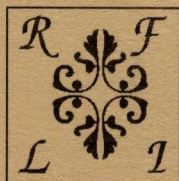


Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

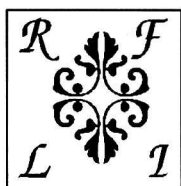
III
2000



EDIZIONI ETS

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

III
2000



EDIZIONI ETS

RIVISTA DI FILOLOGIA E LETTERATURE ISPANICHE

A CURA DI

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore,
Alessandro Martinengo (Pisa), Tommaso Scarano (Pisa)

Giovanni Caravaggi (Pavia), Antonio Gargano (Napoli), Giuseppina Ledda
(Cagliari), Norbert von Prellwitz (Roma), Maria Grazia Profeti (Firenze),
Aldo Ruffinatto (Torino), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Alcalá de Henares), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), María C. García de Enterría (Alcalá de Henares),
José Lara Garrido (Málaga)

Segreteria di redazione:
Anna Bognolo e Valentina Nider
(Pisa)

periodico annuale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10/99

Direttore responsabile: Giancarlo Fasano

abbonamento 2000
Italia L. 50.000, estero U.S. \$ 25
prezzo di un fascicolo: Italia L. 60.000, estero U.S. \$ 45
conto corrente postale n. 14721567
intestato a Edizioni ETS

INDICE

AURORA EGIDO <i>La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro</i>	9
LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA <i>Cauces y ámbitos de la reflexión sobre el drama en la España del Siglo de Oro</i>	33
FAUSTA ANTONUCCI <i>Sobre construcción y sentido de La dama duende de Calderón</i>	61
ENRICO DI PASTENA <i>Tranquilamente hablando, una svolta poetica</i>	95
FEDERICA CAPPELLI <i>Storia e memoria di una generazione: El mapa de las aguas di Ángel García Galiano</i>	127
NOTE	
VERONICA ORAZI <i>El perfecto leonés y sus tiempos afines en la colección diplomática del monasterio de Santa María de Trianos (León, siglo XIII)</i>	147
«EN EL TALLER POÉTICO DE QUEVEDO»: SEMINARIO COORDINATO DA A. MARTINENGO	
ALESSANDRO MARTINENGO <i>Presentazione</i>	161
IGNACIO ARELLANO <i>El contexto ideológico y cultural como marco de la anotación: meloterapia y debates musicales en el soneto «Músico rey y médica armonía» de Quevedo</i>	165

ANTONIO CARREIRA	
<i>Quevedo en Fáfara: calas por la periferia de la poesía amorosa</i>	175
SAGRARIO LÓPEZ POZA	
<i>Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo</i>	197
CARLOS MATA INDURÁIN	
<i>Aspectos satíricos y carnavalescos del Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado de Quevedo</i>	225
VICTORIANO RONCERO LÓPEZ	
<i>Poesía histórica y política de Quevedo</i>	249
CARLOS VAÍLLO	
<i>Política y antipolítica en la poesía de Quevedo</i>	263

EL CONTEXTO IDEOLÓGICO Y CULTURAL COMO MARCO DE LA ANOTACIÓN: MELOTERAPIA Y DEBATES MUSICALES EN EL SONETO «MÚSICO REY Y MÉDICA ARMONÍA» DE QUEVEDO

1. *Generalidades*

En la tarea de la anotación de los textos del Siglo de Oro, y particularmente en los de poetas de tanto trasfondo cultural y literario como Quevedo (o Góngora, o Calderón), que asumen multitud de tradiciones, elementos intertextuales o corrientes literarias y culturales, es conveniente preguntarse por el sustrato que cimienta muchos de sus motivos o figuras retóricas. En ocasiones un poema puede ser entendido en un nivel más superficial bastante satisfactoriamente, pero la evocación de otros textos o ideas vigentes en su época permite una mayor aquilatación bien de la originalidad, bien de la carga connotativa que lleva consigo y que provocaba en el receptor coetáneo una serie de resonancias que una anotación útil puede actualizar para un lector de nuestros días, al que le quedan más lejanos una serie de debates o de temas corrientes en el XVII.

El ejercicio que propongo en esta exposición es la reconstrucción elemental del marco ideológico y cultural (no fuentes precisas) que puede considerarse a propósito de un soneto de Quevedo publicado en *El Parnaso Español*, y que lleva en la edición de Blecua el número 114, «Músico rey y médica armonía». Semejante reconstrucción puede ser luego extractada en un posible aparato de notas que apunten al menos los aspectos más significativos.

El soneto es el siguiente, transcrito según la fijación de Blecua:

Músico rey y médica armonía,
exorcismo canoro sacrosanto,
y en angélica voz tutelar canto,
bien acompañan cetro y monarquía.

La negra Majestad con tiranía
de Saúl en las iras y en el llanto
reinaba, y fue provincia suya, en tanto
que de David a la arpa no atendía.

Decente es santo coro al Rey sagrado,

útil es el conuento religioso
al rey que de Luzbel yace habitado.

¡Oh, no embaraces, Fabio, el generoso
oído con los tonos del pecado,
porque halle el salmo tránsito espacioso!

González de Salas añadió un epígrafe: «Virtud de la música honesta y devota con abominación de la lasciva», y varias notas sucintas: en la primera señala que «Cuatro reyes asisten a este soneto: el del Cielo, el del Infierno y dos de la Tierra», y en las que siguen apunta que el rey músico es David, la negra Majestad Luzbel, el Rey sagrado «Dios, solo verdadero rey», y el rey que yace habitado de Luzbel Saúl.

El soneto, aunque de léxico muy elaborado, parece relativamente comprensible, y las notas de González de Salas apuntan detalles bastante sencillos. Sin embargo el epígrafe solo indica uno de los temas del texto, y todo su desarrollo incide en cuestiones de actualidad en relación con las cualidades y conceptos de la música en el Siglo de Oro que conviene recordar. Probablemente González de Salas no se extiende en sus notas porque serían ideas tópicas en su tiempo y muy conocidas para los lectores de cierta formación cultural, pero resultarán menos evidentes para el lector de hoy.

Los dos temas básicos del soneto se corresponden, aunque con leves irregularidades, con los cuartetos y los tercetos. Los primeros se centran en el poder terapéutico de la música, con diversos matices (podríamos decir, el «natural» y el «sobrenatural»), ilustrándolo por medio del ejemplo de David y Saúl, que se había hecho tópico, como veremos. Los tercetos apuntan ya el tema de la oposición entre música profana y lasciva y música sagrada.

2. *El concepto de armonía universal y las dimensiones de la meloterapia*

En el primero de los temas aducidos, el que podemos englobar bajo el rótulo de la meloterapia, se advierten dos dimensiones principales. En la primera podría relacionarse el poder curativo de la música con las doctrinas de la armonía del mundo y la música de las esferas que establecen una sutil correspondencia con el microcosmos o complejión del hombre, de tal modo que la música influye en el ánimo. Estamos todavía en el terreno de lo natural. Este tipo de consideraciones abundan en

el Siglo de Oro, en textos de diversa índole, por ejemplo en la miscelánea del P. Nieremberg, *Ocultia filosofía*, donde se dedica el capítulo 18 a explicar «Por qué la música es contra la ponzoña y sana algunas enfermedades», y los siguientes desarrollan aspectos diversos de este poder curativo. Nieremberg¹, sin embargo, disiente de los pitagóricos y platónicos², que habían puesto la eficacia de la música en la correspondencia del ánimo, formada de números o armonía, con la música externa. Señala que «La causa es porque el veneno o el humor del enfermo suele ocasionar efectos melancólicos o furiosos, y así si se les aplica música proporcionada, que aun según la sagrada Escritura causa alegría, de donde se deriva al cuerpo la salud...». Y en otro lugar³ «llevada el alma de la suavidad de la música se divierte de otras cosas, dando lugar que se siguen entretanto varias turbaciones y especies descompuestas».

Ya Erasmo⁴ en su comentario al salmo 38 (de 1532) glosa las virtudes terapéuticas de la música (a propósito, por ejemplo, de la picadura de la tarántula), recurriendo para expresar el poder de la música a ejemplos que habrán de reiterarse en otros tratadistas, como el de Arión y Orfeo.

En cualquier caso, este tema de la meloterapia, se relacione con las doctrinas pitagóricas o platónicas, o no (caso de Nieremberg), es conocido y aparece con cierta constancia en textos auriseculares. En el soneto de Quevedo queda más bien en un segundo plano, pasando a primer término otro de los matices de este poder curativo, más profundamente ligado al territorio espiritual y religioso: el matiz preciso del poder exorcizador, lanzador de espíritus diabólicos, que se atribuye a la música, como lo muestra el episodio de David y Saúl, narrado en el libro I de *los Reyes*, episodio que aparece constantemente en análogos contextos.

De la «médica armonía» en el v. 1, que podría remitir, por el léxico mismo, al complejo pitagórico y platónico, se pasa en el v. 2 al «exorcismo canoro sacrosanto». Nieremberg, en el capítulo 21 de la citada obra, trata precisamente de «Si en la música hay virtud natural contra

¹ J.E. Nieremberg, *Ocultia filosofía*, Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1645, fols. 15-17. Cfr. J.C. Margolin, *Érasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965, pp. 25 y ss.

² Para estas doctrinas musicales, muy importantes en las reelaboraciones de los Padres y los humanistas, ver J. Sage, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275-300 y «The Function of the Music in the Theatre of Calderón», D.W. Cruickshank y J. E. Varey, *Pedro Calderón de la Barca. Comedias*, vol. 19, *Critical Studies of Calderón's Comedias*, London, Tamesis, 1973, pp. 209-30.

³ J.E. Nieremberg, *Ocultia filosofía*, fol. 18.

⁴ Cit. por J.C. Margolin, *Érasme*, p. 26.

los demonios», asunto que glosa tomando como punto de partida, claro está, el mismo lugar del libro I de los *Reyes* que da pie al soneto quevediano, esto es, el episodio en que David con su arpa sosiega al poseso Saúl. La cita de Nieremberg⁵ puede ser útil para dar idea del complejo de referencias que subyace al asunto del soneto:

En el primer libro de los Reyes [...] se nos propone Saúl endemoniado; pero aliviado con el arpa de David, que tocándola, le dejaba el mal espíritu. En lo cual convienen Josefo, San Gregorio, Teodoreto, San Isidoro, San Euquerio, Ruperto, Lira, el Abulense, Dionisio, Hugo Careense y otros muchos. El pleito es con qué virtud se ejecutaba esto. Procopio y otros muchos solo la sobrenatural han querido aquí reconocer. Yo pienso que bastaba la natural [...] la música podría prevalecer naturalmente contra el demonio de Saúl [...] Quiere el demonio alteración, confusión, turbación, melancolía, tristeza y otros humores dispuestos para su fin, y contra estos es la música, que sosiega y apacigua los afectos, compone los humores, destierra la melancolía y tristeza

La serie de autoridades que aduce Nieremberg apunta a la frecuencia de esta discusión cuando se trata de la música. Es una cuestión clásica en los exégetas y sobre ella se encuentran amplios comentarios en repertorios muy manejados en la época, como el de Cornelio a Lapide, quien trata en los *Commentaria in librum I Regum*, cap. XVI, el mecanismo sanador del arpa de David sobre la posesión diabólica de Saúl, aduciendo, para rebatirlas, las explicaciones derivadas de doctrinas pitagóricas y platónicas, e inclinándose al fin por una postura ecléctica que rechaza también la «naturalista» adoptada por Nieremberg, señalando que la música de David opera sobre Saúl con virtud en parte natural, en parte sobrenatural:

verius est Davidem psallendo fugasse daemonem Saulis vi partim naturali, partim supernaturali; naturali, quia musica exhilarat, itaque pellit melancholiam, qua daemon utebatur ad Saulem cruciandum [...] Quae daemon, qui agit per causas naturales, maxime utitur humore melancholico, ad homines adigendum in angores, scrupulos, diffidentias, dissensiones, aversiones, odia, rixa [...] Verum potior vis huius citharae est supernaturalis, nimirum quod David citharae pulsu mentem suam excitabat [...] ut ferventius oraret Deum pro Saulis salute

La primera parte de la argumentación de C. a Lapide, apoyada en otra serie de autoridades parcialmente citadas también por Nieremberg, remite a los efectos naturales de la música sobre los humores y por tanto sobre los ánimos. Se advertirá que la descripción que hace Quevedo de Saúl en el segundo cuarteto, en que se liga la posesión diabólica con las cualidades de la melancolía (iras, llanto...) se pone igual-

⁵ J.E. Nieremberg, *Oculto filosofía*, fols. 19v-20r.

mente de relieve en los comentaristas que vengo aduciendo.

La argumentación relativa al poder sobrenatural de la música de David, hay que relacionarla por su lado con la dimensión tipológica⁶ de esta figura del Antiguo Testamento, símbolo de Cristo, y cuya arpa es imagen alegórica de la cruz⁷, por lo cual, como explican Euquerio o Beda el Venerable, se comprende bien este poder del arpa de David, que corresponde de pleno derecho a la cruz de Cristo:

Allegorice, cithara representat crucem Christi; sicut enim chordae in cithara distenduntur, sic Christus distensus fuit in cruce [...] Sic et Propser [...] Euherius et Beda censent malum spiritum pulsum a Saule virtute crucis Christi futurae, suius typus erat cithara Davidis

Es la misma serie de conceptos sobre el episodio de David y Saúl que se documenta también, por ejemplo, en Erasmo y los humanistas preocupados por estos asuntos⁸. La identificación de la cruz con el arpa, por lo demás, era ya lugar común en la Edad Media, extendido sobre todo por la predicación de los mendicantes⁹.

⁶ El Mesías prometido por los profetas es representado en numerosas figuras, imágenes, prefiguraciones del Antiguo Testamento (tipos), que anuncian su llegada. Cornelio a Lapide comenta muchísimas relativas a Cristo: ver los lugares repertoriados en el *Memoriale Comentariorum Cornelli a Lapide*, de Péronne, Paris, Ludovicum Vives, 1878, s. v. «Jesu Christi Typi et Figurae» y los lugares a que remite. Las prefiguraciones cristológicas en el Antiguo Testamento son innumerables; algunas: Cristo es segundo Isaac; Abraham, Job, Moisés son figuras de Cristo, como Abel y Tobías... Una figura principal es David.

⁷ Hasta el siglo XVII los poetas trataron de relacionar la imagen del arpa con la crucifixión y con la de Orfeo. En muchos ejemplos de la literatura medieval alemana e inglesa la cítara representa la Cruz en la que murió Cristo. Clemente de Alejandría, PG, 9, col. 310: «Potuerit autem a psalmographo allegorice accipi cithara, in primo quidem significato, Dominus»; Casiodoro, PL, 70, col. 404, explica que la cítara representa la gloriosa pasión de Cristo, la que con nervios tensados y los huesos enumerados, canta su amargo sufrimiento como en una canción espiritual. Alcuino, PL, 100, col. 1122, explica que las cítaras representan los sufrimientos de Cristo porque, así como al tener las cuerdas más tensas o menos tensas se producen distintos sonidos, los miembros de Cristo expresan los sufrimientos de una manera diferente. También San Bernardo, PL, 184, col. 655, compara las siete últimas frases de Jesús en la Cruz con las siete cuerdas de la cítara, explicando que así como las cuerdas deben estar fijas y tensadas al armazón del instrumento, la Cruz, nuevo instrumento, recibe el cuerpo extendido de Cristo y es clavado a esta.

⁸ Ver J.C. Margolin, *Érasme*, pp. 26-28. Erasmo subraya también que «Quum audis David, commoneris hanc cantionem nons esse profectam ab humanu sensu, sed a spiritu Christi, cuius typum frequenter in mysticis litteris gerit Rex ipse, citharoedus et ipse» (*Enarratio Psalmi XXXVIII*, J.C. Margolin, *Érasme*, p. 28).

⁹ El dominico Juan López de Salamanca combina en un sermón la noción de la cruz como instrumento musical con la de David como prefiguración de Cristo; lo mismo hace San Vicente Ferrer, etc. Cfr. F.P. Pickering, *Literature and Art in the Middle Ages*, London, MacMillan, 1970, pp. 285-301; R.E. Surtz, *La guitarra de Dios*, Madrid, Muchnik, 1997, pp. 81-105.

Algunos matices del v. 3 «en angélica voz tutelar canto» pueden iluminarse también con otros textos anteriores. Podemos entender que corresponde bien a un rey el cantar a Dios; además que esta música es protectora (tutelar) y digna de las voces angélicas. Dado que la música de David se interpreta alegóricamente como la predicación, el evangelio o la suavidad de la doctrina y de la alabanza a Dios; que la figura de David es símbolo cristológico; y que ejerce una tarea encomendada a los ángeles (cantar la gloria divina), se comprenderá la relación del texto quevediano con otros de Erasmo¹⁰, por ejemplo, en que señala que es tarea de los ángeles cantar a Dios, o de fray Diego de Estella, que apunta lo mismo («Este oficio santo [el de cantar al Espíritu Santo y alabar a Dios] hacen los ángeles en el cielo»)¹¹. Coincidencias léxicas, aunque con alguna diferencia de sentido, pueden conectar el soneto de Quevedo con un pasaje de San Basilio que califica al salmo o canto sagrado de «angelicae tutelae conciliator» (*Proemio Salmorum*).

El tema de la capacidad de exorcismo sagrado de la música aparece de manera muy interesante en otra glosa de fray Diego de Estella¹² donde se relaciona precisamente con una de las clases de música que se distinguen en los tercetos del soneto de Quevedo, esto es, con la música sagrada, que se separa netamente de la profana y lasciva: así se unen en este lugar del *Libro de la vanidad del mundo* los dos temas del soneto quevediano, el de la oposición de las categorías musicales y el de las virtudes y objetivos de la música sagrada, la única que para fray Diego es admisible:

Las músicas y cánticos espirituales lanzan de nuestra ánima el espíritu malo de la tibieza y negligencia, y al hastío de las cosas espirituales, que muchas veces entristecen y relajan nuestro corazón, y lo hacen torpe para sentir y gustar de las cosas de Dios [...] David, con la música lanzaba el espíritu malo que atormentaba al rey Saúl, y tañendo su arpa cesaba aquel trabajo, y hallábase bueno

El mismo Quevedo apunta este complejo de temas, aunque se desvía pronto hacia otros objetivos, en un pasaje de la *Política de Dios*¹³, que es pertinente citar aquí:

Para tan grande mal [el de Saúl] y tan superior dijeron que por médico se bus-

¹⁰ Ver J.C. Margolin, *Érasme*, p. 26.

¹¹ Fray D. de Estella, *Libro de la vanidad del mundo*, ed. P. Sagüés, Madrid, Editorial Franciscana-Institución Príncipe de Viana, 1980, p. 175.

¹² Fray D. de Estella, *Libro de la vanidad*, p. 175. El pasaje de fray Diego resulta una buena ilustración de aspectos centrales del soneto de Quevedo.

¹³ F. de Quevedo, *Política de Dios*, ed. J. Crosby, Madrid, Castalia, 1966, pp. 152-53. Modernizo las grafías y propongo mi puntuación.

case un bailarín, un músico, no que le sacase el espíritu, solo que con la voz y las danzas le aliviase un poco. La medra de muchos criados es el demonio entretenido en el corazón de sus dueños. Sonos y mudanzas recetan a quien ha menester conuros y exorcismos

Nótese que, debido al contexto en que se inserta la cita, Quevedo considera el efecto natural de la música (al que se referían positivamente Nieremberg y en parte Cornelio a Lapide y las autoridades a que ambos apelan) prácticamente identificado con la música profana, negativa en todos los moralistas, como veremos, mezclando dos aspectos para poder insistir mejor en el poder exorcizador de la peculiar música de David. Pero para aclarar mejor estos extremos será oportuno interesarnos brevemente por esta contraposición de las categorías musicales que expresa el epígrafe del soneto como tema principal del mismo.

3. *Los debates sobre la música. Música lasciva y música sagrada*

Los tercetos establecen la oposición de la música santa, que es decente, esto es, corresponde al rey sagrado (Dios) y que tiene efectos exorcizadores contra el demonio que posee a Saúl (vv. 9-11), y la música lasciva y profana, que entorpece el oído e impide escuchar el salmo.

Es un debate central en los Padres de la Iglesia, que retoman los humanistas, llega a la Ilustración¹⁴, y conoce un impulso particular en el contexto de la Reforma y Contrarreforma, momentos en que hay gran preocupación por la música litúrgica y por la depuración de los elementos profanos y lascivos de algunos modos musicales.

En general se plantea la oposición entre música sensible o irracional y música racional o moral, que en términos religiosos se puede asimilar a música lasciva, incitadora de las pasiones, y música sacra, de función ética y religiosa.

San Agustín es una referencia obligada. En su tratado *De musica* (PL, 32) proporciona muchos textos a propósito de las músicas profanas, lascivas, inmorales, y la música sacra o verdadera. En *De doctrina christiana* (lib. IV, cap. 7) distingue meridianamente entre la *musica sapientis* y la *musica luxuriantis*; en el lib. IX, cap. 6 de *Las confesiones*, pondera la importancia que en su conversión tiene el efecto de los himnos y cánticos de la Iglesia, que conmueven su espíritu e inflaman su corazón de un afecto de piedad extraordinario.

¹⁴ Recuérdese el discurso XIV de Feijoo en su *Teatro crítico*, dedicado a la música de los templos, en que reaparecen algunos argumentos y ejemplos, como el de David y Saúl...

Es fácil espigar entre los Padres¹⁵ citas al respecto. Para San Jerónimo¹⁶ la música puede ser un medio por el cual la tentación penetra en el espíritu y emponzoña el corazón. San León ataca a la música insidiosa que excita las pasiones; Valeriano en la Homilía 6 aconseja que «Nemo insidiosis cantibus credat»; San Gregorio de Nisa pone en guardia contra la música que provoca al vicio y a la voluptuosidad; Clemente de Alejandría rechaza la «musicam insolentem»; San Basilio abomina igualmente de la música corruptora de los espíritus y San Crisóstomo, en fin, denomina a este tipo de melodías *diabolicas modulationes* inspiradas por el demonio¹⁷.

No se olvide que varios de ellos influyen poderosamente en Erasmo¹⁸, que es a su vez una de las grandes figuras del Humanismo.

Los ataques a la música profana se hacen especialmente agudos a propósito de las músicas teatrales, rechazadas incluso por los tratadistas más entusiastas como fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* (1549)¹⁹.

Diego de Estella resume en el capítulo 66 de su libro²⁰, que dedica a la vanidad de las músicas y cantares del mundo, esta postura que vengo ilustrando:

Si quieres gozar de aquellas músicas celestiales, desprecia los vanos cantares y músicas de este mundo. [...] el demonio tañe a nuestros oídos y canta dulcemente, porque no sintamos el pecado [...] El sonido y estruendo de la música hace al hombre sordo para que no oiga las santas inspiraciones de Dios [...] Así tañe y canta el mundo sobre tu alma difunta en pecados, porque menos sientas tu perdición. Suspense el sentido con esta vanidad no advierten a las cosas del espíritu

¹⁵ Ver T. Gerold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris, Alcan, 1931.

¹⁶ Cfr. J.C. Margolin, *Érasme*, p. 15.

¹⁷ Para estos textos de los Padres cfr. C. a Lapele, *Commentaria in librum Job*, Paris, Ludovicum Vives, 1878, cap. XXI.

¹⁸ Cfr. J.C. Margolin, *Érasme*, pp. 13-14 para esta presencia de San Agustín y sobre todo de San Jerónimo en Erasmo, quien también editó en griego y tradujo al latín a San Juan Crisóstomo. Sobre la importancia que Erasmo concede a los Padres y la serie de traducciones y glosas a los mismos consúltese también S. López Poza, *Francisco de Quevedo y la literatura patristica*, La Coruña, Universidad, 1992, p. 20 y todo el libro en general para la misma cuestión relativa al propio Quevedo. Otro cauce relevante en la transmisión de esta filosofía musical es el *De Musica Libri Quinque* de Boecio, que influye mucho en los humanistas.

¹⁹ Para estas críticas a la música teatral y su inmoralidad ver J. Sage, «Calderón y la música», n. 11, p. 281.

²⁰ Fray D. de Estella, *Libro de la vanidad*, p. 173. Para la música como mecanismo de tentación ver también A. de la Granja, «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII», *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 79-94.

4. *Final*

En suma, el soneto quevediano «Músico rey y médica armonía» se inserta en una serie de consideraciones sobre la virtud terapéutica (tanto natural como sobrenatural) de la música y sobre la oposición de música lasciva y música sagrada. Este conjunto de temas se relacionan con doctrinas pitagóricas y platónicas sobre la armonía, pero fundamentalmente se desarrollan en las reflexiones de los Padres de la Iglesia como San Agustín o San Juan Crisóstomo, y en la preocupación humanista sobre los modos musicales y sus efectos, preocupación especialmente aguda en los movimientos religiosos de la Reforma y Contrarreforma.

El soneto de Quevedo no es, pues, como en tantas otras ocasiones, un texto aislado, sino una reelaboración de un complejo ideológico en el que se sitúa.

Destaca no obstante la inclinación a la coherencia argumentativa quevediana: los dos temas que vengo señalando no se organizan de modo autónomo o disperso: otro texto de Erasmo²¹ revela la profunda conexión entre ambas vertientes de esta constelación musical, puesto que la música que ejemplifica de modo arquetípico a la sagrada, que debe rendirse a Dios, y que es digna de ser cantada por los reyes, es precisamente la sanadora de David, con la cual expulsa a los demonios de Saúl, y que puede entenderse alegóricamente como la concordancia entre la vida del hombre y los preceptos divinos:

Apud Hebraeos religiosa erat musica [...] huius praecipuum studium apparet fuisse Regi David, qui non solum cantores instituit [...] verum etiam ipse non putavit indignum regia majestate saltare, simul et canere ante arcam Domini [...] Nos intelligamus Deo gratissimam esse musicam, quam nulla in parte vita nostra dissonat a praeceptis ipsius [...] Haec est musica qua pellitur spiritus malus quo Saul agitabatur

La reconstrucción de este sustrato ideológico y cultural revela toda una serie de connotaciones, sentidos y referencias sin los cuales resultaría difícil aquilatar un aparato de notas en cualquiera de los niveles que hayamos elegido para la anotación. Es, por tanto, una tarea previa que creo especialmente necesaria en la obra de poetas de tan densas reelaboraciones intertextuales como es don Francisco de Quevedo.

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

²¹ Cit. por J.C. Margolin, *Érasme*, p. 29.