

# LA AUSTERIDAD MUSICAL EN LAS COMEDIAS DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN<sup>1</sup>

JULES WHICKER

*Universidad de Birmingham*

El año pasado en el V Congreso de la AITENSO presenté una comunicación sobre las comedias de magia de Juan Ruiz de Alarcón, que trataba de la dimensión espectacular de esas obras, de los efectos visuales que contienen, y de lo que significan éstos en términos filosóficos y artísticos. Este año ofrezco un estudio complementario, ya que mi propósito es examinar los recursos dramáticos auditivos de las comedias alarconianas al hablar de la música que se encuentra o no se encuentra en ellas y de lo que pueden significar filosófica y artísticamente.

Mi interés por el tema de la música teatral fue estimulado aquí el año pasado al escuchar la fascinante ponencia de Louise Stein. Ya tenía yo un interés en la totalidad de la experiencia teatral —sea en los corrales de comedias, en los coliseos o en las representaciones palaciegas—, mientras también me interesaba por la controversia contemporánea en torno a la moral en las representaciones públicas, sobre todo en los corrales, en los que la misma existencia de los teatros y el sustento de los artistas dependían de su capacidad para divertir a un público compuesto de individuos procedentes de una variedad de capas sociales, incluyendo a influyentes grupos vulgares como los temidos “mosqueteros”, cuyo aplauso o silbos bastaban para asegurar, o imposibilitar, el éxito de la obra, y cuya influencia amenazaba con disminuir la responsabilidad moral de la comedia, a la vez que favorecía el desarrollo de los elementos divertidos (deleitosos) a costa de los moralmente edificantes (provechosos).

Por lo tanto, en este trabajo examinaré cómo, por un lado, las actitudes hacia la música teatral divulgadas por los severos críticos de las representaciones públicas —tales como el padre Juan de Mariana en su tratado *Contra los juegos públicos* de 1598— y, por el otro lado, la afición a la música, al canto y al baile de los públicos áureos, entran en conflicto en un caso determinado, el

<sup>1</sup> Agradezco mucho a la British Academy su generosa ayuda, ya que me permitió presentar esta conferencia.

del dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón. He elegido estudiar la obra de Ruiz de Alarcón en este contexto, porque ofrece un caso interesante debido precisamente a la escasez, en su obra, tanto de elementos musicales como de referencias verbales a la música.

No es difícil entender la inclusión de interludios musicales, canciones populares y bailes de corte o de aldea en las comedias de un dramaturgo popular como Lope —y no digo que los incluía sólo para entretener a su público, sin pretensiones más intelectuales o espirituales—, pero sí es difícil entender la casi ausencia de tales elementos en las comedias de Ruiz de Alarcón, cuando pensamos que durante el quinto lustro del siglo XVII, el novohispano parece haber llegado a ser tan celebrado en los corrales de Madrid como Tirso y hasta el mismo Lope. En esta situación, con un público aficionado a la música, con los recursos musicales no escasos de las compañías de actores a su disposición, y con el ejemplo del gran Lope a seguir, la cuestión que esta ponencia intenta solucionar es la siguiente: ¿por qué son las comedias alarconianas tan austeras con respecto a la música?

Esta pregunta puede resultar sorprendente. Los que conocen su más célebre comedia, *La verdad sospechosa*, recordarán que en uno de los pasajes más famosos y más líricos de la obra, el protagonista, don García, describe la música que acompañó a un banquete que dice haber dado la noche anterior en el Sotillo. Según García, este acompañamiento musical consistía en “cuatro coros diferentes” —uno de “chirimías”, uno de “vihuelas al arco”, uno de “flautas”, y el último “de cuatro voces / con guitarras y arpas”—, y cuando tocan y cantan, su eficacia en crear un ambiente maravilloso resulta realmente impresionante: “... comienzan / desde conformes distancias / a suspender las esferas; / tanto que envidioso Apolo, / apresuró su carrera, / porque el principio del día / pusiese fin a la fiesta” (vv. 743-749).<sup>2</sup>

Sin embargo, no es suficiente concluir que el cuidadoso artificio con el que don García esconde a sus coros dentro de tiendas construidas con ramas de olmo, ni que la opulencia de tan comprensiva variedad de instrumentos

<sup>2</sup> Compárese este pasaje con otro menos famoso de *Las paredes oyen*, donde don Mendo recita (¿canta?) una alborada culta a su dama, la discreta doña Ana de Contreras, para persuadirla de llevarlo con ella a Alcalá de Henares donde ella piensa hacer un retiro espiritual. “DON MENDO: Los campos de Alcalá, bella señora, / desdeñan los favores del verano, / y de la fértil Flora / no solicitan ya la diestra mano, / después que primaveras les reparte / la dichosa esperanza de mirarte. / Los arroyos, que esperan ser espejos / en quien de esos dos soles celestiales / se miran los reflejos, / transforman sus corrientes en cristales, / y el agua, en cambio de besallos, grata / hace a tus blancos pies puente de plata. / Al nuevo sol que nace, agradecidas / en verdes ramas las cantoras aves, / a coros divididas, / dando a los vientos músicas suaves, / para explicar la gloria deste día / articular intentan su armonía.

musicales, suponen que Alarcón apruebe su actuación tanto como don García.

La descripción del banquete llama sucesivamente a los cinco sentidos, en un orden que desciende desde la luz de los fuegos de artificio, a la armonía de la música, al sabor y los olores de la comida y las bebidas, hasta al tacto, con el extravagante detalle del guardamondadientes en forma de un San Sebastián hecho de diamantes y asaeteado por palillos de oro. Como ha señalado James F. Burke, este arreglo de los sentidos sugiere la inversión del concepto platónico del “banquete del alma” en el cual el individuo refina su experiencia al progresar desde los sentidos que le conectan con el mundo material —el tacto, el gusto, el olfato— hasta los que lo dirigen hacia el mundo celestial, y desde ahí, a lo divino.<sup>3</sup> La descripción del banquete de don García no es una celebración del amor espiritual, sino del deseo carnal y de los gustos físicos; lo que revela no es el universo como Dios lo creó, sino el mundo como el hombre lo ha inventado; don García insistentemente sustituye los elementos naturales —aves, fieras, árboles, hierba, arroyo, arenas, estrellas, frutos, flores, pajas y dientes— por otros artificiosos o menos naturales —figuras bordadas, tiendas de ramas, esmeraldas, cristal, perlas, sulfúreas luces, conservas y “distilados sudores”, flechas de oro, y aun más perlas. Al igual que los cohetes, bombas y antorchas que oscurecen y eclipsan las estrellas, la música de los coros, al “suspender las esferas” efectivamente ahoga la armonía natural, o como dirían los filósofos neoplatónicos renacentistas, oculta la verdadera música de las esferas, a la que alude fray Luis en su oda a Francisco de Salinas, “El aire se serena”.<sup>4</sup>

No debemos olvidarnos que la descripción del banquete es una ficción, y

---

/ Parte, joh feliz! Que el céfiro süave / lisonjear pretende codicioso / la rodadora nave, / de nueva Europa Júpiter dichoso, / por quien en Indias vuelto Manzanares, / España de sus glorias hace a Henares. / Parte, joh primero móvil adorado!, / de quien siguiendo voy el movimiento, / si bien arrebatado / pues tras mi centro corro, no violento; / que yo, si lo merezco, gloria mía, / voy a ser el lucero de ese día. / DOÑA ANA: Los campos de esperanza matizados, / la consonancia dulce de las aves, / los cristales cuajados, / las lisonjas del céfiro süaves, / en nada estimo; y estimara sólo / llevar por mi lucero al mismo Apolo. / Mas cuando el corazón lo solicita, / forzosa acción de amor correspondiente, / ni el honor acredita, / ni el estado que tengo lo consiente” (I, x, vv. 446-485).

Ni el artificio del verso, ni la lisonja de los conceptos pueden descarriar a la sensata doña Ana, cuya réplica metafóricamente recuerda el carácter devoto de su viaje al sustituir el lucero amoroso —la estrella, o mejor dicho, el planeta de Venus— por el mismo Apolo, es decir por el dios pagano de mayores rasgos cristianos.

<sup>3</sup> James F. Burke, “The Banquet of Sense in *La verdad sospechosa*”, en John S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honour of Alan D. Deyermond: A North-American Tribute*. Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1986, pp. 51-56.

<sup>4</sup> En *Fray Luis de León: Poesías completas* (ed. Ricardo Senabre). Espasa-Calpe, Madrid, 1988, pp. 45-47 [col. Austral].

aun peor, una mentira, cuyo propósito es provocar la admiración y fomentar la envidia de los oyentes. De este modo, sin hacer ningún comentario explícito contra el estilo afectado de los poetas cultos ni contra los músicos virtuosos, Alarcón nos advierte que hay cierto tipo de arte, sea musical, culinario, o literario que es contrario a la naturaleza y a la verdad, y cuyo propósito es gratificar los gustos de su audiencia e inflamar la arrogancia de sus exponentes.

Si catalogamos las demás ocasiones en que aparecen en su obra interludios musicales y referencias a la música, veremos que con la excepción de aquellos momentos en que tocan instrumentos a modo de pista para indicar el carácter festivo, solemne o militar de alguna escena, es decir, cuando vemos acotaciones tales como: “suenan cascabeles” (*La industria y la suerte*, II, VIII); “Hacen dentro ruido de baile” (*Las paredes oyen*, I, XVII); o, “Templo de Apolo con altar. Salen al son de chirimías el Rey etc. [...] Cubren el altar y tocan chirimías” (*El dueño de las estrellas*, I, I), “Salen al son de chirimías, el Anticristo [...] Eliazar [...] acompañamiento de judíos, y Elías falso y Balán” (*El Anticristo*, III, I); o bien, “Don Pedro y soldados, con banderas moriscas, arrastrando a son de cajas. El Rey” (*Ganar amigos*, III, XIII), “Tocan cajas a batalla” (*El Anticristo*, III, X); “Suena dentro ruido de cascabeles y atabales” (*El examen de maridos*, III, I). Salvo en estos casos, digo, las ocurrencias de la música, aunque poco numerosas, siempre parecen algo sospechosas.

Hay canciones de tres tipos. El primero es el de los romances populares o jácaras de escaso valor lírico que tratan de temas picarescos, como los que cantan un villano, un pasajero y un ventero en *El tejedor de Segovia* (II, IV; II, XV; III, II);<sup>5</sup> o los versos en romance cantados por un arriero y una mujer volviendo de Madrid a Alcalá de Henares después de la fiesta de San Juan, que aluden a la borrachera y al adulterio. El segundo tipo es el de las canciones populares que celebran alguna fiesta de aldea; hay dos ejemplos de este tipo, uno en *Los pechos privilegiados* (II, VII), y otro en *El dueño de las estrellas* (I, VII-VIII). El tercer tipo consiste en los himnos blasfemos que se cantan en *El Anticristo* en aclamación al falso Mesías.

Mientras los músicos tocan y cantan las canciones del segundo tipo, los

<sup>5</sup>No sé si sean auténticos o inventados, aunque el último parece ser imitado de la jácara de Quevedo, *Carta de Escarramán a la Méndez*: “Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán”. En su edición de los *Poemas escogidos* de Quevedo, José Manuel Blecuca observa que esta jácara “apareció en un pliego suelto [...] en 1613, [...] que] tuvo uno de los éxitos más extraordinarios, puesto que se volvió a lo divino, entre otros, por Lope de Vega, e hizo nacer el famoso baile del *Escarramán*”. Francisco de Quevedo y Villegas, *Poemas escogidos* (ed. José Manuel Blecuca). Castalia, Madrid, 1989, p. 342 [Clásicos Castalia].

campesinos bailan al son de sus voces e instrumentos. También vemos algo parecido en *El Anticristo* donde éste baila con sus esclavas gitana, libia, y etíope, y con el gracioso Balán, mientras cantan sus “barbudos filomenas” como llama Balán a su coro de eunucos. Ni que decir tiene que este espectáculo no sirve para glorificar al Anticristo como él desea, sino para ridiculizarlo, incluso a los ojos del gracioso. Tampoco hay mucho que estimar en las canciones del primer tipo, pues conciernen a temas picarescos y satíricos como el de las viejas verdes, los matasietes, el vino, el adulterio y la infamia.

Sólo en los casos del segundo tipo aparecen matices más positivos. Los aldeanos de *El dueño de las estrellas* están cantando y bailando para celebrar la fiesta de Apolo, dándole gracias al dios del Sol por su fructuosa bondad. Aunque la ubicación clásica obliga a Alarcón a atribuir la celebración a un dios pagano —la fuente literaria de la comedia es la biografía de Licurgo que encontró Alarcón en *Las vidas paralelas* de Plutarco—, todos reconocerían la semejanza entre el culto de Apolo y el cristianismo. Si el baile y el cantar de los aldeanos cretenses de *El dueño* expresa su gratitud y celebra la fertilidad del mundo natural, el de los campesinos leoneses en *Los pechos privilegiados* celebra la paz y la autenticidad del campo en contraste con el bullicio y los engaños de la ciudad, en un ejemplo evidente del tópico guevariano o quizá horaciano de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”. Pero su regocijo complacido se ve interrumpido por las noticias de que alguien ha ofendido a su señor, don Rodrigo de Villagómez, y vemos en aquel instante que el descanso y el placer deben ceder ante los deberes sociales.

En lo que se refiere a las alusiones a la música, éstas son sospechosas también. En *Las paredes oyen*, el joven duque de Urbino, que acaba de llegar a Madrid, pide a los protagonistas, don Juan de Mendoza y don Mendo de Guzmán, que le indiquen los escollos de la vida cortesana para no caer en ellos, y se compara a Ulises defendiéndose contra “la canora sirena” por hacerse sordo a sus voces seductoras. Aquí, la voz que canta es una tentación que pone en peligro al héroe y que debe ser resistida. Como confirmación de esto, hay otra alusión a las sirenas en *Mudarse por mejorarse* donde el protagonista don García comenta, “que sirena fingida / halaga así para quitar la vida” (III, IX, vv.1386-1387), y de nuevo vemos que la música está asociada en una comedia alarconiana con el peligro, la lisonja y el artificio.<sup>6</sup> Las demás referencias no son más favorables, sobre todo cuando se alude a la música y los bailes en los

<sup>6</sup> Si esta actitud austera se ve templada poco después cuando al oírse un “ruido de baile” dentro de una casa, don Juan (quien es un personaje moralmente ejemplar) comenta que la noche de San Juan “es fiesta de todos”, debemos tener en cuenta el hecho de que este mismo don Juan ya se ha mostrado incapaz de criticar a nadie.

corrales. En una comedia atribuida, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, encontramos un relato de una visita que ha hecho el gracioso Motín a uno de los corrales de Madrid. Después de describir al público de una manera satírica, Motín relata como “en esto salió a cantar / la música de Vallejo, / y luego, cada trebejo / encajado en su lugar, / la comedia se empezó”, y al final, “la comedia felizmente / aplaudida, al puerto llega; / que era de Lope de Vega, / y el baile de Benavente” (I, VII, vv. 1257-1261, 1269-1272).<sup>7</sup> ¿No es esto una rara muestra de aprobación por parte de Alarcón? Creo que no. No existe ningún indicio de que las relaciones entre Alarcón y Lope fueran otras que antipáticas, ni otra aprobación aparente de este tipo. Y luego si consideramos la composición del público, aparte de los espectadores antes ridiculizados, Motín se refiere sólo a los del patio, los “mosqueteros”, quienes, después de causar sus alborotos usuales se dejan hechizar por la representación: “[el patio] quedó junto y sosegado: / era un país empedrado / de cabezas el corral”. Si las cabezas son adoquines ¿cómo será su discreción? Inexistente, suponemos. A mi ver lo que Alarcón está diciendo aquí a los discretos es que la comedia lopesca con su música y sus bailes sólo es apta para embobar al vulgo, un grupo que él desdeña desde el famoso prólogo de su primera parte.<sup>8</sup> Y así debemos concluir que las comedias suyas no serán de este tipo.

Parece que, en opinión de nuestro dramaturgo, la música no tiene lugar entre las habilidades de un caballero discreto; en *El examen de maridos*, por ejemplo, la discreta doña Inés se burla de uno de sus pretendientes por tener la voz atiplada, y rechaza a otro por tener la reputación de cantar bien.<sup>9</sup>

Pero hay una objeción más a la música instrumental (y al estilo culto a la

<sup>7</sup>En su presentación sobre el entremés barroco, Abraham Madroñal nos informa que Quiñones de Benavente, el coreógrafo mencionado en el pasaje alarcóniano citado aquí, se destaca en su época por haber logrado integrar todos los géneros teatrales menores, el baile, la mojiganga, etcétera, es decir, los géneros de carácter más divertido y menos decoroso.

<sup>8</sup>En otro lugar, el gracioso de *Mudarse por mejorarse* comenta el gusto inexplicable del público madrileño, que preferiría ver un baile de muñecas a una buena comedia. “MOTÍN: Oye el ejemplo que pinto: comedia vi yo, llamada / de los sabios extremada, / y rendir la vida al quinto; / y vi en otra, que a millares / los disparates tenía, / reñir al quinceño día / con Jarava por lugares; / y sus parciales, vencidos / de la fuerza de razón, / decir: Disparates son, / pero son entretenidos. / Representante afamado / has visto, por sólo errar / una sílaba, quedar / a silbos mosqueteado; / y luego acudir verías / esta cuaresma pasada, / contenta y alborotada, / al corral cuarenta días / toda la corte, y estar / muy quedos papando muecas, / viendo bailar dos muñecas / y oyendo un viejo graznar” (I, XI, vv. 505-528).

<sup>9</sup>“DOÑA INÉS (Aparte) ¡Qué amante tan enflautado! / Yo lo veré. / OCHAVO: Linda cosa, / la voz sutil y melosa / en un hombre muy barbado” (I, X, vv. 1448-1450); “BELTRÁN [Don Guillén de Aragón]: Canta bien. / DOÑA INÉS: Buena gracia en un soltero, / si canta sin ser rogado, / pero sin rogar con ello.” (II, XIV, vv. 1895-1898).

vez) en la obra de Ruiz de Alarcón, como vemos en *La industria y la suerte*. En la escena en cuestión un criado, Jimeno, explica a su señor que ha malinterpretado las palabras de su dama, doña Blanca, a causa de no descifrarlas como si fueran una alegoría:

JIMENO:            ¡Con qué estilo tan discreto,  
                           con qué cifras tan agudas,  
                           con qué equívocos tan nuevos  
                           te ha sabido dar favores  
                           y de Sol pedirte celos!  
                           ¡Con qué términos tan propios,  
                           tan breves y verdaderos  
                           prosiguió la alegoría  
                           de la luna, el sol, y el cielo!  
                           No como algún presumido,  
                           en cuyos humildes versos  
                           hay cisma de alegorías  
                           y confusión de concetos,  
                           retruécano de palabras,  
                           tiquimiqui y embeleco,  
                           patarata del oído  
                           y engañifa del ingenio;  
                           que, bien mirado, señor (II, vi, vv. 1248-1267).

La música y la poesía culta padecen del mismo defecto; son cosa de sensación, pero no tienen sentido, y no revelan la verdad ni explican los enigmas de la experiencia humana.

Es preciso ahora resumir lo dicho antes de ponerlo en el contexto de la oposición moral al teatro de sus contemporáneos. En las comedias alarconianas, la música es presentada como un arte que halaga el oído, disfrutado por los aristócratas que por motivos de arrogancia y orgullo anteponen sus gustos a la razón y a sus deberes, y por el vulgo irracional que no tiene discreción. En este sistema la música tiene valor sólo cuando está dirigida a algún propósito provechoso, tal como es la celebración de la vida retirada (horaciana, guevariana o leonesca) o de las fiestas religiosas (la fiesta de San Juan en *Las paredes oyen*, y la de Apolo en *El dueño de las estrellas*), en las que el regocijo tiene por objeto la glorificación del dios creador, y no la lisonja de un ser autocreado, o más bien fingido, como es el Anticristo (y todos los de su abolengo —don García, don Mendo, Arnesto y todos los demás engañadores del teatro alarconiano). Y por estar el público en los corrales donde se representan sus

comedias compuesto mayormente de gente del vulgo, Alarcón no está dispuesto a rebajarse a halagar sus gustos, sino que se limita a introducir la música, las canciones y los bailes sólo en dos “modos”, el satírico y el alegórico, para que produzcan provecho más que placer.

Podríamos concluir de este estudio de los elementos musicales en el teatro de Ruiz de Alarcón que él los utilizó con tanta austeridad por razones primeramente personales. Su rechazo al populismo lopesco, un populismo que presumía no envidiar, y su asiduo cultivo (¿elaboración?) de una identidad aristocrática que le permitía desdeñar los gustos del vulgo, sí serían comprensibles dentro de un marco puramente biográfico. Pero si examinamos las actitudes de sus contemporáneos que se oponían a las representaciones públicas, vemos que la música y el baile son los elementos más controvertidos de todos. Por razones de espacio citaré sólo del más famoso, el padre Mariana. En su *Tratado contra los juegos públicos*, Mariana enfatiza los efectos de la música y el baile sobre el público a lo largo de dos capítulos, y llega a la conclusión siguiente:

Muchas cosas hay en los teatros que tienen gran fuerza para corromper los costumbres del pueblo; y entre estos *principalmente los cantares, tonadas y bailes pueden mucho por entrambas partes, ora para mover los hombres o despertarlos, ora para pervertirlos al mal*; de los cuales porque se usan mucho en las representaciones, quiero tratar en este lugar y declarar cómo, no solamente tienen fuerza para deleitar a los oyentes, sino también para mover y despertar en muchas maneras los afectos del alma, de los cuales se compone y con los cuales se gobierna todo el curso de la vida humana. [...] si en tanta manera la música reprime los afectos y los mueve, necesaria cosa es que pueda también mucho para hacer las costumbres o buenas o malas como fuere la música, porque ¿qué cosa son las virtudes, o en qué cosa más se ocupan que en enfrenar los movimientos del ánimo? ¿De dónde nascen los vicios, sino de los afectos desordenados, apetito desenfrenado, ira encendida, demasiado temor o tristeza, lo cual, como los antiguos filósofos tuviesen conocido para ordenar las ciudades y fundallas, juzgaron no ser de poco momento que el legislador tuviese por uno de sus cuidados determinar y establecer de qué género de música se debía usar en la ciudad y pueblo. [...] *la música del teatro y de los farsantes es una peste gravísima que va corrompiendo por las ciudades y por los lugares las costumbres de los particulares, y poco a poco dándoles a beber la maldad*, y que los príncipes que se descuidan en esto, que debían tener por muy encomendado, darán cuenta a Dios, y serán vivos y muertos castigados gravísimamente por haber gobernado mal la república...<sup>10</sup>

<sup>10</sup> *Tratado contra los juegos públicos*, en *Obras del padre Juan de Mariana*. BAE, Madrid, 1854, vols. 30 y 31 t. II, pp. 413-462 (2 ts.); especialmente los caps. XI, “De la

Además de esto, el padre Mariana advierte a sus lectores que las voces y los meneos de las mujeres son la causa de muchos pecados. Creo que es relevante mencionar aquí las observaciones hechas por Robert Lauer en su comunicación sobre Ana Bolena respecto a que Pedro de Rivadeneira en su *Historia eclesiástica* habla de su desenvoltura en el bailar y tañer, y a que, en su comedia *La cisma de Inglaterra*, Calderón la llama “sirena” y la deja bailar en el escenario. Si las voces de las mujeres suelen ser tan seductoras como sugieren Mariana, Rivadeneira y Calderón, esto podría explicar por qué todos los cantantes alarconianos hasta los trebejos —que son eunucos barbados— son hombres, y por qué las únicas mujeres que vemos bailar ¡son las esclavas del Anticristo!

En su tratamiento del tema de los efectos morales de la música y del baile teatrales, Mariana demuestra una familiaridad con la filosofía de Platón y Aristóteles, al hablar de la importancia esencial de los números en el mundo natural (es decir, el mundo creado por Dios), del efecto de los números en la poesía o en la música, en los sentidos y los afectos, y de la eficacia de la música para guiar la conducta de los hombres.<sup>11</sup> No voy a entrar en detalle en este tema aquí porque existen varios estudios modernos muy valiosos sobre la teoría áurea de la música, entre los que destacan los de Joaquín Álvarez Barrientos, Agustín de la Granja, Alice Pollin, Jack Sage y Louise Stein.<sup>12</sup> Lo que revela un análisis de este tema, aparte de la deuda de los preceptistas de los siglos XVI y XVII con los antiguos, es la diferencia fundamental entre al arte nuevo de Lope y el arte dramático alarconiano. Mientras Lope era más aristotélico que platónico —puesto que creía que el mejor modo de enseñar al público era el de “moverlos” (es decir, emocionarlos, apelando al gusto, su aspecto más típico), y que así bien podría ser provechoso estimular los afectos con la música tanto como con

---

música teatral”, pp. 431-432 y XII, “Del baile y cantar llamado zarabanda”, pp. 432-434 [subrayado mío].

<sup>11</sup> En cuanto a la filosofía de Platón, *vid.* por ejemplo, la *República* (X, Ls. II y III), las *Leyes* (II, 656-657), el *Crátilo* (423d), y el *Timeo* (47d-e); y en cuanto a la de Aristóteles, la *Política* (VIII, 5, 1340a, 18-39), y *De ánima y metafísica* (I, 5).

<sup>12</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, “La música teatral en entredicho: Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 157-169; Agustín de la Granja, “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII, *Ibid.*, pp. 79-94; Alice M. Pollin, “Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the *Autos* (1675-1681)”. *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 362-370; Jack W. Sage, “The Function of Music in the Theatre of Calderón”, in *The Comedias of Calderón*, vol. 19, pp. 209-230; Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Clarendon Press, Oxford, 1993; especialmente el cap. 1, “Music and the *Comedia Nueva*, 1600-1690”, pp. 11-65 [Oxford Monographs on Music].

los demás recursos teatrales—, Alarcón era un discípulo estricto de la escuela de Platón. Es decir, era profundamente sospechoso de todas aquellas artes que confían en los sentidos y no en la razón, y estaba dispuesto a admitir sólo las técnicas que pudieran funcionar de modo alegórico. Tales artes no aspiran a sustituir la verdad, eclipsándola con el lustre de su artificio, sino que tienen como objetivo cifrar la verdad para después revelarla a los que tienen suficiente discreción para reconocerla. Sin embargo, tal artista platónico (frase que acaso nos parezca oxymorónica) debe evitar proporcionar algún tipo de deleite que pueda satisfacer a los oyentes que no entienden su arte. Y así llegamos a entender que Alarcón es tan recatado como artista que excluye de su obra toda poesía y toda música que de otra manera pudiera encantarnos, y castiga a sus personajes más irresponsablemente creativos, para asegurar que sus pecados nos sirvan de ejemplo.