EXORTACION PANEGIRICA AL SILENCIO.

MOTIVADA DE SV APOSTROPHE

PSALLE, ET SILE.

A LA PROTECCION DEL EMINENTISSIMO REVERENDISSIMO Señor Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, Cardenal Presbytero de la Santa Iglesia de Roma, del Titulo de Santa Cruz en Ierusalen, del Consejo de Estado de su Magestad, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, y Gran Chanciller Mayor de Castilla, &c.

POR

DON PEDRO CALDERON DE LA Barca, Caualiero de la Orden de Santiago, y Capellan de su Magestad en su Real Capilla de los Señores Reyes Nueuos.

Estudio preliminar de
VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

Homenaje a
CALDERÓN
en el IV centenario de su nacimiento

PSALLE, ET SILE

Nuestro agradecimiento a la **Biblioteca Nacional** *que nos ha cedido la edición original, y al* ***Personal del Área de Preservación y Conservación de Fondos*** *por su inestimable colaboración*

Colección al cuidado gráfico de:
Vicente A. Serrano

Primera edición: diciembre 2000

© *Del estudio preliminar:*
Víctor García de la Concha, 2000

© *De la presente edición:*
Centro de Documentación Teatral
Torregalindo, 10. 28016 Madrid

Impresión: A.G. Luis Pérez, S.A.
Algorta, 33. 28019 Madrid

Dep. Legal: M. 47.270-2000
I.S.B.N.: 84-87583-42-3

PSALLE, ET SILE.

POR

DON PEDRO CALDERON DE LA Barca, Cauallero de la Orden de Santiago, y Capellan de ſu Mageſtad en ſu Real Capilla de los Señores Reyes Nueuos.

Estudio preliminar de

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

Homenaje a

CALDERÓN

en el IV centenario de su nacimiento

Centro de Documentación Teatral

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Índice

Psalle et Sile
Estudio Preliminar,
por Víctor García de la Concha
Pág. 9

Psalle et Sile
Versión modernizada
del texto de la edición *princeps*
Pág. 77

Psalle et Sile
Reproducción facsímil
de la edición *princeps*
conservada en la Biblioteca Nacional
Pág. 97

Psalle et sile

En 1650 y cumplidos los cincuenta años de edad, tras una juventud agitada, con buen currículo de servicios nobiliarios y militares y aún mejor de dramaturgo, determinó don Pedro Calderón de la Barca hacerse sacerdote. Sin negar una motivación básica espiritual, no hay que descartar que a ello lo animara también la posibilidad de disfrutar del beneficio de la capellanía madrileña instituida por su abuela materna y a la que su madre lo había, como segundón, destinado. Para ello había estudiado en su juventud en Alcalá y Salamanca.

Ordenado en 1651, supone Cotarelo que ese mismo año, tras ocupar la capellanía familiar, solicitó y obtuvo por merced regia una capellanía de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, que le habría sido retirada por el Patriarca de las Indias, don Alonso Pérez de Guzmán, «capellán mayor de los Reyes Nuevos y gran enemigo de las representaciones de teatro, fundándose en que Calderón era indigno del cargo por escribir comedias»[1]. No conocemos con exactitud la fecha del interesante *Papel de don Pedro Calderón de la Barca al Patriarca*, el cual le había mandado «escriuir las fiestas del Santíssimo Sacramento», esto es, los autos del Día del Corpus. Por ello Wilson atendiendo a la lógica del tex-

[1] Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la "Rev. de Arch, Bibl. y Museos", 1924, pág. 290.

to, descarta que el contrincante de Calderón fuera el Patriarca, y añade que no sabemos qué puesto sería el que Calderón solicitó en 1651[2]. A mi juicio, las cosas pudieron ocurrir así: apenas ordenado sacerdote, para lo que Calderón debió de prepararse algún tiempo en Toledo, pidió al Rey que lo presentara a la capellanía de Reyes Nuevos y el Rey accedió. Mas no se inició el proceso –solicitud y formalización de la propuesta, expediente de limpieza de sangre, etc.– porque alguien, detrás del cual podría estar el Patriarca, avanzó la reserva que paralizó el intento. De ahí que Calderón aproveche la ocasión que este le brinda para pedirle a cambio de escribir los autos, que desbloquee la situación.

Y así ocurrió. El 1 de marzo de 1653 presentó don Pedro su solicitud, avalada por la presentación del Rey, y, cumplidos los trámites, tomó posesión de la codiciada plaza –la Capilla poseía cuantiosas rentas y conservaba autonomía frente a la propia catedral toledana en que radicaba[3]–, el 19 de junio del mismo año. Poco después ingresó en la Hermandad del Refugio, consagrada a recoger en calles y posadas a pobres desamparados, y a atenderles en su hospital. Calderón se dedicó a ello hasta agosto de 1656, año en que fue nombrado Hermano mayor.

En contraste, su asistencia a la Capilla de los Reyes Nuevos fue pronto discontinua. Asidua en 1635 y buena parte de 1654, en enero de 1655 solicita ausentarse por la necesidad de ir a Madrid,

[2] Vid. texto y estudio en Edward. M. Wilson, "Calderón y el Patriarca", en *Studia Iberica*. Festschrift für Hans Flasche. Ed. de Karl-Herman Körner y Klaus Rühl, Berna y Munich, Francke, 1923, 700. Y en mi estudio *Psalle et sile*. Homenaje a Calderón en el IV centenario de su nacimiento. Universidad de Salamanca, 2000, págs. 35-38.

[3] *Los Reyes Nuevos de Toledo*. Descriuense las cosas mas augustas y notables desta Ciudad Imperial; quienes fueron los Reyos Nuevos, sus virtudes, sus hechos, sus proezas, sus hazañas; y la Real Capilla que fundaron en la Santa Iglesia, Mausoleo sumptuoso, donde descansaron sus cuerpos. Al Rey Nuevo, celestial y Divino y Rey de todos los Reyes, Christo Señor Nuestro, le consagra y dedica la pluma del doctor don Christoval Lozano, capellan de su Magestad en su Real Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo..., Madrid, Francisco Serrano de Figueroa, 1667. Sigo la edición de Barcelona, Pablo Campins, 1744.

«a negocios de importancia», sin duda asuntos de teatro[4]. A comienzos de abril suplica al Rey que le conceda dos meses de permiso, alegando que está enfermo y que el clima de Toledo no favorece la curación. Desconfían sus colegas y cada nueva solicitud suscita controversia entre los capellanes. Al fin el Rey, como Patrón de la Capilla, le otorga una licencia indefinida.

No significa –todo hay que decirlo– desvinculación de los intereses de la Capilla por parte de don Pedro. De hecho, se le encomiendan importantes gestiones en Madrid y cuando, muerto el Rey, la Reina Gobernadora le renueva en 1665 la licencia indefinida, el Secretario da cuenta a los capellanes de una carta de Calderón en la que, tras renovar el agradecimiento, se declara presto a venir, renunciando al privilegio, cuando fuere necesario y se declara «el más humilde criado de la Real capilla».

Pero ya no volvió a Toledo.

Exhortación panegírica

El 31 de diciembre de 1661 firmaba don Francisco de Aranda y Mazuelo, canónigo magistral de la Catedral de Toledo, el *Nihil obstat* para la publicación de la «*Exhortación panegírica a que dio motivo el Sagrado Mote* Psalle et Sile, *inscripción Religiosa del Coro de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas*». A su juicio, en el

> «noticioso y heroico discurso ha sabido ceñirse a líneas breves el fervor, la eloquencia, discrecion de don Pedro Calderón de la Barca [...], sugeto bien conocido y estimado en toda Europa por sus numerosos Escritos, y por sus decentes, morales, y celebrados Poemas, que deven coronarse con este sagrado y provechoso assumpto».

[4] Vid. Eduardo Juliá Martínez, "Calderón de la Barca en Toledo", *Revista de Filología Española*, XXV (1941), págs. 182-204. Allí se ofrece una relación detallada del proceso de licencias.

Tras destacar los «nuevos y muy importantes primores» que en él halla, siente la necesidad de advertir de que no se trata de un encargo hecho para corregir abusos o faltas en el silencio requerido en el Coro:

> «reconozco y venero la observancia perpetua de lo que persuade: pues de la suerte que los Oradores Sagrados proponen las verdades Evangélicas que más eficazmente batallan con los vicios en Auditorios (algunas vezes) de tanta perfeccion espiritual, que más necessitan de desahogo en sus temores que de amenaza en sus excessos; y no por esso la moral doctrina falta a la prudencia, pues lo que no es reprehensión de lo que sucedió, es cuerda prevencion a lo que puede suceder».

Sólo, en todo caso, a él –añade el Censor– puede llegar la exhortación a modo de advertencia de obligación:

> «a los demas [llega como] el consuelo de satisfazerla con puntual solicitud, y será bien que todos gozen, entre las suavidades del metro, una verdad tan importante, y una enseñança tan libre de censura».

Cerraba de este modo la Censura el camino a cualquier interpretación torcida y justificaba lo que, como veremos, algunos juzgarían impertinente.

No consta la fecha de publicación efectiva, pero el precioso grabado de Pedro de Villafranca que antecede a la portada, lleva la data de Madrid, 1662. En él se ve el interior de la reja del Coro que forjaron a mediados del siglo XVI Domingo de Céspedes y su yerno Hernando Bravo[5]. En la cara anterior de las cartelas «supra

[5] Vid. Fernando de Olaguer-Feliú Alonso, *Las rejas de la catedral de Toledo*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1980, pág. 180.

portam» se lee «*Procul esto prophani*». En el reverso, debajo de la inscripción espaciada del Salmo «Cantabo-Dno. qui-bona tri-buit mihi», el mote que da lugar al poema de Calderón: «*Psalle et Sile*». El título exacto es *Exortacion / panegirica al / silencio / Motivada de su apostrophe / Psalle, et Sile.* Va dedicada a la protección del Eminentíssimo Reverendíssimo Señor Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, Cardenal Arzobispo de Toledo.

En la Carta-Dedicatoria explica Calderón que, habiendo tenido noticia de que al Cardenal le habían llamado la atención esas cartelas,

> «Me parecio que assumpto tan piadoso, que avía merecido su atencion debia llevar tras si la de quantos con segundos acuerdos a nuestra primera obligacion, militamos (o debemos militar) debaxo de su exemplo. A esta, pues, noticia mal despierto el apagado espiritu de mis tibiezas, se halló obligado (o mejor dixera convencido) a responder en la pequeña parte a que supo esforçarle la flogedad de su pereza».

Se excusa a renglón seguido el poeta de dedicar esta «exortación a la interior vnion (que al primer viso opuesta) tienen entre si Silencio y Canto», a alguien como el Cardenal-Arzobispo «quien (tan a todas horas) la reconoce, aun antes obedecida que intimada». Pero no se trata de exhortar en corrección sino de aprovechar el ejemplo de lo que de hecho se practica en el Coro de la catedral toledana:

> «pues sera entonces aprovechada doctrina de la regular observancia de su culto, bien como Primada Cathedra a la restante Escuela de la Canonica Milicia».

No se trata, en definitiva, dice, de ir «con presumpciones de advertencia mia, sino antes con rendimientos de enseñanza suya».

Registro de ediciones

No lleva la primera edición pie de imprenta. Wilson y Cruickshank sospechan[6] que salió de los tórculos de la Imprenta Real de Madrid: así lo avalaría el cotejo de las capitulares utilizadas con las que aparecen en obras allí impresas. Regentaba en esa época la Imprenta Mateo Fernández y a él debió de entregarle directamente el original Calderón, quien tal vez –según ellos; a mi me parece dudoso, por las erratas– supervisó la impresión. Se conservan muy pocos ejemplares de esta *princeps*[7] pero Rodríguez Moñino vio en la Biblioteca de Lázaro Galdiano, en Madrid, un ejemplar de otra edición temprana, sin pie de imprenta y fecha, que a la materia preliminar de la *princeps* añade una aprobación laudatoria de Fray José Laguna, Provincial de la Orden de San Francisco de Paula en el Arzobispado de Valencia. Wilson y Cruickshank, que la cotejan minuciosamente con la anterior, creen que debió de hacerse en Valencia allá por los años de 1690.

En su extremosidad laudatoria, tan barroca –la hipérbole fue flor del tiempo–, la Aprobación del Padre Laguna constituye una lectura glosada de la doctrina del poema. Pasemos por alto la desorbitada comparación inicial del papel del poema con un retrato del cielo, en el que las letras son estrellas, al igual que el Coro, imitación de los coros angélicos, es la más «noble Concha de la más divina Perla de la Gloria». Las dos voces, *Psalle et sile,* serían, en fin, los dos polos que sirven de apoyo doctrinal al Cielo, por el

[6] Tomo los datos bibliográficos de su estudio "Adiciones a la bibliografía de *Psalle et sile*", en *Hacia Calderón, Calderoniana 7* (1973), págs. 13-26.

[7] Biblioteca Nacional de Madrid; The Hispanic Society of America; Colección Wilson (regalo de Rodríguez Moñino) y Archivo-Biblioteca de la Casa de los Pardo de Donlebún en Figueras (Asturias). Este último es el que sirve para la Reproducción en facsímil que, seguida de una noticia bibliográfica, preparó don Leopoldo Trénor, perteneciente a esa misma familia, y que incorpora un comentario crítico de Joaquín de Entrambasaguas. Lleva el pie de imprenta de Valencia, Miguel Juan, *1936,* pero el colofón explica que, interrumpida la edición por la guerra civil, se terminó "en abril del Año de la Victoria de *1939,* que abrió de nuevo la ruta del Imperio Hispánico". Para entonces, "vencido por la pena de haber perdido a tres de sus hijos", don Leopoldo Trénor había fallecido.

que discurre como un «Sol, Apolo de las Musas, el celebrado ingenio, siempre sí admirado, de don Pedro Calderón».

En una primera aproximación al poema, entiende Laguna el mote sin contradicción: «cántale a Dios dignas alabanzas, y calla distrahido en ociosas curiosidades; que es indecencia grande mezclar profanas atenciones con las alabanças de Iglesia». No es, desde luego, contradicción «hablar para Dios y callar para los hombres». Recuerda el fraile a este propósito el caso de Lamia, que hechizó al Rey Demetrio no con su belleza sino con la música. Y se pregunta: «¿Ha de ser menos poderosa la música con armonías de Cielo que la música de una caduca habilidad?».

Pero, penetrando más en la lectura, se percata de que el poema encierra un más alto concepto. Gracias a «la llama que enciende el ayre de la Pluma de don Pedro Calderón» –no es extraño que Wilson y Cruickshank califiquen esta prosa de «bastante repugnante»–, Laguna entiende que el valor supremo del *Panegírico* consiste en «hallar en el canto [sagrado] un silencio apacible, y en las suspensiones del silencio armoniosas consonancias, siendo para Dios el silencio mudo canto, y siendo el canto retórico silencio».

> «En el coraçon suele introduzirse el estruendo de las humanas passiones, que turba y destempla las consonancias de la boca en alabar a Dios; y assi para la dulçura del Coro de la boca ha de cessar el rumor molesto del Coro del coraçon, cantando en el coraçon el silencio, para que en la boca suene con dulçura el quiebro de la voz».

En esa línea dice la versión hebrea del Salmo 64 «Tu alabanza es el silencio» y en esa órbita interpreta Laguna la afirmación del Rey David de que «los Cielos cantan la gloria de Dios» (Ps. 18). La canta –dice– la muda elocuencia de los astros,

> «a que puede añadirse aver afirmado muchos Filósofos que los Cielos se mueven a compás de música, formando

> con su movimiento un rumor sonoro, y un armonioso estruendo; pero que la costumbre de oírlo entorpece el sentido, passando el ruydo de su consonancia a imperceptible silencio».

Si hasta ahí el razonamiento simbólico se mueve dentro de límites aceptables, dando un paso más añade Laguna que el ejemplo supremo de esa oración lo dio Cristo en la cruz: «Enmudecer y gemir; no abrir la boca y suspirar ¿cómo pudo ser? Era Christo piedra; y assí al herirle el azero del clavo despidió un suspiro como centella que sale del pedernal...». Detengo ahí el resumen del comentario de Laguna, que termina estallando en el ditirambo:

> «Para aplaudir sus elegantes escritos [de Calderón] en lo humano templó sus acordes instrumentos el Coro de las nueve Musas; y para celebrar lo que escrivió en lo Divino, ajustaron en dulces consonancias sus vozes los nueve Coros de los Angeles, al ver tan enriquecida de aplausos la Católica Iglesia».

En 1741, don Antonio Fernández de Azevedo saca a la luz en la imprenta madrileña de Lorenzo Francisco Majadas una reimpresión de la *princeps*. En ella se suprimen los preliminares originales y el grabado de Villafranca; se moderniza la ortografía, y, lo que es más importante, se modifica el título, cambiando, como dice Trénor, «el tan calderoniano [de *Exhortación panegírica al silencio*] por el de *Discurso métrico ascético,* de un culteranismo engolado». Culterana es, desde luego, a más no poder la Dedicatoria que el editor hace al infante don Luis de Borbón, cardenal arzobispo de Toledo, en la que interpreta que, en su poema, Calderón «habla con todos los Fieles, convenciendo o la indevoción o el descuido [...] moviendo a que se dé a Dios el supremo Culto en todo lugar, especialmente en sus Templos, obligando no solo al interior, sí también al exterior, por actos, y demostraciones modestas, y silenciosamente reverentes».

Aunque cree que, en efecto, la obra puede ser útil a todos, el jesuita José Félix Ibáñez de Mendoza, a quien se debe la preceptiva «Aprobación», consagra todo su informe a explicar que lo que Calderón pretende sobre todo es enseñar «que el Clero, con este solo Sagrado ministerio [el del canto del Oficio divino en las horas canónicas] es el mas util, y el mas fuerte Esquadron de las Republicas Christianas; pues con sus Oraciones continuas alcanza de la Divina clemencia todas las felicidades de los Pueblos y juntamente es el mas seguro auxilio en la defensa de los injustos acometimientos de Enemigos». Para probarlo recurre al Antiguo Testamento, recordando los casos de Moisés, David y Josué, y, ya en la Ley de Gracia, interpreta en esa misma clave los triunfos cristianos de la Reconquista. Y es verdad que no faltan en el tramo conclusivo del poema, como veremos, apoyos para esta lectura, que, sin embargo, simplifica, en línea de pragmática y con interés apologético eclesiástico, un discurso mucho más complejo y rico.

Ya en el siglo XIX, apoyándose en esta reimpresión de 1741, editó Hartzenbusch el poema,[8] ofreciendo una versión muy defectuosa. Con erratas, faltas importantes y muchos errores de lectura, suprime las referencias marginales y todos los preliminares. Mejora poco más el texto Felipe Picatoste, que lo edita, con escasa comprensión de bastantes pasos, en su *Poesías inéditas de Calderón.*[9] Por fin, tal como acabo de indicar en la nota 5, el benemérito Leopoldo Trénor recuperó en facsímil la *princeps,* enriqueciéndola con una «Noticia Bibliográfica» (págs. 45-65), acompañada del «Comentario Crítico» de Joaquín de Entrambasaguas (págs. 65-85). Interesa aquí de este último el apartado IV, donde recoge, a través de Cotarelo, las referencias que al poema hace el carmelita fray Antonio de Jesús María en su biografía del cardenal Moscoso[10]. En ella se afirma que fue éste quien, deseando que el mote «Psalle et sile» moviera efectivamente a devoción, «enco-

[8] En el tomo IV su edición de *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, Biblioteca de Autores Españoles XIV,* Madrid, 1850, págs. 731-734

[9] *Biblioteca Universal, LXXI,* Madrid, 1881.

[10] *Don Baltasar de Moscoso y Sandoval,* Madrid, 1680, núms. 2.366-2.368.

mendó esta obra a don Pedro Calderón de la Barca», el cual «compuso unas canciones reales con tal dulzura, que nadie comenzará a leerlas que las deje, y con tal devoción, que nadie las leerá sin mejorarse». Y aun añade otro dato de interés: «Imprimióse; y no faltó alguno, demasiadamente pagado de sí, que censurase tanto el asunto como la obra».

Saber para quién se escribe...

Lo decía Virginia Woolf actualizando un viejo precepto fundamental de la Retórica: «Saber para quién se escribe, es saber cómo hay que escribir». Con independencia de la errónea consideración de la métrica, las dos últimas noticias de fray Antonio de Jesús María –que el poema responde a un encargo hecho por el cardenal, y que hubo algún canónigo que se picó– tienen interés para determinar la pragmática del poema.

Villar Dégano, que ha dedicado un largo y documentado estudio a precisarla[11], da por seguro que, en efecto, se trata de un encargo, por más que «Calderón pueda identificarse con facilidad con las intenciones del purpurado»:

> «El príncipe de la Iglesia y el dramaturgo áulico se dan la mano para exhortar a los capellanes –poética y libremente– a la oración y al silencio, en una ciudad cada vez más apartada del bullicio cortesano, cada vez más encerrada en sí misma y en su catedral, que es todo un símbolo. Calderón, probablemente en crisis como el país, pone su pluma al servicio de su nuevo estado [el sacerdocio] y de quienes lo representan, sin olvidar, claro está, lo que era el motor de su obra: el teatro» (pág. 152).

[11] Juan F. Villar Dégano, "Pragmática y poesía en un texto de Calderón de la Barca", *Letras de Deusto*. Número extraordinario con ocasión del III Centenario de Calderón (1681-1981), Universidad de Deusto, julio-diciembre 1981, págs. 145-183.

No sé, porque no lo explica, en qué se apoya para sospechar una crisis personal, que, desde luego, las obras calderonianas de ese momento no traslucen. A su juicio, de no mediar «el encargo directo de don Baltasar, y sí un deseo conocido por oídas, la situación hubiera sido la misma, aunque entonces habría que resaltar más la faceta de adulación –aristocrática y contenida adulación de don Pedro– pero evidente» (pág. 156). En cualquier caso, concluye, el panegírico calderoniano, aun limitando el conceptualismo barroco, «puede mover a admiración o a crítica, pero no a piedad». El poema, que «le sirve para quedar bien, para justificarse y tener contentos a algunos» como compensación de las ausencias de Calderón de Toledo, sería «una suma calderoniana [...], matraz de lugares comunes y de dialéctica barroca [...] que es aprovechada por el escritor para un acto de justificación personal y de lucimiento».

El énfasis que Villar Dégano pone en el supuesto de que es una obra de encargo, dirigida principalmente a los capellanes de la Capilla de los Reyes Nuevos para promover su devoción, le lleva a concluir que parece que la obra no dio los apetecidos frutos y que al cardenal «le falló la pragmática de la recepción», por lo que él mismo compuso e hizo repartir por la diócesis esta exhortación en versión latina y castellana:

"Qui intras chorum, fac in eo	"Entra en el coro y haz dos
angeli officium ibi:	oficios de ángel allí:
Psalle Deo, sile tibi;	calla al mundo, calla a ti;
sile mundo, psalle Deo.	habla solamente a Dios.
Iusto Dei judicio,	Por justo y sereno juicio
sine verbo moritur	de Dios, sin hablar fenece
qui in divino officio	quien al rezar enmudece
negligenter loquitur".	tibio en el divino oficio"[12].

Bastarían estos versos para demostrar que, en efecto, al cardenal le motivaba el mote de la cartela de la catedral toledana:

[12] Villar, art. cit., pág. 183. Corrijo por mi cuenta alguna lectura.

«Psalle et sile». Lo confirma de manera expresa en la dedicatoria que de su poema le hace Calderón. No veo, sin embargo, por qué habría de silenciar el dramaturgo que se trataba de un encargo, si realmente lo era. ¿Por qué presentarlo como obsequio de iniciativa personal en sintonía con la excitada curiosidad del Prelado? Según afirma fray Antonio de Jesús María,

> «mezclar lo dulce a lo útil fue lo que intentó don Baltasar [de Moscoso y Sandoval] cuando se lo encomendó a don Pedro, dejando hombres tan doctos como tenía en sus capitulares y ministros; juzgando con prudencia que para divulgarle, un papel, importa más la armonía de las consonancias percibidas de todos que la gravedad de los textos penetrados de poquísimos»[13].

¿Divulgarlo en qué medio o entre qué destinatarios? La referencia a la censura que algún capellán «hizo tanto del asunto como [de] la obra»[14] parece señalar como destinatarios directos a los miembros del capítulo de la Capilla de los Reyes Nuevos. El texto del poema no deja en este punto lugar a dudas. En su conclusión exhortativa panegírica el poeta se dirige a los sacerdotes que van al coro, como a audiencia de Dios, a rezar cantando las horas del Oficio:

> «Pues atiende, que obrando sin decoro,
> el audiencia de Dios es ese coro.
> El negocio a que vas no es menos grave;
> que toda tu república fiada
> en que es tu oficio orar y orar es llave
> que a siete horas del día te da entrada,
> qué fatiga no esperan ver suave
> ... ... ».

[13] Fray Antonio de Jesús María, *Don Baltasar de Moscoso y Sandoval,* Madrid, Bernardo de Villadiego, 1680, núm. 2.367.

[14] "¿Pero qué acción pública [añade fray Antonio] pareció a todos igualmente? Nada tiene bueno la envidia sino el gusto: siempre va a lo mejor", ibid., núm. 2.368.

Como hemos visto, el primer censor, el canónigo magistral toledano Aranda y Mazuelo, interpretó el poema en la línea de esos sermones dirigidos a un auditorio de tanta perfección espiritual, que, al advertir contra los vicios, están en realidad desahogando temores y previniendo contra posibles excesos más que reprendiéndolos. Avanzando en esa línea, el P. Laguna atiende sobre todo en la obra a la exhortación a una perfección superior en el ejercicio del canto del Oficio. No lo hace sin apoyo. El panegírico concluye reclamando mucho más que silencio exterior o material –supuesto objetivo pragmático del poema según Villar Dégano– y aun que el silencio interior del que conjuntamente habla la breve exhortación en verso del cardenal Moscoso: al vincular el maridaje de silencio y canto a las tres vías o grados de la espiritualidad clásica –purgativa, iluminativa y unitiva–, Calderón está ensanchando la perspectiva del ejercicio coral de los sacerdotes desde la ascética a la mística. Y ahí radica, a mi juicio y como explicaré, la clave de la construcción del poema.

Queda todavía un punto, el esbozado por el jesuita Ibáñez de Mendoza, para completar el conjunto de perspectivas de lectura realizadas por los censores: el del interés social de esa función capitular de los capellanes, que forman, según sus palabras, «el más fuerte Esquadrón de las Repúblicas Christianas». Fiel, todavía, a la concepción estamental acuñada en la Edad Media –la pirámide de *oratores, defensores y aratores*–, Calderón le encarece, retórico, al sacerdote

> «qué fatiga no esperan ver suave,
> noble el bastón y rústica la hazada,
> al ver en los afanes de la vida
> su medra en tu oración comprometida».
>
> No tan de balde sirves, que no sea
> logro tuyo lo que uno y otro gana,
> pues el soldado por tu paz pelea
> y el labrador por tu sustento afana.

Lo que hay de una tarea a otra tarea
mide y verás cuánto es más soberana
la de tratar y conversar al cielo
que arder al sol y tiritar al hielo».

Volviendo al aforismo de Virginia Woolf, cabe decir que si es cierto que «saber para quién se escribe es saber cómo hay que escribir», no lo es menos que, en cierta medida, «saber cómo se escribe es saber para quién se escribe». Y bien, al enfrentarnos al poema en su edición original, comprobamos en primer lugar que, siguiendo la pauta de los poemas doctrinales o cultos de su tiempo, todo él discurre jalonado de referencias explícitas a lugares bíblicos y patrísticos, de autores escolásticos y tratados históricos o doctrinales. Es verdad que casi todos ellos aparecen registrados, como oportunamente señalaré, en Polyantheas y otros repertorios análogos. Calderón prefiere, la mayor parte de las veces, citar la fuente original con indicación de libros y capítulos, aunque lo haga de memoria y con bastantes inexactitudes.

El hecho basta para demostrar que la redacción no se produce en la línea supuesta por el biógrafo –más bien, 'hagiógrafo'– del cardenal, quien, según fray Antonio de Jesús María, habría decidido prescindir de doctos capitulares y ministros para confiar su encargo a alguien que escribiera en estilo de divulgación armoniosa. Con armonía, ciertamente, pero, pretextando erudición sagrada y profana, Calderón se reviste de docto. En las citas marginales articula el entramado doctrinal que estructura la composición poética y avala su mensaje, y en ellas va también anotando en contrapunto pasajes cuya lectura repercute en la del poema. Todo eso va en busca de lectores cualificados y precisos. Precisos, digo, porque en el conjunto de citas no faltan las procedentes de libros usuales entre los canónigos toledanos de la época o de escritores que debían de serles absolutamente familiares.

Si de este dato formal, el aparato crítico explícitamente yuxtapuesto a los versos, pasamos al texto, una somera lectura nos

muestra que la discusión del precepto aparentemente contradictorio, «canta y calla» –«acciones varias, / imposibles de que a un tiempo / pueda el Coro ejecutarlas»–, se inserta entre una larga introducción encomiástica de la catedral toledana y la conclusiva exhortación panegírica a adunar silencio y canto en la apertura trascendente a que acabo de referirme. No comprendo cómo Dámaso Alonso, tan gran lector y maestro insuperado de las técnicas del Barroco, pudo escribir que «Calderón, excitado por la tan calderoniana contradicción [«Psalle et sile»], la plantea en su poema y la resuelve entre distingos, como un galán de sus comedias en caso de conflicto entre dos deberes»[15]. Porque es cierto que el planteamiento del poema, como él mismo dice, está hecho con arreglo a una situación «dramática» planteada por la narración introductoria. Pero justamente este hecho, el engaste de la discusión del mote de la reja catedralicia entre la narración inicial de exaltación gloriosa y la exhortación conclusiva que intencionadamente acabo de calificar de panegírica, desplaza la reflexión desde un plano puramente intelectual discursivo a otro trascendente, que la contamina de tono panegírico y la convierte en apoyo justificativo de la exaltada conclusión.

No creo, en consecuencia, que se trate de una obra de encargo ocasional para recomendar silencio en el coro, y mucho menos, por supuesto, que sea producto o reflejo de una crisis. Pienso, por el contrario, que Calderón, a poco de incorporarse como capellán a la Capilla de los Reyes Nuevos[16], quiso exaltar las glorias de la catedral primada y la dignidad excelsa:

> «Y así, oh tú, que, angel humano,
> ejercer venturoso has merecido
> oficios que él ejerce soberano... »

[15] Reseña crítica de la edición facsímil citada en la nota 5, *Revista de Filología Española,* XXIV (1937), pág. 422.
[16] Creo con Juliá Martínez, que la fecha de escritura del poema debe ser varios años anterior a la de su publicación, art. cit., pág. 203.

No contradicen al propósito las alabanzas que tributa a su Prelado, habituales en los escritos de la época, ni contradice al espíritu que anima la obra el hecho de que desde 1657 no viviera ya en Toledo y no pudiera, por tanto, cumplir el oficio que tanto ensalzaba.

Cuestión distinta, y marginal, es que, como figuradamente sospecha Entrambasaguas, Calderón haya podido «ver en aquellas palabras *Psalle et sile* el emblema contradictorio de lo que se le pedía: poesía y apartamiento religioso; arte y ascetismo; creación e inercia... La antítesis, en fin, de su vida y de su obra mismas. Esta, la voz sonora y alta de una época y de un pueblo. Aquélla, según frase feliz de Valbuena, «la biografía del silencio»[17].

Un sermón en dramático estilo

Toda la crítica coincide en señalar la estructura dramática del largo poema panegírico. «Sólo un dramaturgo –dice Entrambasaguas– podrá concebir esta disposición de elementos en que, como en las comedias, el romance es el metro fundamental que se interrumpe por tiradas de versos distintos (sonetos, décimas, estancias, octavas) donde se tratan temas concretos, separables de la acción principal» (pág. 82). Y Dámaso: «todo, con sujeción a aquella casuística de las formas estróficas de la comedia, que tan ejemplarmente fijó Lope en su teatro y tan claramente definió en su *Arte nuevo*» (pág. 422)[18].

No puede esto último tomarse al pie de la letra, entre otras cosas porque no se trata de una comedia. Pero sí es aplicable al caso el principio lopesco –en realidad, aristotélico– de acomodar

[17] Joaquín de Entrambasaguas, "Comentario crítico", cit., pág. 85.

[18] "Las décimas son buenas para quejas, / el soneto está bien en los que aguardan, / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor las redondillas". Vid. Emilio Orozco Díaz, *¿Qué es el Arte nuevo de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad, 1978.

«los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando». Y aun el enunciado con anterioridad: «En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos... ». En romance comienza, en efecto, Calderón por exponer (vv. 1-24) el caso doctrinal como era común en los sermones: es decir, enuncia el texto que va a ser objeto de consideración –*Canta y calla–;* explica de dónde lo ha tomado, y señala la dificultad de comprenderlo:

> «y, otra vez suspensa el alma,
> duda cómo se reduzca
> a un precepto *canta y calla*
> ... ...
> ¿cómo, compuesto de dos
> proposiciones contrarias,
> sagrado precepto a un tiempo
> cantar y callar me manda?» (vv. 10-12 y 21-24).

El sermón propiamente dicho, cuyo comienzo aparece marcado en la *princeps* a la altura del v. 25 por la repetición del título, *Psalle et sile,* presenta la macroestructura de una meditación ignaciana, que ejercita las tres potencias. En su primera parte (vv. 25-200), la que corresponde, fundamentalmente, a la composición de lugar, se sirve fundamentalmente de la memoria, impregnada de afectividad y movida por ella. El poeta se presenta como un «ignorante peregrino» que ha llegado a Toledo, a su catedral, al Sagrario de María, no por casualidad sino directamente atraído por la gloria histórica de la ciudad y de su iglesia metropolitana (vv. 25-44).

Al llegar al umbral de ésta prorrumpe en una salutación entusiasta en forma de soneto (vv. 45-58). Al tiempo que articula el discurrir de la acción, el cambio de metro hace que el lector –o espectador, porque Calderón es maestro en ir sembrando indicaciones gestuales–, se introduzca en la acción. Ninguna otra forma mejor que la del soneto para cantar las glorias de la catedral. De inmediato, tras verle pisar reverente la primera grada de la escale-

ra del perdón (vv. 59-62), le contemplamos avanzando, de nuevo en una narración en romance, por las naves del templo; navegar, diría mejor, porque eso es lo que exactamente hace: engolfarse en los siglos de historia concentrados en el templo, hasta desembocar «en puertos de María» (v. 115), en la capilla de la Virgen del Sagrario. Calderón había dedicado una obra teatral al *Origen, pérdida y restauración* de la imagen, y aprovecha, naturalmente, elementos narrativos de ella, ligándolos ahora a la tarea del cardenal Moscoso y Sandoval. En cierto modo, cumple la ley estructural de los sermones, introduciendo la figura de María y solicitando su mediación –lo que Calderón hace mediante tres décimas– momentos antes de afrontar la discusión intelectual. A ello se suma, en fin, el aprovechamiento simbólico del espacio concentrado de la capilla, del que trataré más adelante.

Retomada la línea narrativa romancística, cuando ya ha amplificado los elogios, se pregunta:

> «¿Qué dijera? Más dijera
> si a voces no me llamara
> aquella primera duda
> que tras sus ecos me arrastra» (vv. 169-172).

Comienza así una transición (vv. 170-200) en la que Calderón justifica retóricamente el largo excurso de memoria histórica y loa, argumentando que no ha sido ocioso el paréntesis,

> «... pues si hablara
> del mote sin que del mote
> diera el cincel que le graba,
> fuera dejar sus noticias
> al escrúpulo de vagas» (vv. 186-190).

Vuelve, pues, a la inscripción y, replanteando la duda de cómo a un tiempo puede el coro cumplir dos acciones varias, cantar y callar, decide alegar por cada una de ellas.

Si la primera parte estaba movida por el ejercicio de la memoria afectiva, es ahora el entendimiento el que entra en acción para discurrir en la segunda parte del poema, vv. 201-429, sobre las virtudes del silencio y del canto, la aparente contradicción de su realización simultánea y la posibilidad real de maridarlos. El planteamiento del discurso adopta forma de silogismo. Está constituida la premisa mayor por las alegaciones sucesivas a favor del silencio, vv. 201-256, y del canto, vv. 257-373; la menor, por el razonamiento de la compatibilidad avalada por la autoridad de su realización en los grandes momentos de la historia sagrada y en otros ejemplos evangélicos, vv. 374-421; y la conclusión, vv. 422-429, por el establecimiento de la doctrina:

> «por ambas partes asentado quede
> cuánto el silencio y voz se avienen, cuando
> tan atento el espíritu se halla,
> que, cumpliendo con todo, canta y calla».

De forma análoga a la utilizada métricamente en la primera parte, en la que se combinaba la narración básica romancística con el soneto y las décimas, en esta segunda escoge el poeta para cada alegación un molde métrico distinto: siete octavas reales para tejer el elogio del silencio y trece estancias de nueve versos, que siguen el esquema a b C a b C c d D, para modular el del canto sagrado, tras lo que cuarenta y ocho versos en romance sientan la base de la resolución, que se plasma en una octava real.

Vienen a cerrar el sermón meditativo, en la tercera parte, doce octavas reales, en las que es la voluntad la que, potenciando los afectos, tiene la primacía. Calderón habla ahí directamente al coro de los entonces veinticuatro capellanes de la Capilla de los Reyes Nuevos, para exhortarles a cumplir el doble mandato que el mote de la reja recuerda: «asiste, ora, medita, *canta y calla*».

La variedad métrica, que sirve a la animación dramática, y el arte del poeta para llevar la atención del lector-espectador desde

la experiencia del narrador a otras experiencias históricas, excitando y armonizando las tres potencias del alma, hace que aquélla no decaiga y avance a lo largo de quinientos veinticinco versos en busca de ese horizonte final, común a todos los sermones de la época, en que se descubre la gloria celestial:

> «verás, vacando a lo demás, que, atento
> el cielo al alto fin de tu esperanza,
> te muestra cuánto encierra, incluye cuánto
> la unión felice de silencio y canto».

Suspensa el alma

Sigamos ahora la *Exhortación panegírica* paso a paso, atentos a descubrir las claves principales de su arte.

Le bastan a Calderón pocos versos para, como pide la Retórica a todo exordio, convencernos del interés de su discurso. Apenas enunciado el mote de la reja, *Canta y calla,* lo compara con aquel conjunto, también binario, de versos –siete y siete– que, según cuenta el Libro III de los Reyes, hizo inscribir Salomón en los capiteles de las dos columnas de bronce de su grandioso templo. Y con esa sola comparación queda la catedral toledana, a la que enseguida va a ensalzar como cifra de la historia sagrada de España, transportada en dignidad, al tiempo que el aparentemente contradictorio mandato del mote, *Canta y calla,* hace que el alma quede suspendida cada vez que la lee:

> «*Canta y calla*, otra vez leo
> y, otra vez suspensa, el alma
> duda cómo se reduzca
> a un precepto *canta y calla*» (vv. 9-12).

Para explicar de modo sumario la contradicción, aprovecha el poeta la imagen tópica del silencio como cárcel, presente en muchas

de sus obras dramáticas: de «romper con el silencio / cárceles de nieve» habla Mencía en *El médico de su honra* (I, vv. 126-127) y Mariene, en el acto I de *El mayor monstruo del mundo,* dice:

> «Mas rompiendo a mi silencio
> las prisiones y los grillos
> con que en cárceles de hielo
> el temor los ha tenido,
> quiero declararme»[19].

Pero, iniciando una serie de trenzados alegóricos de dinámica ascensional, el poeta ve el ejercicio del canto no sólo como una ruptura de las cadenas sino como elevación de los sonidos «al acordado compás / de métrica consonancia». Y así nos vemos de pronto situados en un plano elevado, catedral-templo de Salomón, ante un dilema trascendente.

Un peregrino hacia el corazón del misterio

«Es emocionante para nosotros, españoles, el respeto, la veneración que nuestros compatriotas del Siglo de Oro sentían por Toledo». Esto escribía Dámaso Alonso al comenzar el estudio comparativo de las visiones que de la imperial ciudad ofrecen Garcilaso y Góngora[20]. Toledano a fin de cuentas, Garcilaso exaltaba la hazaña que supone el que el Tajo pretenda abarcar aquel monte, «corazón de España» según Tirso de Molina, quien, a su vez, consideraba al río un «incansable rondador» de la ciudad a la que ciñe por el talle. Garcilaso gustaba de contemplarla, en su Égloga III, desde abajo, desde la vega, en perspectiva ascendente:

[19] Aduce ambos ejemplos Marie-Françoise Déodat-Kessedjian en su estudio sobre *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca,* Universidad de Navarra –Iberoamericana– Vervuert, 1999, págs. 47 y s.

[20] *Poesía española.* Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, págs. 88-99.

«Estaba puesta en la sublime cumbre
del monte, y desde allí, por él sembrada,
aquella ilustre y clara pesadumbre,
de antiguos edificios coronada».

Todo –dice Dámaso–, desde la imagen a la simétrica colocación de los acentos, connota seguridad, majestad de siglos, armonía de masas.

También Góngora contempló a Toledo alguna vez en esa perspectiva de elevación hacia la altura. Hablando de la visita que la Virgen hace al arzobispo San Ildefonso, dice:

«Al cerro baja, cuyos levantados
muros, alta de España maravilla,
de antigüedad salían coronados
por los campos del aire a recibilla».

Pero esa visión de la ciudad que levita de entusiasmo –así la contempló el Greco en el cuadro que se conserva en su casa de Toledo– cede ante la fuerza de otra formidable pintura literaria que hace don Luis en *Las firmezas de Isabela* y que comienza con aquellos dos versos impresionantes:

«Esa montaña que, precipitante,
ha tántos siglos que se viene abajo».

Al reposo de la visión de Garcilaso se opone este movimiento abrupto, que nos hace contemplar la ciudad tal como el Greco la vio en el cuadro del Metropolitan Museum de Nueva York: «como si se estuviera derrumbando, derrumbándose eternamente».

En pleno auge del fervor mariano, alentado en su archidiócesis por el cardenal don Bernardo Sandoval y Rojas, que edificó y consagró la nueva capilla del Sagrario, escribió don Pedro Calde-

rón la comedia *La Virgen del Sagrario*. En ella pone en boca de San Ildefonso, al explicar las glorias de Toledo, una visión que se beneficia directamente de la de Góngora:

> «Desta gran madre de tantos
> hijos, cuyo aborto fueron
> los montes, que a ser se atreven
> pardas columnas del cielo,
> nació un peñasco eminente
> en el más seguro puerto
> ... ...
> Este, pues, un tiempo fue
> de verdes hierbas cubierto,
> correspondencia de Atlante,
> puesto al hombro el mismo peso.
> Hoy es fábrica gallarda
> y tanto, que en el espejo
> del río ve su hermosura
> con tal desvanecimiento
> que, enamorada de sí,
> sobre las ondas del Tajo,
> no sin gran fatiga, ha tantos
> siglos que se está cayendo»[21].

El derrumbamiento deja de ser precipitante para convertirse en un narcisista desmayo amoroso, en busca de la propia imagen de la ciudad reflejada en el río.

Ahora, en el poema *Psalle et sile*, vuelve Calderón a adoptar la perspectiva ascensional. Me parece importante subrayar que el sujeto lírico se presenta como un peregrino que no llega al azar sino atraído como por imán –«boreal imán de mis ansias»– por la aguja de la catedral

[21] En *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, I, 1848, pág. 330 c.

«... que sobre tantas
cervices, ya de edificios,
ya de montes, se levanta
a ser en el desvelado
eco de sus atalayas
cada clamor un sonoro
clarín de la fe cristiana» (vv. 30-34).

El calificativo de «ignorante peregrino» que el poeta se otorga, no va ligado al desconocimiento de la historia que enseguida va a exponer con erudición, sino, exactamente, al de su inicial incapacidad para comprender el significado del enigmático mote. Es, pues, su itinerario en algún modo iniciático: viaja atraído por la fama y se ve, de súbito, atrapado por el misterio.

No hace falta subrayar la acumulación de elementos léxicos que denotan ascensión hacia la altura. Acaso merezca la pena, por el contrario, indicar un procedimiento artístico que contribuye a enfatizarlo: hablo del período que rítmicamente va subrayando esa ascensión a la altura espiritual que estalla en el soneto laudatorio.

«¡Salve, basílica santa!
¡Salve, primer metrópoli de España,
pues hasta coronar tu frente altiva
ni en su dosel ciñó la paz oliva
ni la guerra laurel en su campaña!» (vv. 44-48).

Han sido tan numerosas las glorias, que aun los mármoles de la «angelical cámara bella», la capilla del Sagrario, son todos reliquias de ellas. Como apoyo documental cita en ese punto Calderón al arzobispo toledano Cixila, que escribió una *Vita vel gesta Sancti Ildephonsi, toletanae sedis metropolitani episcopi*[22]. En ella habla, en concreto, de la existencia en la catedral de una piedra en la que, según antigua tradición, posó su pie la Virgen cuando se

[22] Recogido en la *Patrología latina* de Migne, t. 96.

apareció a San Ildefonso[23]. Un texto de San Ambrosio que el capellán de los Reyes Nuevos, don Pedro Calderón, recitaría ritualmente como preparación a la Misa todos los miércoles –«Aufer a nobis cor lapideum et da nobis cor carneum quod te amet, te diligat, etc.»– le da pie para concluir el soneto diciendo:

> «¡Salve, y permite al adorar tu huella
> que enterneció una piedra con sus plantas,
> no esté mi corazón más duro que ella!» (vv. 56-59).

Todo el pasaje de la llegada del peregrino a la catedral está en deuda con Góngora. Basta repasar el diálogo de Galeazo y Emilio en el Acto III de la *Comedia de las firmezas de Isabela:*

> Galeazo: «Salve, oh ciudad metrópoli de España,
> emula de los años, y perdona
> a mi pie enfermo y a mi edad cobarde,
> que tarde te pisó y te admira tarde».
> ... ...

[23] Merece la pena repasar las páginas que en el cap. X de su libro sobre *Los Reyes Nuevos de Toledo*, dedica don Cristóbal Lozano a probar históricamente el hecho y a describirlo en detalle: El arzobispo Ildefonso había tomado tan a pecho la defensa, frente al hereje, de la perpetua virginidad de María "que, a cuchilladas de razones, esgrimiendo la espada de la justicia su ardor, y devoto zelo, no dexó herege que no le huyesse la cara, escapando todos, confundidos, corridos y amedrentados. Por este vencimiento ganó todo el Pueblo; bendiciones, aplausos y parabienes. Viva el defensor de la Virgen, clamaba hasta la plebe a grito herido. Hasta los difuntos (cosa rara!) salían de los sepulcros a darle el vitor. Basta para testigo la ilustrísima Leocadia, pues en su iglesia de la Vega (donde yacía su cuerpo) en público concurso, delante de el Rey, y sus Grandes, levantándose la losa, salió a dar el parabien de la vitoria". ¿Y en el cielo? Pues, "acompañada de mil coros de Vírgenes, de mil legiones de Ángeles, y de casi toda la Corte de el Cielo (pues tengo para mí, que a poder de Dios quedarse solo, solamente en este caso no avría Santo, ni Angel, que captándole la venia, no quisiesse baxar a acompañar a María) [... que baja en la] más rica carroza de alados Serafines, que con doradas plumas se calan al ayre, penetrando los Cielos, y atravessando cándidas regiones". Llega en la vigilia de la Expectación, a media noche, y va a sentarse en la sede del Arzobispo, a quien, a la hora de Maitines, le entrega una celestial casulla (págs. 62-75).

Emilio: «Aquella milagrosa aguja, aquella
que de sus fundamentos se desvía,
no bárbara pirámide, mas bella
lisonja de los aires y alegría,
de la espiritual milicia en ella
penden las trompas, pende la armonía;
que el canoro metal de una campana
clarín es dulce de la fe cristiana»
(vv. 2174-2177 y 2186-2194)[24].

Entra ya el peregrino en las *naves* del templo, y el narrador-predicador abre, desde la duplicidad de sentido del término 'naves', un espacio alegórico que constituirá el marco de una larga evocación histórica:

«al ámbito pasé, en cuyas
naves la vista engolfada,
sin peligros de tormenta,
corrió achaques de borrasca» (vv. 63-66).

De modo que al avance del peregrino por las naves corre parejo un recorrido por la historia de Toledo cifrada en su catedral, que se cierra cuando de las naves pasa a la capilla del Sagrario:

«En cuya admiración (ya
lo dije), absorta y turbada,
la vista corrió tormenta;
mas no, que todo es bonanza
en puertos de María...» (vv. 111-115).

Tormenta o borrasca, ya se entiende, de emociones del espíritu al recordar las glorias históricas.

[24] Sigo la edición de Laura Dolfi en *Il teatro de Góngora "Comedia de las firmezas de Isabela"*, Pisa, C. Cursi Editore y F., vol. II, págs. 194 y 196.

En las anotaciones marginales al ensartado de recuerdos inscrito en ese espacio alegórico, multiplica Calderón las fuentes: San Isidoro, San Antonio de Florencia, el *Speculum historiale* y el Breviario reformado por Pío V. Para cuanto se refiere a los arzobispos de Toledo, señala el *De viris illustribus* de San Ildefonso[25] y, además del *Toletanum Officium*, «breviarios, martirologios e historias antiguas». Esta última referencia genérica repite al pie de la letra lo que dice Francisco de Pisa en la *Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandezas*, publicada en Toledo en 1605[26]. Pienso por ello, que, con independencia de que los datos históricos citados eran de dominio común, en esa obra de Pisa pudo contrastar alguno. Si explicita otras fuentes, es, a mi juicio, para demostrar el carácter universal de la fama de la ciudad.

A nuestro propósito tiene mayor interés fijar la atención en el rosario de imágenes alegóricas que va engarzando:

> «Desde aquella primitiva
> edad, que en la tierna infancia
> de la fe, Diego y Torcuato
> en ella sus raíces plantan;
> Eulogio las fertiliza,
> Julián y Eladio las labran
> ... ... ».

Pronto las flores se convertirán en estrellas que adornan el cabello de Santa Leocadia y el vestido de María cuando se aparecen a San Ildefonso, y más tarde, ensangrentadas esas flores por la guerra contra el Islam,

> «un Rodrigo las deshoja
> y otro Alfonso las restaura».

[25] Vid. *El De viris illustribus de Ildefonso de Toledo*. Estudio y edición crítica de Carmen Codoñer, Salamanca, Universidad, 1972. Se trata de una continuación del *De viris* de San Isidoro, también editado por nuestra colega salmantina.
[26] Hay reedición moderna, Toledo, Diputación Provincial, 1974.

Con la reconquista de Toledo en el año 1085, inaugura Alfonso VI una etapa de esplendor. La imaginación barroca se desborda, y piensa el poeta que, al romper la coyunda que apretaba su garganta, España convierte los sonidos oprobiosos de la cadena de esclava en aplausos de emperatriz. Y con un nuevo aprovechamiento de la connotación del período, en un «in crescendo» de treinta y dos versos en el que la emoción se intensifica, la alegoría de las plantas de la fe que florecen y se hacen estrellas (vv. 71-82) y que después son deshojadas (vv. 82-89), torna a reproducirse convirtiéndose en olivas, laureles, cedros y palmas, símbolos de las torres de las numerosas iglesias que coronan la «católica montaña» en torno a la catedral:

«haciendo, restituida,
de los aprobios de esclava
aplausos de emperatriz,
que al sacudir su garganta
la mozárabe coyunda,
vuelva en honor de su patria
esta española Sión,
esta Salén castellana
a ser ceñida de olivas,
laureles, cedros y palmas,
segunda Roma de Europa
y primer silla de España» (vv. 91-102).

No era gratuita –artísticamente, quiero decir– la conexión inicial de la catedral toledana con el templo de Salomón, implícita en la comparación del mote de la reja con los versos de las columnas. En este pasaje del poema queda dibujado el triple eje Jerusalén-Roma-Toledo.

En el puerto de María

Llega ya el peregrino en su navegación histórica al momento en que San Fernando convierte la antigua, soterrada mezquita en

suntuoso alcázar catedralicio. Y en él, avanzando en las naves, llega el peregrino al puerto de María, a la capilla «que se llama del Sagrario, / por reliquias que este templo / guarda de mártires santos», según había explicado Calderón en la comedia. La imagen de María como puerto seguro procede de San Bernardo:

> «aunque extranjero en su playa,
> saber su colocación
> no me costó preguntarla:
> que muchas señas de cielo
> me dio el iris de unas armas,
> de quien zodíaco y signos
> fueron estrellas y bandas».

Las armas del escudo son las del cardenal Sandoval y Rojas, constructor, como he dicho, de la nueva capilla. Pero la referencia a las estrellas le lleva a entroncar la historia de la Virgen del Sagrario en la anterior alegoría histórica en que había mostrado cómo las plantas de la fe habían florecido y las flores, a su vez, se habían convertido en estrellas. Jugando con el calambur y el doble sentido, se dirige al Prelado al que dedica el poema para decirle:

> «No sin misterio es que a un Sando[27]
> timbres de otro Sando-valgan[28],
> ni la primera vez que
> estrellas digan del Alba.
> Con que en su antigua eminencia
> llegué a verla colocada
> (que bien parece que sea
> Su Eminencia quien la ensalza)» (vv. 123-130).

Las cinco estrellas del escudo del cardenal, de las que habla también Góngora en *Las firmezas de Isabela* (v. 2205), anuncian a María, cuya imagen de la advocación «del Sagrario» repuso San-

[27] El cardenal don Baltasar de Moscoso y Sandoval.
[28] Los del cardenal Sandoval y Rojas.

doval y Rojas en la eminencia que tuvo en la antigüedad, de modo que tal parece que sea la Eminencia del cardenal Sandoval, para quien Góngora presagiaba la tiara pontificia, quien la ensalza.

Para entender lo que sigue, y principalmente las tres décimas a la Virgen del Sagrario, que, a juicio de Edward Wilson, constituyen el pasaje más difícil del poema[29], conviene recordar lo que Calderón cuenta en la comedia *La Virgen del Sagrario*. A instancias de los Reyes, explica el arzobispo Ildefonso que «la opinión heredada / de nuestros padres y abuelos» es que se desconoce quién colocó en aquel lugar la imagen:

«... Y yo sospecho
que el encubrir sus principios
arguye grandes misterios;
pues da a entender que no es obra
de mortal mano, y que bellos
ángeles la fabricaron
para ser refugio nuestro».

Siempre es tenida como mayor entre los hombres la nobleza no calificada con un solar y fecha precisos.

«Y así esta divina imagen
aun del solar de los cielos
no quiere probar nobleza
puesto que desciende dellos;
porque los hombres mortales
no se alaben que supieron
un origen, que ha de ser
antes y después eterno».

La verdad es que, a renglón seguido, el mismo arzobispo ofrece otra versión: debió de ser San Eugenio quien trajo a Toledo la

[29] "A Key to Calderón's *Psalle et sile*", en *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1979, pág. 437.

imagen heredada de San Dionisio, que, a su vez, la recibió de los apóstoles. A todas partes adonde habían ido llevaban esto consigo

> «imágenes de la Virgen,
> por el original mesmo
> fabricadas, y tocadas
> a ella misma en alma y cuerpo»[30].

Al producirse la invasión musulmana, un grupo de toledanos la ocultó en un pozo para librarla de profanación. Reconquistada la ciudad, guiado por una misteriosa canción –«En el pozo está el tesoro, / más rico que la plata y más que el oro: / bebed, bebed, que nativa / está la mina del agua viva»–, el arzobispo don Bernardo Galvo la descubrió y, con los Reyes, la entronizó en su capilla, ahora sustituida por la que edificó don Bernardo Sandoval y Rojas.

Fingiéndose un «cuarto Bernardo» –tras San Bernardo, que habló de la Virgen como puerto seguro; del arzobispo Bernardo Galvo, que encontró la imagen, y de Bernardo Sandoval que la entronizó en la nueva capilla–, el peregrino, todavía en duda de espíritu (v. 136), se dirige a ella en tres décimas preciosas. No ofrece la primera mayor dificultad. La imagen de la Virgen del Sagrario es un «Retrato favorecido / tanto del sol celestial», que en ella «como en un cristal / reverberó parecido»; es «tan perfecto traslado» de la Virgen que está en el cielo, que, cotejado con ella, puede «dar el cielo fe / de que él solamente fue / bien y fielmente sacado». Sobre el cañamazo de noticias facilitadas en la comedia, teje Calderón en la segunda décima este juego de conceptos:

> «Ignórese tu venida,
> por que, en la suya,
> se crea que allá parecida sea
> la que aquí fue aparecida;
> y si de ángeles traída fuiste,

[30] Ed., cit. pág. 331 a.

¡oh imagen celestial!,
bien, en premio del leal
afecto que lo creyó,
lo que tu origen calló
nos dijo tu original»[31].

Como apunta Wilson, todo se aclara teniendo en cuenta que el poeta utiliza referida a la imagen la segunda persona, y a la Virgen en el cielo, la tercera: no importa que no se conozcan la fecha ni el modo de venida de la imagen; pero el origen celestial de ella fue confirmado por la Virgen cuando, premiando esta fe, se apareció realmente a San Ildefonso.

Mucho antes de que, consagrando otra fe popular, el Papa Pío IX proclamara el dogma de la concepción inmaculada de María, la creía el pueblo, que la cifraba en el «sin pecado concebida». Apenas pronuncia aquí Calderón la palabra «original», aprovecha la ocasión para aclarar que

« ... supo de él para tí
sin saber para sí de él» (vv. 161-162).

Esto es, supo y reconoció la Virgen el «origen» celestial de la imagen del Sagrario, sin haber padecido ella la mancha «original». Por eso, concluye el peregrino la triple salutación –y el número comparta, naturalmente, un valor simbólico–, diciendo, con apoyo en el Salmo 131 del rey David:

«Adoremos el lugar
donde estuvieron sus pies».

[31] Cita Calderón en apoyo a García de Loaysa y a Salazar de Mendoza. Fue el primero editor del *Chronicon divi Isidori archiepiscopi* (1593). Aparte de varias Crónicas –la del Gran Cardenal de España, la de los Ponces de León o la del Cardenal Tavera–, publicó Pedro Salazar de Mendoza, *El Glorioso doctor San Ildefonso, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas*, Toledo, Diego Rodríguez, 1618. Es posible que Calderón se refiera a esta última obra.

Bellum intestinum

Podría el poeta alargarse en la alabanza mariana, pero el peregrino se siente acuciado –«a voces» dice, v. 170, que lo llama– por

> «aquella primera duda
> que tras sus ecos me arrastra».

Excesiva calificación para una inquietud que fuera sólo intelectual. No lo es. «En la perfecta elegancia / de su docta arquitectura» hay algo «misterioso y raro»:

> «Su perfección solicita
> persuadir a mi ignorancia
> que es tan grande, que aun lo son
> sus menores circunstancias».

Hay, pues, en el mote mucho más que una aparente contradicción: *canta y calla.* Para seguir manteniendo la suspensión de animo del lector-oyente en sintonía –no olvidemos que se trata de una *Exhortación panegírica*– con la que él sufre, no especifica Calderón la naturaleza profunda del sentido misterioso del mote. Y como si hubiera de optar al final por el cumplimiento de una de las dos leyes, prorrogando el «suspense», decide alegar discursivamente a favor de cada una. Pero apuntado queda que, más allá de la curiosidad intelectual, el peregrino va movido por la atracción de un misterio que desencadena en él una batalla interior.

Elogio del silencio

Con evidente impropiedad y de manera unilateral, suele asociarse el Barroco al desenfreno verbal y el ornato de los sentidos. Hace ya tiempo que José Antonio Maravall propuso sustituir ese concepto categorizador de exuberancia por el –de

extremosidad[32], que afecta tanto a la retórica incontenida como a la del silencio o, para decirlo en términos gracianescos, a la agudeza de artificio, que persigue el deleite, y a la de la perspicacia, cuyo objetivo último es la utilidad.

Resulta imposible esbozar aquí lo que pudiera ser una teoría de la ética y la estética del silencio en las letras barrocas[33]. La monografía antes citada sobre *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca* concluye subrayando la multiplicidad de manifestaciones y significados:

> «Los signos múltiples del silencio –dice Déodat-Kessedjian– no sólo componen el universo estético de cada obra del teatro calderoniano, sino que también representan elementos decisivos a la hora de analizar los comportamientos del personaje en una situación dada, y participan plenamente de la ética elaborada obra tras obra por Calderón»[34].

Cabe, sin embargo, decir que las siete octavas reales que componen la alegación a favor del *Sile,* resumen buena parte de la concepción calderoniana del silencio y de la tradición que la sostiene. En consonancia con el carácter marcadamente intelectual de esta segunda parte del sermón-meditación, construida como un silogismo, acumula Calderón al margen las referencias doctrinales que están en la base de cada imagen.

> «Es el silencio un reservado archivo
> donde la discreción tiene su asiento;
> moderación del ánimo, que altivo

[32] *La cultura del Barroco,* Barcelona, Ariel, 1975, págs. 417 y ss.
[33] Remito al lector interesado a los estudios de Aurora Egido, "La *hidra bocal.* Sobre la palabra poética en el barroco" y "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia", recogidos en su libro *Fronteras de la poesía en el Barroco;* Barcelona, Crítica, 1990, págs. 9-55 y 56-84; así como a *La rosa del silencio.* Estudios sobre Gracián, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
[34] Pág. 300.

se arrastrara sin él del pensamiento;
mañoso ardid del menos discursivo
y del más discursivo entendimiento;
pues a nadie pesó de haber callado
y a muchos les pesó de haber hablado» (vv. 201-208).

En la exposición introductoria del tema de su *Exhortación panegírica* se había limitado el poeta a describir el silencio en su realidad material: prisión que ata, con el ruido de las voces, el rumor de las palabras. A la hora de penetrar en el misterio que le tiene suspensa el alma, lo presenta como un enigma: reservado archivo de la discreción. Cita como referencia la definición que el *Theatrum vitae humanae* brinda del silencio, en el registro de taciturnitas[35].

En realidad, concordando con la doctrina ahí recogida, la cita registrada coincide literalmente con la que ofrece Nanus Mirabellius:

> «Est autem taciturnitas quae mentes circumspicientes quid deceat et quid non, silent cogitabundae, nec putant proferendum antequam mature cuncta examussim disputarint, ne ex ore magis quam ex pectore erumpat oratio»[36].

Propiamente, lo que ahí se define es la *discreción,* a la que Calderón había hecho hablar de este modo en el auto *No hay más fortuna que Dios:*

[35] Conrado Lycasthene. *Theatrum vitae humanae.* Hoc est, eorurn omnium fere quae in hominem cadere possunt bonorum atque malorum exempla historica. París, Nicolás Chesnam, 1571, 751, t. 2. Distingue la *taciturnitas* religiosa, pia et christiana (9 t. 2); la ethica philosophica (11 t. 2) y la política (ibid.).
[36] Nanus Mirabellius, *Polyanthea, hoc est Opus suavissimus floribus celebriarum sententiarum tam graecorum quam latinorum exornatum,* Colonia, Materno Colino, 1577, s. v. *taciturnitas.*

«Yo soy el alma de todas
las perfecciones, supuesto
que no hay virtud que sin mí
logre su merecimiento;
pues, no siendo virtud, soy
quien modera sus extremos,
para que su elevación
subsista siendo yo el medio
... ...
Y del espiritual
al político gobierno
pasando, del Mal y el Bien
en mí está el conocimiento
por más que la disimule
la Malicia de los tiempos».

Alexander Parker ha rastreado los precedentes doctrinales de esta concepción[37], que arranca del latín tardío, cuando al significado clásico de *discretio* como separación o distinción se añade la especificación intelectual o moral de juzgar entre el bien y el mal. En sus *Collationes Patrum* introduce Casiano la acepción de moderación, de la que la *Discreción* blasona frente al *Poder* en el auto calderoniano. Fue Ricardo de San Víctor quien de modo más extenso trató de ella, delimitando, entre otras cosas, su relación con la *prudencia.* En realidad, dice, bajo el rótulo de *discreción* se desarrollan cuatro procesos: *dijudicatio* (discernimiento entre lo lícito y lo ilícito); *deliberatio* (decisión sobre si lo lícito es también viable); *dispensatio* (acomodación de la propia acción a la circunstancia) y *moderatio.* San Alberto Magno considera a la discreción «maestra de todas las virtudes, la que les pone tasa y les da la orden con que lo deben ser». De otro lado, desde San Isidoro se relaciona al *discretus* con el *doctus:* en ese sentido, la discre-

[37] "The meaning of *discretion* in *No hay más fortuna que Dios.* The medieval background and sixteenth and seventeenth century usage". Apéndice a la edición de *No hay más fortuna que Dios,* Manchester University Press, 1962², págs, 77-92.

ción, a más de ser maestra, se convierte en doctrina que se puede aprender.

En el Siglo de Oro es común la oposición 'discreto-necio': «para que veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo, quisiera que me oigas un breve cuento», dirá don Quijote a Sancho (I. 25). La discreción abarca para Cervantes muchas cosas heterogéneas: inteligencia y racionalidad, desde luego; moderación, también; distinción y elegancia; pero, igualmente, oportunismo, astucia, cálculo... Parker cree que ello se debe a la disociación moral que el Renacimiento comportó. Por boca de Cipión no duda Cervantes en atribuir el calificativo de 'discreta' a una «mala vieja», que entiende y habla mucho de Dios y obra otro tanto del diablo.

Ciertamente, Calderón nunca haría eso. Pero debo señalar cómo en la primera octava real, la *discreción* aparece vinculada a la *moderación,* y que si ésta, en los vv. 203-204, es presentada como amiga del pensamiento para que no discurra sin freno arrastrando tras sí al hombre, la *discreción* muestra en la segunda parte de la octava su máscara de «mañoso ardid del menos discursivo» y de instrumento de conocimiento para el más discursivo. Claro que para presentar esa otra cara de la moneda, no faltan apoyos de autoridad estoica y cristiana: Séneca afirma que «taciturnitas stulto homini pro sapientia est», y San Ambrosio, que «es sabio quien aprendió a callar». Desde la clasicidad griega venía, en fin, rebotando de boca en boca el adagio que Calderón traduce al pie de la letra: «pues a nadie pesó de haber callado, / y a muchos les pesó de haber hablado». Todo ello pudo encontrarlo Calderón documentado en Nanio Mirabello, bajo la rúbrica «Silentii tutum premium»:

> «Est et fideli tuta silentia merces: silendo nemo peccat, loquendo persepe. Iam olim in proverbio est nobilis illa Simonidis sententia, quae celebratur apud latinos proverbii loco: Nam nulli tacuisse nocet, nocet esse locutum».

Creo que la evidente diferencia de densidad de pensamiento y de tono estético que se percibe entre la primera parte de la octava y la segunda refleja, en cierto modo, la amplitud de significado del vocablo *discreción*. Sin duda, es la primera, con la doble imagen de «reservado archivo» y de auriga del pensamiento, la que mejor cuadra con el planteamiento general del poema, mientras que la segunda debe ser considerada como argumentación de índole común. Y con ese vaivén se desarrolla la segunda octava, que empieza por hacer suya la recomendación del Crisóstomo –«hominem malum tacendo melius quam respondendo vincere potes»– para destacar después algo que la poesía amorosa de todos los tiempos ha mantenido: que el silencio es

> «de la pasión el más legal testigo,
> pues dice más que el que habla el que suspira»
> (vv. 211-212).

Lo decía, por ejemplo, Fernando de Herrera en el soneto «Mueve la voz Amor de mi gemido»:

> «El silencio; el semblante descontento;
> y el confuso gemido es muestra abierta
> de mi penoso y luengo desvarío».

A partir de la tercera octava se inclina la alegación calderoniana al significado específicamente religioso del silencio:

> «Es quietud del espíritu divina,
> a quien el mundo contrastar no pudo;
> de la modestia imagen peregrina,
> que una mano da al labio, otra al escudo.
> De cuantos sacrificios vio la indigna
> adoración, el pez, animal mudo,
> prohibido fue: que, a luz de sacrificio,
> aún no estragó a esta virtud el vicio» (vv. 217-224).

Comienza ahí el poeta por recordar el culto del silencio en las religiones no cristianas y, echando mano de los *Genialium dierum libri sex,* de Alexander ab Alexandro, recuerda la figura de la diosa romana Angerona, que en los libros de jeroglíficos y emblemas divulgados en el Siglo de Oro aparecía empuñando con la mano izquierda el escudo mientras que con el dedo índice de la derecha imponía silencio[38]. Uno de los libros de ese género más difundido fue, sin duda, el de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. En el Lib. XXX –no en el XVII como dice Calderón– donde registra los lugares referidos al silencio (págs. 217-223), cuenta cómo, según Plutarco, Pitágoras sólo se alimentaba con aquello que había sido inmolado a los dioses:

> «Cum vero piscium nullus ad sacrificium idoneus haberetur, ea quam profitebatur religione ab eis abstinendum censuisse. Sed quantum pertinet ad sacrificium, non constare id multis docuimus exemplis. Idem Pythagoras mare Saturni lachrymas esse dictitabat, quasi vellet –ex hoc: eius impunitatem inmuere» (pág. 218 V.)[39].

La razón de ello es que los sacerdotes egipcios juzgaban al pez corruptible y corrompedor de las aguas puras.

Poco más adelante, en la octava sexta, recordará Calderón expresamente a Pitágoras. Aquí le importa sólo señalar el valor del silencio como sacrificio, preparando lo que va a explicitar en la octava cuarta. El Eclesiastés enseña que todas las cosas tienen su tiempo; entre otros, hay «tiempo de callar y tiempo de hablar»

[38] *Genialium dierum libri sex,* París, Jerónimo de Marnes, 1561, Lib. IV, c. 1. En el Lib. II cuenta cómo Harpócrates, hijo de Isis y Osiris, "quoniam praematuro parto editus erat tamquam mutus et elinguis, praesul silentii et taciturnitatis habitus est; ideo digito obsignante ora effingebatur" (pág. 88 a). Vid. a este propósito mi estudio introductorio a la edición del *Theatro moral de la vida humana,* Madrid, Arthur Andersen, 2000.

[39] Juan Pierio Valeriano, *Hieroglyphica seu de sacris aegyptiorum aliarumque gentium litteris comentarii,* Basilea, Tomás Guarino, 1575, pág. 218v.

(Eccl. 3, 7). Pero, argumenta el poeta, si, en efecto, a quien desea y busca la perfección se le conceden ambos tiempos,

> «fue porque al corazón árbitro hicieron
> de su sinceridad o su malicia,
> no porque del silencio no creyeron
> ser el culto mayor de la justicia».

Así lo sentenciaba el profeta Isaías: «Et erit opus iustitiae pax, et cultus iustitiae» (32, 17). Y de ahí, apoyándose de nuevo en Pierio Valeriano, quien entre sus *Hieroglyphica* registra el de Dios figurado por un cocodrilo, en atención a que este animal, como la grulla, carece de lengua (Lib. XXIX, pág. 215 v.), y que en otro lugar sostiene «Deum omnia tacito perficere silentio» (Lib. XVII, pág. 198), concluye Calderón:

> «Pues si a Dios en sus obras reverencio,
> el idioma de Dios es el silencio» (vv. 231-232).

Es este último un verso clave no sólo de esta alegación sino de toda la *Exhortación panegírica.* Hubo en la historia de la salvación dos momentos fundamentales, que la cultura tradicional cristiana ha vinculado al silencio. Un responsorio de la fiesta litúrgica de San Miguel Arcángel dice que «se hizo un gran silencio en el cielo mientras Miguel luchaba con el dragón» en el comienzo de los tiempos, según la visión referida por San Juan (Apoc. 12, 7). Y otro responsorio de Navidad apropia al nacimiento de Cristo el texto del libro de la Sabiduría: «Cum enim quietum silentium contineret omnia, et nox in suo cursu medium iter haberet, onmipotens sermo tuus de caelo, a regalibus sedibus venit» (Sap. 18, 14 y s.). Siendo eso así, alega el poeta, es claro que el silencio «árbitro fue de paz y guerra» y se constituyó en objeto de amor del cielo –con la simbólica victoria del Arcángel del bien– y de la tierra, al recibir ésta en su seno a Dios. Uno y otro silencio definen un tiempo de expectación grávida, que engendra una manifestación del poder, en la batalla, y del amor de Dios en la Encarnación; esa

manifestación se pronuncia, a su vez grávida de silencio. Halla aquí, a mi juicio, aplicación cumplida la observación de Henri Lefebreve de que «el silencio está dentro del lenguaje al mismo tiempo en sus fronteras[40]. Más adelante volveré sobre ello.

Acabo de señalar que, en el proceso histórico de su semántica la *discreción* se convirtió en maestra y doctrina a un tiempo. Dedica Calderón la penúltima octava de la serie a recordar cómo así fue en la universal historia de la cultura. Había aludido ya de manera implícita a Pitágoras al hablar del pez animal mudo. Explicita ahora que

> «La escuela de Pitágoras cinco años
> solamente lición de callar daba».

Así lo transmitían las Polyantheas y otros repertorios análogos. Diógenes Laercio dice textualmente que

> «Pitágoras fue el primero que dijo, según afirma Timeo, que las cosas de los amigos son comunes y que la amistad es igualdad, y que sus discípulos unificaron sus fortunas. Durante cinco años guardaban silencio, sólo escuchaban y nunca veían a Pitágoras hasta que pasaban sus pruebas. Entonces ya podían considerarse miembros de la casa y podían mirarlo» (VIII, 10).

En su *Vida de Pitágoras* afirma Porfirio que «lo que decía a sus discípulos no hay nadie que lo sepa con certeza, y guardaban entre ellos un silencio nada común»[41]. Y poco después explica cómo

> «Pitágoras prestó atención a la armonía del universo, tras darse cuenta de la armonía universal de las esferas y de los astros que se mueven según éstas, que nosotros no oímos,

[40] Cf. George Steiner, *Lenguaje y silencio.* Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona, Gedisa, 1994, pág. 84.
[41] Hermann Diels, *Die Fragmente der Versokratiker,* al cuidado de Valter Kranz [1951-1952], Weidmana, 1972-1975, 14, 8a.

a causa de la pequeñez de nuestra naturaleza» (Diels, 31 B 129).

A la luz de este último texto se comprende mejor el objetivo último de la pedagogía pitagórica del silencio: ensanchar nuestra capacidad de captación de la armonía suprema. Quienes militaban en esa escuela recibían, pues, una formación iniciática relacionada con el misterio.

En esa misma línea, añade Calderón:

«La Tebaida, en sus cuerdos desengaños,
a callar solamente se juntaba» (vv. 243-244).

Así lo cuenta Juan Casiano en su *De institutis coenobiorum:* «tantum a cunctis privetur silentium ut quod in unum tam numerosa fratrum multitudo conveniat». Y, en consecuencia, argumenta el poeta:

«Pues si a propios filósofos y extraños
retórico el silencio doctrinaba,
¿que gimnasio se orló de más laureles
que el que cursaron fieles y no fieles?» (vv. 245-248).

Llegados a este punto de la alegación a favor del silencio, me interesa subrayar dos líneas de fuerza, que, entre la teoría general calderoniana de la discreción y el silencio, apuntan en convergencia al núcleo central de la *Exhortación panegírica.* En primer lugar, la que podríamos llamar línea ascética: el silencio como opción militante en ese «bellum intestinum» a que me he referido: es «el más templado freno de la ira» en la pelea contra el más colérico enemigo (vv. 209-210); su diosa romana empuña un escudo como defensa (vv. 219-220), y el silencio domina en expectación la batalla primera, la primera *discreción* entre el bien y el mal, el arcángel y el dragón. Por eso puede Calderón sentenciar en la octava que cierra la argumentación:

«Confieso que es una interior batalla;
por eso se corona al que pelea,
y para aquel que menos fuerte se halla
consejo fue de iluminada idea
sacro proverbio en que se escribe: «O calla
o algo di mejor que callar sea»» (vv. 249-254).

Fijemos la atención en ese primer verso: a lo largo de toda la alegación a favor del silencio no ha aparecido para nada hasta ese momento el peregrino constituido en sujeto lírico del poema, ya que la primera persona del v. 231 –«pues si a Dios en sus obras reverencio»– es común. Ahora, en cambio, personaliza Calderón la doctrina que acaba de exponer e inscribe su propio «bellum intestinum» en la historia general religiosa. Sienta con ello las bases para la elevada conclusión que va a predicar a los canónigos toledanos.

La otra línea de fuerza que converge hacia ese punto, es la que pone en relación el aprendizaje y práctica de la ascesis del silencio con el misterio. Se insinúa ya en el espléndido enigma inicial, «Es el silencio un reservado archivo», y continúa en el v. 217, «es quietud del espíritu divina», y en el contundente y no menos enigmático 232, «el idioma de Dios es el silencio», para desembocar en la octava séptima. Allí, como acabamos de ver, se aducen como ejemplos las costumbres de los miembros de la escuela pitagórica y de los monjes de la Tebaida. A unos y otros, dice Calderón, «retórico, el silencio doctrinaba» (v. 246). Al fondo de la expresión resuena la conocida respuesta de Rosaura a Segismundo en *La vida es sueño:* «Respóndate retórico el silencio; / cuando tan torpe la razón se halla, / mejor habla, señor, quien mejor calla» (II. 8). Lo que el silencio enseñaba en los casos señalados en el poema apunta en otra dirección, hacia la altura, a la filosofía (v. 249) que deriva en teología. Por más que, en una oscilación pendular de pensamiento y estética análoga a la de la octava primera, aquí se termine presentando la alternativa de que quien no se sienta con fuerzas para luchar por la corona que premia el silencio filosófi-

co-teológico, cumpla, al menos, el programa de callar cuando en un asunto no se tiene algo mejor que decir.

Elogio del canto

Calla la voz del silencio para ver si el canto lo aventaja en perfección. Y cambia el poeta el ritmo: a la argumentación cerrada de cada octava y de su bien trabado conjunto, sucede una serie de estancias abiertas en varias dimensiones:

> «Es la blanda armonía
> (no hablo en común, de aquella
> que, áspid del aire en flores escondido,
> la fragancia que envía
> hubo quien dijo de ella
> que era un hermoso estiércol del oído;
> de aquella sí que ha sido
> el aura de la nube
> en quien el humo del incienso sube.
> Es, pues, el armonía
> que fervoroso afecto
> a Dios dedica en culto reverente,
> interior alegría
> de inspirado concepto,
> que, exultación divina de la mente,
> prorrumpe lo que siente
> en conceptos veloces
> de organizados números y voces» (vv. 257-274).

La concepción calderoniana de la música[42] hunde sus raíces en la teoría pitagórica de los números y de la armonía universal, que Aristóteles desarrolló en varios lugares de su *Metafísica*. Platón la

[42] Sigo básicamente en mi exposición el estudio ya clásico de Jack Sage, "The function of music in the theatre of Calderón".

Vid. también Miguel Querol, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Instituto del Teatro, de la Diputación Provincial, 1981.

concilió con la doctrina empedocleana de los cuatro elementos, alumbrando el concepto de armonía del macrocosmos y el microcosmos. De ahí deriva una distinción a la que Calderón se refiere en la primera estancia: hay una música puramente sensorial, que tienta –«latet anguis in herba»– con «la fragancia que envía», y a la que San Juan Crisóstomo calificó de hermoso estiércol que tapona los oídos (se entiende: del alma). Y hay otra música, racional y moral –de la que Calderón habla–, a través de la que podemos atisbar esa música superior que Platón juzga inaudible, pero de la que, según Plotino, nos llegan ecos y de la que Dionisio Areopagita adivina reflejos en la armoniosa hermosura de los objetos materiales.

Aunque cita –por cierto, una vez más con imprecisión– a San Isidoro, de quien toma, como veremos, alguna definición concreta, lo sustancial de esta doctrina le llega a Calderón del tratado *De musica* de San Agustín[43]. Allí se enseña cómo la música humana puede convertirse en eco e instrumento de percepción de la música verdadera, la que fray Luis de León decía, en la «Oda a Salinas», «que es la fuente y la primera», es decir, que, emanando del seno de Dios, es la idea ejemplar y origen de todas las demás. Prestaron mucha atención los humanistas a esa función moralizadora de la música. Cita, por ejemplo, Sage el caso de Cerone en España y recuerda las «Alabanzas de la música» que fray Juan Bermudo incluye en la *Declaración de los instrumentos musicales* (1549): la verdadera música viene de Dios y a Dios ha de volver; la armonía del mundo se basa en la de los cuatro elementos, y los diversos modos de música producen efectos diversos, entre los que hay que elegir aquellos que resulten moralmente beneficiosos. Cuando en la Loa del auto calderoniano *El jardín de Falerina* el Ingenio se extraña de oír a la Música hablar de razón,

> « ... . porque yo
> la diversión sólo creo
> que ha sido el objeto tuyo;

[43] Migne, *Patrología Latina, 32*, I, VI, a, cols. 1168 y s.

como sentido del cuerpo
sólo halagando el oído,
pero no el entendimiento
como potencia del alma»,

la Música replica:

«... . . . . Hable
la armonía de los cielos
siempre en consonancia; y si ella
no es tratable al uso nuestro,
hable por más familiar
la de los cuatro Elementos»

Cantarán enseguida éstos a coro:

«Como somos un tono de a cuatro
los cuatro Elementos,
que unitono siempre
en el punto de amigos
no nos desune la fuga de opuestos»[44].

En oposición a esa música verdadera, la de Falerina –en realidad, Falsirena, una falsa sirena– es de una belleza superficial:

«de Mágica y de hechicera
te dan nombre los venenos
de tu voz y tu belleza»[45].

La Culpa seduce por medio del canto todos los sentidos y, en oposición a ella, con un canto moral romperá el hombre nuevo esa esclavitud.

[44] Calderón de la Barca, *Autos sacramentales, alegóricos, historiales,* Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz, 1717, págs. 166b-167.
[45] Pág. 177b.

Para completar el cuadro conviene tomar nota de otra idea agustiniana asumida por Calderón. La expresa por medio del Hombre en el auto *La nave del mercader*

> «¿Ahora sabes que es el cuerpo
> templado instrumento vivo
> que interiormente está haciendo
> al alma armonía sin ruido?».

Son las potencias del alma y los sentidos los que forman acorde:

> « ... ... No he dicho
> ya que esto es dar a entender
> la organización que ha habido
> en el templado instrumento
> de Potencias y Sentidos?»[46].

Desde estos presupuestos podemos comprender mejor la alegación a favor del canto, que discurre, simétrica con la línea de fuerza que proyecta el silencio, hacia el misterio. Se trata, en efecto, del canto que sube a Dios en respuesta a la armonía celestial comunicada al alma, y presenta un marcado carácter intelectual, pero –me importa subrayarlo– de índole fruitiva. Por eso dice el poeta que brota como «interior alegría» desde un «concepto» que ha sido previamente inspirado al alma. Santo Tomás, en un texto del comentario a los Salmos aducido al margen, define al canto como «exultatio mentis de aeternis habita, prorumpens in vocem». Esa percepción gozosa de la armonía eterna, que Calderón llama «exultación divina de la mente», es la que

> «prorrumpe lo que siente
> en conceptos veloces
> de organizados números y voces» (vv. 272-274).

[46] Auto Sacramental *La nave del mercader,* edición crítica de Ignacio Arellano y otros, Kassel, Universidad de Navarra-Edition, Reichenberger, 1996, pág. 140 y 146-147.

Es decir, los conceptos inspirados e interiorizados se elevan en ritmo y organizados al modo de los números pitagóricos.

Subraya Calderón el dinamismo ascendente cuando compara el canto, sobre la pauta del salmo 140, con el «aura de la nube / en quien el humo del incienso sube» (vv. 264-265), y, después, con la llama que lleva tras sí las pasiones del ánimo y que activa el corazón que inflama:

> «espíritu que eleva
> prorrumpe en llanto, que, aunque compasiva
> suene allí, aquí festiva,
> no distan canto y llanto:
> que el llanto del amor también es canto» (vv. 279-283).

Por más que en la estancia anterior ya ha insinuado la naturaleza fruitiva del proceso intelectual del canto, juzga necesario desarrollar la dimensión afectiva, la que incide en «las pasiones del ánimo» y mueve eficazmente la voluntad, porque el canto –dice– «activa el corazón que inflama». La conmoción es tan integradora que, en su elevación, el espíritu «prorrumpe en llanto»: con la recurrencia del mismo vocablo –«exultación divina de la mente / *prorrumpe* lo que siente / en conceptos veloces» (vv. 271-273) // «espíritu que eleva / *prorrumpe* en llanto» (vv. 272-280)– se subraya la función totalizadora de la armonía, que funde *potencias y sentidos* y resuelve la oposición de contrarios. Las palabras encierran denotativamente la realidad de la experiencia humana en compartimentos definidos. En el canto se liberan proyectadas hacia la armonía, haciendo verdad lo que pregonaba Petrarca en el Diálogo XXIII de su *De remediis utriusque fortunae,* reseñado por Mirabello: «Praestat enim flendo ad gaudium quam gaudendo ad gemitum». Lo confirma Calderón: «que el llanto del amor también es canto».

Al tratar de la música en el libro III de las *Etimologías*[47] define San Isidoro la voz como «aer spiritu verberatus»; «unde –añade–

[47] Sigo la edición *Divi Isidori Episcopi Opera*, Madrid, Tipografía Regia, 1599. Textos cits., en los caps. XX y XXII.

et verba sunt nuncupata». Aunque al margen de la estancia cuarta anota abreviada la definición isidoriana de 'canto' –«inflexio vocis, nam [continúa el Hispalense] sonus directus est, praecedit autem sonus canticum»–, Calderón se apoya en Mirabello para definirlo como «voz herida»:

> «Su nombre se deduce
> del docto frase griego,
> cuya etimología interpretando
> al cántico traduce 'voz herida' .... » (vv. 284-288).

En efecto, dice Mirabello «*canticum:* graece *asma*». Ahí toma pie el poeta para crear esa imagen hermosa de 'voz herida', cercana, y tal vez contagiada, de la definición que Isidoro da de 'voz'. A renglón seguido añade la *Polyanthea* la definición que de cántico ofrece Santo Tomás: «exultatio mentis de aeternis habita prorumpens in vocem et differt ab hymno, quia hymnus est laus Dei cum cantico». Y de acuerdo con ello señala Calderón que al 'canto' añade el 'himno' la oración:

> «De manera que cuando
> sólo en sonido acaba
> es canto, y himno cuando a Dios alaba» (vv. 290-292).

'Canto' e 'himno' hallan, en fin, su trascendencia en el 'Salmo'. Conviene tener presente la doctrina isidoriana para comprender mejor la terminología y la argumentación calderoniana. «Harmonia –dice San Isidoro– est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum vel coaptatio». Calderón la traduce por 'concento' (v. 295). «Psalterium quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatum: quod ad eius vocem chorus consonando respondet». De otro lado, el propio San Isidoro aclara que a diferencia del himno «qui voce naturali fit, Psalmum cum aliquo musico instrumento». De donde Calderón, que sigue casi al pie de la letra el resumen de Mirabello, dice que el concento del Salmo

«de Salterio desciende,
que es cuando su dulzura
se acompaña de músico instrumento».

Y resume:

«De suerte que el acento
el canto es; la voz pía,
el himno; y el Salterio la armonía» (vv. 299-303).

Sorprende que el poeta no aproveche otra nota isidoriana incluida en su cita y que le vendría como anillo al dedo: «unde Psalmodia deducitur canticum mysticum». Pero, en cualquier caso' es claro que el énfasis que pone en la exaltación del Salmo como estadio superior del canto tiene que ver –lo comprobaremos más adelante (vv. 430-433)– con su relación de sintonía con la armonía celestial, y apunta directo al motivo central de la *Exhortación panegírica:* la conjugación de silencio y canto en el ejercicio coral de las horas canónicas, básicamente constituido por el canto de los Salmos.

De haber consultado directamente los Comentarios de Santo Tomás a los Salmos –ya he dicho que aprovecha únicamente lo que recoge la *Polyanthea–,* tal vez se hubiera servido de lo que, a continuación de la definición de *canticum,* añade, en sintonía con el título real de la obra, *Comentarium in Soliloquia sive hymnos davidicos.* Dice así:

«Hymnus est laus Dei cum cantico, et est canticum exultatio mentis de aeternis habita prorumpens in vocem. Docet ergo laudare Deum cum exultatione. Soliloquium est colliocutio hominis cum Deo singulariter vel secum tantum, quia hoc convenit laudanti et oranti. Finis huius Scripturae finis est orantis qui est elevatio mentis in Deum. Damasc. lib. 3. Oratio est ascensus intellectus in Deum»[48].

[48] Sigo la edición de Lyon, Francisco de Giunta, 1520, fol. 2v. a.

En simetría con lo alegado a favor del silencio, recuerda ahora el poeta que en los dos grandes momentos de la historia de la salvación en que reinó el silencio –lucha, en el cielo, del Arcángel San Miguel con el dragón, y nacimiento de Cristo en la tierra–, al silencio se unió de inmediato el canto:

> «pues en la empírea esfera
> al sacrílego duelo
> el himno sucedió del 'Santo, Santo',
> y en la tierra, pues cuanto
> calló la noche fría
> dijo la gloria en métrica alegría» (vv. 305-309).

Interrumpe en ese punto la alegación para explicar el origen de la utilización del canto en el culto. A primera vista puede parecer un inciso de erudición innecesario. Pero no debemos olvidar que el doble precepto sobre cuya compatibilidad simultánea se discute, *Psalle et sile,* va referido expresamente al silencio y el canto en el culto del templo catedralicio. Y, del mismo modo que en la alegación a favor del silencio se repasó el uso que de él hicieron quienes, filósofos o monjes, luchaban por la perfección, es lógico que, en nueva simetría estructural y funcional, se analice ahora la importancia histórica del canto litúrgico.

De acuerdo con una antigua tradición, acreditada, entre otros, por San Isidoro y por Casiodoro en la *Historia ecclesiástica tripartita,* explica Calderón que fue David quien introdujo la música en el templo. Lo hizo de manera espectacular con motivo de la traslación del Arca de la alianza a Jerusalén, distribuyendo a cantores e instrumentistas en diversos órdenes (en diversos órdenes se estructura también el coro canonical) «ut resonaret in excelsis sonitus letitiae» (I Paralip. 15, 15-29). No habían faltado antes cantos religiosos –se recuerdan, en concreto, los de Debbora y Barach tras la victoria sobre el rey de Canaán (Jud. 5, 1-18)–, pero fue David quien los integró en el culto, como más tarde hizo San Ambrosio en su Diócesis de Milán (vv. 317-355).

Pero ¿a qué andar buscando testimonios, por egregios que sean –se pregunta el peregrino del Sagrario de María–, si uno solo basta?:

«¿Para qué de opiniones
me valgo, pues en vano,
por más autoridades que repito,
su mérito infinito,
dirá la pluma mía
si el cántico me acuerda de María?» (vv. 359-364).

Habla, naturalmente, del canto en que María prorrumpe en respuesta a la salutación de su prima Isabel que la proclamaba bendita entre las mujeres: «Magnificat anima mea Dominum / et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo» (Luc. 1, 39-55).

Premisa menor: El silencio hace espaldas al canto

Termina el elogio del silencio. La simetría de alegaciones ha arrojado, en balance, un saldo de igualdad de perfección. Y la duda se acrecienta:

«¿Cómo se dan dos virtudes
opuestas?, pues la que extraña
con otra esté no será
virtud sino repugnancia» (vv. 382-385).

El razonamiento metodológico, tomado en préstamo de Lactancio Firmiano, sirve al poeta para articular la premisa menor del silogismo, con la que, de nuevo en forma métrica de romance, retoma el discurso general de la *Exhortación panegírica:* vv. 374-421.

Dos virtudes no pueden resultar nunca incompatibles. Entonces, de pronto, se hace la luz: la voz que en el cielo entonó el can-

to del trisagio después de la victoria de San Miguel sobre el dragón, no interrumpió el silencio, como no lo interrumpió el canto de los ángeles en la noche de Navidad:

> «Pues antes, para que más
> sonasen sus alabanzas
> aplaudidas del silencio,
> las hizo el silencio espaldas» (vv. 398-401).

«Hacer espaldas» significa, según explica Covarrubias en su *Tesoro*, «favorecer a alguno», respaldar, servir de apoyo. ¿Cómo puede cumplirse aquí la paradoja del aplauso del silencio? He dicho antes, al hablar de los dos grandes momentos sagrados en los que en cielo y tierra reinó el silencio, que éste no supuso en ellos tan sólo un tiempo de mera expectación sino de una expectación grávida y –añado ahora–, por tanto, ya presignificativa en sí. Cabría calificar a ese silencio de «antepalabra», y podríamos compararlo al «Vor-Scheim» estético de Ernst Bloch: «lo que aún no ha llegado a ser, se manifiesta en la obra de arte como algo que se busca a sí mismo, que aparece o se aparece antes de su significación»[49].

Para el anónimo inglés *The Cloud of Unknowing* «el silencio no es Dios ni la palabra es Dios [...] Dios está oculto entre ambos». Oculto en la nube, sí, –debemos precisar–, pero, a la vez, manifestado y dicho. ¡Qué bien lo cifró San Juan de la Cruz en uno de sus *Dichos de luz y amor!*: «Una palabra habló el Padre, que fue su Hijo, y ésta habla siempre en eterno silencio, y en silencio ha de ser oída del alma»[50]. Todos los tratados y directorios espirituales difundidos en la España del Siglo de Oro coinciden en un punto de partida: para llegar a hablar interiormente con Dios hace falta buscar, en un ambiente de recogimiento y soledad, la vía del silencio exterior e interior. Es verdad, y conviene recordarlo aquí porque hace al

[49] José Ángel Valente, "Sobre la operación de las palabras sustanciales", recogido en *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 54.
[50] Sigo la edición del P. Licinio del SS. Sacramento, *Obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964[5], núm. 99, pág. 966.

caso, que esa vía común se ramifica después en una cartografía complejísima[51], que, de manera sólo aproximada porque las intersecciones son constantes, cabe agrupar en una orientación dogmática o intelectualista y en otra mística: por mucho que acentuemos el carácter de «fluctuante» que el benemérito don Pedro Sáinz Rodríguez consideraba propio de la espiritualidad española, y por más que nos mostremos favorables a reconocer el carácter de síntesis que Melquiades Andrés subraya en ella, debemos reconocer que los *Ejercicios* ignacianos no son los de la mística del Carmelo y que Tomás de Kempis no se reconoció en el maestro Eckart[52].

Por cierto que en un sermón sobre el «Dum medium silentium», el segundo y fundamental silencio sagrado de que habla Calderón (237-238 y 394-397), identifica Eckart aquel espacio y momento de comunicación de la Palabra de Dios con lo que de continuo acontece en el fondo del alma que se vacía de sí. Juan de la Cruz, que, superando las reservas que Melchor Cano y otros profesores salmantinos oponían a la corriente mística, logró «construir una mística exigente, enmarcada en una escolástica rigurosa»[53], identifica la voz que allí se oye como «la música callada, / la soledad sonora», y explica:

> «En aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha y en aquella noticia de la luz divina echa de ver el alma una admirable conveniencia [...] de suerte que le paresce una armonía de música subidíssima que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música 'callada' porque, como avemos dicho, es intelligencia sosegada y quieta, sin ruido de bozes; y assí se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio [...]

[51] La diseña con amplia documentación Melquiades Andrés Martín en *Los recogidos*. Nueva visión de la mística española (1500-1700), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976.
[52] Evangelista Vilanova, "Lógica y experiencia en San Juan de la Cruz", en José Ángel Valente y José Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz,* Madrid, Tecnos, 1985, págs. 44 y s.
[53] Evangelista Vilanova, art. cit., pág. 45.

> [...] aunque aquella música es callada quanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque, estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recebir bien el sonido espiritual sonorisíssimamente [...] Lo qual es como música, porque así como cada uno [de los bienaventurados] possee diferentemente sus dones, así cada uno canta en alabanza diferentemente, y todos en una concordancia de amor, bien assí como música»[54].

Volvamos desde ahí a nuestro poema y a la supuesta paradoja de que el silencio haga espaldas a los cantos angélicos del trisagio y del «Gloria in excelsis». Dejemos constancia, en primer lugar, de que los espirituales –y podrían multiplicarse con facilidad textos de otros autores– relacionan la experiencia personal con los mismos lugares sagrados aducidos en la meditación central del *Psalle et Sile*. Hasta este momento –añadámoslo también– Calderón no ha especificado el ejercicio espiritual que propone. Habla de los aplausos con que el silencio exalta el canto y bien podríamos interpretarlo, al ras del verso, en el sentido de que el silencio constituye una caja de resonancia del canto. Pero recuerdo en este punto el *Koan* zen: «conoces el sonido de dos manos que dan palmas; ¿cuál es el sonido de una sola?». El sonido, ya lo adiviná is es, en este segundo caso, mayor. En la boca de la cueva del monte Horeb –lo recuerda Juan de la Cruz– esperaba el profeta Elías una teofanía: pasó un gran viento, y allí no estaba Dios; se produjo un gran incendio, y Dios no aparecía. Oyó, en cambio, el profeta un «silbo de aire delgado», y era Dios (III Reg. 19, 9-14), aplaudido por el silencio sin ruido de una mano que le «hacía espaldas».

Para que la conclusión del silogismo sea aceptada en el discurso teológico, se necesita una prueba bíblica. Naturalmente, Calderón lo sabe:

[54] *Cántico espiritual*, A: 13-14, 25-26.

«¡Oh, si hubiera texto que
probase cuánto se aman
silencio y voz! » (vv. *402-404).*

Lo encuentra enseguida en aquel pasaje del evangelio de San Juan en que se cuenta cómo Marta habló a su hermana María «en silencio» para decirle que el Maestro la llamaba (Jo. 11, 28):

«Con que la cuestión decide
la evangélica enseñanza,
pues para ir a hablar con Cristo
la habló con la circunstancia
de que la hablaba en silencio,
dando a entender, recatada,
que el que vaya a hablar con Dios
a hablar en silencio vaya» (vv. 414-421).

Conclusión exhortativa

La verdad es que el texto de San Pablo parecería escrito para ser engastado en el panegírico calderoniano: «implemini Spiritu sancto, loquentes vobismetipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino» (Eph. 5, 18 y s.). Cantar y salmodiar en el corazón: he ahí la clave que el poeta consagra como conclusión en la forma solemne de la octava real:

«Y siendo así que ni uno ni otro cede,
y, el corazón al labio conformando,
callar, la mente en Dios, hablando puede,
quien puede, en Dios la mente, hablar callando,
por ambas partes asentado quede
cuánto silencio y voz se avienen cuando
tan atento el espíritu se halla
que, cumpliendo con todo, canta y calla» (vv. 422-429).

Detengámonos, siquiera sea un instante, a admirar la formidable belleza de construcción de esta estrofa en la que se resuelve el «bellum intestinum» que protagonizaba el peregrino toledano y que servirá de base para la exhortación propiamente dicha del Panegírico.

Ahí están los elementos de la tensión: corazón y labio, silencio y voz, callar y hablar. Toda la serie simétrica de opuestos se equilibra sobre el apoyo central de ese «la mente en Dios»/ «en Dios la mente» que, ensanchado por la forma especular de la simetría, se erige en inamovible gozne donde ensambla lo que aparecía como contradicción irresoluble: «callar –hablando puede / quien puede– hablar callando». Todavía en la primera parte de la estrofa se muestran, bien que caminando hacia el maridaje, «uno y otro», silencio y voz, pertinaces en defender cada uno su particular perfección. En la segunda, en cambio, «por ambas partes asentado queda» «cuánto - cuando» «atento el espíritu se halla» –es decir, de nuevo, «la mente en Dios»–, se avienen silencio y voz. Más arriba he aludido a la fuerza de la musicalidad en muchos pasajes poéticos de Calderón. Aquí tenemos un excelente ejemplo: todo el proceso de resolución del dilema se asienta en el equilibrio insistente del juego de vocales abiertas –a, e, o–, reforzadas por la simetría de los ejes de acentuación. Nótese, por cierto, que Calderón habla de silencio y voz, no de silencio y palabra, precisamente porque ésta, la palabra, está hecha de silencio y voz. Y así resulta que la estrofa viene a convertirse en ejemplo analógico de la posibilidad de fusión de contrarios en una palabra intelectual y espiritualmente trascendida.

Es este último un punto que merecería amplio desarrollo. Enseña G. Steiner que

> «... no podemos presumir que la matriz verbal sea la única donde concebir la articulación y la conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje sino en otras

fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical.
Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silenclo»[55].

Cuando, como en esa estrofa fundamental acontece, la imagen pregona sin voz el equilibrio de contrarios mediante la proyección hacia un trascendente eterno –«la mente en Dios» / «en Dios la mente»– y, al tiempo, la voz se configura en el corazón, el discurso intelectual se desplaza de la realidad fragmentaria sucesiva hacia un nivel supratemporal. Entonces, la palabra –imagen que marida silencio y voz, razón y sentimiento– adquiere potencialidad musical y se muestra como verdad superior integradora.

No es arbitrario, en este sentido, que Calderón venga proyectando la experiencia personal de su «bellum intestinum» sobre experiencias históricas de carácter categórico universal: la batalla intelectual entre el Arcángel y el dragón, la Encarnación del Logos de Dios en la carne humana. En la proposición menor del silogismo ha buscado el apoyo de la prueba bíblica requerida en un pasaje de evidente carga simbólica: Marta y María, la acción afanosa y la contemplación en el silencio. Tampoco es fortuita la elección, ya que de ese modo establece una referencia de apertura, en la que, tras algunos meandros del discurso, va a desembocar la Exhortación en su final.

Aplicando su extraordinaria capacidad dialéctica, Calderón, que ha comenzado por comparar la catedral de Toledo, «esta española Sión, / esta Salén castellana» (vv. 97-98) con el Templo de Salomón (vv. 5-8), que ha exaltado la capilla del Sagrario como «angelical cámara bella» (v. 9) y que ha sustentado la meditación del *Psalle et Sile* sobre el binomio del silencio y canto de los ángeles en el cielo y en la tierra, puede ahora decirse y decir a sus compañeros del coro catedralicio toledano:

«Y así, oh tú, en dignidad constituido
tan sobrenatural, que, ángel humano,

[55] "El abandono de la palabra", op. cit; pág. 34.

ejercer venturoso has merecido
oficios que él ejerce soberano,
no en tanto ministerio, divertido,
desaproveches la ocasión: que en vano,
del más sabio sujeto al menos sabio,
si no ora el corazón, trabaja el labio» (vv. 430-437).

La cita marginal de referencia proviene del Prefacio de la Misa «Per quem [Cristo] laudant angeli [...] Cum quibus et nostras voces ut admitti iubeas deprecamur supplici confessione dicentes: Sanctus, Sanctus...». Esto es, quienes participan en el coro catedralicio cantando el Oficio divino, cumplen la misma misión de los ángeles y acuerdan con ellos sus voces.

Al comienzo de la alegación a favor del canto, advertía el poeta que no hablaba de la «blanda armonía» material que el Crisóstomo despreciaba como suciedad que tapona los oídos del alma (vv. 258-262), sino de aquella que es «exultación divina de la mente». Siguiendo la costumbre tradicional en la predicación, presenta ahora dos «exempla» que toma de las tan populares *Vitae sanctorum* del Surio[56]: en primer lugar el del monje que se suspendía en Dios y, atento a eso solo, desafinaba en el canto «disonante, la música armonía». Murmuraban los compañeros de coro sobre el rapto, y una voz celestial los amonestó:

«De vuestro canto, aunque la tropa es mucha,
acá sola la ronca voz se escucha» (vv. 444-445).

El segundo «exemplum» es el de otro que, «tal vez en Dios arrebatado, / cuidaba más el Salmo que el concento»[57]. Dios le alerta con esta visión: un demonio está aventando una parva que

[56] *Vitae sanctorum* ex probatissimis authoribus [...] ex Aloysio Lipomano et Laurentio Surio [...] collectae. Sigo la edición de Lyon, Tomás Sanbron, 1954, págs. 137 y s.; 224.
[57] Corrijo por mi cuenta en este punto la *princeps* donde se lee: "cuidaba mas del Salmo que el concento" (v. 447).

se lleva el viento. Cuando el buen monje le pregunta qué hace –ya se sabe: 'del diablo, el consejo'–,

> «Lo que otros, dijo: inútil mies aviento,
> que en aristas se lleva el aire vano
> dejando apenas de provecho un grano» (vv. 451-453).

Advirtamos que lo que se destaca es que uno «en Dios se suspendía» y otro estaba «en Dios arrebatado». Se dirían ambos casos ejemplos cumplidos de ese tener «la mente en Dios», «en Dios la mente», que bien podrían situarse en la línea de elección de María, la contemplativa hermana de Marta. Calderón evita, sin embargo, cuidadosamente el término *contemplación,* que no aparece en todo el poema y que, en línea de espiritualidad jesuítica, cede el paso al término *meditación:*

> «De suerte que no está en la consonancia
> la perfección, no está en la residencia:
> que entonar y asistir es circunstancia,
> pero asistir y meditar, esencia» (vv. 454-457).

Y en ese punto comienzan los que he llamado 'meandros del discurso'. Dejando a un lado la dinámica de simetrías que hasta ahora lo impulsaba, deriva éste hacia una reflexión de índole sociológica. En su base puede estar, desde luego, implícita la doctrina de San Pablo sobre el sacerdote –«ex hominibus asumptus, pro hominibus constituitur in iis quae sunt ad Deum» (Hebr. 5, 1)–: el sacerdote, como delegado religioso de una comunidad. De las cuatro funciones que la teología espiritual atribuye a la oración –latréutica o de alabanza; eucarística o de acción de gracias; propiciatoria o de petición de perdón, y suplicatoria o de demanda de favor–, parece dejar Calderón en penumbra las tres primeras para subrayar la última:

> «¿Cómo si mi descuido me divierte[58],
> me quejaré de lo que no consigo?;

[58] Corrijo la evidente errata de la *princeps:* "Cómo si me descuido me divierte...".

pues descortés injuria es que pretenda,
no atendiendo yo a Dios, que Dios me atienda»
(vv. 466-469).

En la meditación que abre la segunda semana de los *Ejercicios Espirituales,* indica San Ignacio como primer punto:

«poner delante de mí un rey humano, elegido de mano de Dios nuestro Señor, a quien hacen reverencia y obedescen todos los príncipes y todos hombres christianos ... »[59].

Sobre esa pauta compara Calderón el oficio del coro con una audiencia real en la que se fuera a tratar del «negocio más considerable» (vv. 470-471), y aclara, con insistencia que

«El negocio a que vas no es menos grave;
que toda tu república fiada
en que es tu oficio orar, y orar es llave
que a siete horas del día te da entrada,
qué fatiga no esperan ver suave,
noble el bastón y rústica la azada,
al ver en los afanes de la vida
su medra en tu oración comprometida» (vv. *478-485).*

Podría no estar lejos de este razonamiento la consideración personal de que las capellanías de Reyes Nuevos eran de provisión regia. Pero, en todo caso responde a la idea de la trabazón de obligaciones en la sociedad estamental que Juan Crespo explica a Álvaro de Ataide en *El alcalde de Zalamea:* «que no hubiera un capitán / si no hubiera un labrador» (vv. 769-770). A lo largo de cinco octavas recuerda aquí Calderón cómo los sacerdotes *–oratores–* son diputados de los *defensores* –«noble el bastón»– y de los *aratores* –«rústica la azada»– para postular con la oración «medra en los afanes de la vida». Y en esa línea se añaden tres

[59] *Obras Completas* de San Ignacio de Loyola. Edic. de Ignacio Iparaguirre, Madrid, B.A.C., 1952, pág. 178.

estrofas dedicadas a comparar cómo es mucho más cómoda la tarea sacerdotal, «la de tratar y conversar al cielo / que arder al sol y tiritar al hielo» (vv. 493-494), «y qué más dicha que deber tus bienes / a otros, la hambre y la sed que tú no tienes» (vv. 500-501). Para colmo, concluye,

> «Y aun más felicidad goza tu estado,
> pues quiere que tus deudas satisfagas
> con un caudal tan bien aprovechado,
> que te quedas con más mientras más pagas»
> (vv. *502-505).*

Cerrada esa reflexión sociológica, que, si no rompe, distrae, desde luego, la línea del discurso y rebaja su tono, recobra el poeta el esquema de simetría, comparando las tres vías de que habla la teología espiritual con los tres modos de realización del canto del Oficio divino. En el camino ascensional hacia Dios, en una primera vía, la purgativa, se esfuerza el hombre por desarraigar vicios y pecados; pasa, después, a la iluminativa, tramo en el que se consagra positivamente a cultivar las virtudes; y desemboca, en fin, en el último estadio, el de la vía unitiva, en la que goza sin trabas ni condicionamientos de la unión fruitiva con Dios:

> «Tres vías o tres grados la excelencia
> tiene de la oración: la purgativa,
> que se reduce al canto y la asistencia;
> luego al silencio, la iluminativa;
> luego a silencio y canto, la eminencia
> sigue de unirse a Dios, que es la unitiva.
> Y así, para el valor que en las tres se halla,
> asiste, ora, medita: *canta y calla*» (vv. 510-517).

Se comprenderá, espero, por qué hablo de apertura del discurso. Hay, sin embargo que precisar. En el v. 456 ha dicho Calderón «que entonar y asistir es circunstancia», en cierto modo de acuerdo con los vv. 287-288 en los que el canto constituye el

primer grado del triple estadio –canto, himno, salmo: solo acento, voz pía, armonía (vv. 299-300)–, mientras que ahora concede al canto y a la asistencia el valor de oración en vía purgativa. Mayor interés tienen, con todo, en la gradación de ascensional apertura, las dos clasificaciones siguientes. Porque, concediendo un valor superior a lo que puede ser el silencio como 'antepalabra', en el sentido que antes he explicado, es decir, un silencio que, además de acallar todo lo que estorba, constituye expectación grávida y por ende presignificativa de la palabra, se reserva la consideración de valor supremo al canto al que hace espaldas el silencio:

> «luego a silencio y canto la eminencia
> sigue de unirse a Dios, que es la unitiva» (vv. 514-515).

Atrás queda, borrosa en sus meandros, la reciente consideración sociológica. Y gravitan hacia este punto el panegírico de Toledo, la «siempre católica montaña», y de su catedral como sagrario de todas las glorias de España ligadas a su fe; y el doble panegírico del silencio y el canto, que en su teatral disputa han hecho revivir en el lector-espectador, a contrapunto de la tradición culta, la universal historia sagrada. Y, apoyada en el ritmo ternario, se alza entonces, más abierta aún, la octava final:

> «Que si asistes, en Dios el pensamiento,
> y orando, sólo en él la confianza,
> meditas el sentido y no el acento,
> cantando como suya su alabanza,
> verás, vacando a lo demás, que, atento
> el cielo al alto fin de tu esperanza,
> te muestra cuánto encierra, incluye cuánto
> la unión felice de silencio y canto» (vv. 518-525).

Interpretando la fórmula con la que empiezan en el *Zohar* las exégesis místicas de la Escritura, un maestro hassídico glosaba: «Rabí Simón *abrió* el versículo», en vez de «Rabí Simón dio

comienzo a la explicación del versículo»[60]. No es extraño que don Pedro Calderón de la Barca termine su *Exhortación panegírica al silencio* con unos versos que en su propia configuración especular –«cuánto encierra, incluye cuanto»– hablan de un rico tesoro escondido: «verás, vacando a lo demás, que, atento / el cielo al alto fin de tu esperanza, / te muestra cuánto encierra, incluye cuánto...».

Al desplegar los versos, surgen, de inmediato, dos preguntas: ¿Dónde culmina, en primer lugar, ese «alto fin de [la] esperanza»? La respuesta es: no hay límite tasado. O lo hay sólo en la medida del deseo y de la decisión de cada uno para ascender desnudo en soledad, «vacando a lo demás»; lo que, desde otra perspectiva, equivale a profundizar más y más en el silencio. Quien «tras de un amoroso lance, / y no de esperanza falto, / vol[ó] tan alto, tan alto, / que le di[o] a la caza alcance», es quien, en busca de la unión con el Amado, le exhorta: «entremos más adentro en la espesura»[61]. Y él mismo nos aclara: «porque esperanza de cielo / tanto alcanza cuanto espera». En el prólogo a su Comentario a los Salmos, tras definir la naturaleza del cántico y del himno, explicaba Santo Tomás que hay cuatro modos de elevación del alma. El segundo de ellos es: «ad tendendum in excellentiam eterne beatitudinis»; y es el que corresponde, precisamente, a la «elevatio spei», a la elevación de la esperanza de que aquí se habla. Enseñaba el maestro Eckart:

> «Todo lo que Dios te pide con apremio es que salgas de ti, en tanto que tú eres criatura, y que dejes a Dios ser Dios en ti [...] Sal totalmente de ti atraído por el amor de Dios, y Dios saldrá totalmente de sí por amor de ti. Lo que quedará después de esas dos salidas al encuentro es la simple unidad»[62].

[60] Cf. José Ángel Valente, "Ensayo sobre Miguel de Molinos", en *La piedra y el centro,* pág. 87.
[61] San Juan de la Cruz, "Canción a lo divino", en *Obras Completas*, págs. 943 y s., y estrofa 35 del *Cántico espiritual*, pág. 743.
[62] *Traités et sermons*, Paris, Aubier, 1942, pág. 37.

Hacia ahí apunta la exigencia última que formula nuestro poeta: «cantando como suya su alabanza». Exigencia digo, y a la par logro, por cuanto que, realizada, el canto particular se transforma, en el acorde de voces, en la armonía que, como paradigma, se viene perfilando a lo largo del poema.

Y ahí late implícita y apuntada, la respuesta a la segunda pregunta: ¿en qué consiste ese tesoro oculto ponderativamente exaltado?, «cuánto encierra, incluye cuánto / la unión felice de silencio y canto». Recordemos la definición que del canto hacía Santo Tomás en su comentario a los Salmos: «exultatio mentis *de aeternis habita* prorumpens in vocem». La trascendencia del tiempo y la inmersión en lo eterno abre perspectivas ilimitadas: «Cantar es ser», dirá Rilke en el III de los *Sonetos a Orfeo,* resumiendo la conciencia que tiene la modernidad de que la palabra se sublima en la música:

> «Gesang ist Dasein, Für den Gott ein Leichtes.
> Wann aber *sind* wir?... ... ...
> ... ...
> In Wahrheit singen ist ein andrer Hauch.
> Ein Hauch um nichts. Ein Wehn in Gott. Ein Wind»[63]

Suscribiría Calderón la materialidad de estos versos, especificando, sin embargo, que somos, seremos en plenitud cuando, como fruto del maridaje de silencio y voz, sea eso nuestro cantar, una onda en el canto de Dios, consumando «la unión felice de silencio y canto».

Se cierra ahí el discurso del pensamiento y se abre el discurso del sueño.

[63] "El canto es ser. Es fácil para el dios. / Pero nosotros ¿cuándo *somos?* ¿Cuándo [...] // El cantar verdadero es otro hálito. / Un hálito por nada. Soplo en el dios. Un viento". Traducción de Eustaquio Borjau, en Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino, los Sonetos a Orfeo y otros poemas.* Ed. de Eustaquio Borjau y Joan Parra, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, págs. 180 y s.

Coda

Llegamos al final y nos asalta una duda. ¿Por qué en la edición *princeps* lleva el *Psalle et sile* en portada el título de *Exhortación panegírica al silencio?* ¿No hubiera sido lógicamente más acorde con el contenido del poema bautizarlo como «Exhortación panegírica al canto silencioso» o, si queréis, en contrapunto a San Juan de la Cruz, «al canto callado»? No está probado que el primer rótulo se deba al propio Calderón, quien en su Dedicatoria al cardenal habla de «exortación a la interior unión que, al primer viso opuesta, tienen entre sí Silencio y Canto». Es el canónigo censor, Arando y Mazuelo, el que habla de «Exortación panegírica a que dio motivo el Sagrado Mote *Psalle et Sile*». ¿Quién añadió a *Exhortación* (Calderón y Censor) y *Panegírica* (Censor) la especificación de *al silencio?*

El hecho de que en la edición de 1741 Fernández de Acevedo no tenga empacho en cambiar el título de *Exhortación panegírica al silencio* por el de *Discurso métrico ascético sobre la inscripción...* indica que no sentía aquél como propio de Calderón. Trénor, sin embargo, sin afirmar que se deba a don Pedro, lo juzga muy «calderoniano». Sin duda lo es si atendemos a la totalidad del enunciado: *Exhortación panegírica al silencio, motivada de su apóstrofe Psalle et sile.* Porque cabe entender, in recto, que el sujeto del apóstrofe es el texto de la cartela de la reja, que exhorta a los que entran en el coro a cantar en silencio. Así han leído título y poema no pocos, contrayendo de manera reductiva su objetivo al consejo piadoso de la observancia del silencio exterior y de la atención debida a lo que en él se celebra. Pero hay otra lectura posible: es el silencio el que, desde la cartela y desde el poema, apostrofa: «Psalle et sile». Pudo deberse el juego a Calderón o al impresor, pero no hay duda de que, entendido de este modo, el título es plenamente «calderoniano» y absolutamente acorde con lo que acabamos de ver. Porque, en definitiva, es el silencio el que convierte la voz en *palabra sustancial o seminal,* engendradora de un sentido y de una vivencia tras-

cendente. Y es el silencio el que multiplica los ecos en todos los espacios del poema.

Desde la idea de que el barroco «literalmente es todavía ingenio y retórica, laberinto de imágenes, maraña de conceptos, actividad estéticamente perversa, que no excluye la moral, pero sí la naturaleza y la vida»[64], recomendaba don Antonio Machado por boca de Juan de Mairena, leer antes a Lope, «el poeta de las ramas verdes», que a Calderón, «el de las virutas». Bien es verdad que, con esa ambigüedad maireniana que es fuente de conocimiento y estética, aduce a renglón seguido versos que, pareciendo de Lope, son de Calderón, y añade: «Calderón es un final, un final magnífico, la catedral de estilo jesuítico del barroco literario español»[65]. No es momento de discutir la exactitud del diagnóstico machadiano acerca de la estética barroca, obviamente formulado desde supuestos marcadamente vitalistas y, paradójicamente, proclives a unir poesía y filosofía de raíz popular. En su ensayo sobre *Tres poetas filósofos* combate Jorge Santayana la frecuente tendencia contemporánea a contraponer teoría y poesía:

> «La vida de la teoría –dice– no es menos humana o menos emocional que la vida de los sentidos; es más típicamente humana y más profundamente emocional [...] Poner en poesía objeciones a la teoría sería como poner objeciones a las palabras, pues las palabras son también símbolos que carecen del carácter sensual de las cosas que representan. Y, sin embargo, es sólo por la red que las palabras tienden sobre las cosas al evocarlas como la poesía surge»[66].

Buen conocedor del Barroco y espíritu barroco él mismo, José Bergamín defiende que «Calderón es tan pueblo como Lope.

[64] Antonio Machado, "El mañana". Recogido en *Prosas Completas*. Edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 1796.
[65] *Juan de Mairena*, XXXIV. En *Prosas Completas*, pág. 2046.
[66] Apud Fernando Savater, "La inspiración filosófica en Borges", *Babelia, El País*, 21 de agosto de 1999, pág. 5.

Cuando se ha llevado su voz por España, de veras, –añade– por todos esos pueblos de Dios se le ha entendido así». ¿Qué ocurre entonces?, se pregunta:

> «¿Es que el pueblo infantil de Lope había envejecido en Calderón? El pueblo no envejece en cuanto es pueblo. Mas el propio ser pueblo le hace parecer viejo o joven, según el poeta que lo expresa o representa [...] La vivísima religiosidad de Lope se transparenta [en Calderón] con líneas de firme teología [...] La teología de Calderón no va a su pueblo. Viene de él. La fe en carne viva popular ha endurecido los huesos de su propio teológico esqueleto. A donde Lope iba, está o viene de vuelta Calderón»[67].

Como síntesis de buena parte de su pensamiento y, a la vez, de la fe del pueblo, al *Psalle et sile* le cuadra la definición machadiana de «catedral de estilo jesuítico del barroco español». Ante todo, por la envergadura de su espléndida construcción lírica y dramática, que es, al tiempo, meditación ignaciana y sermón; disertación escolástica, formulada en su parte central como silogismo; silencio y canto.

He ahí a un peregrino que, atraído por la fuerza de la historia, sube a la montaña toledana, entra en su templo mayor, resumen de toda la historia de la fe de España, y, avanzando en sus naves, cada vez más adentro del templo y de la historia, se topa con un precepto que, en su contradicción, cifra su propia batalla interior, su «bellum intestinum». En ese momento, el escenario se transmuta en palestra donde litigan silencio y canto; en palenque, también, donde batallan ángeles y arcángeles; en un gran teatro del mundo, en el que se mueven filósofos y anacoretas, reyes y profetas del Viejo Testamento, y figuras del Nuevo, con la Virgen María a la cabeza.

Prácticamente, todas las ideas e imágenes, que tejen los versos, y en bastantes casos su concreta expresión formal, están vin-

[67] *Calderón y cierra España,* Barcelona, Planeta, 1979, pág. 22.

culadas a textos bíblicos, patrísticos y escolásticos, como base de un ceñido ejercicio de intertextualidad. Pero teoría y poesía no se oponen: a través de esa ligazón textual se van emparentando experiencias históricas en un triple círculo concéntrico: el más ancho, de la universal historia de la salvación cristiana; el central, de la historia sagrada de España, simbólicamente cifrada en la catedral de Toledo; y, en fin, el más interior y reducido de la circunstancia personal de quien en ella tiene por misión, también social, consagrarse al canto del Oficio Divino. De uno a otro de esos espacios concéntricos van produciéndose resonancias, generadas por simetrías de conceptos y por la armónica fusión de todos los motivos. Como Curtius dijo del arte calderoniano: «todo premeditado, proporcionado y claro».

En consecuencia, el peregrino comprende que no hay contradicción en el precepto que cifraba su lucha interior y, al resolverla, reafirma, la idea de que si macrocosmos y microcosmos producen en su girar una superior armonía, el hombre es, a su vez, un apretado microcosmos de naturaleza e historia[68]. Brilla entonces, con el esplendor de apoteosis de un auto sacramental, la función de quienes en la gloriosa catedral de la «siempre católica montaña» hacen resonar en su canto coral los sones del gran templo de la historia y el del supremo «templo de claridad y de hermosura».

[68] En el soneto dedicado a su maestro Joseph de Casanova con motivo de la publicación de su *Primera parte del Arte de Escribir* [Madrid, 1650], sobre la base del tópico clásico del hombre como microcosmos de la escritura, dice Calderón:

"De quantas Artes, quantas Ciencias fueron
Alma del mundo, origen excelente,
fue aquel callado idioma, que, eloquente,
o papeles o láminas nos dieron.
Pues en doctos caracteres pudieron
hazer de lo pretérito presente,
hablar lo mudo y percibir lo ausente
los que en la Estampa a no morir murieron".

Vid. José Simón Díaz, "Textos dispersos de clásicos españoles", *Revista de Literatura,* XXII (1962), pág. 119.

Comienza George Steiner un apasionante ensayo sobre «El abandono de la palabra» en la cultura de la modernidad –una crisis que se inicia, precisamente, en el siglo XVII– con esta consideración: «El Apóstol nos dice que en el principio era la Palabra. No nos da garantía alguna sobre el final»[69]. A él y a todos los hombres de poca fe nos replica Calderón, con voz de cristiano viejo, desde el último verso de su gran poema: Si en el principio era la Palabra, al final será, con certeza, «la unión felice de silencio y canto».

Acabo de decir que ahí, en ese mismo verso en que se cierra el discurso del pensamiento, se abre el discurso del sueño. No. Venía abriéndose desde el comienzo mismo del poema, porque, al igual que Dante, Calderón «transmuta el pensamiento en sueño»[70]. «Soñador imperial meditabundo» lo llamó el gran Rubén, imaginando que su obra, summa del credo y del pensamiento español del Siglo de Oro, es un imperio de sueños, y, por ende, de libertad. «Piensa, luego sueña, Calderón», glosa Bergamín. Por ello, en una paradoja tan fecunda como la que, *Psalle et sile,* predica la cartela toledana y resuelve el poema, «cerrando España contra la muerte y por la fe, por el sueño, por la vida, corrobora y afirma Calderón la misma popularidad de la España abierta por Lope, por santa Teresa, por fray Luis, por Guevara, por Cervantes... España abierta a todos los vientos del espíritu: a todo sueño, a toda vida. España a riesgo y ventura de la libertad».

[69] *Lenguaje y silencio,* pág. 34.
[70] Bergamín, op. cit., pág. 11.

EXHORTACIÓN PANEGÍRICA AL SILENCIO,

MOTIVADA DE SU APÓSTROFE
PSALLE ET SILE

A LA PROTECCIÓN DEL

EMINENTÍSIMO REVERENDÍSIMO
Señor don Baltasar de Moscoso y Sandoval,
Cardenal Presbítero de la Santa iglesia de Roma,
del Título de Santa Cruz en Jerusalén,
del Consejo de Estado de su Majestad, Arzobispo de Toledo,
Primado de las Españas, y Gran Canciller mayor de Castilla, etc.

POR

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA,
Caballero de la Orden de Santiago y Capellán de Su Majestad en su Real Capilla de los Señores Reyes Nuevos.

(Versión modernizada del texto de la edición princeps)

Canta y calla, dice aquel
mote, cuya soberana
inscripción sacro buril
en grabado bronce estampa,
bien como inscribió de versos
en sobrepuestas medallas
Salomón de sus columnas
los capiteles y basas.
Canta y calla, otra vez leo
y, otra vez suspensa el alma,
duda cómo se reduzca
a un precepto *canta y calla.*
Porque si el callar es muda
prision del silencio, que ata
con el uso de las voces
el rumor de las palabras,
y el cantar no sólo es
romperlas pero entonarlas
al acordado compás
de métrica consonancia,
¿cómo, compuesto de dos
proposiciones contrarias,

sagrado precepto a un tiempo
cantar y callar me manda?

Psalle et sile Ignorante peregrino
soy, que a las piadosas aras
del Sagrario de María
condujo, no errante planta,
fijo norte, sí, en aquella
aguja que sobre tantas
cervices, ya de edificios,
ya de montes, se levanta
a ser en el desvelado
eco de sus atalayas
cada clamor un sonoro
clarín de la fe cristiana.
De cuyo animado bronce,
aun más que de él de su fama
conducido, llegué apenas
al pie de sus torres altas,
cuando, inspirado del mismo
boreal imán de mis ansias,
saludé el umbral, diciendo:
«¡Salve, basílica santa!

¡Salve, primer metrópoli de España,
pues hasta coronar tu frente altiva
ni en su dosel ciñó la paz oliva,
ni la guerra laurel en su campaña!

¡Salve, oh siempre católica montaña,
y tan siempre a la luz de la fe viva,
que, aun entre los horrores de cautiva,
ajena te alumbró, pero no extraña!

¡Salve, erario feliz de glorias tantas,
que hoy en tu angelical cámara bella

aun los mármoles son reliquias santas!

¡Salve, y permite al adorar la huella
que enterneció una piedra con sus plantas
no esté mi corazon más duro que ella!»

Dije, y con temor tocando
del perdón la primer grada
(que líneas de perdon nadie
pudo sin temor tocarlas),
al ámbito pasé, en cuyas
naves la vista engolfada,
sin peligros de tormenta
corrió achaques de borrasca.
¡Oh, cuántas muertas noticias,
vivas memorias, oh cuántas,
ofuscado, el pensamiento
revolvió al verse en su estancia!

Desde aquella primitiva
edad que, en la tierna infancia
de la fe, Diego y Torcuato
en ella sus raíces plantan;
Eulogio las fertiliza,
Julián y Eladio las labran,
un Eugenio las florece
y otro Eugenio las consagra;
hasta que, estrellas sus flores,
ya en los rizos de Leocadia,
ya en las vestes de María,
las mira Ildefonso; y hasta
que, mudando la fortuna
el semblante de dos caras
(que no es heroico valor
que no se examina en ambas),
entre las góticas ruinas

que con sangre las esmaltan,
un Rodrigo las deshoja
y otro Alfonso las restaura,
haciendo, restituida,
de los oprobios de esclava
aplausos de emperatriz,
que, al sacudir su garganta
la mozárabe coyunda,
vuelva, en honor de su patria,
esta española Sión,
esta Salén castellana
a ser, ceñida de olivas,
laureles, cedros y palmas,
segunda Roma de Europa
y primer silla de España.

¡Oh santo Rey, oh Fernando,
qué presto a tus triunfos pasa
la memoria! Mas ¡qué mucho,
si corre a darte las gracias
de tanta fábrica excelsa,
a quien tus piedades sacan
de soterrada mezquita
para suntuoso alcázar!

En cuya admiración (ya
lo dije), absorta y turbada,
la vista corrió tormenta;
mas no, que todo es bonanza
en puertos de María, donde,
aunque extranjero en su playa,
saber su colocación
no me costó preguntarla;
que muchas señas de cielo
me dio el iris de unas armas,
de quien zodíaco y signos

fueron estrellas y bandas.
No sin misterio es que a un Sando
timbres de otro Sando valgan,
ni la primera vez que
estrellas digan del alba.
Con que en su antigua eminencia
llegué a verla colocada
(que bien parece que sea
Su Eminencia quien la ensalza).

Si fuera cuarto Bernardo,
yo, a los tres, que en tres distancias,
amantes de su pureza,
uno escribe en alabanzas,
otro en pozos la descubre,
otro en tronos la levanta,
quien con su espíritu duda,
¿qué hubiera dicho al mirarla?

«Retrato favorecido
tanto del sol celestial,
que en tí, como en un cristal,
reverberó parecido,
¿quién sino tú ha merecido
ser tan perfecto traslado,
que, a su dueño cotejado,
pueda dar el cielo fe
de que él solamente fue
bien y fielmente sacado?»

«Ignórese tu venida,
por que, en la suya, se crea
que allá parecida sea
la que acá fue aparecida;
y si de ángeles traída
fuiste, oh imagen celestial,

bien, en premio del leal
afecto que lo creyó,
lo que tu origen calló
nos dijo tu original».

«Original dije y, fiel
al nombre, me estremecí,
pues supo de él para tí
sin saber para sí de él.

Sea el cielo tu dosel,
la tierra tu alfombra, pues
por quien dijo David
es la peana de tu altar.
Adoremos el lugar
donde estuvieron tus pies.»

¿Qué dijera? Más dijera,
si a voces no me llamara
aquella primera duda
que tras sus ecos me arrastra,
si ya no es que por que crea,
en la perfecta elegancia
de su docta arquitectura,
cuánto es misteriosa y rara
esta joya, de quien son
mayores templos la caja,
bien como preciosa perla
que cupo dentro del nácar,
su perfección solicita
persuadir a mi ignorancia
que es tan grande, que aun lo son
sus menores circunstancias.

Y así, cerrando el no ocioso
paréntesis, pues si hablara

del mote sin que del mote
diera el cincel que le graba,
fuera dejar sus noticias
al escrúpulo de vagas,
vuelvo a la inscripción en que
cantar y callar me mandan.
Aquí quedé, y, convencido
a que son acciones varias,
imposibles de que a un tiempo
pueda el coro ejecutarlas,
habiendo de seguir una
de dos leyes tan sagradas,
como son silencio y canto,
habré de alegar por ambas.

Es el silencio un reservado archivo
donde la discreción tiene su asiento;
moderación del ánimo, que altivo
se arrastrara sin él del pensamiento;

mañoso ardid del menos discursivo
y del más discursivo, entendimiento;
pues a nadie pesó de haber callado
y a muchos les pesó de haber hablado.

Es contra el más colérico enemigo
el más templado freno de la ira;
de la pasión el más legal testigo,
pues dice más que el que habla el que suspira,
de la verdad tan familiar amigo,
que a la simulación de la mentira
se destiñe la tez, pues cuanto errante
mintió la lengua, desmintió el semblante.

Es quietud del espíritu divina,
a quien el mundo contrastar no pudo;

de la modestia imagen peregrina,
que una mano da al labio, otra al escudo.
De cuantos sacrificios vio la indigna
adoración, el pez, animal mudo,
prohibido fue: que, a luz de sacrificio,
aún no estrago a esta virtud el vicio.

Y si de hablar y de callar le dieron
tiempo al que más la perfección codicia,
fue porque al corazón árbitro hicieron
de su sinceridad o su malicia,
no porque del silencio no creyeron
ser el culto mayor de la justicia;
pues si a Dios en sus obras reverencio,
el idioma de Dios es el silencio.

Dígalo el cielo en el primero día
que el poder del Criador manifestaba,
pues en el cielo gran silencio había
mientras Miguel con el dragón lidiaba;
la tierra, pues la noche helada y fría
que humano le adoró, en silencio estaba;
y ya que árbitro fue de paz y guerra,
lo que le amaron digan cielo y tierra.

La escuela de Pitágoras cinco años
sabiamente lección de callar daba;
la Tebaida, en sus cuerdos desengaños,
a callar solamente se juntaba;
pues si a propios filósofos y extraños
retórico el silencio doctrinaba,
¿qué gimnasio se orló de más laureles
que el que cursaron fieles y no fieles?

Confieso que es una interior batalla;

por eso se corona el que pelea,
y para aquel que menos fuerte se halla
consejo fue de iluminada idea
sacro proverbio en que se escribe: «O calla,
o algo di que mejor que callar sea»;
y si ha de ser mejor, calle entre tanto
el silencio hasta ver si lo es el canto.
Es la blanda armonía
(no hablo, en común, de aquella
que, áspid del aire en flores escondido
la fragancia que envía
hubo quien dijo de ella
que era un hermoso estiércol del oído;
de aquella sí que ha sido
el aura de la nube
en quien el humo del incienso sube).

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

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

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

De himno y canto transciende
su unísona blandura
a ser salmo después, cuyo concento
de salterio desciende,
que es cuando su dulzura
se acompaña de músico instrumento;
de suerte que el acento
el canto es; la voz pía,
el himno; y el salterio, la armonía.

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

Mas si ahora no resuelvo,
pues sólo alego ahora,
para después dejando este misterio,
al primer punto vuelvo

y, pues ya nadie ignora
qué es cántico, qué es himno, y qué es salterio,
vamos al ministerio,
tantos siglos oculto,
de cuándo el canto se introdujo al culto.

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

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

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

veneraron rendidos,
del fervor entonados, los gemidos.
En David, pues, el canto

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

Mas si las perfecciones
del canto soberano
acordar al silencio solicito,
¿para qué de opiniones
me valgo? Pues en vano,
por más autoridades que repito,
su mérito infinito
dirá la pluma mía
si el cántico me acuerda de María.

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

Luego si el silencio tiene
perfecciones tan sagradas,
que son la tierra y el cielo
solares de su prosapia;
si perfecciones el canto,
tan divinamente humanas,
que en la suma perfección

de la perfección se hallan,
¿cómo se dan dos virtudes
opuestas? Pues la que extraña
con otro esté, no será
virtud sino repugnancia.

Mas, ¡ay!, qué necio discurro
en darme a entender que haya
entre el canto y el silencio
desavenencia contraria.
Pues al silencio de aquella
intelectual batalla
no le interrumpió la voz
que a Dios la victoria canta.
Bien como no interrumpió
al silencio de la helada
noche la voz de la paz
que oyó el hombre en voces altas;
pues antes, para que más
sonasen sus alabanzas
aplaudidas del silencio,
las hizo el silencio espaldas.

¡Oh si hubiera texto que
probase cuánto se aman
silencio y voz! Y sí habrá,
si en Juan nos le acuerda Marta.
En silencio, dice el sacro
texto que dijo a su hermana,
entrando en Magdalo Cristo:
«María, el Maestro te llama.»
En silencio se lo dijo.
Luego es consecuencia clara
que habla y no rompe el silencio
el que a propósito habla.
Con que la cuestión decide

la evangélica enseñanza,
pues para ir a hablar con Cristo,
la habló, con la circunstancia
de que la hablaba en silencio,
dando a entender, recatada,
que el que vaya a hablar con Dios,
a hablar en silencio vaya.

Y siendo así que ni uno ni otro cede,
y, el corazón al labio conformando,
callar, la mente en Dios, hablando puede,
quien puede, en Dios la mente, hablar callando,
por ambas partes asentado quede
cuánto el silencio y voz se avienen, cuando
tan atento el espíritu se halla,
que, cumpliendo con todo, canta y calla.

Y así, ¡oh tú, en dignidad constituido
tan sobrenatural, que, ángel humano,
ejercer venturoso has merecido
oficios que él ejerce soberano!,
no en tanto ministerio divertido
desaproveches la ocasión: que en vano,
del más sabio sujeto al menos sabio,
si no ora el corazón, trabaja el labio.

Tal vez con ronca voz desentonaba
al coro uno que en Dios se suspendía,
y, al destemplado acento en que cantaba,
disonante, la música armonía,
con irrisión el rapto murmuraba,
cuando se oyó que el cielo repetía:
«De vuestro canto, aunque la tropa es mucha,
acá sola la ronca voz se escucha.»

A otro, tal vez, que, en Dios arrebatado,

cuidaba más el salmo que el concento,
aventando una parva, revelado
le fue el demonio, que llevaba el viento.
«¿Qué haces?», del santo monje preguntado,
–«Lo que otros, dijo: inútil mies aviento,
que en aristas se lleva el aire vano,
dejando apenas de provecho un grano.»

De suerte que no está en la consonancia
la perfección; no está en la residencia:
que entonar y asistir es circunstancia,
pero asistir y meditar esencia.
Del órgano lo diga la asonancia,
del tímpano lo diga la cadencia:
que, asistiendo y sonando sin sentido,
sólo les queda el mérito del ruido.

Cuando que atienda a Dios su voz me advierte,
yo, que me atienda a Dios también le digo;
y siendo así que de una misma suerte
hablamos, yo con Dios y Dios conmigo,
¿cómo si mi descuido me divierte,
me quejaré de lo que no consigo?
Pues descortés injuria es que pretenda,
no atendiendo yo a Dios, que Dios me atienda.

Si a hablar al rey en un negocio fueras,
el más considerable, y a él llegaras
tan desatento que te divirtieras,
y por hablar con otro no le hablaras,
¿cuánto la majestad suya ofendieras?,
¿cuánto la pretensión suya agraviaras?
Pues atiende que, obrando sin decoro,
el audiencia de Dios es ese coro.

El negocio a que vas no es menos grave;

que toda tu república fiada
en que es tu oficio orar y orar es llave
que a siete horas del día te da entrada,
¿qué fatiga no esperan ver suave,
noble el bastón y rústica la azada,
al ver en los afanes de la vida
su medra en tu oración comprometida?

No tan de balde sirves, que no sea
logro tuyo lo que uno y otro gana;
pues el soldado por tu paz pelea,
y el labrador por tu sustento afana.
Lo que hay de una tarea a otra tarea
mide y verás cuánto es más soberana
la de tratar y conversar al cielo,
que arder al sol y tiritar al hielo.

Y pues te cupo lo mejor en suerte,
no, ingrato a Dios y al hombre, lo desdores:
a Dios, cuando el descuido te divierte;
al hombre cuando impides sus favores.
De los propios descansos ser advierte
las ajenas fatigas acreedores;
y qué más dicha que deber tus bienes
a otros la hambre y sed que tu no tienes.

Y aun más felicidad goza tu estado;
pues quiere que tus deudas satisfagas
con un caudal tan bien aprovechado,
que te quedas con más mientras más pagas.
No divertido, pues, no descuidado,
culpa de lo que fue mérito hagas,
y más cuando el precepto es tan suave,
que en la unión de cantar y callar cabe.

Tres vías o tres grados la excelencia

tiene de la oración: la purgativa,
que se reduce al canto y la asistencia;
luego al silencio, la iluminativa;
luego a silencio y canto la eminencia
sigue de unirse a Dios, que es la unitiva.
Y así, para el valor que en las tres se halla,
asiste, ora, medita, *canta y calla.*

Que si asistes, en Dios el pensamiento,
y orando, sólo en él la confianza,
meditas el silencio y no el acento,
cantando como suya su alabanza,
verás, vacando a lo demás, que, atento
el cielo al alto fin de tu esperanza,
te muestra cuánto encierra, incluye cuánto
la unión felice de silencio y canto

Psalle et sile

EXORTACION PANEGIRICA AL SILENCIO.

MOTIVADA DE SV APOSTROPHE

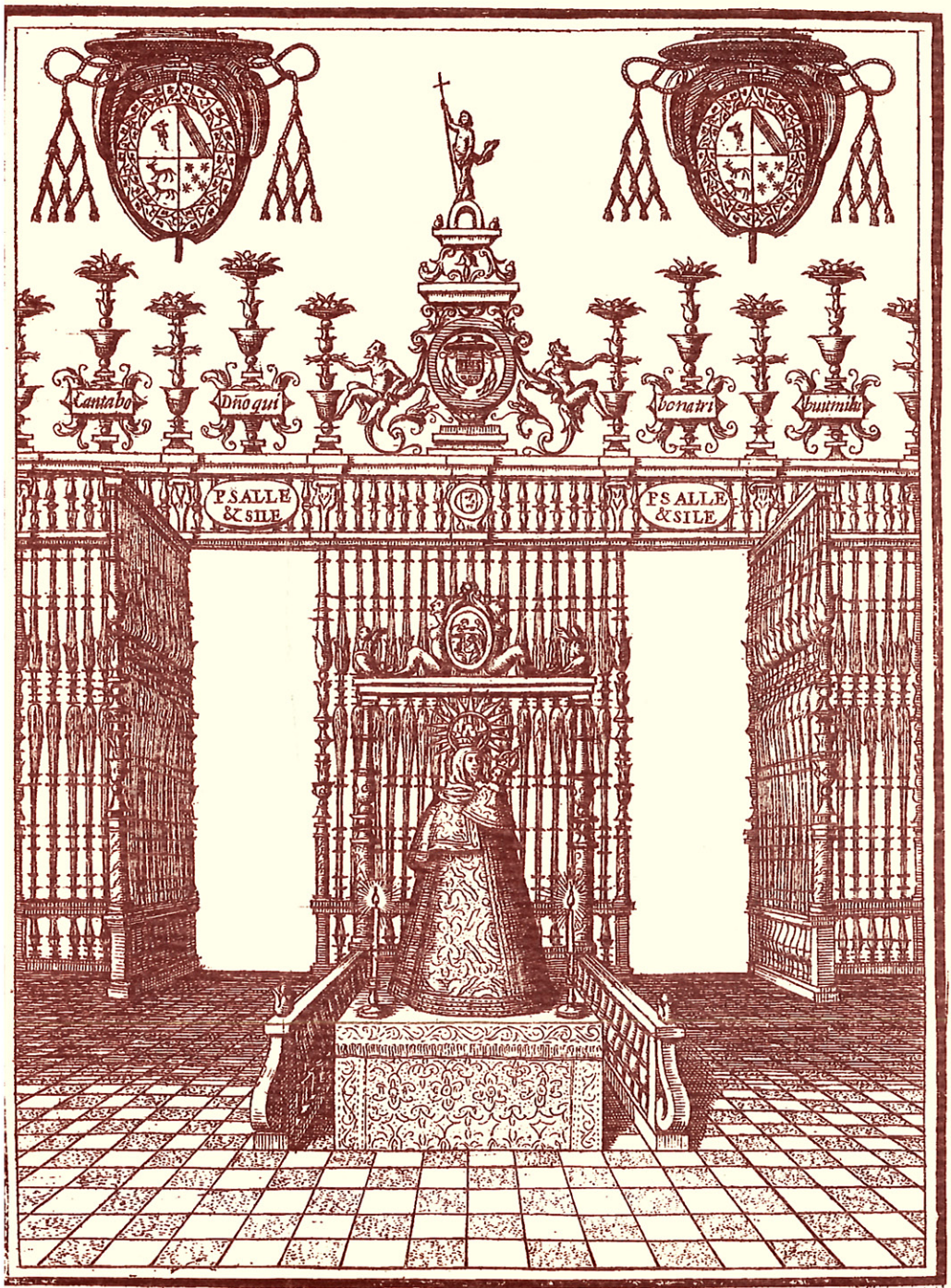
PSALLE, ET SILE.

A LA PROTECCION DEL EMINENTISSIMO REVERENDISSIMO Señor Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, Cardenal Presbytero de la Santa Iglesia de Roma, del Titulo de Santa Cruz en Ierusalen, del Consejo de Estado de su Magestad, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, y Gran Chanciller Mayor de Castilla, &c.

POR

DON PEDRO CALDERON DE LA Barca, Caualliero de la Orden de Santiago, y Capellan de su Magestad en su Real Capilla de los Señores Reyes Nueuos.

BIBLIOTECA
NACIONAL



Petrus de Villafranca sculptor Regius sculpsit Matriti, 1662.

Eminentiſsimo Reuerendiſsimo Señor.

AVIENDO Eminentiſsimo Señor llegado a mi noticia, que el ſiempre deſvelado Religioſo zelo de V. Eminencia (no perdonando á la Eccleſiaſtica ceremonia aun menores circunſtancias) avia hecho reparo en la inſcripcion de vnas targetas, que adornò de las rejas de ſu Coro, contienen por mote: PSALLE, ET SILE. Me pareciò, que aſſumpto tan piadoſo, que avia merecido ſu atencion, debia llevar tras ſi la de quantos con ſegundos acuerdos á nueſtra primera obligacion militamos (ò debemos militar) debaxo de ſu exemplo. A eſta, pues, noticia, mal deſpierto el apagado eſpiritu de mis tibiezas, ſe hallò obligado (mejor dixera convencido) à reſponder en la pe-

pequeña parte, á que ſupo esforçarle la flogedad de ſu pereza; y ya vna vez oſſado el diſcurſo a tan ſoberano empeño, á quien puede (delinquẽte de ſus errores) acogerſe con mas ſeguridades? que al ſagrado de V. Eminencia, à cuyos pies le ofrezco, no tan del todo inadvertido, que no conozca quanto llega ocioſo à ſus vmbrales; pues ſiendo exortacion, a la interior vnion (que al primer viſo opueſta) tienen entre ſi Silencio, y Canto. A nadie toca menos, que a quien (tan a todas horas) la reconoce, aun antes obedecida, que intimada; pero eſta razon, que es la que mas deviera acobardarme, es la que mas me anima, pues quando la cortedad de mi ingenio entre en la ocioſidad de no neceſsitada perſuaſion; con eſſe yerro, a los demás anticipado, poco numero me añade: Y ſi por dicha (que lo dudo) ſe hallare en ella algun acierto,

aun

aun eſſe confeſſarè no mio, pues ſerà entonces aprovechada doctrina de la regular obſervancia de ſu culto, bien como Primada Cathedra a la reſtante Eſcuela de la Canonica Milicia. Deſuerte, Señor, que no yendo con preſumpciones de advertencia mia, ſino antes con rendimientos de enſeñança ſuya, ſegura và de la objeccion, y mas en el amparo de V. Eminencia, cuya vida Nueſtro Señor guarde los feliciſsimos años, que ſus criados deſeamos, y ſus ſubditos hemos meneſter.

B. L. P. de V. Eminencia

Su mas humilde criado

Don Pedro Calderon de la Barca.

El

EL DOCTOR DON FRANCISCO de Arando y Mazuelo, Canonigo Magiſtral de Sagrada Eſcritura de la Santa Igleſia de Toledo, y Predicador de ſu Mageſtad.

DE Orden del Eminentiſsimo Señor Cardenal Don Baltaſar de Moſcoſo y Sandoval, Arçobiſpo de Toledo, mi ſeñor, llega a mis manos, a mi eſtimacion, y a mi enſeñança, eſta Exortacion Panegirica, a que diò motivo el Sagrado Mote PSALLE, ET SILE, inſcripcion Religioſa del Coro de la Santa Igleſia de Toledo, Primada de las Eſpañas, en hijos glorioſa, en el Sacerdocio exemplar, en el culto venerable, en ſus principios ſanta, en Prelados Santiſsimos fecunda, en los continuados favores del Cielo dichoſa, y en todo ſingular. En cuyo noticioſo, y heroyco diſcurſo, ha ſabido ce-

ñirſe a lineas breves, el fervor, la eloquẽ-
cia, y diſcrecion de don Pedro Calderon
de la Barca, Cavallero de la Orden de
Santiago, y Capellan de ſu Mageſtad en
ſu Real Capilla de los Señores Reyes
Nuevos, ſugeto biẽ conocido, y eſtima-
do en toda Europa, por ſus numeroſos
Eſcritos, y por ſus decentes morales, y
celebrados Poemas, que deven coro-
narſe con eſte ſagrado, y proveehoſo aſ-
ſumpto. Hallo en èl nuevos, y muy im-
portantes primores, al paſſo que reco-
nozco, y venero la obſervancia perpe-
tua de lo que perſuade: pues de la ſuerte
que los Oradores Sagrados proponen
las verdades Evangelicas, que mas efi-
cazmente batallan con los vicios en Au-
ditorios (algunas vezes) de tanta perfec-
cion eſpiritual, que mas neceſsitan de
deſahogo en ſus temores, que de amena-
za en ſus exceſſos: y no por eſſo la moral

do-

doctrina falta a la prudencia, pues lo que no es reprehenſion de lo que ſucediò, es cuerda prevencion a lo que puede ſuceder. Aſsi reconozco ingenuamente, que ſolo a mi deſcuido pudo llegar en eſte papel la advertencia de nueſtra obligaciõ, a los demas el conſuelo de ſatisfazerla con puntual ſolicitud, y ſerà bien, que todos gozen, entre las ſuavidades del metro, vna verdad tan importante, y vna enſeñança tan libre de cenſura. Toledo, y Diziembre 31. de 1661. años.

Doct. D. Franciſco de Arando y Mazuelo.

PSALLE, ET SILE.

CAnta, y calla dize aquel
Mote, cuya ſoberana
Inſcripcion, ſacro buril,
En granado bronce eſtampa.
Bien como inſcriuio de verſos,
En ſobre pueſtas medallas,
Salomon de ſus colunas,
Los capiteles, y vaſas.
Canta, y calla otra vez leo,
Y otra vez ſuſpenſa el alma,
Duda como ſe reduzga
A vn precepto canta, y calla?
Porque ſi el callar, es muda
Priſion del ſilencio, que ata
Con el vſo de las vozes
El rumor de las palabras?
Y el cantar, no ſolo es
Romperlas; pero entonarlas
Al acordado compas
De metrica conſonancia?

Septena verſuum retiacula in capitelo vno, & ſeptena in capitelo altero. Reg. lib. 3. cap. 7

PSALLE, ET SILE.

Como compueſto de dos
Proposiciones contrarias,
Sagrado precepto á vn tiempo,
Cantar, y callar me manda.
Ignorante peregrino
Soy, que á las piadoſas aras
Del Sagrario de Maria,
Conduxo, no errante planta.
Fixo Norte, ſi en aquella
Abuja, que ſobre tantas
Ceruizes, ya de edificios,
Ya de montes ſe leuanta
A ſer en el deſvelado
Eco de ſus atalayas,
Cada clamor, vn ſonoro
Clarin de la Fé Chriſtiana,
De cuyo animado bronze,
Aun mas que del, de ſu fama
Conduzido, lleguè apenas
Al pie de ſus torres altas.
Quando inſpirado del miſmo
Boreal iman de mis anſias,
Saludè el vmbral, diziendo,
Salue; baſilica ſanta.

SAlue, primer Metropoli de Eſpaña,
Pues haſta coronar tu frente altiua,
Ni en ſu doſel ciñò la paz Oliua,
Ni la guerra Laurel en ſu campaña.
Salue, ò ſiempre Catholica montaña,
Y tan ſiempre à la luz de la fee viua,
Que aun entre los orrores de cautiua
Agena te alumbrò; pero no eſtraña.
Salue Erario feliz de glorias tantas,
Que oy en tu Angelical Camara bella,
Aun los marmoles ſon reliquias ſantas.
Salue, y permite al adorar la huella,
Que enternecio vna piedra con ſus plãtas,
No eſté mi coraçon mas duro que ella.
Dixe, y con temor, tocando
Del perdon la primer grada,
(Que lineas de perdon nadie
Pudo ſin temor tocarlas.)
Al ambito paſsè, en cuyas
Naues la viſta engolfada,
Sin peligros de tormenta,
Corriò achaques de borraſca.
O quantas muertas noticias,
Viuas memorias! ò quantas,

Extat hoc ipſo in Templo, lapis in quo vetuſta maiorum traditione conſtat, Sixtila in vita Sãcti Ildef.

Auſer à nobis cor lapideum, & da nobis cor carneũ, quòd te amet, te diligat &c. S. Ambroſ in præparatione ad Miſſam, Feriâ 4ª

Gaudio ſimul, ac reuerẽtia tremẽs. Sigila, ibi.

Ofuſcado el penſamiento
reboluio al verſe en ſu eſtancia.
Deſde aquella primitiua
Edad, que en la tierna infancia
De la Fé, Diego, y Torcato
En ella ſus raizes plantan,
Eulogio las fertiliza,
Iulian, y Eladio las labran,
Vn Eugenio las florece,
Y otro Eugenio las conſagra.
Haſta que eſtrellas ſus flores;
Ya en los rizos de Leocadia,
Ya en las veſtes de Maria
Las mira Ildefonſo, y haſta
Que mudando la fortuna
El ſemblante de dos caras,
(Que no es heroico valor,
Que no ſe examina en ambas.)
Entre las gothicas ruinas,
Que con ſangre las eſmaltan,
Vn Rodrigo la deshoja,
Y otro Alfonſo las reſtaura.
Haziendo reſtituida
De los oprobios de eſclaua

S. Iſidoro, S. Antonio de Florencia, Vicencio hiſtorial, y el Breuiario reformado de Pio V.
Omnia hæc, ex Felice, Iuliano, Cixila, Archiepiſcopis Toletanis, & ex ipſo Ildefonſo de viris illuſtribus, Brebiarijs, Martyrologijs, & hiſtorijs antiquis.
Vide Toletanum officium.

Cuius Tẽpli gloria, Sarracenorum Hiſpaniam, innũdantium: impetu oprpeſſa eſt.
Rodericus de Regũ donationibus, & ibi.
Donec Alfonſus Sextus, è Barbarorũ manibus Regia vrbe recepta Chriſtianæ Religionis ſplendori reſtituit, &c.

A aplauſos de Emperatriz,
Que al ſacudir ſu garganta,
La Moçaraue coyunda
Buelua en honor de ſu patria,
Eſta Eſpañola Sion,
Eſta Salen Caſtellana
A ſer ceñida de oliuas,
Laureles, cedros, y palmas,
Segunda Roma de Europa,
Y primer ſilla de Eſpaña!
O ſanto Rey! O Fernando!
Que preſto a tus triunfos paſſa
La memoria! mas que mucho,
Si corre a darte las gracias
De tanta fabrica excelſa
A quien tus piedades ſacan
De ſoterrada mezquita,
Para ſumptuoſo alcaçar!
En cuya admiracion (ya
Lo dixe) abſorta, y turbada
La viſta corrio tormenta,
Mas no, que todo es bonança
En puertos de Maria, donde,
Aunque eſtrangero en ſu playa,

Fuit (vt de Bulla conſtat) ab Vrbano Secundo in antiqua Primatus Dignitate confirmata.
Ferdinandus Tertius (cognomine Sanctus Eccleſiã vetuſtã, quæ meſquitæ formã, adhuc, retinebat demoliri conſtituit, & nouam eodem ipſo in loco, ædificare aggreſſus eſt, Ipſe Rodericus vt ſuprà.

Sa-

Saber ſu colocacion,
No me coſtò preguntarla.
Que muchas ſeñas de Cielo
Me dio el Iris de vnas armas,
De quien Zodiaco, y ſignos
Fueron eſtrellas, y vandas.
No ſin miſterio es, que à vn Sando,
Timbres de otro Sando valgan,
Ni la primera vez, que
Eſtrellas digan del Alua.
Con que en ſu antigua Eminencia,
Llegue â verla colocada,
(Que bien parece que ſea
Su Eminencia quien la enſalça.)
Si fuera quarto Bernardo,
Yo á los tres, que en tres diſtancias
Amantes de ſu pureza,
Vno eſcriue en alabanças.
Otro en poços la deſcubre,
Otro en tronos la leuanta:
Quien con ſu eſpiritu duda,
Que huuiera dicho al mirarla?
Retrato fauorecido,
Tanto del Sol celeſtial,

Diuus Bernardus, ſcripſit, Bernardus Galuus inuenit. Bernardus Säd qual coloc auit.

Que

Que en ti como en vn criſtal
Reueruerò parecido:
Quien ſino tu ha merecido
Ser tan perfecto traslado,
Que à ſu dueño cotejado,
Pueda dar el cielo fè,
De que el ſolamente fue
Bien, y fielmente ſacado?
Ignoreſe tu venida,
Porque en la ſuya ſe crea,
Que allà parecida ſea,
La que açà fue Aparecida:
Y ſi de Angeles traida
Fuiſte, O imagen celeſtial,
Bien en premio del leal
Afecto que lo creyò,
Lo que tu origen callò,
Nos dixo tu original.
Original dixe, y fiel,
Al nombre me eſtremeci,
Pues ſupo dèl para ti,
Sin ſaber para ſi dèl:
Sea el cielo tu doſel,
La tierra tu alfombra, pues,

Garcia de Loyſa, y Salaçar de Mendoça, en las antiguedades de Toledo.

Adorauimus in loco vbi ſteterunt pedes eius, Pſ. 131

Por quien dixo Dauid, es
La peana de tu Altar,
Adoremos el lugar
Donde eſtuuieron ſus pies.
Que dixera mas; Dixera
Si a vozes no me llamara
Aquella primera duda,
Que tras ſus ecos me arraſtra.
Si ya no es, que porque crea
En la perfecta elegancia
De ſu docta arquitectura,
Quanto es miſterioſa, y rara
Eſta Ioya, de quien ſon
Mayores Templos la Caxa,
Bien como precioſa Perla,
Que cupo dentro del nacar.
Su perfeccion ſolicita
Perſuadir a mi ignorancia,
Que es tan grande, que aũ lo ſon
Sus menores circunſtancias.
Y aſsi cerrando, el no ocioſo
Parenteſis, pues ſi hablara
Del mote; ſin que del mote
Diera el cincel que le graua,

Fue-

Fuera dexar de ſus noticias
Al eſcrupulo de Vagas,
Bueluo a la inſcripcion, en que,
Cantar, y callar me mandan.
Aqui quede, y conuencido,
A que ſon acciones varias,
Impoſsibles de que a vn tiempo,
Pueda el Coro executarlas,
Auiendo de ſeguir vna
De dos leyes tan Sagradas,
Como ſon ſilencio, y canto,
Abré de alegar por ambas.

ES El ſilencio, vn reſeruado archiuo,
Donde la diſcrecion tiene ſu aſsiento,
Moderacion del animo, que altiuo
Se arraſtrara ſin èl del penſamiento:
Mañoſo ardid del menos diſcurſiuo,
Y del mas diſcurſiuo entendimiento;
Pues à nadie pesò de auer callado,
Y á muchos les pesò de auer hablado.
Es contra el mas colerico enemigo,
El mas templado freno de la ira,
De la paſsion el mas legal teſtigo,
Pues dize mas q̃ el que habla, el q̃ ſuſpira,

Eſt autẽ taciturnitas: qua mentes cincanſpiciunt, quid deceat, & quid non. Theatrũ vitæ in ſua diffinitione, & eius ethimologia.

Nõ ex pectore magis, quàm ex corde erumpat oratio, ipſe in Filoſofum Conſilij.

Ta. iturnitas ſtulto homini pro ſapientia eſt; Seneca, de moribus.

Sapiens eſt, ergo qui nouit tacere, S. Amb. lib. 1. de officijs.

Quod nulli tacuiſſe nocet, nocet eſſe locutũ, Plut. in opuſculis.

Hominem malum tacendo melius, quã reſpondendo vincere potes, Chriſoſt. ſuper Matth. cap 12.

Magna eruditio ſilentium. Palladas, Comicus.

Aut invultō verecundia, aut in lingua veritas. Socrates.

Qui est tuta silentium, idest, securè, & quiete, viuere, à verbo Græco Schabac, idem Græcè significās, aduersus mundi tumultū, tutissimum scutum in definitionibus, vt suprà.

Angeronadea, apud Pompilū tacito, præses silentio, assignato.

Ore afficta es, vt silentio apto, nil melius esse ostenderet, Alex. lib. 4. cap. 16.

Quia significat Deum, omnia tacito perficere silentio; Piero lib. 17. pag. 160. Et eadem est ratio cur Deus, per crocodrilum. Hieroglphicè fit præfiguratus, ipse lib. 29. pag. 167.

Tempus loquendi tempus tacendi, Eccl. cap. 3.

Nobile lingua bonum si fari in tempore nouit.

Nobile lingua malum si fari in tempore nescit, Barbonius Lirtcus.

De la verdad tan familiar amigo,
Que a la ſimulacion de la mentira
Se deſtiñe la tez, pues quanto errante
Mintiò la lengua, deſmintiò el ſemblante
Es quietud del eſpiritu diuina,
A quien el mundo contraſtar no pudo,
De la modeſtia imagen peregrina,
Que vna mano dà al labio otra al eſcudo
De quantos ſacrificios vio la indigna
Adoracion el pez animal mudo,
Prohibido fue, que a luz de ſacrificio,
Aun no eſtragò á eſta virtud el vicio.
Y ſi de hablar, y de callar le dieron
Tiempo al que mas la perfeccion codicia,
Fue porque al coraçon arbitro hizieron
De ſu ſinceridad, ò ſu malicia,
No porque del ſilencio no creyeron,
Ser el culto mayor de la juſticia,
Pues ſi a Dios en ſus obras reuerencio,
El idioma de Dios es el ſilencio.
Digalo el cielo en el primero dia,
Que el poder del Criador manifeſtaua,
Pues en el cielo gran ſilencio auia,
Mientras Miguel con el dragon lidiaua.

La

La tierra, pues la noche elada, y fria,
Que humano le adorò en silencio estaua,
Y ya que arbitro fue de paz, y guerra,
Lo que le amaron digan cielo, y tierra.
La escuela de Phytagoras, cinco años
Solamente licion de callar daua.
La Thebaida, en sus cuerdos desengaños,
A callar solamente se juntaua:
Pues si a propios Filosofos, y estraños,
Retorico el silencio dotrinaua;
Que Gimnasio se orlò de mas laureles,
Que el que cursaron Fieles, y no Fieles?
Confiesso, que es vna interior batalla,
Por esso se corona el que pelea,
Y para aquel que menos fuerte se halla,
Consejo fue de iluminada idea,
Sacro prouerbio en que se escriue, ò calla,
O algo di, que mejor que callar sea,
Y si ha de ser mejor, calle entre tanto
El silencio, hasta ver si lo es el canto.

ES La blanda armonia,
(No hablo en comun de aquella,
Que aspid del aire en flores escondido,
La fragrancia que embia,

Cultus iustitiæ silentium, Isai. cap 32.
Leuitæ silentium faciebant Esdras, cap 8.
Factum est silentium in cœlo dum cõmitteret bellũ draco cum Michaele, in eius festo, Resp.
Dum medium silentium tenerent omnia, sermo tuus domine de regalibus sedibus venit, Sap. lib. 18.
Inter disputãtiũ choætereanorũ cathedras mutũ sustinuisse quinquenium, Hug lib 3.
Et prius legebat tacendi pacientiam, quàm loquendi doctrinã, Sidon lib 7.
Tantum acunctis priuetur silentium, vt quod in vnum; tã numerosa Fratrũ multitudo conueniat, Ioannes Casaneus de Cœnobiorum institut.
Victoria magna conspicere lingua prudenti, Sthobeus in Pitago. serm. 34.
Tace, aut dic aliquid silentio melius.
Sicut, sordes, & li

Huuo quien dixo della,
Que era vn hermoſo eſtiercol del oido)
De aquella ſi, que ha ſido
El aura de la nube,
En quien el humo del incienſo ſube.
Es, pues, el armonia,
Que feruoroſo afecto,
A Dios dedica en culto reuerente
Interior alegria
De inſpirado concepto,
Que exultacion Diuina de la mente,
Prorrumpe lo que ſiente
En conceptos velozes
De organizados numeros, y vozes.
Bien como amante llama,
Que tras ſu impulſo lleua
Las paſsiones del animo, y actiua
El coraçon que inflama,
Eſpiritu que eleua,
Prorrumpe en llanto, que aunque cõpaſsiua
Suene alli; aqui feſtiua,
No diſtan canto, y llanto,
Que el llanto del amor tambien es canto.
Su nombre ſe deduze

limus aures corporis obſtruere ſolent, obſtruere, & quaſi Stercus auribus veſtris inmittunt, Chriſoſt. homilia 38. in Matth.

Dirigatur oratio mea ſicut incenſum in conſpectu tuo, Pſal. 140.

Vox cantantis in lætitiam, S. Iſidoro, lib 6. c. 19.

Exultatio mentis de æternis habita prorrũpens in vocem, Thom. in Pſalmis.

Laudate eum in cimbalis iubilationis, Pſal. 150.

Præſtat enim flẽdo ad gaudium, quàm gaudẽdo ad gemitũ Petharca, Dial. 24

Si flebat triſtis, dulcis canebat amor: alter Poeta.

Del

Del docto fraſe Griego,
Cuya ethimologia, interpretando
Al cantico traduze
(Voz herida) a que luego
Añade el Hymno, que es orar cantando;
Demanera, que quando
Solo en ſonido acaba,
Es canto, y Hymno quando a Dios alaba.

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

De Hymno, y canto tranſciende
Su vniſona blandura
A ſer Pſalmo deſpues, cuyo concento
De Pſalterio deſciende,
Que es quando ſu dulçura
Se acompaña de muſico inſtrumento,
Deſuerte que el acento,
El canto es, la voz pia;
El Hymno, y el Pſalterio la armonia.

Græci canticum hymnum vocant, & etiam Pſalmum, ſed propriè Hymnus dicitur, qui voce naturali ſit. Pſalmus cũ aliquo muſico inſtrumento: vndè Pſalmodia deducitur canticum myſticum, vt cũ aliquis ad cytharam, ſive aliud muſicum, inſtrumentũ canit Ipſe Iſidorus vt ſupra

Bien ſu origen pudiera
Alegar en el Cielo,
Sin que antiguo al ſilencio ceda el canto;
Pues en la Impirea eſfera
Al ſacrilego duelo
El Hymno ſucedio del Santo, Santo,
Y en la tierra, pues quanto

Dum præliaretur draco cum Michaele, audita eſt vox millia millium dicentium, Salus, virtus, & honor omni poteſti Deo, vt ſupra.

Ca-

Dum medium ſilentium tenerent omnia, &c. Angeli canebant Gloria in excelſis Deo, & in terra pax hominibus, etiam vt ſupra.

Calló la noche fria,
Dixo la gloria en metrica alegria.
Mas ſi aora no reſueluo,
Pues ſolo alego agora,
Para deſpues dexando eſte miſterio,
Al primer punto bueluo,
Y pues ya nadie ignora,
Que es cãtico, q̃ es Hymno, y q̃ es Pſalterio,
Vamos al miniſterio,
Tantos ſiglos oculto,
De quando el canto ſe introduxo al culto.

Anaſtaſio tẽporibus, Flauianus, & Theodoſius, apud Anthioquiã canendi, ritum primi in Oriente inſtituerunt. Caſiodorus in tripartita hiſtoria, lib. 5. cap. 11.

En Oriente ay quien diga
Tuuo origen (bien fuera,
Que la luz nos viniera del Oriente)
Sino huuiera quien ſiga,
Que Dauid la primera
Vez; al arca cantò, y es mas decente,
Creer, que paſtor inuente,
El que Sagrados loores
Canten con ſus rebaños los paſtores.

Quo vſum eſſe Prophetam Dauid, in Magno myſterio prodit hiſtoria. Iſidorus lib 6. cap. 19.

Pſalites egregius Dauid, Dauid dulcis cantor, Pſ. 23.

Hæc duo in quibuſdam Pſalmorum titulis iuxta muſicam artẽ alternatim ſibi apponũtur, Iſid. ibi.

La Pſalmodia acredita
Eſta opinion, que al genio
Sigue el afan, que tras ſu iman le lleua,
Y nadie facilita

Tra-

Trabajo s al ingenio,
Sin que interior eſpiritu le mueua,
Cuya afeccion comprueua,
No auer haſta èl exemplo,
De que entraſſe la muſica en el Templo.

Cantores à Dauide in certo ordine diſtributi Paralipomenon lib. 1.

Que aunque canciones fueron
Las que a Dios dedicaron
Los hijos de Iſrael en vozes claras,
En Deuora ſe oyeron,
Y en Barac ſe eſcucharon,
No en bocal ſacrificio de las Aras,
Que amablemente caras,
Veneraron rendidos
Del feruor entonados los gemidos.

Venite exultemus Domino, Pſ. 94.

En Dauid, pues el canto
Introduzido al Templo
Bien la opinion de continuarſe fundo,
Haſta que Ambroſio ſanto,
Con el anciano exemplo
De ſer deuota aclamacion del mundo
Le dio Dauid ſegundo,
Y Prelado primero
Al arca del Maná mas verdadero.

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

Mas ſi las perfecciones

Del

Del canto ſoberano
Acordar al ſilencio ſolicito,
Para que de opiniones
Me valgo? Pues en vano,
Por mas autoridades que repito,
Su merito infinito
Dirá la pluma mia,
Si el cantico no acuerda de Maria.
Calle Iſrael, y calle
Moyſes; calle ſu hermana
Con Deuora, y Barac; calle Iſaias,
Calle Dauid, y no halle
Credito el canto en Ana,
En Abacuc, Simeon, ni Zacharias:
Callen las Hierarquias,
Que donde Maria canta,
Que afecto merecio Dignidad tanta?
Luego ſi el ſilencio tiene
Perfecciones tan Sagradas,
Que ſon la tierra, y el Cielo
Solares de ſu proſapia.
Si perfecciones el canto,
Tan Diuinamente humanas,
Que en la ſuma perfeccion

Magnificat anima mea, Lucas cap. 1.
Exodo cap. 15.
Deuteronomio, capit 5.
Pro liberatione ab hoſtibus, Pſ. 22
Regum, lib. 1 c. 2
De Abacuc, cap. 3.
De Simeone, & Luca, cap. 1.
Et de Zacharia, c. 1
Cantabant dominum canticum nouum, Apoc, cap. 5.

De la perfeccion ſe hallan.
Como ſe dàn dos virtudes
Opueſtas, pues la que eſtraña
Con otra eſte, no ſerá
Virtud, ſino repugnancia.
Mas ay que necio diſcurro,
En darme á entender que aya
Entre el canto, y el ſilencio
Deſavenencia contraria!
Pues al ſilencio de aquella
Intelectual batalla,
No le interrumpiò la voz,
Que à Dios la vitoria canta.
Bien, como no interrumpiò
Al ſilencio de la helada
Noche la voz de la paz,
Que oyò el hõbre en vozes altas.
Pues antes, para que mas
Sonaſſen ſus alabanças
Aplaudidas, del ſilencio
Las hizo el ſilencio eſpaldas.
O! ſi huuiera Texto, que
Probaſſe quanto ſe aman
Silencio, y voz; y ſi avrà,

Omnes recti animi affectiones virtutes appellantur, & ſi quidquid contrarium vitium eſt. Lactancio Firmiano, de oppoſitione Dei, cap. 12

Si en Iuan nos le acuerda Marta.
En ſilencio, dize el Sacro
Texto, que dixo á ſu Hermana,
Entrando en Magdalo Chriſto,
Maria el Maeſtro te llama.
En ſilencio ſe lo dixo,
Luego es conſequencia clara,
Que habla, y no rõpe al ſilencio,
El que à propoſito habla.
Con que la queſtion dicide
La Evangelica enſeñança,
Pues para ir à hablar cõ Chriſto,
La hablò con la circunſtancia
De que la hablaua en ſilencio,
Dando á entender recatada,
Que el q̃ vaya á hablar con Dios,
A hablar en ſilencio vaya.

Et vocabit Mariam ſororẽ ſuã, in ſilentio dicens: Magiſter adeſt, & vocat te, Ioan. cap. 11.

Pſallendum Deo, & quomodo? (ad Epheſ. cap. 5 ſpiritu, & mente, ideſt gratiæ agẽdi Iudic, cap. 5.

Y Siendo aſsi, que ni vno, ni otro cede,
Y el coracon al labio conformando,
Callar (la mente en Dios) hablando puede,
Quiẽ puede (en Dios la mẽte) hablar callãdo:
Por ambas partes aſſentado quede,
Quanto ſilencio, y voz ſe avienen, quando
Tan atento el eſpiritu ſe halla,

Que

Que cumpliendo con todo, canta, y calla. *PSALLE, ET SILE.*
Y aſsi, ò tu, en dignidad conſtituido,
Tan ſobrenatural, que Angel humano,
Exercer venturoſo has merecido *Per quem laudãt Angeli, &c.*
Oficios que le exerce ſoberano: *Cum quibus, & noſtras voces, &c*
No en tanto miniſterio diuertido
Deſaproveches la ocaſion que en vano
Del mas ſabio ſugeto, al menos ſabio,
Sino ora el coraçon, trabaja el labio. *Si cor non orat, in vano lingua laborat.*
Tal vez con ronca voz deſentonava
Al Coro vno, que en Dios ſe ſuſpendia,
Y al deſtemplado acento en que cantava,
Diſonante la muſica armonia:
Con iriſion el rapto murmuraua,
Quando ſe oyó que el Cielo repetia
De vueſtro canto, aunq̃ la tropa es mucha,
Acà ſola la ronca voz ſe eſcucha. *Runcus auditur.*
A otro tal vez, que en Dios arrebatado,
Cuydaua mas del Pſalmo que el concento,
Aventando vna parva (revelado
Le fue el Demonio) que lleuaua el viento:
Que hazes? del ſanto Monge preguntado;
Lo que otros, dixo: Inutil mies abiento,
Que en ariſtas ſe lleva el ayre vano,

Surio, de vitis Patrum.

Dexando apenas de provecho vn grano.
Desuerte, que no està en la consonancia
La perfeccion, no esta en la residencia,
Que entonar, y assistir es circunstancia;
Pero assistir, y meditar essencia:
Del organo lo diga la assonancia,
Del timpano lo diga la cadencia,
Que assistiendo, y sonando sin sentido,
Solo les queda el merito del ruydo.

Factus sum, velut æs sonans, aut cimbalũ tiniens. Ad Cor. cap. 13.

Si vocem Domini audieritis. Psal. 94.
Deus in adiutorium meum intende. Psal. 69.
Loquitur mihi Deus in Psalmo, & ego illi; idcirco magnam iniuriam Deo facio, cum illum precor, meam precẽ exaudiat, quando ego, qui fundo non audio. Bernardus in meditationibus, cap. 8

Quando q̃ atienda á Dios, su voz me aduierte,
Yo que me atienda Dios, tambien le digo,
Y siendo assi, que de vna misma suerte
Hablamos, yo con Dios, y Dios conmigo:
Como? si me descuido me divierte?
Me quexarè de lo que no consigo,
Pues descortès injuria es, que pretenda,
No atendiẽdo yo á Dios, q̃ Dios me atiẽda.
Si à hablar al Rey en vn negocio fueras,
El mas considerable, y á él llegàras,
Tan desatento, que te divirtieras,
Y por hablar con otro no le habláras;
Quanto la Magestad suya ofendieras?
Quanto la pretension tuya agraviáras?
Pues atiende, que obrando sin decoro,

El

El audiencia de Dios es eſſe coro.
El negocio à que vás no es menos graue,
Que toda tu Republica fiada,
En que es tu oficio orar, y orar es llaue,
Que à ſiete horas del dia te dá entrada:
Que fatiga no eſperan ver ſuave,
Noble el baſton, y ruſtica la hazada?
Al ver en los afanes de la vida
Su medra en tu Oracion comprometida.
No tan de valde ſirues, que no ſea
Logro tuyo lo que vno, y otro gana,
Pues el Soldado por tu paz pelea,
Y el Labrador por tu ſuſtento afana:
Lo que ay de vna tarea á otra tarea
Mide, y veràs; quanto es mas ſoberana,
La de tratar, y converſar al Cielo,
Que arder al Sol, y tiritar al yelo?
Y pues te cupo lo mejor en ſuerte,
No ingrato à Dios, y al hõbre lo deſdores,
A Dios, quando el deſcuydo te divierte,
Al hombre, quando impides ſus fauores:
De los propios deſcanſos ſer advierte
Las agenas fatigas acreedores,

Y que mas dicha, que deber tus bienes
A otros, la hambre, y la ſed q̃ tu no tienes.
Y aun mas felicidad goza tu eſtado,
Pues quiere que tus deudas ſatisfagas
Con vn caudal tan bien aprovechado,
Que te quedas cõ mas miẽtras mas pagas:
No divertido, pues, no deſcuydado,
Culpa de lo que fue merito hagas,
Odium pro dilectione, Pſal. 180.
Y mas quando el precepto es tan ſuave,
Que en la vnion de cantar, y callar cabe.
Tres vias, ò tres grados la excelencia
Tiene de la Oracion, la purgativa,
Que ſe reduce al canto, y la aſsiſtencia
Luego al ſilencio la iluminatiua:
Luego à ſilencio, y canto la eminencia
Sigue de vnirſe à Dios, que es la vnitiua,
Y aſsi para el valor que en las tres ſe halla,
Aſsiſte, ora, medita, canta, y calla.
Que ſi aſsiſtes en Dios el penſamiento,
Y orando ſolo en èl la confiança,
Meditas el ſentido, y no el acento,
Cantando como ſuya ſu alabança,
Verás (vacando á lo demas) que atento

El

El Cielo al alto fin de tu eſperança,
Te mueſtra, quãto encierra, incluye quãto
La vnion felice de ſilencio, y canto.

PSALLE, ET SILE.

Si quid dictum contra fidem, & bonos mores, quaſi non dictum, & omnia ſub correctione S. M. E.

Don Pedro Calderon de la Barca.

Centro de
Documentación
Teatral

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA