LA MÚSICA COMO EMBLEMA DE LO TRÁGICO: LAS CANCIONES EN LA TRAGEDIA DEL SIGLO DE ORO

María Rosa Álvarez Sellers.
Universitat de València.

Tu voz ya no es de provecho
con esa dulce armonía.

Los cabellos de Absalón.
Calderón.

El teatro es algo más que texto. Es espectáculo; y como tal, compuesto de elementos diversos: vestuario, decorado, maquillaje, objetos, gestos, movimientos, silencios, sonidos... y música forman una compleja amalgama que contribuye al resultado final, pensado para impresionar al espectador o, al menos, no dejarlo indiferente. En el teatro barroco es fundamental el papel, más que de la música con función ambiental –de la que poco sabemos por las acotaciones– de las canciones, utilizadas con fines distintos pero esenciales, ideadas para crear o disolver una atmósfera, reflejar un sentimiento, anticipar un suceso, dar a conocer un carácter o revelar un pensamiento. Lo cierto es que en la tragedia nunca son gratuitas, y no sólo responden a fines estéticos, sino también ideológicos y dramáticos, como sucede en las obras que analizaremos a continuación[1].

Una de las tragedias donde la música cobra mayor importancia es, probablemente, *Eco y Narciso*, donde todo lo que sucede tiene relación con los sentidos de la vista y el oído. En ésta el canto se ajusta de forma coherente a la trama; las letras ejemplifican el argumento y anuncian los hechos, pero la música desempeña una función fundamental[2]: es el recurso más poderoso para atraer a Narciso, sacarlo de la

---

[1] Como muestra que consideramos representativa de las diversas funciones que música y canción desempeñan en las tragedias del Siglo de Oro, vamos a referirnos a las tragedias siguientes: *Eco y Narciso, El monstruo de los jardines, La cisma de Inglaterra, El mayor monstruo del mundo, El médico de su honra, Los cabellos de Absalón* y *Los dos amantes del cielo* de Pedro Calderón de la Barca; *El castigo sin venganza, El Caballero de Olmedo* y *El Duque de Viseo* de Lope de Vega; *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, y *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara.

[2] Ángel Valbuena Prat, en su edición de «Eco y Narciso», en *Comedias mitológicas. Las cien mejores obras de la literatura española*, vol. 96, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-America-

cueva en que ha vivido recluido por su madre –que lo ha dotado de un saber parcial e interesado acerca de su entorno–, empujarle a rebelarse por primera vez contra ella y enamorarlo. Una voz y una hermosura serán la ruina del joven, según reza una profecía, y cuando éste aparece se hace hincapié en la disparidad de lo mucho que oyen los oídos y lo poco que ven los ojos[3], pues Narciso se halla perdido en el monte buscando a su madre y sólo escucha las voces de los pastores, que lo llaman cantando –única forma de no asustarlo, según Liríope–[4]. Entre ellas sobresale la de Eco, que en el canto anuncia, sin saberlo, su destino:

> Sólo el silencio testigo
> ha de ser de mi tormento,
> y aun no cabe lo que siento
> en todo lo que no digo
> (II, p. 1968 b).

Narciso se siente nuevamente atraído por ella al oírla cantar después (II, pp. 1972 b - 1973 a). Eco se le declara cantando (II, pp. 1975 a - 1976 a, b), y vuelve a seducirlo su canto:

> Si en los que bien quieren
> todo es padecer,
> y no hay dicha alguna
> en el bien querer,
> ¡fuego de Dios en el querer bien!
> (III, p. 1980 a, b)

Por último, tras ser envenenada por Liríope, que la considera la materialización de la

---

na de Publicaciones, p. 8, señala la importancia de la escenografía y la música en las obras calderonianas de temática mitológica:

> «La mayoría de las obras mitológicas de Calderón corresponde a su segunda época. Aunque puede hallarse ya un buen ejemplo en 1635 (en la bella concepción de *El mayor encanto, amor*), después del 1650 se da la floración más abundante de este grupo poético. Correspondían estas comedias a las llamadas Fiestas Reales, que se representaban con gran lujo externo en el teatro del Buen Retiro. La escenografía era, pues, un factor importante (...). La música jugaba también un papel importantísimo. De esta manera, como en los autos, Calderón, que dirigía el conjunto del espectáculo, se anticipaba a la concepción del teatro, como síntesis de todas las artes, de Wagner.»

El vaticinio advierte que «una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo: guárdale de ver y oír» (I, p. 1965 b). El primer contacto de Narciso con el mundo exterior a la cueva se produce al escuchar los cantos de los pastores. Su primera aproximación a Eco la propicia también el oído y no la vista, hecho que lo confunde:

> NARCISO. En mil partes divididos
> mis cuidados, son despojos
> del viento. Ved algo, ojos,
> o no escuchéis tanto, oídos.
> (II, p. 1968 b)

Pedro Calderón de la Barca, «Eco y Narciso», ed. de Ángel Valbuena Briones, en *Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I, "Dramas".

Y al mismo tiempo evitan que se acerque a la fuente –y se cumpla la predicción:

> NARCISO. Pues a todos escucho,
> y a nadie veo,
> vuelvo al agua. Mas ¿cómo
> si oigo este acento?
> (II, p. 1968 a)

profecía que amenaza a su hijo[5], Eco sólo acierta a repetir las últimas palabras de lo que cantan los músicos que Narciso ha traído para festejar a su ninfa, que no es sino su propio reflejo, del que se ha enamorado en cuanto la voz de Eco dejó de atraerlo hacia sí y él se miró en la fuente. Es el último recurso de la desdichada Eco para expresar sus sentimientos:

Las glorias de amor...
(...)
...tienen en los celos...
(...)
....libradas las penas...
(...)
...que en el alma siento.
¡Ay que me muero de celos y amores!
¡Ay que me muero!
(III, p. 1987 b)

Narciso reconstruye: «Amor, celos, penas siento / ¡Ay que me muero!» (III, p. 1987 b). Cuando la propia Liríope le descubra la verdad, Narciso llegará a la locura y la muerte; él se convierte en flor y Eco en aire, de modo que la madre protectora no habrá logrado sino la destrucción de una pareja que pudo haber evitado lo anunciado. Las canciones tienen aquí un papel decisivo, redentor, que sin embargo no será advertido por los protagonistas.

También Aquiles en *El monstruo de los jardines*, en situación idéntica a la de Narciso –vive aislado en una cueva por y con su madre, Tetis– se enamora de una voz, la de Deidamia, al oírla cantar. Y como Narciso, deberá elegir entre el amor o el temor a un horóscopo –que arriesgará su vida como jefe del ejército griego contra Troya, y que sólo bajo su mando los griegos podrán vencer a los troyanos. A diferencia de aquel, optará por el sentimiento y la asunción de su destino como guerrero.

De nuevo la voz es el cauce del amor en *La venganza de Tamar*, donde Amón se enamora a través del oído, y ello le acarreará imprevisibles y funestas consecuencias. Contraviniendo las normas, una noche se acerca a espiar el jardín de las mujeres, y la voz de la que canta lo encandila de inmediato, sintiéndose irremisiblemente hechizado –«¡Ay, Dios! ¿Qué hechizo es éste?» (I, p. 368 b)[6]– e intrigado por averiguar si:

a la voz iguale
la belleza que suele
ser ángel en acentos
y en rostro ser serpiente
(I, p. 368 b).

Ahora comprende la fuerza cautivadora y transformadora del amor –capaz de cambiar un corazón rústico en noble, uno libre en obediente–, que le lleva a sentir celos y a definir su entorno como una suma de contradicciones, que resume en lo paradójico de amar sin saber a quién:

---

[5] «De Eco en la voz y hermosura / sus dos peligros se ven: / pues destruyamos el uno, / para que quede después / el otro imperfecto» (III, p. 1981 b). Entonces la condenará a repetir sólo lo último que oye, desvirtuando su discurso y ocultando su entendimiento, sin alcanzar que la voz de Eco fue la que libró en dos ocasiones a Narciso de mirarse en las aguas.

[6] Tirso de Molina, «La venganza de Tamar», en *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1968, vol. III.

¿Sin ver enamorado?
¿Hoy libre y hoy con leyes?
¡Oh milagrosa fuerza
de un ciego dios que vence,
sin ojos, y con alas,
cuanto desnudo, fuerte!
(I, p. 369 a)

Amón se enamora sin ver, confuso, como Narciso o Aquiles, entre el oído y la vista. Haciendo caso de Eliazer, ha fabricado una mujer a su medida: le atrae primero una voz, una presencia, y a ella acopla el sentimiento; cuando la dote de imagen, cuando tras la voz descubra un cuerpo y el amor deje de ser platónico, cuando escape a los cauces de la imaginación, surgirá el conflicto. Esa invocación a Cupido, al amor ciego, definirá el trayecto de su pasión. En la tragedia aurosecular el amor es instantáneo y entra por los sentidos, sea la vista –en la mayor parte de ocasiones– o el oído, para instalarse en el corazón y no abandonarlo jamás, por eso cuando Amón averigüe la identidad de la voz ya no habrá retroceso, pese a tratarse de su hermanastra Tamar.

En *La cisma de Inglaterra* las canciones sirven para revelar un carácter oculto y dar importancia a un personaje que en apariencia no la tiene: Juana Semeyra, con quien se casó Enrique VIII el veinte de mayo de 1536, al día siguiente de la ejecución de Ana Bolena. En su obra, nada más interesa a Calderón que mostrar el proceso pasional, la suma de egoísmos que conduce al desastre religioso, a la tragedia histórica; el fin de la tragedia privada enlaza plenamente con la tragedia pública que, a diferencia de la primera, nunca acabará. De ahí que no mencione el nacimiento de la Princesa Isabel ni la atracción de Enrique por esta dama, pero algo resta inocencia al personaje de Juana, que destaca por su habilidad no sólo como cantante, sino también como encantadora:

Reina. (...)
La bella Semeyra es
dulce sirena que encanta
con sus voces los oídos.
(II, vv. 1053-1055)[7]

Y metafóricamente emplea Lope en *El castigo sin venganza* la imagen del canto de las sirenas como fuerza cautivadora y destructora de la voluntad ajena cuando Federico expresa la pasión que siente por su madrastra:

---

[7] Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.

JUANA.
(...)
Canta

En un infierno los dos,
gloria habemos de tener;
vos en verme padecer
y yo en ver que lo veis vos.
(II, vv. 1099-1102)

Inmediatamente la glosa la Reina Catalina atendiendo a su futuro con Enrique.

Federico. Sirena, Casandra, fuiste;
cantaste para meterme
en el mar donde me diste
la muerte.
(II, vv. 2016-2019)[8]

Además de presentar componentes propios de la tragedia griega –mito, *hamartía, hybris, anagnórisis*–, *La cisma de Inglaterra* y *El castigo sin venganza* poseen también un elemento estructural característico de la misma: la presencia de personajes corales que intervienen en el desarrollo de la acción contribuyendo a crear el clima trágico[9]. E igual función tiene en *El mayor monstruo del mundo* la canción de Sirene, que aconseja a Mariene lo que debe hacer tras haberse enterado ésta de que su marido ha planeado matarla si él muere para que ella no le sobreviva y pueda enamorarse de otro:

Sirene. Con una letra será,
que, aunque es antigua, podrá
aconsejar lo mejor.
(*Canta.*)
Si te quisiera matar
algún enemigo fiero,
madruga y mata primero.

Mariene. ¡Ay de quien ha de esperar
a morir y no matar!
Y más cuando considero
cuánto se acerca el severo
hado contra quien no sé
en mi defensa qué haré.

Sirene. (canta). *Madruga y mata primero.*
(III, p. 176)[10]

Lope utiliza también los coros en *El Duque de Viseo* y en su famosa *El Caballero de Olmedo*, donde, como en la calderoniana *El médico de su honra*, las canciones tienen valor profético: tanto el Rey Don Pedro como Don Alonso presienten su muerte al oír una canción que hace referencia al hecho:

D. Diego. Música hay en esta calle.

Rey. Vámonos llegando a ellos:
quizá con lo que cantaren,
me divertiré.

---

[8] Félix Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.

[9] Pese a lo expresado por Lope en el prólogo a dicha obra:
«advirtiendo que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres».
F. Lope de Vega, «El castigo sin venganza», en *Obras de Lope de Vega*, XXXII, ed. de Marcelino Ménendez Pelayo, Madrid, Atlas, B.A.E, 1972, p. 343.

[10] Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

D. Diego. La música
es antídoto a los males.

(cantan dentro).

El infante don Enrique
hoy se despidió del Rey;
su pesadumbre y su ausencia
quiera Dios que pare en bien.

Rey. ¡Qué triste voz! Vos, don Diego,
echad por aquesa calle,
no se nos escape quien
canta desatinos tales.
(III, vv. 477-489)[11]

Y más adelante:

Salen el Rey y Don Diego, cada uno por su parte; y cantan dentro.

Música: *Para Consuegra camina,*
donde piensa que han de ser
teatros de mil tragedias
las montañas de Montiel.

Rey. ¡Don Diego!

D. Diego. Señor...

Rey. Supuesto
que cantan en esta calle,
¿no hemos de saber quién es?
¿Habla por ventura el aire?

D. Diego. No te desvele, señor,
oír estas necedades;
porque a vuestro enojo ya
versos en Sevilla se hacen.
(III, vv. 586-597)

Pedro I el Cruel fue, efectivamente, asesinado en los campos de Montiel –en 1390– por su hermano Don Enrique de Trastamara, que en la obra calderoniana es desterrado por atentar, aunque involuntariamente, contra el Rey (III, vv. 218-234). Éste presiente una muerte sangrienta[12], de ahí que le impresionen tanto las canciones

---

[11] Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

[12] Rey. ¡Válgame el cielo!, ¿qué es esto?
¡Oh qué aprensión insufrible!
Bañado me vi en mi sangre,
muerto estuve. ¿Qué infelice
imaginación me cerca,
que con espantos horribles
y con helados temores

que escucha confirmando tal hecho, que adquieren además un aire misterioso al no poder localizar a quienes las entonan.

Un halo de misterio envuelve también a la que escucha el Caballero de Olmedo en boca de un labrador que de súbito le sale al paso:

Labrador. Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.
(III, vv. 2371-2374)[13]

Labrador. (...)
Si os importa, yo cumplí
con deciros la canción.
Volved atrás; no paseis
deste arroyo.

Alonso. En mi nobleza
fuera ese temor bajeza.

Labrador. Muy necio valor teneis.
Volved, volved a Medina.
(...)

Alonso. ¡Qué de sombras finge el miedo!
¡Qué de engaños imagina!
(...)
¿Muerto yo? Pero es canción
que por algún hombre hicieron
de Olmedo y los de Medina
en este camino han muerto.
A la mitad dél estoy.
¿Qué han de decir si me vuelvo?
(III, vv. 2404-2423)

Una canción resume, en *El Duque de Viseo*, la triste historia de la corte portuguesa, y advierte al protagonista sobre su suerte:

Una Voz canta dentro tristemente.

VISEO.
Voz. *Don Juan, rey de Portugal,*
Ese que llaman el Bravo,
Quejoso vive en Lisboa
De sus deudos y vasallos.

---

el pecho y el alma oprime?
Ruego a Dios que estos principios
no lleguen a tales fines,
que con diluvios de sangre
el mundo se escandalice.
(III, vv. 235-246)

Y sospecha luego que sus hermanos puedan aliarse contra él (III, vv. 462-474).

[13] F. Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1970.

Con su fuerte condición
Piensa que quieren matarlo
Los portugueses famosos,
Cuatro inocentes hermanos.
Al Condestable destierra,
También al Conde de Faro,
Y á don Álvaro el menor;
Que la envidia puede tanto.

Viseo. Y ¡cómo, si envidias pueden
Hacer un hombre pedazos,
Desde los cercos del sol
Hasta el mar de sus agravios!

Voz. (dentro). *Al duque de Guimaráns*
Mandó en público teatro
Cortar la honrada cabeza,
Digna de roble y de lauro.

Viseo. Temblando estoy, y esta cruz
Me pone mayor espanto.
Irme quisiera, y no puedo.
Su luz me parece un rayo.

Voz. (dentro). *Del buen duque de Viseo,*
Mancebo fuerte y gallardo,
Tiene mil quejas el Rey,
Con ser su primo y cuñado.
Guárdate, Duque inocente,
Guárdate, Abel desdichado;
Que malas informaciones
Ensangrientan nobles manos.

Viseo. ¿Que me guarde yo? ¿Por qué?
Por qué he de guardarme, estando
Inocente como estoy?
(III, p. 439)[14]

Y Volseo, que de privado del Rey pasa a desterrado en la citada *La cisma de Inglaterra*, ve resumida su trayectoria vital en una canción que escucha por azar:

Margarita. *Aprended flores de mí*
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aun no soy[15].
(III, vv. 2406-2409)

---

[14] F. Lope de Vega, «El Duque de Viseo», en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, B.A.E., Imprenta de los Sucesores de Hernando, tomo III, 1910.

[15] Recordemos la letrilla de Góngora –puesta en boca de la flor de la maravilla– dirigida al Marqués de Flores, protector suyo en la Corte, con quien compartía una gran afición a las flores:

Aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aún no soy. (...)

Pero otras veces las canciones no avisan de la tragedia, sino que sirven para encubrirla, convirtiéndose en cómplices de la misma. Tal sucede en *Los cabellos de Absalón*, donde el melancólico Amón, enamorado de su hermanastra Tamar –ese proceso, narrado por Tirso, es aquí omitido–, decide, tras un fallido intento de obtener correspondencia declarándose, lograr por fuerza lo que no pudo de grado, «pues ya a todo estoy resuelto, / porque piden mis desdichas / a gran daño, gran remedio» (I, vv. 594-596)[16]. Siente hambre y pide que sea Tamar quien le dé de comer. Ésta entra con unos músicos que cantan una significativa canción:

Músicos. *De las tristezas de Amón,*
que es amor la causa, es cierto;
que sólo amor se atreviera
a herir tan ilustre pecho.
Mas, ¡ay!, que es engaño
pensar que le ha muerto;
que no tiene amor
quien tiene silencio.
(I, vv. 887-894)

Al oírla llegar, Amón se siente desvanecer –«Todo yo tiemblo» (v. 898); «(*Aparte.*) (Yo estoy muerto)» (v. 904); «(*Aparte.*) (¡yo muero!)» (v. 912)–. Tamar le recuerda que ha venido «porque mi padre lo manda»; como está hambriento, le ha traído comida, y para alegrar su tristeza, música. De esa manera, la música queda asociada con la comida, metáfora de evidentes connotaciones sexuales en esta obra[17], y se convierte pues en complemento y cómplice del deseo de Amón, que espera satisfacción por la boca y regalo por el oído, quedando de nuevo, como en *Eco y Narciso*, unidos ambos sentidos:

Tamar. Música y manjares traigo
para lisonjear a un tiempo
los sentidos.
(I, vv. 905-907)

La infanta consiente en quedar a solas con él cuando éste despide a Jonadab y a los músicos:

Amón. Ea, pues. Cantad vosotros;

Poesía del siglo XVII. Góngora y Quevedo, ed. de Ambrosio Berasain, San Sebastián, Haranburu Editor, 1983, p. 57.

[16] Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

[17] Y en *La venganza de Tamar* de Tirso, *op. cit.*, donde el amor también se asocia a la metáfora de la comida, simbolismo que se mantendrá constante a lo largo de la acción. En el jardín, Tamar lamenta la ausencia de su amado Joab, y Dina imagina así el encuentro:

DINA. Serás un horno,
en que a Joab cocerás
pan de tiernos pensamientos,
a sustentarle bastantes
contra recelos violentos.
TAMAR. Sí, que en eso a los amantes
paga amor en alimentos.
(I, p. 367 b)

y porque vuestros acentos
suenen de lejos más dulces,
cantad desde otro aposento.

Jonadab. Sí, que música y pintura
parece[n] mejor de lejos.

Tamar. Ahí fuera podéis cantar.

(Vase la música.)

(I, vv. 923-929)

Si en *Eco y Narciso* ojos y oídos no encontraban correspondencia por lo poco que observaban unos y lo mucho que sentían otros, aquí se iguala a las artes percibidas por los mismos, cuando tal equiparación no es del todo cierta. Si la distancia es obligada en pintura para percibir armónicamente el conjunto y disimular los trazos, en música el alejamiento excesivo conlleva el peligro de perder los sutiles matices que la adornan. Desplazando a los músicos del lugar que les es propio, es decir, cerca de los que agasajan, con una falsa excusa, amo y criado están eliminando a posibles testigos, pues a juzgar por la letra de la canción, éstos parecen conocer las profundidades del alma del príncipe, cuya oscuridad es mejor no descubrir. Tamar lo invita a recrear un sentido más, el gusto: «Come tú mientras cantan» (I, v. 933). Y Amón, a su vez, incorpora el del tacto: le coge la mano, signo inequívocamente amoroso, pero ella lo rechaza[18]; él une entonces –como todos los amantes– amor a muerte, pero lo hace precisamente repitiendo al unísono la canción que suena de fondo:

Él y músicos. *Que no tiene amor*
quien tiene silencio.

Amón. Yo muero por ti, Tamar.
No puedo a mayor extremo
llegar que a morir por ti:
mi confianza me ha muerto[19].

(I, vv. 951-956)

---

[18] Lo mismo sucede entre Enrique VIII y Ana Bolena en *La cisma de Inglaterra, op. cit.*, cuando éste se declara y ella no le corresponde alegando que está casado (II, vv. 1409-1603).

Y entre Federico y Casandra en *El castigo sin venganza, op. cit.*:

FEDERICO.
(...)
Sola una mano suplico
que me des; dame el veneno
que me ha muerto.
CASANDRA. Federico,
todo principio condeno,
si pólvora al fuego aplico.
Vete con Dios.
FEDERICO. ¡Qué traición!
CASANDRA. Ya determinada estuve,
pero advertir es razón
que por una mano sube
el veneno al corazón.

(II, vv. 2006-2015)

[19] De nuevo anuncia su destino. Pero morir de amor es una imagen frecuente para expresar la pasión extremada:

Los músicos parecen repetir, en realidad, las palabras que Tamar le dirigió en primer encuentro animándole a que se declarara:

> No te acobarde
> nada, que del más tirano
> desdén se queja temprano
> el que se declara tarde.
> Declárate, pues
> (I, vv. 437-441)

Por fin Amón ha reunido el valor suficiente para hacerlo y su intención es firme. El pide auxilio y acude, precisamente, un músico:

> **Tamar.** ¡Hola!
> (Sale un Músico.)
>
> **Amón.** Que cantéis os manda
> Tamar
>
> **Tamar.** ¿Yo?
>
> **Músicos.** Ya obedecemos.
> (I, vv. 967-968)

Pero Tamar desaprovecha la oportunidad[20]. La puerta queda definitivamen cerrada dejando dentro a un Amón que, como ella misma deseó[21], ya nada teme:

> CASANDRA. Yo voy muriendo por ti.
> FEDERICO. Yo no, porque ya voy muerto.
> (II, vv. 2024-2025)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza, op. cit.*

> TETRARCA. Tu amor a morir me lleva.
> MARIENE. El tuyo, no menos fino
> antes que a ti padecerlo,
> me matará a mí el sentirlo.
> (I, pp. 99-100)

Aunque ahora lo ignoren, estas palabras son el anuncio literal de su destino. Pedro Calderón de Barca, *El mayor monstruo del mundo, op. cit.*

[20] Susana Hernández-Araico, *Ironía y tragedia en Calderón,* Potomac, Maryland, Scripta Hun nistica, 25, 1986, considera diferente el perfil de Tamar en Tirso (*La venganza de Tamar*) y Calder Mientras que la del primero es una «mujer fuerte y franca» (p. 110), la del segundo es una «mujer so padamente apasionada» (p. 103), cuya actitud ambigua e hipócrita contribuye a precipitar y consumar incesto:

> «En su versión del drama bíblico, Calderón transforma el papel de la Tamar de Tirso su; riendo repetidamente desde el primer acto su culpabilidad en el incesto de Amón. (...) es s la falta de aprobación social lo que motiva su resistencia al acoso del hermano. Calderón rec difica, pues, el enigma bíblico sobre Tamar suprimiendo toda la complicación psicológica Amón con que Tirso justifica el deseo de éste por la hermana —es decir, permitiendo la po bilidad de que sea ella la causante. Al mismo tiempo, Calderón la delínea como mujer so padamente apasionada». pp. 102-103.
>
> «La Tamar de Tirso, en cambio, no pretende complacer al hermano si persiste en «humor» amoroso hacia ella (II: 1072-78, págs. 93-94). No obstante su respeto a la autorid de Amón como príncipe, la renuncia inequívoca de Tamar a darle gusto al hermano lascivo e mina todo rito de complacencia en su visita. No «sale con mucho acompañamiento», como *Los cabellos* (I: 879-80, pág. 63) *ni se encarga de llevar un cortejo musical que incite al pr cipe a declarar su amor* (I: 888-95, pág. 64). La clara resistencia de la Tamar de Tirso ha que el hermano se decida a gozarla e inmediatamente despida a los sirvientes».

En cambio Calderón extiende la ambigüedad al segundo encuentro de los hermanos; hace adem que *la misma Tamar, sin ningún recelo, repita la orden de Amón de que salgan los músicos.* Luego e

Amón. No he de dejar de gozarte:
¡Jonadab!, cierra al momento.
(*Dentro.*)

Jonadab. Ya está la puerta cerrada.

Tamar. Mira el riesgo.

Amón. No le temo.

Tamar. ¡Padre! ¡Señor! ¡Absalón!

Amón. Tu voz ya no es de provecho
con esa dulce armonía.

(Cantan.)

Tamar. Pues daré voces al cielo.

Amón. El cielo responde tarde.

Tamar. Pues mataráte este acero
si me sigues, porque yo
fuerza mucha y valor tengo.

(Sácale la espada.)

Amón. Al sacarla me has herido,
y aunque puede ser agüero,
ya no temo cosa alguna,
cuando esta violencia intento.
La he de seguir, ya una vez
declarado, pues es cierto...

Él y músicos. *Que no tiene amor*
quien tiene silencio.
(I, vv. 969-988)

La música sella la alcoba y cierra la jornada. Si la mencionada canción se encontraba ya estrechamente relacionada con la trama, actúa ahora como versos finales del acto, quedando pues flotando en el aire mientras Amón arrastra a su media hermana detrás del escenario. La atmósfera preparatoria ha llegado a su culminación. La impotencia del público, también.

En la ya nombrada *El mayor monstruo del mundo* tenemos un ejemplo no sólo de canciones alusivas sino del empleo de la música y el sonido como fuerzas dramáticas esenciales percibidas como tales por los protagonistas. Siempre que va a suceder algo contrario a su fortuna o que éstos hablan de forma errónea o imprudente se

---

lo alienta a comer con fuerte sugerencia sexual. De hecho, es por medio de Jonadab por lo que Calderón subraya inicialmente la connotación sexual de esta comida (*Los cabellos*, I: 641-45, 667-70, págs. 56-67). Dada la ambivalencia persistente de Tamar hacia el hermano, la defensa con una daga en contra del acoso de Amón no parece entonces más que un intento inútil ya de postergar el placer hasta que el príncipe obtenga la aprobación del padre. La Tamar de Calderón inclusive *deja pasar la ocasión de pedir ayuda cuando un músico entra momentáneamente*. Y sólo llama a su padre y a Absalón una vez que Jonadab vuelve a cerrar la puerta." p. 107. La cursiva es nuestra.

TAMAR. ¿Es más que una mujer?
AMON. Sí.
TAMAR. Pues quéjate, Amón, de ti.
(I, vv. 448-449)

oyen tocar instrumentos guerreros[22]. Las cajas y los ruidos «dentro» se convierten en anuncios de acontecimientos funestos, pues su sonido está relacionado con la muerte: suenan cuando Herodes entrega su puñal a la asustada Mariene –que ha recibido una profecía según la cual su marido asesinará con él a lo que más quiere (I, p. 65)– y ésta se lo devuelve:

Tetrarca. Y así, a tus voces movido,
en tu nombre, Mariene,
segunda vez me le ciño.

(*Al tomar el puñal, cajas y golpes dentro y salen* CAPITÁN *y* SOLDADOS.)

(I, p. 98)

O cuando Octaviano, enamorado de Mariene por un retrato pese a haberle hecho creer Aristóbolo que ha fallecido, dice amar a una «beldad muerta»:

¡Oh qué bien vengado está
de mi altivez y soberbia,
pues para mayor trofeo,
con instrumento se venga
tan fácil como un retrato,
y ése de una beldad muerta!
(*Cajas destempladas.*)
Pero, ¿qué es aquesto? Cuando
triste pronuncia mi lengua
"muerta beldad", me responden
las cajas y las trompetas
destempladas. ¿Si los cielos,
si los montes, si las selvas,

---

[22] Este valor de presagio que adquiere lo auditivo aparece también en *El pintor de su deshonra*, donde los intentos amorosos de Don Álvaro hacia Serafina –casada con Don Juan Roca– son interrumpidos por la caída de un rayo, que ambos interpretan como signo de la fatalidad.

SERAFINA. ¿Yo ser tuya?
Un rayo... ¡Válgame el cielo!
(*Disparan dentro*)
D. ÁLVARO. ¡Ay de mí! ¡Cuánto me asusta
que el aire pronuncie el trueno,
cuando tú el rayo pronuncias!
(I, vv.1067-1070)

D. ÁLVARO Suspende el labio.
No prosigas; que primero
que yo viva sin ti, un rayo
me mate...
(*Disparan [dentro un arcabuz].*)
¡Válgame el cielo!
SERAFINA. ¡Ay de mí, que ya este acaso,
segunda vez sucedido,
mi muerte está pronunciando.
D. ALVARO. No, no temas; que yo, aunque
me asusto, no me acobardo.
(III, vv. 230-238)

Al final, Don Juan los asesinará disparando sus pistolas contra ambos. Pedro Calderón de la Barca, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

si los vientos, si los mares,
cuando mi voz les acuerda
de igual pérdida la ruina,
compadecidos celebran
de esta difunta hermosura
repetidas las exequias? (*Las cajas.*)
Otra vez, ¡piadosos cielos!
suena el rumor de más cerca.
Ved quién ese pavor causa.
(II, pp. 103-104)

Dos actos se inician con música: en el primero, para entretener las tristezas de Mariene[23], pero en el tercero para contrastar con el sonido de las cajas, cuya importancia viene señalada en la acotación:

(*Suenan instrumentos músicos en una parte y, en habiendo representado y cantado sus versos, suenan en otra cajas destempladas y dice dentro* MARIENE *los suyos. Y luego, en medio, suenan algunos tiros y chirimías y salen al tablado* OCTAVIANO, CAPITAN *y* SOLDADOS.)

Voces. ¡Viva Octaviano!

Música. *¡Viva!*

Voces. Y en los campos de Oriente...

Música. *Y en los campos de Oriente...*

Voces. ciñan su augusta frente...

Música. *ciñan su augusta frente...*

---

[23] (*Salen los* MÚSICOS *y, mientras cantan, van saliendo los que puedan de acompañamiento y detrás el* TETRARCA *y* MARIENE, *llorando.*)

MÚSICOS.

La divina Marïene,
el sol de Jerusalén,
por divertir sus tristezas,
vio el campo al amanecer.
Las fuentes, flores y aves
la dan dulce parabién,
siendo triunfo de sus manos
lo que es pompa de sus pies,
y como aves, fuentes, flores
solicitan su placer,
convidando unas a otras,
dicen una y otra vez:
«Fuentes, sus espejos sed:
corred, corred;
aves, su luz saludad:
volad, volad;
flores, sus sendas lucid,
venid, venid;
y a poner paz en lid
de un cielo y un vergel,
aves, fuentes y flores,
venid, volad, corred».
(I, pp. 61-62)

Voces. sacro el laurel, pacífica la oliva.
(La caja).

Mariene. La aclamación festiva,
convertida en lamento
de mísero concento,
diga de otra manera
que muera yo donde mi esposo muera.
(III, pp. 143-144)

Tal confusión no pasa inadvertida a Octaviano:

Octaviano. (...)

(Vanse los SOLDADOS. *La música y las cajas.)*

Mas ¿qué confuso ruido
de música en una
parte se escucha cuando, en otra, alguna
sedición cajas toca destempladas,
repitiendo encontradas
allí con voz altiva...

Mús. y Voces. *¡Viva Octaviano, viva!*

Octaviano. ....y allí con voz severa?

Mariene. Y muera yo donde mi esposo muera.
(III, p. 145)

En *Reinar después de morir*, una canción sirve al Príncipe Don Pedro para expresar su amor por Inés de Castro; aparece melancólico –«¡Ay, Inés, alma de cuanto / peno y lloro, vivo y siento!» (I, vv. 11-12)[24]– junto a unos músicos que cantan las glorias de su amor, y ante los que pondera su felicidad:

pues a mi Inés me humillé,
pues me rendí a su hermosura
a voces confesaré,
diciendo con toda el alma
a los que amantes me ven:
Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe[25].
(I, vv. 52-60)

---

[24] Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. de Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

[25] Repite la canción que entonaban los músicos. También la melancolía de Inés será expresada a través del canto:

D[a]. INÉS. *Diga el pensamiento,*
pues sólo él siente,
adorado ausente,
lo que de vos siento;

Una canción es también el medio escogido para revelar al Príncipe la muerte de su amada –asesinada por razones políticas– y lo imposible ya de su esperanza:

¿Dónde vas el caballero,
dónde vas, triste de ti?,
que la tu querida esposa
muerta está que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil.
(III, vv. 552-559)

Y reservamos para el final la música en *Los dos amantes del cielo*, donde además de cumplir funciones proféticas, sirve de apoteósico desenlace. El estudioso Crisanto se enamora de la altiva Daría, que ha puesto como condición para entregar su amor que el elegido debe morir por ella (I, p. 777 a)[26]. Estando Daría un día en el bosque, cae accidentalmente junto a una boca de la que sale una música que entona una estremecedora canción:

(*Dentro.*)
Músicos. ¡Feliz mil veces el día
que piadoso el Cielo vea
que este oscuro centro sea
el sepulcro de Daría!
(...)

mi pena y tormento
se trueque en contento
con dulce porfía.
Saüdade minha,
¿cuando vos vería?
VIOLANTE. *Minha saudade*
caro penhor meu
¿a quem direi eu
tamanha verdade?
Na minha vontade
de noite e de dia
siempre vos vería.
Saüdade minha
¿cuando vos vería?
(I, vv. 681-698)

DARÍA. Que en mi vida no querré
sino a quien muera por mí
de amor.
CRISANTO. Y después de muerto,
¿fuera vuestro favor cierto?
DARÍA. Bien pudiera ser que sí.
CRISANTO. Pues yo os doy palabra aquí
de aspirar a ese favor,
sacrificado al ardor
de vuestros rayos, señora.
DARÍA. Pues no me sigáis ahora;
que aún no habéis muerto de amor.
(I, p. 779 b)

Pedro Calderón de la Barca, «Los dos amantes del cielo», en *Obras completas*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, vol. I.

Daría. Pues ¿quién ordena que yo
muera sepultada aquí?

Músicos. Daría, el que ya por ti
enamorado murió.
(II, p. 787 b)

Al principio cree que se trata de Crisanto, que sepultado allí pide que cumpla su promesa, pero luego desecha esta idea, atribuyéndolo a que «todo es sombra de mi pensamiento: / que mal hallar podía / música aquí» (II, p. 788 a). Tras una serie de vicisitudes, Daría acaba reconociendo su amor por Crisanto y ambos se convierten al cristianismo, por lo cual son perseguidos por Polemio, padre del joven, y se encuentran al fin ante la boca en la que Daría oyó la canción que anunciaba felicidad el día de su muerte. Allí son cercados por los soldados, pero aceptan felices su destino porque mueren por amor a Dios y porque es el único medio de consumar su mutuo amor. Polemio ordena, precisamente, que sean arrojados a la boca donde recibió Daría el misterioso anuncio, y ésta comprende entonces su significado:

Polemio. (...)
Coged a los dos, y en esa
honda sima, cuyo centro
es un abismo, arrojadlos;
y pues en vida tuvieron
un amor, es bien que en muerte
tengan un sepulcro mesmo.

Crisanto. ¡Oh, qué alegre a morir voy!

Daría. También yo, pues ahora veo
que el grave anuncio de que
sería feliz, es cierto,
el día que mi sepulcro
fuese aqueste oscuro centro.
(III, p. 805 b)

El vaticinio, como siempre sucede en la tragedia, se ha cumplido, como también la promesa de Daría de amar a aquel que muriese de amor por ella. Una tempestad conmueve el firmamento:

Numeriano. Hoy toda Roma es portentos,
pues hace una gruta fiestas
cuando hace el sol sentimientos.
(III, p. 805 b)

Y un coro de ángeles repite la canción:

¡Feliz mil veces el día
en que todo el mundo vea
que este oscuro centro sea
el sepulcro de Daría!
(III, p. 805).

En lo alto de la cueva, un ángel informa de que ésta ha quedado sellada:

Ángel. Aquesta cueva que hoy tiene
tan grande tesoro dentro,
de nadie ha de ser pisada:
y así, este peñasco quiero
que la selle, porque sea
losa de su monumento;
y para que sus cenizas
nunca pisadas del tiempo
vuelen, durante inmortales
siglos de siglos eternos,
este rústico padrón
estará siempre diciendo
a las futuras edades:
"Aquí yacen los dos cuerpos
de Crisanto y de Daría,
los dos amantes del Cielo."
(III, pp. 805 b - 806 a, b)

Así pues, música y canciones desempeñan un papel decisivo en el universo conformado por las tragedias del Siglo de Oro, utilizadas con fines diversos pero siempre significativos, no como meras anotaciones marginales sino como elementos fundamentales en la trama, cuya funcionalidad no pasa desapercibida a los protagonistas. Pueden desvelar un carácter (*La cisma de Inglaterra*), dar consejos (*El mayor monstruo del mundo*), describir una pasión o anunciar un suceso funesto ya sucedido (*Reinar después de morir*) o por suceder (*El Caballero de Olmedo, El médico de su honra*), tener valor profético (*Los dos amantes del cielo*), relatar lo vivido (*El Duque de Viseo*), servir de reclamo y agente de enamoramiento (*Eco y Narciso, El monstruo de los jardines, La venganza de Tamar*), de cómplice en el desarrollo de los hechos (*Los cabellos de Absalón*) o incluso de apoteosis y broche final de la trama (*Los dos amantes del cielo*). En las obras analizadas, independientemente de la función específica que cumpla, el ejercicio musical guarda siempre una relación indisoluble de causa-efecto con la acción descrita y vivida. Y creemos que esto no responde a un fenómeno casual, sino a una convención conscientemente asumida por los autores y percibida por el público, que en las canciones advertía, probablemente, idéntico componente de fatalidad o misterio que hallaban los personajes. Tampoco la función de los coros griegos está ausente de estas piezas, donde el elenco de personajes es responsable de las acciones y de sus consecuencias, actúen éstos como testigos, interlocutores, participantes o protagonistas de los sucesos. La música desempeña en la tragedia aurosecular un papel no sólo importante, sino esencial, para que quienes la viven tomen conciencia de los movimientos propios y ajenos, convirtiéndose en un elemento tan significativo como el gesto o incluso la palabra. Si, según parece, con ella se amansa a las fieras, también es cierto que se despeja el corazón o enturbia el espíritu, y que expresa, y comunica, y debemos tenerla en cuenta para desvelar nuestra alma, y prestarle oídos si queremos llegar a descubrir el significado de tantos sucesos «incomprensibles», de tantos enigmas como, al parecer, nos rodean, y que tal vez no lo serían tanto si prestáramos más atención a los sentidos y no tanta a la racionalización de los mismos, a lo que se hizo, en definitiva, para regalarnos, consolarnos, avisarnos y, en cualquier caso, entusiasmarnos.

BIBLIOGRAFÍA

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, «Eco y Narciso» en *Comedias mitológicas*, ed. Ángel Valbuena Prat, *Las cien mejores obras de la literatura española*, vol. 96, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, «Eco y Narciso» en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I, "Dramas".

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El mayor monstruo del mundo*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, «El monstruo de los jardines», en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I, "Dramas".

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La cisma de Inglaterra*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid Castalia, 1981.

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, «Los dos amantes del cielo», en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, vol. I.

Susana HERNÁNDEZ-ARAICO, *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 25, 1986.

Tirso DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar 1968, vol. III.

Poesía del siglo XVII. Góngora y Quevedo, ed. Ambrosio Berasain, San Sebastián, Haranburu Editor, 1983.

Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *El Caballero de Olmedo*, ed. Joseph Pérez, Madrid, Castalia 1970.

Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *El castigo sin venganza*, ed. David A. Kossoff, Madrid, Castalia 1989.

Félix LOPE DE VEGA CARPIO, «El castigo sin venganza», en *Obras de Lope de Vega*, XXXII ed. Marcelino Ménendez Pelayo, Madrid, Atlas, B.A.E. 1972.

Félix LOPE DE VEGA CARPIO, «El Duque de Viseo», en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, B.A.E., Imprenta de los Sucesores de Hernando, tomo III, 1910.

Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid Espasa-Calpe, 1976.