan, Annie Noblesse-Rocher, París, Les Éditions du Cerf, 2012, pp. 41-73.
- EGIDO, Aurora, *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- ENGELBERT, Manfred, “Etimologías calderonianas”, en *Hacia Calderón. Coloquio angloamericano Exeter 1969*, ed. Hans Flasche, Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1970, pp. 113-122.
- FABRE, Isabelle, *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson. Edition critique, traduction et commentaire du «Tractatus de canticis» et du «Canticordum au pèlerin»*, París, Droz, 2005.
- FASLA, Dalila, *Lengua, Literatura, Música. Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento*, Logroño, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 1998.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, “Retórica y Enciclopedia en el Renacimiento: *Eloquentia* en la *Polyanthea* de Mirabelli-Lang”, *Minerva*, núm. 22 (2009), pp. 177-204.
- FLASCHE, Hans y HOFMANN, Gerd, *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica. Parte Primera*, t. 1, Hildesheim/Nueva York, Georg Olms Verlag, 1980.
- FONTAINE, Jacques, “Le poète latin chrétien nouveau psalmiste”, en *Études sur la poésie latine tardive d’Ausone à Prudence*, París, Les Belles Lettres, 1980, pp. 131-145.
- FONTAINE, Jacques y JULIEN, Marie-Hélène, ed., “Introduction”, Ambrosio de Milán, *Hymnes*, París, Les Éditions du Cerf, 1992.
- FRITZ, Jean-Marie, “Cithares à géométrie variables dans les exégèses médiévales des Psaumes ou comment la pensée sérielle crée l’instrument de musique”, en *La pensée sérielle, du Moyen Âge aux Lumières*, dir. Anne-Marie de Gendt y Alicia C. Montoya, Leiden/Boston, Brill, 2018, pp. 108-128.
- FURNO, Martine, *Le Cornu Copiae de Niccolò Perotti. Culture et méthode d’un humaniste qui aimait les mots*, Genève, Droz, 1995.
- GABRIEL DE SANTA MARÍA, “Elenco para sermones de adviento, ferias mayores, dominicas de cuaresma y festividades de María santísima” en *El predicador apostólico y obligaciones de su sagrado ministerio*, Sevilla, por Tomás López de Haro, 1684.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, ed., “*Psalle et Sile*. Estudio preliminar”, Pedro Calderón de la Barca, *Psalle et Sile*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000, pp. 7-76.
- GÉROLD, Théodore, *Les Pères de l’Église et la musique*, Genève, Minkoff, 1973 (reproducción facsímil de la edición de 1931).
- GILBERT, Françoise, “Las primeras réplicas de los profetas Abacuc y Daniel en el

- auto *Mística y real Babilonia* de Calderón: prefiguración de dos trayectorias complementarias”, *Criticón*, núm. 83 (2001), pp. 125-132.
- GILBERT, Françoise y UPPENDAHL, Klaus, ed., “Estudio preliminar”, en Pedro Calderón de la Barca, *Mística y real Babilonia*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011, pp. 9-88.
- GONZÁLEZ, Ángel, *El libro de los Salmos*, Barcelona, Editorial Herder, 1966.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, pp. 305-763.
- GÜELL, Monique, *Vers une poétique des formes fixes: la canción chez les poètes espagnols du XVIe et du XVIIe siècle. Étude de cas*, París, Université de Paris IV-Sorbonne, 1994, 2 vols.
- HARL, Marguerite, *Voix de Louange. Les cantiques bibliques dans la liturgie chrétienne*, París, Les Belles Lettres, 2014.
- HAYE, Jean de la, *Biblia maxima versionum, ex linguis orientalibus: pluribus sacris mss. codicibus: innumeris fere SS. & veteribus Patribus, & interpretibus orthodoxis collectarum, earumque concordia cum Vulgata et eius expositione literalis, cum annotationibus*, t. 4, Lutetiae Parisiorum, sumptibus D. Bechet & L. Billaine Soc., Antonii Bertier, Simeonis Piget, 1660.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HYPERIUS, Andreas, *De theologo, seu de ratione studii theologici*, Libri IIII, Basileae, per Ioannem Oporinum, 1559.
- IGLESIA CATÓLICA, *Breviarium Romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pontificis Maximi jussu editum et Clementis VIII primum, nunc denuo Urbani PP. VIII auctoritate recognitum*, Lugduni, Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1655.
- IGLESIA CATÓLICA, *Catéchisme de l'Église Catholique*, París, Mame, 2012.
- IGLESIA CATÓLICA, *Missale Romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pontificis Maximi jussu editum et Clementis VIII auctoritate recognitum*, Parisiis, ex typographia Nicolai de la Vigne, 1628.
- INFANTES, Víctor, “De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. Luisa López Grigera y Augustin Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-257.
- ISIDORO DE SEVILLA (san), *Etimologías*, ed. y trad. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- ISLA, José Francisco de, *Fray Gerundio de Campazas*, t. 3, ed. Russel P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- IZQUIERDO IZQUIERDO, José Antonio, “*Latet anguis in herba* (Virg., *BUC.* 3, 93). Vehículo para la expresión del desengaño barroco”, *Helmantica*, XLIV, núm. 133-135 (1993), pp. 257-266.
- JIMÉNEZ DEL CASTILLO, Juan Carlos, “El tópico del ‘soprepujamiento’ en la poesía neolatina leparentina”, *Revista de Estudios Latinos*, núm. 18 (2018), pp. 223-237.

- JONES, Douglas, "The Background and character of the Lukan Psalms", *The Journal of Theological Studies*, XIX, núm. 1 (1968), pp. 19-50.
- JOSEFO, Flavio, *Les antiquités juives*, vol. III, Livres VI et VII, trad. Étienne No-det, París, Les Éditions du Cerf, 2001.
- JUAN DE LA CRUZ, San, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, ed. Matías del Niño Jesús y Lucinio del SS. Sacramento, Madrid, Biblioteca de Autores Cristia-nos, 1955.
- LANGHE, Joseph, *Nova Polyanthea, hoc est opus suavissimis floribus celebriorum sen-tentiarum, tan graecarum, quam latinarum refertum*, Venetiis, apud Ioan-nem Guerilium, 1608.
- LE GALL, Dom Robert, *Dictionnaire de Liturgie*, Chambray-lès-Tours, CLD, 1987.
- LEAL, Juan (dir.), *La Sagrada Escritura, texto y comentario por profesores de la Compañía de Jesús, Nuevo Testamento. Evangelios*, vol. 1, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- LEAL, Juan (dir.), *La Sagrada Escritura, texto y comentario por profesores de la Compañía de Jesús, Nuevo Testamento. Carta a los Hebreos. Epístolas Católicas. Apo-calipsis. Índices*, vol. 3, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972.
- LIBRAL, Florent, "La note d'autorité dans la poésie religieuse au XVII<sup>e</sup> siècle", en *La note d'autorité. Aperçus historiques (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.)*, coord. Jacques Dürr-enmatt, *Littératures classiques*, núm. 64 (2007/3), pp. 147-168.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás, "Etimologías en los autos sacramentales de Calde-rón", *Burgense: Collectanea Scientifica*, XXXII, núm. 1 (1991), pp. 179-229.
- MAESTRE MAESTRE, José María, "El tópico del 'sobrepujamiento' en la literatu-ra latina renacentista", *Anales de la Universidad de Cádiz*, núm. 5-6 (1988-1989), pp. 167-192.
- MARTIN, Annick, "L'Église d'Antioche dans l'*Histoire Ecclésiastique* de Théodoret", *Topoi. Orient-Occident*, suppl. 5, *Antioche de Syrie. Histoires, images et traces de la ville antique*, 2004, pp. 481-506.
- MENSCHING, Guido, ROLSHOVEN, Jürgen y TIETZ, Manfred, *Concordancia cal-deroniana. Konkordanz zu Calderón. Parte II. Teatro cómico breve*, t. 6, Hil-desheim/Zürich/Nueva York, Georg Olms Verlag, 2003.
- MENSCHING, Guido, ROLSHOVEN, Jürgen y TIETZ, Manfred, *Concordancia cal-deroniana. Konkordanz zu Calderón. Parte III. Dramas*, t. 7, Hildesheim/ Zürich/Nueva York, Olms-Weidmann, 2013.
- MIRABELLI, Domenico Nani, *Polyanthea, opus suavissimis floribus exornatum, authore Domenico Nano Mirabellio, cive Albense, artiumque doctore, ad commu-nem Reipublicae literariae utilitatem, longeque antea auctius factum et ab innu-meris erroribus vindicatum*, Coloniae, ex officina Iasparis Gennepaei, 1552.
- MORARD, Martin (coord.), *Glossae Sacrae Scripturae electronicae (Gloss-e)*, París, CNRS-IRHT, 2016-2017, <http://gloss-e.irht.cnrs.fr>, 11-02-22.
- MOURE, José Luis, "El basilisco: mito, folclore y dialecto", *Revista de Filología Española*, LXXII, núm. 1/2 (1999), pp. 191-204.

- NAVARRO, Antonio, *Abecedario virginal de excelencias del santísimo nombre de María: donde se le dan a la Virgen doscientos y veintiocho nombres, según la Sagrada Escritura, y propiedades naturales de piedras preciosas, aves, animales, fuentes, árboles y otros secretos de naturaleza*, Madrid, en casa de Pedro Madrugal, 1604.
- OLALLA Y ARAGÓN, Frutos Bartolomé de, *Ceremonial romano de la misa rezada conforme el misal más moderno*, Madrid, por Jerónimo de Estrada, 1707.
- OVIDIO, *Cartas de las Heroínas*, ed. y trad. Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994.
- PAUL, ANDRÉ, “Juges, Livre des”, *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/livre-des-juges/>, 21-02-22.
- PÉREZ CUSTODIO, María Violeta, “La cuestión del plagio en la obra teológica y homilética de Fray Lorenzo de Villavicencio”, *Humanistica Lovaniensia*, LXI (2012), pp. 293-318.
- PEROTTI, Niccolò, *Cornucopie emendatissimum miro ordine novissime insignitum*, Venetiis, per Ioannem de Tridino, 1496.
- PETRARCA, Francesco, *Chansonnier. Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Giuseppe Savoca, trad. Gérard Genot, París, Les Belles Lettres, 2009.
- PETRARCA, Francesco, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, trad. Francisco Fernández de Madrid, Valladolid, por Diego de Gumiel, 1510.
- PIANO, Natacha, “De la porte close du temple de Salomon à la porte ouverte du Paradis”, *Studi Medievali*, anno 50, fasc. 1 (2009), pp. 133-157.
- PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. P. Juan Meseguer Fernández, t. 3, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1963.
- PLATÓN, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, trad. María Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1992.
- PLINIO EL JOVEN, *Cartas*, ed. y trad. Julián González Fernández, Madrid, Gredos, 2005.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “La Exhortación panegírica al silencio: lírica y oratoria sacra en Calderón de la Barca”, en *Sermo Silens. La voz y el silencio en la poesía religiosa*, ed. Álvaro Cancela, Madrid, Universidad San Dámaso, 2019, pp. 129-211.
- POPENBERG, Gerhard, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. Elvira Gómez Hernández, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2009.
- PRADA DUSSÁN, Maximiliano, *Filosofía en la música de San Agustín: aproximación a partir del esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los signos*, tesis dirigida por José Luis Villacañas Berlanga y presentada en 2014 en la Universidad Complutense de Madrid.
- RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los santos*, Primera Parte, Madrid, Luis Sánchez, 1616.
- RIVERS, Elias, L., “Exhortación panegírica al silencio, poema devocional de Pedro Calderón”, *Salina*, núm. 23 (2009), pp. 51-65.

- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, “El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín”, *Studia Aurea*, vol. 1 (2007).
- SAGE, Jack, “Calderón y la música teatral”, *Bulletin Hispanique*, LVIII, núm. 3 (1956), pp. 275-300.
- SÓCRATES DE CONSTANTINOPLA, *Histoire ecclésiastique*, Livres IV-VI, trad. Pierre Périchon y Pierre Maraval, París, Les Éditions du Cerf, 2006.
- SOLMS, Mère Élisabeth, JEAN-NESMY, Dom Claude y MILVILLE-DECHÈNE, Mère Cécile, *Bible chrétienne, II. Commentaires*, Sainte-Foy/París, A. Sigier/Desclée, 1988.
- SPITZER, Leo, “La notion d’harmonie du monde dans l’Antiquité et les premiers siècles chrétiens”, en *L’harmonie*, ed. Christophe Carraud, Orléans, I.A.V, 2000, pp. 15-108.
- SUÁREZ DE GODOY, Juan, *Thesoro de varias consideraciones sobre el Psalmo de Misericordias domini in eternum cantabo. En que se contienen conceptos de grande espíritu, muy provechosos para predicadores*, Barcelona, en casa Sebastián de Cormellas al Call, 1597.
- TEODORETO DE CIRO, *Histoire ecclésiastique*, t. 1 (Livres I-II), trad. Pierre Canivet, París, Les Éditions du Cerf, 2006.
- THAYER, Joseph Henry, *A Greek-English lexicon of the New Testament*, Nueva York/Cincinnati/Chicago, Harper & Brothers, 1889.
- TORQUEMADA, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, ed. Miguel León Portilla, vol. 3, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976.
- ULLMAN, Berthold L., “Joseph Lang and his anthologies”, *Middle Ages-Reformation-Volkskunde. Festschrift for John G. Kunstmann*, ed. Frederic E. Coenen, University of North Carolina Press, 1959, pp. 186-200.
- UNIVERSITÄT ZÜRICH, *Corpus Corporum: repositorium operum latinorum apud universitatem Turicensem*, <https://mlat.uzh.ch/?lang=0>, 11-02-2022.
- VALBUENA-BRIONES, Ángel Julián, “El código escondido en ‘Exhortación panegírica al silencio’ de Calderón”, *Bulletin of the Comediantes*, XLVI, núm. 1 (1994), pp. 71-81.
- VERA, Martín de, *Instrucción de eclesiásticos, previa y necesaria al buen uso y práctica de las Ceremonias, muy útil y provechosa a Eclesiásticos y seglares para saber cómo han de orar y adorar a Dios en lo divino y honrar a los hombres en lo político*, Madrid, Imprenta Real, 1630.
- VIGOUROUX, Fulcran (dir.), *Dictionnaire de la Bible*, t. 2-4, París, Letouzay et Ané, 1912.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos Sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y señor nuestro, y de todos los santos que reza y hace fiesta la Iglesia católica*, Toledo, por la viuda de Juan Rodríguez, 1591.
- VORAGINE, Jacques de, *La légende dorée*, ed. Alain Boureau, París, Gallimard, 2004.
- WEBER, Édith, *Le Concile de Trente (1545-1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, París, Honoré Champion, 2008.

- WILSON, Edward Meryon, "A key to Calderón's *Psalle et sile*", *Spanish and English literature of the 16th and 17th centuries*, Cambridge/London/Melbourne, Cambridge University Press, 1980, pp. 105-115. El texto se publicó por primera vez en *Hispanic Studies in Honour of Ignasi González Llubeira*, ed. Frank Pierce, Oxford, The Dolphin Book, 1959, pp. 429-440.
- WILSON, Edward Meryon y CRUICKSHANK, Don William, "Adiciones a la bibliografía de *Psalle et Sile*", en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico* (Hamburgo 1970), ed. Hans Flasche, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 13-26.

