

MAESE PÉREZ, EL ORGANISTA: *OFFICIUM DEFUNCTORUM*

Por *Ofelia-Eugenia de Andrés Martín*

“El Ojo del Trono abrió / las oscuras puertas y en la oscuridad / los espíritus de los muertos / se levantaron / y fueron al exterior / caminando delante y detrás / a la Casa de la Muerte.”

Abdul Alhazred, *Necronomicrón*.

“Teniendo todos cítaras y copas de oro llenas de perfumes, cantaban un cántico nuevo [...]. Y oí la voz de muchos ángeles.”

Biblia, “Apocalipsis”

La leyenda de Bécquer que nos ocupa, *Maese Pérez, el organista*, comienza situando al lector en la atmósfera sobrenatural del milagro.¹

A su vez, Bécquer se implica en el relato, situándose fuera del mismo, es decir, adoptando la perspectiva del espectador ignorante de los hechos prodigiosos que va a ver o le van a contar. El autor se adscribe así a toda una tradición de la literatura esotérica que se contempla a sí mismo como narrador-espectador. El recurso, prodigamente utilizado en el barroco, por ejemplo, por Francisco de Quevedo, (*“Vi lo que*

¹ Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas y narraciones*, “Maese Pérez, el organista”, Madrid, Libra, 1970. “*En Sevilla, en el mismo atrio de Santa Inés, y mientras esperaba que comenzase la Misa del Gallo, oí esta tradición a una demandadera del convento. Como era natural, después de oírla, aguardé impaciente que comenzase la ceremonia, ansioso de asir a un prodigio.*” (p.167). El concepto de prodigio aparece estrechamente asociado a la ritualización y la ceremonia litúrgica, proceso inherente a la literatura ocultista.

sigue”)² es una técnica propia de la literatura hermética, encubierta o explícita³ que ya usaron iniciados como Henoch o Hermes Trismegisto.

Ya desde los preliminares se introduce al lector en el siniestro ámbito de las “apariciones fantasmagóricas”, impregnado de una inquietante ambigüedad, a medio camino entre el milagro y la necromancia:

-“¿Y el alma del organista?
-No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el [órgano] que ahora le sustituye”⁴.

² *Ibidem*, “Oí esta tradición de una demandadera.” (p.167). Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, “Sueño del Infierno”, Madrid, Castalia, 1972. Edición de Felipe G. R. Maldonado. (p. 106). *Vid.* igualmente Hermes Trismegisto, *Los libros de Hermes*, Madrid, Gallego y Mora Editores, 1997. “Y vi una vista infinita”. (p. 38).

³ Para Quevedo, como ejemplo emblemático de la literatura hermética encubierta, *vid.* Ofelia Eugenia de Andrés Martín, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, “Quevedo o la magia encubierta” (pp. 285-303), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p.167). Para la literatura hermética explícita, para la literatura hermética y el profundo sentido espiritual que la caracteriza, *cf.* *El libro de Enoch*, Barcelona, Obelisco, 2003. Enrique Cornelio Agripa, *La Filosofía Oculta*, Buenos Aires, Kier, 1994. Traducción del original, *De Oculta Philosophía*, a cargo de Héctor V. Morel. “Hay Tiempos Sagrados, siempre observados con grandísima veneración, que los dioses nos ordenaron santificar. Así recibimos los más solemnes de nuestros misterios sagrados, para celebrarlos siempre con gran solemnidad. Los Magos ordenan observar estos días sagrados y religiosos, igual que los días de los planetas y las disposiciones celestes siempre que se tenga fe firme y veneración religiosa.” (pp. 402-3). El profeta Ezequiel, según Eliphas Levi, el más profundo cabalista de los antiguos profetas, contempla en Una visión “una planicie regada de huesos secos. Ante su palabra se cubren de carne y así se les restituye la forma. Una lastimosa belleza se viste con estos restos mortales, pero esa belleza es fría, sin vida”. Concluye al respecto Levi: “Así eran las doctrinas y mitologías del Mundo Antiguo [frías y sin vida], cuando el hálito del amor descendió de los cielos sobre ella. Entonces las formas muertas se levantaron, la fe demostrada con obras reemplazó las hipótesis que solo concluían en fábulas. La Magia se transformó en santidad, los prodigios pasaron a ser milagros.” Eliphas Levi, *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983. Traducción del original, *Histoire de la Magie*, a cargo de Héctor V. Morel. (p.11). Es importante al respecto la aclaración que hace Eliphas Levi sobre la naturaleza ambigua de estos fenómenos, que se debaten entre magia y religión, a partir de San Pablo: “Leemos en los Hechos de los apóstoles, que San Pablo reunió en Éfeso todos los libros que trataban sobre cosas curiosas y los quemó en público. Esto se refiere, sin duda, a los viejos textos goéticos, u obras nigrománticas. A partir de entonces los prodigios fueron menospreciados en presencia de los milagros reales. De hecho, las leyes superiores de la Naturaleza obedecen a la verdadera superioridad moral, los milagros se tornan sobrenaturales como las virtudes que los producen.” *Ibidem*, (p. 113). Para la transformación del milagro en magia, *cf.* Eusebio Salverte, *Las ciencias ocultas*, Valladolid, Maxtor, 2001. “Los sacerdotes de la religión de Egipto acudieron en gran número a la capital del mundo [Roma]. Los cristianos conocían los procedimientos de que los antiguos taumaturgos habían hecho uso con éxito. La antigua religión recibió entonces un golpe mortal: “Los cristianos acudían a las Escuelas de Filosofía abiertas por los sabios de Babilonia, de Etruria, de Persia, de Egipto y del Indostán y allí formaban el fondo de la doctrina y de la teosofía platónica. Ante el temor de oír negar o envilecer sus milagros por adversarios demasiado poderosos, había reanimado en dichas Escuelas el antiguo espíritu de misterio, [así] los iniciados de Menfis, los discípulos de los sacerdotes etruscos hacen uso de un lenguaje reservado. El envilecimiento de la religión destruida dio por sucesores a los taumaturgos.” (pp. 140-6).

Acerca del tema de estas apariciones, se extiende Enrique Cornelio Agripa:

-“*Hablaremos ahora del retorno de las almas*”- vinculándolas al poder de la música: “*Las almas que aman todavía después de la muerte, los cuerpos que los dejaron, vagan aún alrededor de sus cadáveres en el espíritu perturbado y húmedo que las atrae, como algo familiar. Pueden ser atraídas fácilmente mediante cantos, sones y cosas parecidas que puedan poner en movimiento la armonía imaginativa y espiritual del alma*” asociándolos ahora al culto: “*Estas y otras cosas de esa índole obtenidas de la religión. Como si se brindase un medio a las almas presentes para que retomem los cuerpos.*” La nigromancia pretende descubrir la atracción de las almas de los que nos dejaron hacia esferas asociadas a particulares tendencias que tuvieron mientras estuvieron en esta vida, por ejemplo, a la música “*En sitios donde es patente su retorno frecuente, a causa de algo que se les relaciona, afectos impresos otrora en la vida, que impulsan a las almas hacia determinados lugares aptos*”.⁵ En efecto, la obra sitúa a Maese Pérez, fallecido, apareciéndose en Santa Inés atraído por los sones de su órgano y manifestándose en este mundo por el afecto que profesa a su única hija:

-“*¿Y el alma del organista?*

-*No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el órgano que ahora le sustituye.*”

Ya se nos puso en antecedentes:

“*Primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito*”. “*Sin más parientes que su hija, ni más amigos que su órgano, pasa su vida entera en velar por la inocencia de la una y componer los registros del otro.*”⁶

Distingue Agripa dos tipos de apariciones nigrománticas, la neciomancia, “*Que hace erguir al cadáver y exige sangre*”, y la sciomancia, “*Que se conforma con atraer a la sombra.*”⁷

El caso que nos ocupa es un claro ejemplo del segundo tipo de nigromancia que ya contaba con precedentes en la magia egipcia. Un texto esotérico egipcio da testimonio del inquietante contacto con los entes del Más Allá: “*Te saludo, espíritu que te acercas a mí y me rodeas.*”⁸

⁵ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (pp. 359-60).

⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (pp.167-9).

⁷ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 370).

⁸ *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 2004. Introducción, traducción y notas, a cargo de José Luis Calvo Martínez y María Dolores Sánchez Romero (p. 130). Para lo mismo, *ibidem*, “*Dame la total autoridad sobre el espíritu de este que ha muerto de cuyos despojos poseo esto, para*

Bécquer introduce otro de los actantes obligados en los mitemas del género ocultista, el *guía*.

*“Esto diciendo, la buena mujer, que había servido de Cicerone a su vecina atravesó el atrio del convento de Santa Inés”*⁹

personaje que por poseer más información y tener más experiencia, asume las funciones propias del *Maestro Iniciático*, mostrando al *neófito* –“*Verdad es que sois nueva en el barrio*”-¹⁰ aquello que desconoce y proporcionándole la información necesaria.

tenerlo conmigo.” (p. 148). Para la fantasmagoría en el paganismo, *vid. Eliphaz Levi, op. cit. “En Tralles, Asia, una muchacha de la nobleza llamada Filinnión murió. Majates, su esposo, empezó a sentir miedo de haber sido burlado por los poderes infernales y que llegase el fantasma. Filinnión con el rostro pálido, se puso de pie y con voz grave y terrible dijo: “Mi amor obligó a los dioses infernales. El poder de la muerte quedó en suspenso. Luego de estas palabras cayó como una maza inerte sobre el lecho. Se ajó su rostro. Un olor cadavérico llenó la alcoba. Y lo único que quedó fueron los restos desfigurados de una muchacha muerta hacía cinco días.”* (pp. 143-5). Obsérvese el paralelismo con el viaje al Más Allá de Pere Portes: “*Pere no dejó de contar lo que había sucedido y pasado, también lo que había visto. Escuchar aquello parecía una fábula. Pere Portes decía que lo que estaba contando era verdad. San Jaime apóstol, del cual era devoto, le había sacado del infierno el día de todos los Santos del año 1608. Entró Pere Portes por la villa de Hostalric. Cuando lo vieron entrar en la iglesia, todos se sorprendieron: ‘A todos nos habían dicho que había muerto’.*” *Cf. Dos viajes al Más Allá, Madrid, Biblioteca ELR ediciones, 2005. Edición a cargo de Marta López Pidal. “El extraño caso de un hombre llamado Pere Portes”.* (pp. 52-4). Para los orígenes árabes de la nigromancia en España, *vid. Eusebio Salverte, op. cit. “Desde de siglo VIII, los árabes se dedicaron apasionadamente al estudio de la magia. El comercio de estos árabes europeos infestó de supersticiones mágicas las ciencias que habían traído al Occidente. Los estudiantes acudían de varias comarcas de Europa a frecuentar las escuelas de Ciencias Ocultas abiertas en Toledo, Sevilla y Córdoba. La escuela de Toledo era la más célebre: la enseñanza se perpetuó en ella desde el siglo XII hasta fines del XV. Las sociedades ocultas de Europa tomaron una parte activa en estas comunicaciones.”* (p. 146), *vid. igualmente nota 2 en p. 146, que dice así: “Complures ex diversi regionibus scholare apud Toletum student in arte necromantica.” Así se expresa César de Heistrbach, escritor de fines del siglo XII o principios del XIII. Yllustr. Mirac. Et hist. Mir. Lib. V, cap. 4. Para el mismo tema cf. Pedro Ciruelo, Reprovación de las supersticiones y hechizorías, Valencia, Albatros, 1978. “El primero que halló el Arte Mágica, que en griego se llama nechromancia y en español nigromancia, fue un Zoroastes en Persia. Aquella Arte en tiempos passados se exercitó en nuestra España, que es de la misma constelación de la Persia, mayormente en Toledo y en Salamanca. Es la magia o nigromancia aquella arte maldita con que los malos hombres hazen concierto de amistad con el diablo.”* (p. 48). *Ibidem. “Por nigromancia procuran de hablar con el demonio para oyr sus licciones como de Maestro; que les enseñe los secretos de muchas ciencias como se solía hazer en Toledo y en Salamanca.”* (p. 75). *Cf. Grillot de Givry, El museo de los brujos, magos y alquimistas, Barcelona, Martínez Roca, 1991. Traducción del original, Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes, a cargo de Rosa Alapont. “En la Edad Media la nigromancia fue practicada con gran asiduidad, sea en hacer aparecer a los muertos, sea, cuando se negaban a consentir en ello, en desenterrarlos a fin de inspeccionar los cadáveres. Se enseñaba la nigromancia en España, en ciudades como Sevilla, Toledo o Salamanca en el interior de profundas cavernas que Isabel la Católica hizo tapiar.”* (p. 163).

⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p. 170).

¹⁰ *Ibidem*, (p. 169).

Bécquer se desvincula de los modelos virgiliano y dantesco, en los cuales el guía conduce al discípulo a través del *Más Allá*, un inframundo que recorrerá junto a él, iniciándole en los arcanos que encierra.¹¹ Por el contrario se decanta por el modelo lucianesco, seguido por autores como Vélez de Guevara o Torres Villarroel, en el que el guía lleva al *discípulo* a través de un escenario real, mundano, generalmente urbano, (con el propósito de ejercer una aguda crítica acerca de los estratos sociales, en ocasiones marca erasmista (*vid.* Alfonso Valdés), en tono satírico, por el que es guiado el iniciado). El trayecto es así un mero pretexto para un fin reformista. Quevedo se adscribe a este concepto del *guía* didáctico-moralizante desde una perspectiva contrarreformista. “*Vi acompañado del Ángel de mi Guarda, lo que se sigue. Vi un acompañamiento, tanto reverendo, tanto coche, tanta carroza cargada de competencias al sol en humanas hermosuras, y gran cantidad de galas y libreas, y lindos caballos, mucha gente de capa negra y muchos caballeros. Aquí todo eran bailes y fiestas, juegos y saraos. Sobraban mercaderes, joyeros y todos oficios, médicos, letrados, jueces, doctores, a que nueva elocuencia llama ponzoñas graduadas, pues se sabe que en sus universidades se estudia para tósigos. Fue de ver el cruel resbalón que una lechigada de taberneros dio en las lágrimas que otros habían derramado en el camino.*”¹²

¹¹ Publio Virgilio Marón, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción a cargo de Javier de Echave-Sustaeta. “*La Adivina comienza a hablar así: Cuando me confió Hécate la custodia del bosque del Averno / me instruyó en los castigos impuestos por los dioses / y me guió en persona por todo este recinto*”. (Canto VI, vv. 162-179). Dante Alighieri, *Comedia*; “Infierno”, Barcelona, Seix Barral, 2004. Traducción a cargo de Ángel Crespo. “*Salió súbitamente de una fosa / este sonido, y yo me acerqué más / a mi guía, con alma temerosa.*” (Canto X, Círculo VI, vv. 28-30). La literatura medieval cuenta con inestimables ejemplos del *guía* en el *Otro Mundo*. Para este motivo iniciático, *cf.* *Dos viajes al Más Allá*; “Viaje del Vizconde Ramón de Perellós i Roda al Purgatorio, llamado de San Patricio”, Madrid, Biblioteca ELR ediciones, 2005. Edición a cargo de Marta López Pidal. “*En el año de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo de 1398, las Vísperas de nuestra Señora de Septiembre, nuestro Señor se le apareció a San Patricio y lo condujo a un desierto y le mostró una fosa muy oscura dentro. Confesado, arrepentido y puro del alma vería los tormentos de los malvados y los criminales, y la gloria de los buenos.*” (pp. 74-8). Para lo mismo en el barroco, *ibidem*, “El extraño caso de un hombre llamado Pere Portes”. “*A principios de octubre del año 1621, por san Miguel, Pere Portes se volvió al Demonio que le había acompañado al Infierno.*” (pp. 20-42). Para las raíces herméticas del *guía* como Maestro Iniciático en el *Más Allá*, *vid.*, Hnoch, *El libro de Henoch*, *op. cit.* “*Uriel, uno de los santos ángeles que estaban conmigo y que me guiaba me dijo: Henoch, ¿sobre qué preguntas y sobre qué interrogas y te inquietas?*”. *Pasé a otro lugar más terrorífico que este y vi una cosa horrible. “Uriel me dijo: ‘Este lugar es la prisión de los ángeles; es ahí donde serán detenidos hasta la eternidad.’”* (pp. 36-8).

¹² Francisco de Quevedo, *op. cit.*, (pp. 106-9). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*¿Veis ese de la capa roja y la pluma blanca en el feltro, que parece que trae sobre su justillo todo el oro de los galeones de Indias. Pues ese es el marqués de Moscoso, galán de la condesa de Villapineda. ¿Veis aquel que viene por debajo del Arco de san Felipe, a pie? ¿Reparasteis, al desembozarse para saludar a la imagen, la encomienda que brilla en su pecho? A no ser por ese noble distintivo, cualquiera le creería un lonjista. También está el flamencote, este no viene a la iglesia más que a oír música. Aquí van las gentes del duque de Alcalá y las del de Medinasidonia. Unos y otros, vedlos, los hipocritones, como se acercan a la litera del prelado para besarle el anillo.*” (pp.167-8). *Cf.* Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Madrid, Cátedra, 1995. Edición de Enrique Rodríguez Cepeda. “*El tal diablillo le dijo:*

Se interna la obra a continuación en el tema de la angelología asociada a la música:

*“Siempre toca bien, siempre, pero en semejante noche como esta es un prodigio. Las voces de su órgano son voces de ángeles”*¹³.

Tanto la tradición patristica como la ocultista han contemplado esta manifestación esotérico-religiosa orientada siempre hacia la glorificación divina:

*“Él tiene una gran devoción por esta ceremonia de la Misa del Gallo, y cuando levantan la sagrada forma al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo, se oye como un suspiro inmenso mientras dura la música.”*¹⁴

Advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente, en este teatro donde tantas figuras representan, las más notables. Mira allí primeramente cómo están sentados muchos caballeros y señores a una mesa opulentísima. Hánse pasado a los extranjeros porque les trataban muy mal estos príncipes cristianos -dijo el Cojuelo-.

Luciano de Samósata, *Caronte o los contempladores*, Madrid, Coloquio, ed. a cargo de Andrés Espinosa Alarcón. *Caronte*: “Se bien que guiarás a este forastero dando una vuelta conmigo y me mostrarás cuanto existe ya que eres buen conocedor de todo. Guíame por todos los senderos de la vida, para que pueda regresar tras haber visto algo.” (p. 14).

Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, Madrid, 1969.

Arcediano: “Yo soy contento de declararos lo que siento acerca desto, pero no en la plaza. Entrémonos aquí en Sanct Francisco y hablemos de nuestro spacio. Paréceme cosa de fruir quel Emperador aya hecho en Roma lo que nunca infieles hizieron, y que por su pasión particular y por vengarse de no se qué, aya assi querido destruir la Sede apostólica, con la mayor inominia, con el mayor desacato y con la mayor crueldad que jamás fue oída ni vista ¿Esta es la honra que esperaba España de su Rey poderoso?”

Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

“-Soy don Francisco de Quevedo y Villegas. Mi figura sólo a tus ojos se concede y a todo mortal está negado; y así acompáñame sin miedo a registrar la Corte.

-Don Francisco -le dije-, ¿a mí para qué me necesitas? Tú sólo puedes ir que no te has de perder.

-Ven y acompáñame -me respondió enojado un poco- y no quieras saber más de mí.

-Le dije yo: amigo difunto, lo que has de ver en este siglo es adelantado indicio y necedad. En cada uno vive de a ciento la lujuria, la soberbia y la avaricia. Y cada viviente es una galera de maldades. Ahora se hace adorno de la destemplanza, gala del vicio, y pompa de la disolución.

-Vamos marchando -dijo el difunto- que tengo vivas ansias de examinar tantas novedades como me prometen tus misterios.

Éste, le dije a Quevedo, es el espectáculo más risible y más despreciable que hemos visto. Repara en aquel vademecum, hermafrodita de cartera y bolsón; pues en él vienen liadas las ejecutorias de sus embustes en varias recetas de hacer oro y plata. Ese es alquimista y quimista, embustero de oficio.

Estos son rateros de la herramienta de parir que han hurtado a las comadres sus trebejos y se han alzado con su oficio. Gente tan sucia y tan idiota, que no saben cuantas son cinco, ni tres, ni aún uno, porque no entienden de nones. Que toda su aritmética es las pares.” (pp. 20, 47, 53-9).

¹³ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p. 170).

¹⁴ *Ibidem* (p. 172).

Ya san Basil concebía la música como digna de los ángeles,¹⁵ a los que el ocultismo

¹⁵ Montague Summers, *Historia de la brujería*, Madrid, 1997, ME editores. “*San Basil urge a sus discípulos a bailar en la tierra para prepararse para lo que puede ser una de las ocupaciones de los ángeles en la tierra*” (p. 176). Para el canto como parte imprescindible del ritual litúrgico *ibidem*. “*Tres veces al año en la catedral de Sevilla -en Jueves Santo, en Corpus Christi y en el día de la Inmaculada Concepción- los seises bailan ante un altar especialmente construido, exquisitamente adornado con flores y luces. Los ocho muchachos del coro bailan al son de un suave órgano obligado, en el medio de la catedral, en el altar decorado. Así permanecen durante un cuarto de hora cantando un himno. Cantan un himno en dos partes delante del altar. La Misa Mayor en sí engloba un sobrevivir de la antigua danza religiosa como los sonidos de la melodía.*” (pp. 176-7). Para el mismo tema asociado al espiritismo, *vid.* Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* “*No hay nada más potente que la armonía musical para ahuyentar a los malos espíritus. Los antiguos profetas que conocieron estos grandes misterios armónicos introdujeron en los oficios divinos los cantos y la música.*” (p. 201). Ahora, asociado al milagro, *ibidem* “[por medio de] estas clases de cosas sagradas, bajo forma de alabanzas a menudo obtenemos una virtud maravillosa de la divinidad. De esa calidad son los Himnos Sagrados y los Encantamientos” (p. 401). Sin embargo, esta teoría musical de Agripa tenía una poderosa contrapartida en la Magia Baja, a la que Bécquer alude tangencialmente, ya que se trataba de un tipo de música practicada por el vulgo: “*Todas esas bandadas que veis llegar con teas encendidas entonando villancicos con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas, contra su costumbre, que es la de alborotar las iglesias, callan como muertos cuando pone Maese Pérez las manos en el órgano. La plebe prorrumpió en una aclamación de júbilo acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos.*” (pp. 170-1). Este tipo de música tenía su origen en los macabros rituales practicados por la hechicería clásica. Eran los denominados “*Versos bárbaros*”. Según Eliphaz Leví, *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983, “*La acción omnipotente de la armonía, al exaltar el alma y conferirle gobierno sobre los sentidos, los antiguos sabios la conocían bien; pero lo que ellos empleaban para atemperar, los encantadores se lo apropiaron para excitar e intoxicar. Las hechiceras de Tesalia y Roma creían que la luna podía ser arrastrada por el cielo mediante los versos bárbaros que recitaban y que caía en la tierra pálida y ensangrentada. La monotonía de sus recitados las magnetizaba, excitaba y llevaba, por etapas, hacia la furia, el éxtasis e incluso la catalepsia. En esta clase de estado de vigilia caían en el sueño, veían tumbas abiertas, el aire poblado por nubes de demonios, la luna precipitándose desde los cielos.*” Eliphaz Leví, *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983. Traducción del original, *Histoire de la Magie*, a cargo de Héctor V. Morel. (p. 105). Con toda probabilidad, estos “*Versos bárbaros*” son el precedente de los posteriores “*Carmina Diabolica*” “*quae super mortuos nocturnis horis ignobile vulgus cantare solet*” De los que habla Reginon de Prum en *De ecclesiasticis disciplinis et religione christiana. Vid.* Grillot de Givry, *El Museo de los Brujos, Magos y Alquimistas*, Barcelona, Martínez Roca, 1991. Traducción del original, *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, a cargo de Rosa Alapont. Para la música “*bárbara*” o satánica *ibidem* “[según] el sombrío libro de Pierre de Lancre, Tableau de l’ inconstance des mauvais anges et demons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie, (Paris, 1610), durante el aquelarre, los músicos tocan instrumentos propios de la época: violín de arco curvado, tiorba, cuerno, flauta de amor y arpa. También bailan en el Sabat del padre Guaccius, según consta en su Compendium Maleficarum, (Milán, 1626), al son de la música de un violinista encaramado en un árbol. Esta danza diabólica, o tripudium de los antiguos, queda fielmente reflejada en un libro rarísimo de Abraham Paling titulado: `Tafgeruukt Mom-Aansight der Tooverye (Ámsterdam 1725)” (7, 68, pp. 76-7).

Grillor de Givry *op. cit.* “*Los dos libros que los brujos utilizaban para hacer comparecer ante su presencia a los espíritus, buenos o malos, se titulaban: La Clavicula de Salomón y El Grimorio del Papa Honorio. La mayor parte de los brujos tenían siempre a mano dichos libros.*

Ciertos comentaristas árabes sugieren que a la muerte de Salomón, [supuesto autor de la redacción de la Clavicula], los demonios, habiendo escondido bajo su trono unos libros de magia, extendieron el rumor de que se trataba de los libros de la ciencia mediante la cual Salomón había sometido a los hombres y a los genios [...]. No es imposible que el monarca judío buscara comunicarse con las

considera “*mediums prodigiosos*”¹⁶ entre Dios y el hombre “*Espíritus incorpóreos, mensajeros de Dios que se comunican espiritualmente*”.¹⁷

Se deleita el autor en la pormenorizada descripción de la devoción, los ornamentos y el boato que la acompañan:

“*Ya brillan los broqueles en la oscuridad. La Virgen Santísima del Amparo, a quien invocaba ahora mismo con el pensamiento, lo trae en mi ayuda. ¡Ay! ¡Si nadie sabe lo que yo debo a esta Señora! ¡Con cuanta usura me paga las candelillas que le enciendo los sábados. Vedlo [al señor obispo] ¡Qué hermosote está con sus hábitos morados y su birrete rojo! [...] ¡Y qué manos tiene, Dios se las bendiga [a Maese Pérez]. [con] las voces de su órgano se oye como un suspiro inmenso mientras dura la música. Pero vamos, vamos, ya han dejado de tocar las campanas y va a comenzar la Misa [...]. La Iglesia estaba iluminada con una profusión asombrosa. El torrente de luz que se desprendía de los altares para llenar sus ámbitos chispeaba en los ricos joyeles de las damas.*”¹⁸

Acerca de este aspecto ornamental de las liturgias pagana y cristiana, se extiende Agripa en *Filosofía Oculta*: “*Hay también ritos y observancias sagrados que se efectúan para venerar a los dioses y a la religión. La ornamentación exterior de las alabanzas divinas, como la resonancia musical,*¹⁹ *los inciensamientos, el encendido de cirio y lámparas,*²⁰ *el ritmo de campanas,*²¹ *los adornos de los templos, altares e imágenes:*²² *todas estas cosas exigen cultos y decoro adecuadísimos y bellísimos,*

potencias tenebrosas. [pero] es necesario recurrir a libros apócrifos, como el De penitentia Adae, para tener casi la certeza de que murió en pecado.

En la época de Vespasiano en el siglo I de la era cristiana, circulaba ya un libro para excitar a los demonios, atribuido a Salomón. El historiador Flavio Josefo, que vivió en dicha época, dice que el libro se hallaba en manos de un judío llamado Eleazar. Tal vez este libro era el embrión de nuestra actual Clavicula, al cual vinieron a incorporarse nuevas fórmulas a lo largo de los siglos.

Hacia el siglo XIII, el Grimorio parece haber pasado del mundo bizantino al mundo latino. Una tradición atribuye su nueva redacción al Papa Honorio III, dominico sospechoso de brujería. El buen padre Tritemio cita la Clavicula de Salomón en su libro Antipalus Maleficarum.” (pp. 94-6).

¹⁶ Allan Kardeo, *Devocionario espiritista*, Barcelona, Humanitas 2003 (p. 155).

¹⁷ Anónimo, *Diccionario bíblico-esotérico. La revelación ocultista de los términos utilizados en la Biblia*, Barcelona, Humanitas, 2003. Traducción del original, *Esoteric Bible dictionary*, a cargo de María Isabel Abad Cantero. *Vid.* entrada: **ÁNGEL**.

¹⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (pp. 168-70).

¹⁹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 400). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “[con] las voces de su órgano, se oye como un suspiro inmenso mientras dura la música” (p. 170).

²⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*La Virgen Santísima del Amparo, a quien acabo de invocar ahora mismo con el pensamiento ¡Con cuánta usura me paga las candelillas que le enciendo los sábados!*” (p. 168). *Cf.* Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 400).

²¹ *Ibidem* (p. 400). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*Ya han dejado de tocar las campanas y va a comenzar la Misa.*” (p. 170).

²² Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 400). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*La Iglesia estaba iluminada con una profusión asombrosa. El torrente de luz que se desprendía de los altares para llenar*

por ello se emplea todo lo más brillante, bello y precioso, como oro, plata, piedras preciosas, etc.²³ Y todas estas veneraciones y cosas sagradas exteriores, son instrucciones y exhortaciones para llevarnos a las cosas sagradas del espíritu y obtener los beneficios de los Dioses.”²⁴

La tradición sacra de los cirios destaca en la devoción mariana. Sus raíces se remontan al ocultismo cretense. Informa al respecto Eliphaz Leví: “Según Eurípides, a los iniciados del culto secreto de Júpiter en Creta se les hace decir: puesto que fui ordenado sacerdote de Júpiter Idaeus ofrezco candelas a la madre de los dioses.”²⁵ Por su parte, Agripa documenta en su *Filosofía Oculta*: “Parecida virtud a la de la santidad reciben los cirios bendecidos en la fiesta de la Purificación de la Virgen divina.”²⁶

Pero “el encendido de cirios y lámparas” no era prerrogativa exclusiva del culto religioso. En las consagraciones necesarias para llevar a cabo “ligaduras mágicas” o “conjuros” se contempla igualmente el ritual de las velas “todo lo que se halla en los Misterios, como por ejemplo en el Apocalipsis donde está la cuestión de los dos olivos, que destilan óleo santo en las lámparas que arden ante la faz de Dios. Mas la bendición de la luz de los cirios y las lámparas se obtiene del fuego y del altar que lanzaba humo ígneo y de todo lo que es semejante en los Misterios como los siete candelabros y lámparas que arden ante la faz de Dios.” El ceremonial de las lámparas aparece invariablemente asociado al de las fumigaciones: “Las fumigaciones odoríficas son empleadas para el culto religioso. Luego sigue lo que en toda consagración precede a las bendiciones y consagraciones de agua, óleo, fuego y perfume, que se obtiene con cirios y lámparas benditas y resplandecientes: pues sin luz ningún sacramento puede ser realizado según los ritos.”²⁷

sus ámbitos, chispeaba.” (p. 170).

²³ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 400). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “Ya brillan los broqueles en la oscuridad”, (p. 168). “El torrente de luz chispeaba en los ricos joyeles de las damas” (p. 170). “Envueltos en sus capas de color galonadas de oro, dejando entrever con estudiado descuido las encomiendas rojas y verdes, en la una mano el fieltro, cuyas plumas besaban los tapices, la otra sobre los bruñidos gavilanes del estoque o acariciando el pomo del cincelado puñal, los caballeros veinticuatro.” (pp. 170-1). “Es el señor obispo. Vedlo, que hermosote está con sus hábitos morados y su birrete rojo. Se acercan a la litera del prelado para besarle el anillo.” (pp. 168-9). *Vid.*, al respecto Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* “Para ser favorecido con la clemencia del cielo y todos los poderes celestes es necesaria la adaptación del lugar, del tiempo, y del atuendo.” (p. 404).

²⁴ *Ibidem.* (pp. 400-1). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “Las damas, arrojándose sobre los cojines de terciopelo que tendían los pajes, y tomando el libro de oraciones de manos de las dueñas, vinieron a formar un brillante círculo alrededor de la verja del presbiterio. El arzobispo, después de sentarse junto al altar mayor bajo un solio de grana, echó por tres veces la bendición al pueblo. Era la hora de que comenzase la misa.” (pp. 170-1).

²⁵ Eliphaz Leví, *op. cit.* (p. 104).

²⁶ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 402).

²⁷ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 422). Para la asociación de los inciensos y otros perfumes

En ciertos rituales de Magia Negra, el uso de cirios y velas es preceptivo. Así, son imprescindibles para la confección de la tenebrosa “*Mano de Gloria*”, utensilio nigromántico muy utilizado en el pasado, cuya finalidad consistía en aterrozar a las víctimas, a fin de llevar a cabo robos impunemente. Grillot de Givry se extiende al respecto: “*dice el autor de tan singular librito [Secret merveilleux de la Magie Naturelle et Cabalistique au Petit Albert]: ‘He asistido en tres ocasiones al juicio definitivo de ciertos malvados que confesaron, mediante tortura, haberse servido de la Mano de Gloria en los robos que habían perpetrado. El uso de la Mano de Gloria consiste en dejar estupefactos e inmóviles a aquellos a quienes se les presenta, de suerte que permanecen tan quietos como un muerto. Se prepara del modo siguiente: se toma la mano derecha o la izquierda de un ahorcado expuesto en un camino importante; se envuelve en un trozo de paño mortuario y se prensa bien. Después se fabrica una especie de vela con grasa de ahorcado, cera virgen, sésamo y ponie, y se utiliza dicha Mano de Gloria como un candelabro para mantener la vela encendida y en todos los lugares a los que se va con tan funesto instrumento, los que allá se encuentran permanecen inmóviles. Esta preparación es bastante macabra. Se fabricaba con ingredientes utilizados por los brujos.*”

Junto a la Mano de Gloria, nunca falta, en la chimenea de los brujos, una vela encendida. Se trata de la Candela Mágica, cuyo secreto se atribuye a Jerome Cardan, y que permite encontrar los tesoros enterrados. Hay que disponer de una gruesa candela compuesta de sebo humano. Si la candela, estando encendida en el lugar subterráneo, hace mucho ruido chisporroteando con estrépito, eso es señal de que hay un tesoro en ese lugar. Hay que tener preparadas otras velas dentro de linternas a fin de no quedarse sin luz. Cuando se tienen fundadas razones para creer que son espíritus de hombres difuntos quienes guardan los tesoros, conviene disponer de cirios benditos en lugar de velas comunes, y conjurarlos de parte de Dios a declarar

con el fuego, en los ceremoniales de evocación diabólica, *ibidem*: “Zoroastro y Orfeo creían que estaba permitido, cuando se formulaban votos y adoraciones a poderes infernales, emplear allí fumigaciones, pero cuando se dirigen a la majestad de Júpiter soberano, no deberán observarse estas circunstancias. Por eso Hermes dice a Tasio: ‘es algo cercano al sacrilegio querer quemar incienso y cosas semejantes cuando se ruega a Dios.’” (p. 390). Para lo mismo, relacionado con la purificación, la demonología y el espiritismo, *ibidem*: “Para purificar se emplea el incienso, mirra, verbena y valeriana, que también se llama herba lucía y en árabe, fu; así mismo llantén y clavo de olor. De modo parecido, la hiel de perro negro en fumigación se considera excelente para expulsar a los demonios malignos e impedir los maleficios. Así mismo, las plumas de abubilla, en fumigación, alejan a los fantasmas.” (p. 388). Para lo mismo, en relación con las consagraciones, *ibidem*., “En la consagración del aceite, se recuerdan las cosas sagradas que se relacionan, como en el Éxodo, el aceite de unción y el perfume, y los nombres sagrados que se relacionan con estas cosas, como el nombre de Cristo que quiere decir ungido; lo que hay de semejante en los Misterios, igual que en el Apocalipsis, los dos olivos degustando el aceite santo en las lámparas ardientes ante la faz de Dios.” (p. 398).

si es posible hacer algo para enviarlos a un lugar donde puedan reposar en paz. Y habrá que ejecutar lo que hayan pedido."²⁸

Así mismo, uno de los textos de evocación diabólica más destacados, el *Necronomicrón*, vuelve a relacionar el encendido de velas con la quema de los sahumeros y estos dos rituales, a su vez, con el culto a un deísmo, en este caso, exacerbadamente misterioso. Así, leemos un curioso ceremonial preceptivo en el crípticamente llamado "*Ritual del camino*": "*Debéis encender el fuego y conjurarlo, mediante la invocación del Dios del Fuego, y verter incienso allí. Debéis hacer una ofrenda a las Deidades en el altar. Debéis encender las cuatro lámparas del flamante brasero, recitando la invocación adecuada a cada una de las Torres de Vigilancia, Sacerdotes de la Llama y de toda la Magia del Mundo Subterráneo, los adoradores de Tiamat están fuera del mundo, tienen la marca de la Bestia y se les debe reconocer por su olor, que proviene de la quema de incienso ilegítima para el Culto hacia los Ancianos.*"²⁹

En cuanto a la "*Resonancia Musical*", ya desde un primer momento se introduce al lector en la idea neoplatónica de origen órfico de la "*música incantatoria*" que contempla la doble vertiente de la Religión y de la Magia, eficaz para cualquiera de estas dos manifestaciones espirituales. Según Agripa "*esta clase de cosas sagradas son como pactos entre los dioses y nosotros, bajo forma de alabanza, respeto y obediencia, por medio de los cuales a menudo obtenemos una virtud maravillosa de la divinidad por la que tenemos tal veneración.*"³⁰ "*De esa calidad son los Himnos Sagrados, los sermones, los exorcismos, los encantamientos para alabar y venerar a los dioses.*"³¹ Efectivamente, esta es la finalidad última de la música sacra interpretada por Maese Pérez, la máxima devoción que, cuando "*llegó el instante solemne en que el Sacerdote, después de haberla consagrado, tomo con la extremidad de sus dedos la Sagrada Forma y comienza a elevarla*"³² hace que Maese Pérez ponga "*sus crispadas manos sobre las teclas del órgano*"³³ y que, en ese clímax de "mú-

²⁸ Grillot de Givry, *op. cit.*, (pp. 177-9).

²⁹ Abdul Alhazred, *El Necronomicrón*, Barcelona, Humanitas, 2010. Traducción del original, *The Necronomicrón*, a cargo del Grupo Editorial Humanitas. (pp. 46 y 93).

³⁰ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 401). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*: "*El tiene una gran devoción por este ceremonial de la Misa del Gallo [y por] Nuestro Señor Jesucristo.*" (p. 170).

³¹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 401). *Ibidem* "*Un armonioso concierto de alabanza causado por ciertos himnos a su Amo Soberano y de acuerdo a la imitación del cántico entonado por los santos niños del Horno de Caldea.*" (p. 27). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* "*Cuando levantan la Sagrada Forma al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo, las voces de su órgano son voces de ángeles.*" (p. 170).

³² *Ibidem* (172).

³³ *Ibidem* (172).

sica *incantatoria*” capaz de conmovier e inducir a estados anímicos extremos³⁴ hace parecer que cuando

*“las cien voces de los tubos de metal resuenan en un acorde majestuoso y prolongado [lo que se oye son] las voces de los ángeles que atravesando los espacios, llegan al mundo.”*³⁵

El párrafo becqueriano manifiesta evidentes influencias de las especulaciones esotérico-religiosas agripinas, según las cuales *“dos cosas rigen todas las operaciones de la Magia Ceremonial: la Religión y la Superstición. La Religión es una contemplación perpetua de las cosas divinas y una re-ligación con Dios y los Poderes divinos y las obras pías; Ella les ofrece servicio respetuoso, santificación del culto, veneración digna y ejercicio de las ceremonias del culto divino según el rito. [A este ámbito de cosas pertenece] el Cántico de Los Tres Niños con los que bendicen al Señor.”*³⁶

Como se ha visto, Agripa relaciona estos Himnos de Alabanza Divina, con el encantamiento y el exorcismo. En cuanto al encantamiento, se trata efectivamente de un tipo de *Música Cósmica*, de orden metafísico-cabalista de la que Agripa dirá:

*“Es preciso saber intelectualizar perfectamente las propiedades sensibles por medio de una analogía secreta. Quien quiera entender los Himnos de Orfeo y de los Antiguos Magos hallará de este modo que no difieren de los arcanos cabalísticos, ni de las tradiciones ortodoxas. Los dioses que Orfeo llama Curetes o incorruptibles, Dionisio los denomina Poderes. Los cabalistas los asignan a la numeración pahadies, es decir, el temor divino.”*³⁷ Esta es la clase de música que interpreta el protagonista becqueriano el día de Nochebuena:

³⁴ *Ibidem* “Este no viene a la Iglesia más que a oír música [...]. Si Maese Pérez no le arranca con su órgano lágrimas como puños, bien se puede asegurar que no tiene su alma en su almario, sino friéndola en las calderas de Pedro Botero. Todo lo más florido de Sevilla, hasta el mismo Señor Arzobispo, viene a un humilde convento para escucharle; y no crea que solo la gente sabida y a la que se le alcanza esto de la solfa conocen su mérito, sino que hasta el populacho. Todas esas bandas que visteis llegar con teas encendidas entonando villancicos, con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas, contra su costumbre, que es la de alborotar las iglesias, callan como muertos cuando pone Maese Pérez las manos en el órgano, y cuando alzan, no se oye una mosca, de todos los ojos caen lagrimones tamaños, y al concluir se oye como un suspiro inmenso, que no es otra cosa que la respiración de los circunstantes contenida mientras dura la música.” (pp. 168-70).

³⁵ *Ibidem*, (p. 172). Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* “Los coros angélicos dan al Hombre maravillosas virtudes. Los ángeles le convierten en anunciador de la voluntad divina y en intérprete del pensamiento divino.” (p. 344).

³⁶ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (pp. 168 y 256).

³⁷ *Ibidem*, (p. 267). Para lo mismo relacionado con la demonología astral, *ibidem*: “Orfeo dice en su Himno a los Astros: ‘Invoco, pues, ahora a los demonios puros con vocablos sagrados.’”(p.401).

*“Después comenzaron a oírse unos himnos distantes que entonaban las jerarquías de serafines. Mil himnos a la vez, que al confundirse formaban uno solo que, no obstante, era no más el acompañamiento de una extraña melodía que parecía flotar sobre aquel océano de misteriosos ecos.”*³⁸

Desarrolla el autor aquí el tema de la *Música Astral* o *Música de las Esferas*, abriéndolo con una misteriosa mención a los Serafines y a los Arcángeles: *“La fuerza de interpretar la dan al Hombre los arcángeles y los serafines.”*³⁹

Y todo este misticismo metafísico

*“a este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba de la tierra a los cielos”*⁴⁰

aparece envuelto en una atmósfera sobrenatural propicia al prodigio:

*“Mil himnos como jirón de niebla sobre las olas del mar. Luego quedó una voz aislada, sosteniendo una nota aislada como un hilo de luz. El sacerdote que oficiaba sentía temblar sus manos y le parecía haber visto abrirse los cielos.”*⁴¹

En el mismo sentido de *Magia Celeste* se expresará Agripa: *“Esta forma de interpretar, separa la luz de las tinieblas.”*⁴² Continúa la descripción musical en una línea marcadamente panteísta, de glorificación divina por parte de las criaturas, de marcada huella franciscana y sanjuanista:

*“De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema; y unos cerca, otros lejos, estos brillantes, aquellos sordos, diríase que las aguas, y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban cada cual en su idioma un himno al nacimiento del Salvador [...]. El sacerdote que oficiaba sentía temblar sus manos, por Aquel que levantaba en ellas, aquel a quien saludaban hombre y arcángeles era su Dios; era su Dios y parecía haber visto los cielos y transfigurarse la Hostia.”*⁴³

³⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172).

³⁹ *Ibidem*, (p. 344).

⁴⁰ *Ibidem*, (p. 172).

⁴¹ *Ibidem* (p. 172-3).

⁴² Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 343).

⁴³ Gustavo Adolfo Bécquer *op. cit.* (p. 173).

Así, Agripa dirá: “los Coros Angélicos y los Arcángeles se convierten en anunciadores de la voluntad divina y en intérpretes del pensamiento divino. [A través de estas jerarquías] podemos contemplar las cosas divinas.”⁴⁴

No omite Bécquer una velada alusión a la *Escala de Jacob*, a través de la cual, y en este caso merced a la virtud musical,

*“los hombres ascienden a toda clase de virtudes, traspasando el lastre corpóreo, como la luz toma el color del vidrio al atravesarlo.”*⁴⁵

Con idéntica idea se describe la música sublime de maese Pérez:

*“Este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo. Sucedió una explosión de armonía gigante que estremeció a la iglesia, en cuyos ángulos zumbaba el aire comprimido, y cuyos vidrios de colores se estremecían en sus angostos ajimeces.”*⁴⁶

Hay una referencia alquímica del citado fragmento, al “lenguaje de los pájaros.” Tanto más, cuanto que la lexía ocultista, abarca un sentido de “lenguaje universal empleado por los mensajeros celestiales.”⁴⁷ De la misma manera, es de destacar el sentido alquímico del término “ángel”: “Nombre que recibe en palabras de algunos alquimistas todo aquello que se sublima y sube a las alturas. Es una simbolización del principio ascensional que ayuda a la iluminación del iniciado.”⁴⁸ Efectivamente, este es el efecto que produce en los fieles, la música sublime de maese Pérez:

*“Una voz que se elevaba desde la tierra al cielo. Era la voz de los ángeles que, atravesando los espacios llegaba al mundo. La multitud escuchaba atónita y suspendida.”*⁴⁹

⁴⁴ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 344).

⁴⁵ *Ibidem*, (p. 344).

⁴⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p. 172).

⁴⁷ Juan G. Atienza, *Los saberes alquímicos*, Madrid, Temas de Hoy, 1995. *Vid.* entrada: **Lenguaje de los pájaros.**

⁴⁸ *Ibidem*, *vid.* entrada: **Ángel.**

⁴⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (pp. 172-3). Encontramos en Gershom Scholem, la exégesis más completa al fragmento becqueriano: “Las fuentes más importantes para la comprensión de esta atmósfera de conjuro son, sin duda, las numerosas plegarias y los himnos que se han conservado en los tratados de las Hejalot. La tradición atribuye su origen a la inspiración porque, según los místicos, se trata de himnos cantados por los ángeles, en alabanza a Dios. Producen una profunda impresión. Son himnos de inspiración divina. La gran solemnidad de su estilo refleja la cima de lo sublime a la que puede llegar el místico. Ejercen un efecto casi mágico sobre los fieles. El himno más famoso de este tipo es la letanía Ha-adéret ve-ha-emuná le-hay ‘olamim, que se encuentra

Vuelve a internarse el texto tanto en el ritual de los inciensos como en el de las campanas, insertado en las digresiones musicales, a modo de ambientación propicia creando un escenario adecuado para el sentido esotérico implícito en el texto. Estos ceremoniales del autor evocan el tema de las loas divinas:

*“Una nube de incienso que se desenvolvía en ondas azuladas llenó el ámbito de la iglesia; las campanillas repicaron con un sonido vibrante [...]. Como a través de una gasa azul que fingía el humo del incienso. Cantaban cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador.”*⁵⁰

Los inciensos no solo eran utilizados en el culto divino; la devoción satánica se servía igualmente de ellos. El *Grimorio*, manual clásico de invocación diabólica, especifica el tipo de perfume óptimo para cada planeta: *“La Magia Evocatoria emplea siete perfumes, que corresponden a los siete planetas que dominan durante los siete días de la semana. En su composición entran diversas substancias, aunque*

en las Hejalot mayores y que ha sido incluida en la liturgia del Año Nuevo. Los comentaristas medievales la denominaban ‘la canción de los ángeles’, es probable que exigiera una profunda devoción y solemnidad por parte de los fieles. Aún hoy se puede observar en todas las sinagogas el poderoso efecto que tienen estos himnos incomparablemente solemnes por su carácter o inspiración divinos.” Vid. Gersom Scholem, *Las Grandes Tendencias de la Mística Judía*, Madrid, Siruela, 1996. Traducción del original, *Major Trends in Jewish Mysticism*, a cargo de Beatriz Oberlander (pp. 78-9). No olvidemos, no obstante, la doble vertiente del sentido mágico de la música que, como hemos visto, Agripa relaciona también con el exorcismo. El padre Benito Remigio Moydens, relata como *“el exorcista prosiguió adelante con sus preguntas. Preguntó si había habido algún hechizo. Respondió que sí. Le hizo hacer juramento diciéndole que le había de obedecer en todo. Sintió tanto el demonio estas palabras que dio muestras de querer llorar. Dijeron otros dos sacerdotes el Cántico de Magnificat, cuyos versos parecían unos dardos, que sacaba de lo íntimo del corazón las palabras.”* Vid. El Padre Benito Remigio Noydens, *Práctica de exorcistas y ministros de la Iglesia*, Barcelona, Maxtor, 2010. (pp. 28-9). Para el origen de la glorificación de la Naturaleza como parte de Dios, cf. Eusebio Salvarte, *op. cit.* *“La Italia y la Grecia recibieron de Asia y de los sectarios de los dos principios (esto es, de los adoradores de Ormuz, adversario de Arimán) las doctrinas mágicas que se mezclaron paulatinamente con la mitología antigua fundada en uno y otro país, en la adoración de la Naturaleza divinizada. Como se deja ver, esta opinión se refiere al tiempo en que las doctrinas mágicas penetraron en los templos en época muy anterior al tiempo en que las Artes mágicas cesaron de estar concentradas en ellos.”* (p. 140, nota 3).

⁵⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 172-3). No olvidemos que se trata de un relato fantasmagórico, género que abarca una vertiente diabólica fiel a los mismos rituales de los servicios ortodoxos. Así, leemos en el *Grimorio*: *“Te exorcizo, espíritu inmundo, fantasma, en nombre de Nuestro Señor Jesucristo, para que salgas y te alejes para siempre por Aquel Señor, a quien tiemblan los infernos, a quien las virtudes de los cielos, las Potestades y las Dominaciones están sujetas, alaban, diciendo: Santo, Santo, Santo, Señor Dios de Sabaoth.”*

Para la asociación campanas/incienso/música, *vid.* Gustavo Adolfo Bécquer *op. cit.* *“Las campanillas repicaron, semejando su repique una lluvia de notas de cristal; se elevaron las diáfanas ondas de incienso, y sonó el órgano”.* (p. 175). *Vid.* Anónimo, *El gran Grimorio del Papa Honorio*, Barcelona, Humanitas, 1995. (pp. 41 y 47).

predominan en ellos las hierbas y las flores: incienso, mirra, almizcle, hojas secas de mirra, ámbar, etc."⁵¹

⁵¹ *Ibidem*, (pp. 61-2). Para el ritual de los perfumes en el misticismo esotérico, cf. San Juan de la Cruz, *Obras*, "Cántico espiritual", Madrid, ed. de Espiritualidad, 1988. "Y corran tus olores. El ámbar perfumea" (estrofas 17-18 fragmentos).

Se trata de uno de los ceremoniales de invocación, que aparece precedido por el de Círculo Mágico junto con el de los imprescindibles Libros Espirituales, que no olvida señalar Bécquer:

"Las damas y los pajes, tomando el libro de oraciones de manos de las dueñas, vinieron a formar un brillante círculo alrededor de la verja del presbiterio. Los caballeros, una mano sobre los bruñidos gavilanes del estoque o acariciando el pomo del cincelado puñal, parecían formar un muro destinado a defender a sus hijas y sus esposas del contacto de la plebe." Cf. Gustavo Adolfo Bécquer *op. cit.* (pp. 170-1).

Cf. San Juan de la Cruz *op. cit.* "Por las amenas lirás / y canto de sirenas os conjuro /. No toquéis al muro / porque la esposa duerma más segura / y el cerco sosegaba." (estrofas 21 y 40, fragmentos). Por otra parte, el poeta relaciona el círculo con el *Vínculo Musical*: "La música callada" (estrofa 15, fragmento). Obsérvese el paralelismo entre el fragmento becqueriano alusivo a la música de alabanza divina (vid. llamada a nota 43 del presente trabajo) con los versos de San Juan: "Y todos cuantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo /, las aves ligeras, / leones, ciervos, gamos saltadores. / Montes, valles, riberas, aguas, aires, ardores". (estrofas 7 y 20, fragmentos).

Agripa relaciona el círculo, las fumigaciones y las lámparas con la "intervención de los espíritus malignos": "Este fuego se conservará sin que se extinga para la consagración de los perfumes más la bendición de las lámparas que arden, más la bendición de la luz de los cirios y las lámparas para consagrar un círculo. Luego se bendecirá el lugar con una aspersión de agua bendita y una fumigación, todos los nombres divinos son buenos para escribir en un círculo. Se procederá a la aspersión y fumigación con humo sagrado. Habrá dos cirios ardientes consagrados, cuya llama no deberá ser apagada. Se preparará también una preciosa fumigación; se coloca un incensario en la parte superior del altar, después de encender y bendecir el fuego; se efectuarán las fumigaciones cada día, cada vez que se rece o para entrar en este lugar sagrado. Deberán efectuarse las fumigaciones sobre el altar. La consagración culminará con un conjuro." (Cf. Enrique Cornelio Agripa *op. cit.*, pp. 423-7). Añade el Mago, asociando el fuego a la Mística: "Dios es un fuego que consume". (*Ibidem*, p. 423). Curiosamente, San Juan dirá: "Con llama que consume y no da pena". (Cf. San Juan, *op. cit.*, estrofa 39). El *Grimorio* también vincula el círculo con los perfumes. Según el texto ocultista ambos deben ser bendecidos en estricto orden, primero el círculo y a continuación los perfumes: "El mago penetra en el círculo y se coloca en su centro, con la mano izquierda sostiene la espada de Adonay. ¡Oh círculo misterioso! ¡círculo mágico! Yo te bendigo en nombre de Adonay para que me sirvas de muralla infranqueable y me preserves de todo ataque diabólico." (Cf. Anónimo *Gran Grimorio del Papa Honorio*, p. 70). A continuación aparece la fórmula para bendecir los perfumes, cuyo objeto consiste en "atraer a las entidades que pueblan el mundo invisible, las cuales acuden presurosas al sahumero. Son los perfumes que se emplean en las invocaciones y evocaciones de los espíritus y en otras ceremonias del ritual goético. Debe pronunciarse la oración siguiente: Dios de Jacob, dignate santificar y bendecir este perfume, a fin de que con su olor pueda contener la avalancha de los espíritus que he de evocar." (*Ibidem*, pp. 66 y 70-1).

En cuanto a los libros concretos para las ceremonias, era tradición el uso de textos sacros en los ritos ocultistas. Así lo demuestra el compendio de fórmulas esotéricas: *Libro de conjuros contra tempestades sacados de misales, manuales, breviarios romanos y de la Sagrada Escritura*, manual de exorcismos que, por otra parte, incluye la bendición de las Candelas en el capítulo titulado *Conjuro contra tempestades*. (Cf. Anónimo, *Libro de conjuros...*, Valladolid, Maxtor, 2008. Por su parte, Eusebio Salverte afirma: "Para conjurar a los genios y a los dioses, es necesario abrir ciertos libros, que si se olvidaban o se perdían ocasionaban la privación de todo poder mágico. Tal era el procedimiento de la mayoría de los taumaturgos, obligados a buscar continuamente en sus libros sagrados las prescripciones. Aún quedan restos de la existencia de estos libros en un pueblo que ha caído en la más repugnante barbarie,

La relación espiritual entre los perfumes y la música se remonta a los Billhs de Indostán, donde los profetas o Baruas “*exaltan el espíritu por medio de cantos sagrados y de música instrumental: entonces caen en una especie de frenesí, hacen gestos extravagantes y pronuncian oráculos. Estos Baruas reciben discípulos y, después de algunas ceremonias preparatorias, los someten a la prueba de la música: los que ésta no conmueve hasta el frenesí, hasta el éxtasis, quedan al punto desechados como incapaces de recibir la inspiración divina.*”⁵²

Tras el ritual de la música se procedía al de los perfumes: “*Si la divinidad quería revelarse en sueños, los seres más jóvenes y sencillos eran los más adecuados para esta clase de adivinación; y se les disponía a ello por medio de invocaciones mágicas y de fumigaciones de perfumes particulares*”.⁵³ Tanto el uso de estos perfu-

pero cuyas tradiciones se remontan a una civilización muy antigua y probablemente asaz avanzada. Los Baskires creen que los Libros Negros cuyo texto fue originariamente escrito en el infierno, da al hombre que los posee un imperio absoluto sobre los demonios y sobre la naturaleza. Este hombre los transmite por herencia, juntamente con el poder que los mismos le confieren, a aquel de sus discípulos a quien juzga más digno de sucederle. Ciertos personajes habrían pretendido sostener que semejantes obras no podían haber sido producidas sino por el principio del Mal.” (Cf. Eusebio Salverte, *Las Ciencias Ocultas. Ensayo sobre la Magia, los prodigios y los milagros*, Valladolid, Maxtor, 2001, (pp. 87-8). Para el mismo aspecto, *ibidem*, (p. 134). “*Entre los indígenas de Luisiana se creía que el libro era un espíritu que dictaba en secreto las respuestas. Clapperton encontró en Kano, (África), un personaje que se atribuía el poder de transformar los hombres en bestias y la tierra en oro, solamente leyendo un libro.*” *Vid.* Grillot de Givry, *op. cit.* “*La operación de la Gran Obra se llevaba a cabo por medio del fuego. Se trataba del Fuego de los Filósofos, Fuego de los Sabios, que no quema, sino que vivifica.*” (p. 379).

⁵² Eusebio Salverte, *op. cit.*, (pp. 111-12). Para lo mismo, *cf.* (p. 112). “*Sin la exaltación del espíritu no es posible la creencia en los oráculos; y para lanzar a los oyentes en esta especie de delirio, es necesario sentirlo uno mismo. Por esto, en los templos de Grecia y de Asia, no solamente las flautas, los címbalos y los tímpanos, sino otros medios aún más poderosos ejercían su influencia en los intérpretes del Cielo.*” El párrafo citado viene a confirmar las constantes observaciones acerca del enorme potencial espiritual de la música en todo ritual canalizado por vía de trascendencia religiosa: las supuestas virtudes inherentes a instrumentos concretos de especial importancia en términos generales o, concretamente, para el intérprete y dueño de los instrumentos. Así, en la obra que nos ocupa, se elogia el órgano del protagonista, en estos términos:

“-¿En qué consiste que el órgano de Maese Pérez suene ahora tan mal?

-Es que éste no es el suyo. No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el que ahora le sustituye.” (Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 167).

Cf., igualmente, J. Maynadé. *Los versos áureos de Pitágoras. Los símbolos y el Hieros Logos*; México, Diana 1973. En este trabajo de Maynadé se refleja la tradición de instrumentos especiales en la Grecia clásica, tales como “*la lira heptacorde*”, las “*arpas eólicas*”, “*la lira de Orfeo*”, “*el cistro*”. (p. 105, pp. 168-9, pp. 170-3). *Vid.* Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*,

“*Hasta el Señor Arzobispo le ha ofrecido montones de oro por llevarle a la Catedral; pero él, nada; primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito. ¡Cuidado que el órgano es viejo! Pero nada, él se da tanta maña en arreglarlo y cuidarlo, que suena que es una maravilla.*” (p. 162). *Ibidem* “*No quiero morir sin visitar mi órgano*” (p. 172).

⁵³ Eusebio Salverte, *op. cit.*, (p. 112). Para lo mismo, *ibidem*: “*Porfirio confiesa que estos procedimientos influían en la imaginación; Jámblico asegura que hacían a uno más digno del acceso a la divinidad.*” (pp. 112-13).

mes, como los instrumentos adecuados, formaban parte conjunta de “*las ceremonias ocultas*.”⁵⁴ Eran coadyuvantes en las ceremonias proféticas practicadas por los Sacerdotes del Oráculo de los Branquides, en Didima, así como en la preparación para la emisión de los oráculos de la Pitia de Delfos, de los que Píndaro y Plutarco aseguran “*Que el desprendimiento del vapor sagrado iba acompañado de un olor suave, que penetraba hasta la celdilla donde los consultantes aguardaban la respuesta del oráculo*.”⁵⁵ Para la correcta recepción de los oráculos, añade el autor: “*La sacerdotisa de los Branquide y la de Delfos se exponían a la aspiración de olores gaseosos. La profetisa de la Germania y los Baruas, habituados por su educación religiosa a sentir el poder de la música, se abandonaban a él violentamente*.”⁵⁶ Este es, exactamente, el tipo de reacción que la inmediata perspectiva de escuchar la música de maese Pérez, produce en el auditorio que abarrota la iglesia:

*“Se agitaba en el fondo de las naves, con un rumor parecido al del mar cuando se alborota. Prorrumpió en una aclamación de júbilo, [...]. Comenzó a notarse tal bullicio en el templo y entre las apiñadas olas de la multitud.”*⁵⁷

⁵⁴ J. Maynadé, *op. cit.* (p. 169).

⁵⁵ Eusebio Salverte, *op. cit.*, (p. 113). Desde un punto de vista escéptico, el autor agrega: “*Ya sea que se agregase así la eficacia de los perfumes a la de otros agentes físicos o bien que se tratase de disminuir el olor fétido del gas que salía del antro, embriagada por los gases que ascendían de bajo la trípode sagrada, la sacerdotisa de Delfos caía en un estado nervioso, convulsivo, extático. Fuera de sí, profería algunas palabras, algunas frases misteriosas, en las que luego los Sacerdotes se encargaban de encontrar la revelación del porvenir. Se trataba de un desorden excesivo del alma y de los sentidos. También los niños tenían turbado el espíritu por la acción de perfumes particulares.*”

⁵⁶ *Ibidem*, (p. 114). Para el efecto simpatético producido por la conjunción de la música y ciertos perfumes en los conjuros, *vid.* Leonis Papae, *Inchirindion*, Barcelona, Humanitas, 2004. “*Oración mágica de tal virtud que el hombre que la repite [léase cante] podrá alcanzar a la mujer más bella: “In laudem et honorem Dei, etc.” [para que surta efecto esta oración] debe guardarse una hierba de verbena, bien envuelta en un lienzo blanco, limpio y perfumado con incienso.*” (pp. 40-1). Para la tenebrosa vinculación de la música y los perfumes con la demonología, *vid.* Giordano Bruno, *Mundo, Magia, Memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. Edición a cargo de Ignacio Gómez de Liaño. “*Hay demonios que especialmente se deleitan con sahumeros, a los que en otro tiempo les bastaba con incienso, azafrán, almizcle, ámbar y flores odoríferas. Presentan una condición más noble y eminente aquellos que se complacen con cantos, himnos e instrumentos musicales.*” p. 277).

⁵⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* (p. 171). Virgilio reconduce el tema del hechizo musical hacia el de los oráculos emitidos por la sibila de Cumas. En el canto VI de la *Eneida*, Eneas suplicante, conmina a la sibila: “*Si potuit Manes arcessere coniunguis Orpheus Threicia fretus cithara fidibusque canoris... ¿Quid Thesea, magnum quid memorem Alcides?*” (Cf. Publio Virgilio Marón, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción del original a cargo de Javier de Echave Sustaeta (canto VI, vv. 119-22). Para la eficacia mágica de ciertos instrumentos, *cf.* San Juan de la Cruz, *op. cit.* “*Por las amenas liras / y canto de sirenas os conjuro.*” (estrofa 21 fragmento). Para el castigo que recibe Orfeo por desvelar los arcanos, *cf.* Eusebio Salverte, *op. cit.* (p. 122). “*La tradición refería que los dioses lanzaron sus rayos contra Orfeo, para castigarle por haber enseñado a los hombres, en los Misterios, lo que antes nunca habían sabido.*” Para el origen esotérico de la música, *ibidem*, (pp. 132-33). “*¿Por qué los escandinavos atribuían a sus versos un poder mágico? ¿Por qué los griegos y los romanos atribuyeron a los cánticos, a los versos, el poder de destruir a los reptiles dañinos, y de arrancar la luna de la Boveda Celeste?*”

Al respecto, dice Giordano Bruno: “También concierne al arte del encantamiento y a aquella especie de vínculo del espíritu -que se manifiesta mediante cantos y poemas- todo cuanto hacen los oradores a fin de persuadir, disuadir o de mover las voluntades.”⁵⁸ Agripa va más allá respecto del poder de fascinación del hechizo musical, al asociarlo a las fuerzas tenebrosas: “No hay nada más potente que la armonía musical para ahuyentar los malos espíritus. Los antiguos profetas que conocieron estos grandes misterios armónicos introdujeron en los oficios divinos los cantos y la música.” Más inquietante resulta el comentario tercero del grabado titulado, “La Puerta del Santuario, o Escalera de los sabios”, incluido en el *anphitheatrum Sapientiae aeternae Christiano-Kabalisticum*, de Henri Khunrat, médico de Leipzig quien dice: “Que las oraciones y los votos sean dirigidos al Ser Primero, y los himnos a los inferiores.”⁵⁹

A través de esta *Música incantatoria*

“La multitud escuchaba atónita y suspendida”⁶⁰

se realizan efectos de vinculación.⁶¹ A este tipo de fenómenos esotéricos alude Bécquer en el significativo aserto:

“A este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo...”⁶²

Las fórmulas mágicas y las recitaciones religiosas, fueron expresadas originariamente en verso, y los versos se cantaban siempre.” Para el prejuicio contra esta tradición entre ciertas culturas, *ibidem*, (p. 133), “No participaban de esta opinión los teurgistas que recibieron sus fórmulas de los Sacerdotes egipcios, o que las tomaron de los discípulos de Zoroastro y de los sabios de Indostán: ignoraban si estos se habían expresado en verso, estaban seguros de que aquellos otros no lo habían hecho; pues la religión de Egipto proscribía la poesía, como el lenguaje de la mentira.” Para la Magia en Orfeo, *ibidem*, (p. 139). “La Magia es el arte de operar maravillas, y este nombre pronto llegó a ser bastante célebre para que Eurípides lo impusiese a la inspiración celestial de que Orfeo estaba animado.”

⁵⁸ Giordano Bruno, *op. cit.*, (p. 290). Para lo mismo en el mundo oriental (*vid.* Idries Shah, *Los sufis*, Barcelona, Kairós, 1995. Traducción del original, *The sufis*, a cargo de Pilar Giral y Francisco Martínez. “El Ghazali [maestro sufi] defendió el empleo especial de la música en su Ihya, para elevar las percepciones, y la música se utiliza de este modo en las órdenes derviches Mevlevi y Chishti. Considera en su Alquimia el mecanismo por el cual la música puede ser utilizada para fines excitantes. La música puede ser un método para producir efectos emocionales. Existe una función especial del sonido para elevar la conciencia.” (p. 210, pp. 214-15). Para lo mismo, en Pitágoras, *vid.* Albero Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, Trotta, 2004. “Pitágoras (al igual que Orfeo), encantaba y dominaba con el poder generado por la voz de su boca,” (p. 142).

⁵⁹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (p. 201). Grillot de Givry, *op. cit.*, p. 209).

⁶⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 173).

⁶¹ Giordano Bruno, *op. cit.*, (p. 288).

⁶² Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172).

En efecto, Bruno, siguiendo las doctrinas ocultistas de Pico della Mirandola,⁶³ expondrá: “*El Mago va a tratar de vincular el mundo arquetípico con el mundo natural. La Magia hace copular el mundo físico con el divino.*”⁶⁴ Una de las técnicas para acceder a este “*enmaridamiento*” es el vínculo musical. Es el segundo vínculo de donde, a juicio de Bruno, “*proviene aquellos ritos y cantos que se asegura tienen la mayor eficacia*”⁶⁵ y que “*presenta una marca claramente pitagórica*”.⁶⁶ Agripa incide en el tema: “*La armonía de un músico hábil hacen nacer diversas pasiones en sus oyentes, dejándose llevar por la armonía de la música, a pesar de ellos, porque fueron cautivados sus sentidos, a causa de que la razón no presta atención alguna a esta clase de cosas. Mas el vulgo no admira esta especie de fascinaciones y ligaduras.*”⁶⁷

⁶³ Giordano Bruno, *op. cit.* “*‘Magicam operari non est alius quam maritare mundum’, afirma Pico de la Mirandola en sus Conclusiones Magicae. Enmaridar, hacer copular al mundo: he ahí la tarea del Mago.*” (p. 242). *Ibidem*, “*Yo lleno el cielo y la tierra*”, (p. 278). *Cf. así mismo, ibidem*, (p. 279-80).

⁶⁴ *Ibidem*, (pp. 243-44). Para lo mismo, *ibidem*, “*La Magia enseña al iniciado a plegar el Universo con vínculos eficaces, a sellar y a hacer conjunciones copulativas. ¿No declaró taxativamente Pico de la Mirandola en una de sus Conclusiones Magicae que la operación mágica no es sino enmaridar el mundo (maritare mundum)?*” (*Cf. nota 87 en p. 279*). [Se trata] *de la copulación del mundo inferior con el mundo superior o divino*” (*Cf. nota 88 en p. 280*).

⁶⁵ *Ibidem*, (p. 287).

⁶⁶ *Ibidem*, (*cf. nota 108 en p. 290*). Continúa la nota con la aclaración: “*Todas las armonías, ritmos y melodías beben su esencia -numérica- de la Unidad inefable. En el Universo convertido en la infinita cítara de Apolo el Mago es el encargado de poner en sintonía la música mundana y música humana*”.

⁶⁷ Enrique Cornelio Agripa *op. cit.*, (p. 249). En efecto, el autor marca una clara diferencia entre la “*música celeste*” de maese Pérez y la del

“*populacho que, entonando villancicos con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas tiene por costumbre alborotar la iglesia*”. “[La música] *de la plebe que prorrumpió en una aclamación de júbilo, acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos.*” (Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 170-1).

Se funden aquí dos teorías musicales: la bruniana y la ficiniana. Mientras Giordano Bruno observará: “*El canto no lo entendemos solamente según el tipo armónico, pues algunos han experimentado que los cantos o canciones más poderosos parecen aquellos que presentan más disonancias que asonancias.*” (*Cf. Giordano Bruno op. cit.*, (p. 288), Marsilio Ficino dirá: “*En música dos son las clases de melodía: una es grave y constante, la otra blanda y lasciva. Unos aman la primera clase de música, otros aman la segunda. El amor de los primeros es celeste, y el de los otros, vulgar.*” (*Cf. Marsilio Ficino op. cit.*, (pp. 57-8). Para la manipulación anímica provocada por la música (*cf. Enrique Cornelio Agripa op. cit.*, “*Cierto músico dispuso cambiar la disposición espiritual de todos mediante los diversos tonos de su armonía, con un concierto extraordinariamente grave de ejecución, haciendo que todos sus oyentes aparecieran tristes. Luego modificó la seriedad en alegría con sonos más liberales, puso a sus oyentes en un estado más jubiloso. Al fin, con tonos más vivos les indujo a un gran frenesí.*” (p. 184). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*,

“*Callan como muertos cuando pone Maese Pérez las manos en el órgano. No se siente una mosca, de todos los ojos caen lagrimones tamaños, y al concluir se oye como un suspiro inmenso, que no es otra cosa que la respiración de los circunstantes contenida mientras dura la música. La multitud prorrumpió en una aclamación de júbilo. Escuchaba atónita y suspendida. En todos los ojos había una lágrima, en todos los espíritus un profundo*

En cuanto a las campanas, aparecen en la obra que nos ocupa dos referencias, estrechamente relacionadas con ciertos rituales nigrománticos: “Ya han dejado de tocar las campanas”, “Las campanas repicaron con un sonido vibrante.”⁶⁸ El tema conecta directamente con las apariciones. Así, se lee en Agripa: “Las almas son invocadas y atraídas fácilmente mediante cantos y sonos”.⁶⁹ Collin de Plancy asegura que “los musulmanes no tienen campanas, porque creen que su sonido asustaría a las almas de los bienaventurados en el Paraíso.”⁷⁰ El autor, que atribuye el origen de las campanas a Egipto,⁷¹ relaciona su tañido con la muerte. Así, refiriéndose a la campana del Valle de los Pirineos, cuya fundición se atribuye a los ángeles, informa:

recogimiento.” (pp. 170-3).

Para la denominada por los filósofos neoplatónicos “música vulgar” y su identificación con la “música diabólica.” Cf. Grillot de Givry *op. cit.* “En una estampa muy curiosa (finales del s. XVII) de François van den Wingaert varios animales, escapados del Sabbat, cantan encantamientos, leyendo uno en un Grimorio y otro, a modo de burla, en un Libro de Canto llano. Una horripilante bruja, tendida en un camastro, con un cuervo encaramado en su cabeza, canta también, pero sin libro; otra mujer, acucillada frente a la chimenea, le responde, leyendo un pergamino. En el centro de la composición, un brujo tullido toca un instrumento verdaderamente diabólico, se trata de una especie de clavecino, construido a imitación del que antaño le presentara cierto monje a Luis XI, y compuesto por una caja en la que se hallan encadenados ocho gatos -¡la octava!- de los que solo asoman la cabeza y las patas, estas últimas a modo de teclado. El hombre, satisfecho de sí mismo y con expresión burlona, golpea las patas para hacer gritar a los gatos sinfónicamente. Detrás del instrumento, otro hombre les estira la cola a los mininos a fin de obtener sonidos diferentes, todo lo cual debía de producir una horrible cacofonía cuyo carácter demoníaco queda precisado por la presencia del búho encaramado en la silla del hechicero músico, así como por la del murciélago colgado por las patas al travesaño del respaldo de esta misma silla.” (PP. 133-5).

⁶⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 170 y 172, respectivamente).

⁶⁹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (p. 359). Para las fuentes egipcias de la nigromancia y su vinculación con ciertos sonidos. Cf. “Las etiópicas”, en *Novela bizantina*, Madrid, Clásicos Bergua 1985. “Charikleia fue testigo de una escena infernal pero muy familiar a los egipcios. La vieja dirigió a la Luna un largo ruego pronunciando palabras bárbaras de extraño sonido. Después, se inclinó sobre el cadáver de su hijo, murmuró algo en su oído, y consiguió en virtud de la potencia de su magia, despertarle y hacer que se pusiera de pie. Cantando encantamiento tras encantamiento. Era un espectáculo diabólico.” (pp. 200-1).

⁷⁰ M. Collin de Plancy, *Diccionario infernal*, Valladolid, Maxtor, 2009. *Vid.* Entrada: **Campana**. Alude el autor a un curioso rito que se remonta a “tiempos de Carlomagno”, según el cual a las campanas “no se les permite tocar antes de haberse convertido por el bautismo, en hijas de la Iglesia. Dícese que porque son bautizadas son odiosas a Satanás; y afirmase que cuando el Diablo conduce al Sábado a alguno de sus secuaces, se ve obligado a dejarlos caer en oyendo el sonido de las campanas.” Refiere a continuación otra curiosa superstición, la “Campana del Diablo”: “Desaulx recorrió gran parte de los Pirineos a pie; su guía que era un francomontañés, condújole a un aguazal como para enseñarle una cosa curiosa. Díjole que en otros tiempos había sido sumergida en aquel paraje una campana; que cien años después el diablo, a quien pertenecían entonces todos los metales subterráneos, se había apoderado de ella; y que un pastor, poco tiempo después la había oído sonar durante la noche de Navidad en el interior de la montaña”.

⁷¹ *Ibidem*, *vid.* entrada, **Campana**. “Los antiguos conocían las campanas, cuya invención se atribuye a los egipcios que con ellas anunciaban las Fiestas de Osiris. Estaban en uso en Atenas en los Misterios, y entre los romanos la campanilla era uno de los atributos de Priapo.”

*“Nadie sabe donde está suspendida. Esta es quien debe despertar a los patriarcas dormidos en las cavidades de las rocas y llamar a los hombres al Juicio Final. Cuando Fernando el Católico fue atacado de la enfermedad que le condujo a la muerte, la famosa campana de Vilella sonó, a lo que se cuenta, por ella sola. Publicose enseguida que anunciaba la muerte del rey, y murió en efecto poco tiempo después. Vulgarmente se llama a esta campana, campana de los milagros.”*⁷²

En los rituales de Nigromancia de reminiscencia satánica (*“La invocación de un difunto se practica exactamente igual que la del Diablo”*)⁷³ practicadas asiduamente por el astrólogo de la corte isabelina, John Dee, se utilizaba la imprescindible *“campanilla nigromántica de Girardius”*, provisto de la cual, el operador tendrá acceso a la comunicación con el Otro Mundo.⁷⁴

Continúa Bécquer adentrándose en otras digresiones musicales de orden neoplatónico:

*“A este primer acorde respondió otro lejano y suave. Después comenzaron a oírse unos himnos distantes, que eran no más el acompañamiento de una extraña melodía que parecía flotar sobre aquel océano de misteriosos ecos, como un jirón de niebla sobre las olas del mar. Ya no eran más que dos voces, cuyos ecos se confundían entre sí.”*⁷⁵

El tema de la correspondencia vocal-instrumental, fue ampliamente tratado por Ficino, quien *“tenía la costumbre de cantar himnos órficos acompañándose probablemente de la Lira de Braccio. De este modo creía contrapuntar, como un eco, la Música de las Esferas Planetarias, con vistas a conciliarse, por simpatía, los favores y el spiritus de los diferentes dioses planetarios. La Magia incantatoria y aural que Ficino describe en su De vita coelitus comparanda se corresponde con estas monodias órficas. En las Conclusiones Orphicae Pico afirma que ‘en Magia Natural nada hay más eficaz que los Himnos de Orfeo, si se les aplica una música adecuada, y*

⁷² *Ibidem*, vid. entrada **Campana**. Aún pesa otra oscura tradición infernal sobre las campanas: *“Al campanario de Quimpercorentin, un día el diablo le había puesto fuego mientras echaban a vuelo las campanas para disipar una tempestad.”*

⁷³ Grillot de Givry, *op. cit.*, (p. 164).

⁷⁴ *Ibidem*, *“Una manera bastante curiosa y poco común de invocar a los muertos figura en un manuscrito de la Biblioteca del Arsenal de París. En la páginas seis y ss. del Manuscrito núm. 3009, titulado Girardius parvi Lucii Libellus de mirabilibus naturae arcanis, Anno Domini 1730, aparece un atractivo capítulo titulado “Campanilla mágica y su uso”. El manuscrito muestra el aspecto que debe tener la “campanilla nigromántica”. Hay que envolver la campanilla con un trozo de tafetán verde y colocarla en un cementerio, en medio de una fosa, y dejarla en este estado por espacio de siete días. Arrojada por la tierra del cementerio estará preparada para la virtud exigida cuando la agitéis a tal efecto: comunicarse con los muertos”.* (p. 168).

⁷⁵ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172).

disposición del alma y las otras circunstancias que el Sabio conoce”.⁷⁶ Esa “*disposición del alma*” es la armonía polifónica acordada: “*Cien voces resonaban en un acorde majestuoso y prolongado. Mil himnos a la vez que, al confundirse, formaban uno solo.*”⁷⁷ Ficino lo concebirá como: “*la gracia altísima que hay en los sonidos que vienen de la consonancia de muchas voces*”.⁷⁸ Bécquer, en un sentido puramente neoplatónico, describirá así el prodigio musical efectuado por maese Pérez:

“*Parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía. Las cien voces de su tubo de metal resonaron en un acorde majestuoso. Luego quedó una voz aislada, sosteniendo una nota vibrante como un hilo de luz. De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema; y unos cerca, otros lejos, éstos brillantes.*”⁷⁹

⁷⁶ Giordano Bruno, *op. cit.*, (cf. nota 108 en p. 290). Continúa la nota con la aclaración: “*También según Pico, la utilidad que los Himnos de Orfeo reportan al Mago natural es similar a la que proporcionan los Salmos de David al cabalista*”. Para la dimensión matemático-astral atribuida por los neoplatónicos a la música, *ibidem*, (pp. 303-4). “*La Maga Naturaleza es el encantamiento soberano y aparece a los que la saben ver como cítara cósmica, y como música prende los números de los ritmos astrales y los insufla en todo punto. Este era el gran mensaje del sigillum sigillorum*. Para lo mismo, (cf. Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, “*Tampoco la armonía musical carece de las funciones de los astros, pues los imita muy poderosamente, cuando concuerda bien con los cuerpos celestes. Cambia las pasiones de todos los que la escuchan y los ubica de inmediato en sus propiedades, en la alegría o la tristeza. Orfeo, Anfión, David, Pitágoras, Empédocles, Asclepiades y Timoteo acostumbraban a realizar determinadas cosas maravillosas con acordes y sonos. El Sol tiene la virtud de recibir los dones de las influencias celestes si con Pitágoras y Platón creemos que la composición del cielo es armoniosa, y que éste gobierna y crea todas las cosas a través de tonos y movimientos armoniosos. Mediante el concierto armonioso excita la pasión del oyente, toca el corazón. Pero es necesario que todos los acordes provengan de fundamentos concordantes, ora se hallen en las cuerdas de los instrumentos, ora en las tubas, debiendo concordar.*” (p. 185). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*:

“*Maese Pérez puso sus crispadas manos sobre las teclas del órgano. Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde majestuoso y prolongado hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía. Mil himnos a la vez, que al confundirse formaban uno solo. Ya no eran más que dos voces, cuyos ecos se confundían entre sí.*” (p. 272).

Cf. Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, “*Quienes tomaban como fundamento de sus conciertos a los cuatro elementos decían que los cuatro géneros musicales concordaban con los cuatro elementos: con el agua, el fuego, el aire, la tierra, el cielo y las estrellas.*” (p. 187). Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*,

“*diríase que las aguas, las brisas, la tierra y los cielos, cantaban cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador.*” (p. 173).

Cf. Giordano Bruno, *op. cit.*, “*Los astros, las esferas celestes y todo el tinglado cósmico son el instrumento que ensaya infinitamente las infinitas consonantizaciones*”. (pp. 30-1). Cf. Marsilio Ficino, *op. cit.*, “*La gracia altísima que hay en los sonidos, viene de la consonancia de muchas voces*”. (p. 15).

⁷⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172).

⁷⁸ Marsilio Ficino, *De amore*, Madrid, Tecnos, 1986. Traducción del original, *Commentarium in Convivium Platonis (1594)*, a cargo de Rocio de la Villa Ardura, (p. 15).

⁷⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 172-3).

Es exactamente la *Música Astral* que define Marsilio Ficino como: “*el resplandor celeste [que] brillará fácilmente en una materia sumisa y obediente. De modo semejante se disponen los sonidos para recibir su belleza. Su orden es el ascender y descender del tono grave a la octava. La medida es la progresión debida a través de las terceras, cuartas, quintas y sextas e igualmente de los tonos y semitonos. La apariencia sonora es la intensidad de un sonido brillante*”.⁸⁰ Obsérvese que Bécquer dirá:

“*La nota que Maese Pérez sostenía trinando se abrió, se abrió y una expresión de armonía gigante estremeció la iglesia. Y la tierra y los cielos cantaban cada cual en su idioma un himno al nacimiento del Salvador.*”⁸¹

Se trata, de esa música cuyo origen se remonta, según Bruno, a “*los cantos de Orfeo y del psalterio que combinan, juegan e inventan los números de la inaudita Música del Mundo.*”⁸² Esa música arrancada al órgano por maese Pérez que

“*atravesando los espacios, llegaba al mundo como un jirón de niebla sobre la olas del mar.*”⁸³

Es esa Música Mística que, por otra parte, conecta soterradamente con el Arcano de las Lámparas en las Iniciaciones de los Misterios Menores de Menfis y Eleusis. Adscribiéndose a estos Misterios, durante los cuales se exigía al adepto marchar “*sobre puentes que cruzaban abismos, sosteniendo en la mano una lámpara que no debía apagarse. Platón solo franqueaba sus escuelas a los diestros en música*”.⁸⁴ Leemos en Agripa, respecto de esta Música Astral, que se remonta a los Himnos de Orfeo, de necesaria comprensión a fin de “*adquirir un gran conocimiento de la*

⁸⁰ Marsilio Ficino, *op. cit.*, (p. 103).

⁸¹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 172-3). Para lo mismo, *ibidem*, “*Aquel a quien saludaban hombres y arcángeles era su Dios; era su Dios y le parecía haber visto abrirse los cielos y transfigurarse la hostia*”. (p. 173). Marsilio Ficino apuntará: “*A través de la reunión de muchos sonidos, que se disponen a recibir la belleza, luce la imagen del rostro divino.*” *Cf.* Marsilio Ficino, *op. cit.*, (p. 103).

⁸² Giordano Bruno, *op. cit.*, (p. 331).

⁸³ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 172). Para lo mismo, *cf.* Giordano Bruno, *op. cit.*, “*Aquella inaudita música de los astros que Bruno y Pitágoras se vistieron. En Bruno también aprendimos a arrancar a la Gran Cítara sus cuerdas y quién sabe si de la destrucción y disolución del orbe cuando rompía las esferas y las fronteras del Universo, quedará un canto.*” (p. 403).

⁸⁴ Eliphaz Leví, *op. cit.*, (p. 87). Para el posible origen de estas ceremonias en la Antigua Roma, *ibidem* “*El fuego sagrado de los vestales era un símbolo de fe y de amor puro. Si por negligencia culpable los vestales permitían que su fuego se apagase, solo podía ser encendido por los rayos del sol o por un rayo. Se renovaba y consagraba al comienzo de cada año, costumbre ésta perpetuada y observada entre nosotros la víspera de Pascua.*” (p. 99).

Magia Natural”: “Dice Aristóteles, en el Libro de la Filosofía Mística, que cuando alguien mediante ligadura o fascinación, quiere invocar al Sol o a las demás estrellas, éstos se ponen en movimiento siguiendo cierta relación natural, y secuencia mutua, con que las partes del Mundo están subordinadas y conspiran juntas para realizar sus Gran Unión. Lo mismo ocurre en un instrumento, que una cuerda puesta en movimiento, imprime movimiento a las otras.”⁸⁵ Mientras, Bécquer describirá la música de maese Pérez como:

“Un primer acorde que se elevaba desde la tierra al cielo. Unos himnos distantes de misteriosos ecos. Dos voces cuyos ecos se confundían entre sí. Un torrente de armonía. Era la voz de los ángeles que atravesando los espacios llegaban al Mundo.

Diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, y la tierra y los cielos, cantaban cada una en su idioma. Luego quedó una voz aislada, como un hilo de luz.”⁸⁶

Las Escuelas Pitagóricas enseñaban cómo “esa forma astral de ejecutar el Himno enlazaba las fuerzas divinas con las humanas en un amplio y misterioso acorde universal, en una sintonización perfecta de voces, de mágicos sonidos y de pensamientos. Adaptábase la recitación a los preceptos escolares, a las tónicas celestes dominantes. De ese modo atraían los pitagóricos a los espíritus planetarios y recibían las bendiciones del Gran Padre de la Luz y de la Vida.”⁸⁷

Se produce a continuación en la obra una inesperada circunstancia que precipitará el desenlace: la muerte repentina de maese Pérez:

⁸⁵ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (pp. 183-5).

⁸⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 172-3). Cf. Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, “Cuando Terprando de Lesbos inventó la séptima cuerda, relacionó las siete con el número de los siete planetas”. (p. 187).

⁸⁷ J. Maynadé, *op. cit.*, (p. 68). Para las correspondencias esotéricas entre Música y Astrología en el Renacimiento, cf. Edgar Wind, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. “En la parte superior del frontispicio de la *Practica Musice de Gafurius*, que representa el universo musical, aparece en el sistema de los intervalos musicales la nota asociada a Apolo, sol, situada en el centro (in medio residens complectitur omnia Phoebus), pero de tal modo que hay tres notas por debajo de ella y cuatro notas por encima: la última de éstas trasciende completamente la Música Planetaria y pertenece a la esfera de las estrellas fijas.” (p. 131). Para lo mismo, *ibidem*, “Plethon enseñaba la doctrina de los fundadores paganos, Zoroastro y Platón, como una preciosa herencia filosófica y poética, en su Escuela de Mitra como una especie de iniciación secular probablemente no más extravagante ni más siniestra que las iniciaciones académicas romanas que suscitaron la suspicacia del clero durante el papado de Pablo II por su parafernalia ritual. Con su música, Plethon pretendía estar en armonía con el orden cósmico.” (pp. 238-40).

*“El órgano quedó mudo. Maese Pérez acababa de morir [...]. La multitud había decidido que en honor del difunto y como muestra de respeto a su memoria, permaneciera callado en esta noche.”*⁸⁸

El abrupto final, es una sucinta exposición de la corriente neoplatónica que asociaba ciertas notas musicales, en un órbito plano astral, al silencio y a la muerte. La teoría fue desarrollada por primera vez por el músico renacentista Gafurius quien, en su exposición sobre “la Música de las Esferas”, *De harmonía musicorum instrumentorum*, 1518, se extiende acerca de “la última de las emanaciones musicales, que es también la más baja: el reino del silencio subterráneo.”⁸⁹ Dice Boecio, en *De Música* (IV, XV y ss.), apoyándose en Ptolomeo, que “la esfera de las estrellas fijas estaría privada de música y la musa Urania sería tan muda como la ‘silenciosa Talía’, cuyo lastimoso pequeño gusto, meticulosamente enterrado bajo la tierra, define al Más Allá desde el cual la música se eleva en lo que Gafurius llamaba ‘el suspiro de Proserpina’”.⁹⁰

De pronto, y casi cerrando la obra, el autor da un giro inesperado al final y, siempre en esa ambigua atmósfera entre el milagro y la magia⁹¹: -“Una cosa sobrenatural”, “las campanas eran tristísimas”, “la iglesia estaba desierta y oscura”, “brillaba una luz moribunda, la luz de la lámpara que arde en el altar mayor”, “sus reflejos debilísimos sólo contribuían a hacer más visible todo el profundo horror de las sombras”-.⁹² Se reproduce el prodigio del Año Nuevo anterior, cuando, recién muerto maese Pérez, hizo sonar magníficamente su órgano.⁹³ Sin embargo, ahora tal

⁸⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp. 173-4).

⁸⁹ Edgar Wind, *op. cit.*, (p. 263).

⁹⁰ *Ibidem*, (pp. 236 y 265). Gafurius “identifica a la musa del silencio con la surda Thalia”. Para las musas y las notas de la Octava y su relación con los modos griegos que “conducen a los signos astrales”, *ibidem*, (p. 265). Vuelve a aparecer la huella de esa misteriosa corriente subterránea que late en los oscuros versos de San Juan: “La música callada / la soledad sonora”. (Cf. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, fragmento de la estrofa 15).

⁹¹ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, vid. Libro III, cap. IV: “Los dos sostenes de la Magia Ceremonial son la religión y la superstición.” (pp. 156-8). Recordemos que maese Pérez ha muerto y, sin embargo, es su música la que suena en la iglesia, inequívocamente interpretada por él mismo:

“[del órgano] del difunto Maese Pérez salió un segundo acorde, amplio, valiente, magnífico, se sostenía aún brotando de los tubos de metal del órgano, como una cascada de armonía inagotable y sonora.” Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (pp.175-6).

Para el milagro y la magia, *ibidem*:

“Tengo miedo de una cosa sobrenatural.” (p.178).

⁹² Gustavo Adolfo Bécquer, (p. 178).

⁹³ *Ibidem*,

“Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis; tantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio; notas sueltas de una melodía lejana, que suenan a intervalos, traída en las ráfagas del viento, rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia, trinos de alondras que se levantan

reproducción se convierte en esa réplica “desvirtuada” que convierte la realidad en su reflejo negativo a imitación del Infierno entendido como la duplicación “imperfecta” del Cielo.⁹⁴

La música mirífica “*de efecto trascendental mediante la cual la vibración musical se ha transformado en admirable sublimación, en vibración mental y espiritual, poniendo en conmoción nuestro yo que, al unificarse con la esencia de las cosas, vibra en el más puro amor a todo lo creado y, por tanto, se hace poseedor del verdadero conocimiento en un estado de sintonización interior con la música del universo que, como una ofrenda celeste al hombre que ha adquirido su dimensión cósmica y, al trascender la escala de los sonidos físicos, entra en posesión de la más sublime de las herencias*”⁹⁵, se convierte ahora, interpretada por el difunto maese Pérez que

gorjeando de entre las flores como saeta despedida a las nubes; estruendo sin nombre, imponente como los rugidos de una tempestad; coro de serafines sin ritmos ni cadencia; ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende; himnos alados, que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos; todo lo expresaban las cien voces del órgano, con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que los habían expresado nunca.” (p. 176).

Para el fragmento citado como expresión exacta de la Música Pitagórica, cf. J. Maynadé, *op. cit.*, “*Los discípulos de Pitágoras saludaban al sol naciente con sus himnos, bajo los acordes armoniosos de la lira. La recitación melódica de los Versos Áureos se derramaba insensiblemente, como una bendición. Esa forma de ejecutar el himno enlazaba las fuerzas divinas con las humanas en un amplio y misterioso acorde universal de mágicos sonidos salidos del arpa eólica que sólo pulsaban los dedos invisibles del viento. Ese arpa o Lira de Apolo, si poseía las cuerdas debidamente afinadas sonaba tan sutil y armoniosamente, daba al aire acordes tan estremecedores, que semejaba en verdad que la pulsaran genwindios alados, musas pasajeras, esparciendo un benigno, delicado sortilegio. El aire armonioso que creaban en torno poblaba de elevadas ideas el silencio y remontaba a las almas a las regiones del espíritu. También se utilizaban otros instrumentos mágicos. Cuando esto se opera, los genios de la música del espacio desvelan al hombre, en éxtasis, los misterios de ese pleno sonoro que nos envuelve y el oyente percibe arrobado esa inmensa orquesta, esa música indescriptible y la beatitud de la celeste audición transporta el alma a esferas espirituales superiores de vida en la que se abren, como fuentes de milagrosos raudales de colores, los conceptos perdurables y todas las perfectas, arquetípicas formas; este proceso debió conocerlo Pitágoras por vía iniciática, el estado de sintonización interior con la música que espera el solemne momento de su abertura, de su divino alumbramiento sonoro.*” (pp. 168-73).

⁹⁴ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, “*Cada cosa inferior responde según su género a su superior.*” (p. 57). *Vid.*, igualmente, Hermes Trismegisto, *Los libros de Hermes*, Madrid, Gallego y Mora editores, 1997. “*Todo lo que existe, es doble.*” (p. 27). Para la compleja teoría neoplatónica sobre la paradoja que presenta la duplicidad opuesta y, a su vez compatible, cf. Edgar Wind, *op. cit.* “*Era un dogma fundamental del Neoplatonismo que el ‘descenso’ de una fuerza espiritual es compatible con su presencia continua en el ‘cielo supracelestial’*” (p. 264).

⁹⁵ J. Maynadé, *op. cit.*, (pp. 172-3). Para la glorificación divina de todo lo creado, a través de la música, cf. Hermes Trismegisto, *op. cit.* “*Los hombres le bendicen [a Dios], le dan las gracias y le cantan himnos.*” (p. 48). “*Todos los Poderes que están en mí, cantan al Creador.*” (p. 121). “*Oh Padre, gracias a tu himno y a tu canción de alabanza se ha iluminado mi mente.*” (p. 126).

*“en silencio y vuelto de espalda recorría con una mano las teclas del órgano mientras tocaba con la otra a sus registros, en una música que sonaba de una manera indescriptible. Cada una de sus notas parecía un sollozo ahogado dentro del tubo de metal, que vibraba con el aire comprimido en su hueco y reproducía el tono sordo, casi imperceptible, pero justo.”*⁹⁶

Es el sonido de esa dimensión negativa que abarca la doble realidad derivada de la más baja de las emanaciones musicales, que Gafurius definirá como *“el reino del silencio subterráneo, el silencio nocturno”* asociado a Serapis, dios de los Infiernos, de *“este reino de la Muerte, donde el simple paso del tiempo que todo lo devora se ha convertido en una copia vacía de la Eternidad, como la materia prima en la definición de Plotino, simulacro no permanente pero incapaz, por otra parte, de desaparecer”* (Eneadas III, VI, 7). Es una Octava en la que *“la esfera de las estrellas fijas estaría privada de música y la musa Urania sería muda.”*⁹⁷

Aún el autor subvierte el mito órfico y aquí es el difunto quien regresa al mundo de los vivos a fin de atraer a su hija (a la inversa que Eurídice, viva entre vivos) con el sonido de su música y arrastrarla al mundo siniestro de las sombras:

*“Todo el profundo horror de las sombras. Le vi, vi un hombre que en silencio y vuelto de espaldas hacia el sitio en que yo estaba, recorría con una mano las teclas del órgano. Proseguía recorriendo las teclas. Yo oía hasta su respiración”.*⁹⁸

Pero recupera de nuevo el mito clásico en el cual Orfeo transgrede la prohibición esotérica de volver la vista atrás, imposibilitando así el rescate de Eurídice. La estructura ocultista se repite:

*“El horror había helado la sangre de mis venas; sentía en mi cuerpo como un frío glacial, y en mis sienes, fuego. Entonces quise gritar pero no pude. El hombre aquel había vuelto la cara y me había mirado; digo mal, no me había mirado porque era ciego, ¡era mi padre!”*⁹⁹

⁹⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 178).

⁹⁷ Edgar Wind, *op. cit.*, (pp. 263-5). Para la explicación de la duplicidad del Universo, a través de los *Espejos Herméticos*, cf. Giordano Bruno, *op. cit.* *“La Naturaleza es considerada como un espejo que refleja el Mundo Arquetípico y Divino; de ahí que todas las cosas naturales sean otros tantos espejos, en que se refleja la Unidad infinita, inefable e infigurable.”* (Vid. nota 3 p. 57).

⁹⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 178).

⁹⁹ *Ibidem*, (p. 178). Para el mito de Orfeo, vid. Edgar Wind, *op. cit.* *“[Se dice] de Orfeo que, deseando ir a ver a su amada Eurídice, no quiso hacerlo a través de la muerte si no que, apaciguado y purificado por su música, buscó un modo de llegar hasta ella vivo, y por esta razón, dice Platón, no pudo conseguir a la verdadera Eurídice, sino contemplar sólo una sombra o un espectro.”* (nota 16, p. 155).

Introduce Bécquer en el tema espectral¹⁰⁰, la teoría humanista de la ceguera, que ya se apuntó más arriba:

*“El pobre señor es ciego de nacimiento.”*¹⁰¹

Esta temática contaba con una larga trayectoria renacentista que ya se presentaba polémica desde sus inicios. La controversia fue suscitada por las apologías de la ceguera, expuestas respectivamente por Bruno y por Agripa.¹⁰² Leemos en *La Filosofía Oculta*: “*La mano no puede tocar a Dios, ni el ojo lo puede ver ni el oído escuchar.*”¹⁰³ Esta teoría que Bruno desarrollará en el diálogo IV de *La cena de las cenizas*, donde ironiza sobre los ópticos y perspectivistas: “*¿Pretendéis pues, sabios ópticos y sagaces expertos en perspectiva que si yo veo una luz de cuatro metros esa misma luz tendrá necesariamente ocho dedos de diámetro a cincuenta estadios de distancia?*”¹⁰⁴ Y en el II Diálogo de *Expulsión de la Bestia triunfante*: “*Sé que hay quien dice que la vista es deseada especialmente por el Saber, pero no conocí nunca a nadie tan necio que diga*

¹⁰⁰ Eliphaz Leví, *op. cit.* “*Cuando el alma es separada violentamente de su cuerpo, dice Porfirio, ‘no se aleja, sino que permanece en la vecindad del cuerpo’. Es retenida así por simpatía y no puede ser alejada. Los teósofos familiarizados con estos misterios, con la simpatía de las almas por los cuerpos de los que han sido separados, conocen su placer en acercarse a estos. Tales almas han sido vistas gimiendo por sus cuerpos.*” (p.103). Para las apariciones fantasmagóricas originadas por la *Luz Astral*, *ibidem*, (p. 17). Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*:

“El órgano estaba solo y, no obstante, el órgano seguía sonando. Era, en efecto, el alma de Maese Pérez.” (p. 17).

¹⁰¹ *Ibidem*, (cf. pp. 169 y 178).

“No me había mirado porque era ciego.”

¹⁰² Nótese las paradójicas exposiciones de ambos autores al respecto. Si en ciertos textos elogian la ceguera en otros, por el contrario, exaltan el valor de la vista. Así, Bruno dirá: “*Ver la divinidad es ser visto por ella*” cf. Giordano Bruno, *Los Heroicos Furores*, Madrid, Tecnos, 1987. Traducción del original *De gli Eroici Furori*, a cargo de María Rosario González Prada. (p. 154). Y, en un plano musical: “*Ser escuchado por la divinidad es propiamente escucharla.*” *Ibidem*, (p. 154). Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.* “*Pronto veré a Dios*” (p. 169). Para el efecto contrario, cf. Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*: “*Los Mecubales de los hebreos recibieron diez nombres divinos principales que, a través de diez numeraciones denominadas Sefiroth influyen y actúan sobre las criaturas y sobre el coro de las almas bienaventuradas y a través de ellas sobre los hombres. El primero de estos nombres es Ehese, el nombre de la esencia divina. Su numeración lleva el nombre de Keter, que significa lo que el ojo no ha visto*” (pp. 267-8).

¹⁰³ *Ibidem*, *op. cit.*, (p. 337). Para el Agripa apologeta de la vista como don divino, *ibidem* “*En cuanto a los ojos de Dios he aquí lo que hallamos en los Salmos: ‘Los ojos del Señor están sobre los justos. Los ojos se detienen sobre el pobre, pues Dios omnipotente, deseoso de que nos tornásemos semejantes a Él, construyó nuestros miembros, nuestras articulaciones, nuestra figuras como signos a semejanza de sus virtudes ocultas, y conservan el orden y la proporción que en Él existen*” (pp. 279-80). Para lo mismo en la *Magia*, *ibidem*, *op. cit.*: “*El mago en todas las cosas habrá de tener a Dios ante los ojos.*” (p. 406).

¹⁰⁴ Giordano Bruno, *La cena de las cenizas*, Madrid, Alianza Universidad, 1994. Traducción del original, a cargo de Miguel Ángel Granada. (p. 111).

que la vista es lo que más hace conocer. Muchos se han sacado los ojos para alcanzar la Sabiduría y entre quienes han sido ciegos muchos se han mostrado más admirables; y así se podrían señalar bastantes Demócritos, muchos Tiresias, muchos Homeros y muchos como el ciego Adria.”¹⁰⁵ Hunde sus raíces en la creencia cabalista del “*Deus Absconditus*”, inaccesible a la vista provocando, consecuentemente, la “*debecut*” o sentido de distanciamiento respecto de la divinidad, producido, paradójicamente, durante el proceso de *Unión Mística*.¹⁰⁶ La teoría del “*Deus absconditus*” tiene curiosas ramificaciones tratadas por Bruno en *Expulsión de la Bestia triunfante*. Scholem admite que “ninguna criatura puede aspirar a un Dios desconocido y oculto. En última instancia, todo conocimiento de Dios está basado en una forma de relación entre Él y Su criatura; es decir, en una manifestación de Dios en otras cosas.”¹⁰⁷ Giordano Bruno, por su parte, recriminará duramente a “los cristianos que tienen por idolatría el culto a Dios a través de su presencia en las cosas.”¹⁰⁸ Sin embargo, esta corriente entraba en conflicto directo, por un lado con la teoría diametralmente opuesta de estos dos autores, según la cual se rechaza la distancia visual con Dios y, por otro lado, se reclama vehementemente la presencia visual directa de la divinidad, lo que supone una paradoja bruniana y aún sanjuanista: “*La natural solitud del alma*”, que consiste en “reprimir la vista cerrando los ojos para que no vean otra cosa que la belleza o bondad aquella que les es presente [la divina]”¹⁰⁹, pues, para que el hombre “pueda alcanzar la visión de las cosas divinas, debe ser ciego voluntariamente y despreciar cualquier otro modo de ver.”¹¹⁰ En el mismo sentido dirá san Juan: “*Descubre tu presencia / y máteme tu vista y hermosura.*”¹¹¹

¹⁰⁵ Giordano Bruno, *Expulsión de la Bestia triunfante*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. (p. 195). Para la hipótesis contraria en el paradójico Bruno, cf. Giordano Bruno, *Los Heroicos Furores*, “*Todo amor procede de la vista*” (p. 81).

¹⁰⁶ Gershom Scholem, *op. cit.*, (pp. 31-2, 131-2, 296). Edgar Wind, *op. cit.*: “*El Dios oculto (absconditus), cuya luz cegadora es oscuridad impenetrable.*” (p. 213).

¹⁰⁷ Gershom Scholem, *op. cit.*, (p. 31).

¹⁰⁸ Giordano Bruno, *Expulsión de la Bestia triunfante*, (p. 197). En esta corriente se rastrean de nuevo las huellas franciscana y sanjuanista. Dirá San Juan: “*No quieras enviarme / de hoy más ya mensajeros.*” (Cf. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, fragmento de la estrofa 6). Es a lo que Bruno se referirá cuando expone que: “*No se trata de la creencia en que las cosas que anuncian a Dios sean Dios mismo, sino de ver las cosas a través del prisma de la Divinidad.*” Cf. Giordano Bruno, *Los Heroicos Furores*, (cf. hoja LVIII). Sin embargo, nueva paradoja mística, es el mismo San Juan que, a continuación, reconocerá a Dios en su creación: “*Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura / y yéndolos mirando / con sola su figura/vestidos los dejó de su hermosura.*” (Cf. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, estrofa 5). Es lo que Bruno definirá como “*la apropiación mágica de la divinidad a través de su immanencia natural.*” Vid. Giordano Bruno, *Expulsión de la Bestia triunfante*, (p. 34).

¹⁰⁹ Giordano Bruno, *op. cit.*, (p. 81).

¹¹⁰ *Ibidem*, (hoja XLIV).

¹¹¹ San Juan de la Cruz, *op. cit.*, (fragmento estrofa 11). Recoge San Juan aquí la teoría bruniana de *Los vínculos mágicos* uno de los cuales es el *vínculo visual*. “*También por la vista se vincula el espíritu, siempre que las formas comparezcan ante los ojos. De aquí que las fascinaciones activas y pasivas*

Entra en conflicto también la corriente basada en el repudio visual de apologistas de la vista como Marsilio Ficino: “*Los ojos, con la ayuda de un cierto rayo natural, solo perciben la luz del sol. Por esto, todo este orden del mundo que se ve es percibido por los ojos.*”¹¹² “*Para el ojo y para el espíritu es necesaria la presencia permanente del cuerpo hermoso para que por su luz empiecen a brillar de una manera continua, se calienten y se deleiten.*”¹¹³ Guido Cavalcanti vincula la vista a los “*spiriti*” que inducen al amor. “*Deh, spiriti miei, quando mi vedete*”, “*Voi che per li occhi mi passaste al cuore.*”¹¹⁴ Leonardo da Vinci trata el ojo desde una perspectiva puramente anatómica: “*La naturaleza consigue una adaptación permanente y un equilibrio continuo por medio de la contracción y dilatación de la pupila, de acuerdo con la oscuridad o brillo que se presenten ante él.*”¹¹⁵

Por otra parte, surgió una corriente humanista que identificaba, en una especie de sinestesia, la música con la vista. El significativo comentario de maese Pérez: “*Pronto veré a Dios*”¹¹⁶ plantea una nueva paradoja, ya que se trata de un organista que, como se ha visto, interpreta su música sacra, invariablemente, en honor a Dios. Pues bien, según una teoría humanista, basada en el *De visiones Dei* de Nicolás Cusano, el rostro de Dios “*No se encuentra desvelado hasta que no se entra, más allá de todas las visiones, en un estado de secreto y recóndito silencio. Hasta que no se alcanza esa oscuridad, esa nube, esa tiniebla, es decir, la ignorancia de la que participa aquel que busca Tu rostro cuando trasciende todo conocimiento y entendimiento, Tu rostro solo puede encontrarse velado. Esa oscuridad revela, sin embargo, que Él está aquí, en la transcendencia de todos los velos, que el rostro está presente, y cuanto más espesa se hace la niebla, más verdadero y cercano es el acceso, en virtud de esa oscuridad, a la vez invisible.*”¹¹⁷ Sin embargo, la vista y la música han estado secularmente asociadas en las tradiciones esotéricas. Bruno expondrá: “*La visión es una suerte de cálculo musical.*”¹¹⁸ La teoría de origen pitagórico, postulaba que “*la*

nazcan de los ojos y por los ojos entren. Muchas cosas entran furtivamente por los ojos, y cautivan los espíritus.” (Cf. Giordano Bruno, *Mundo, Magia, Memoria*, (pp. 291-2).

¹¹² Marsilio Ficino, *op. cit.*, (p. 97).

¹¹³ *Ibidem*, (p. 135).

¹¹⁴ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI* (tomo I), Madrid, Cátedra, 1991. (pp. 89 y 54). Para el *Stilnovismo*, *ibidem*, (p. 89).

¹¹⁵ Leonardo da Vinci, *Cuaderno de notas*, Madrid, Edimat Libros, 2009. Traducción del original a cargo de Miguel Ángel Ramos, (p. 107).

¹¹⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 169).

¹¹⁷ Edgar Wind, *op. cit.*, (p. 113). Para Dios y los teóricos del ojo *ibidem* “*León Battista Alberti explica por qué su emblema era ‘el ojo alado’. Porque la palabra ‘Deus’ era ilustrada en los Hieroglyphica por un ojo. Los antiguos comparaban a Dios con un ojo que todo lo ve.*” (pp. 224-6 y nota 53, p. 224).

¹¹⁸ Giordano Bruno, *Mundo, Magia, Memoria*: “*Bruno distingue la música auditiva de la visual.*” (Introducción, p. 29).

visión no se hace prisionera de la imagen con toda su bien tramada, inmóvil y pesada complexión, sino filigrana, arabesco -lo musical de lo visual-. El hombre que vive prendido de la música mundana absorbe los poderes infinitos del Universo, pues se hace Uno con el Universo. Es el 'temperado' de la Cítara cósmica."¹¹⁹ En la misma idea neoplatónica Agripa afirmará: "*Se ve por medio del eco.*"¹²⁰

Y de pronto, desaparece el inarmónico episodio sombrío, de las más oscuras referencias órficas -ese inquietante Reino "*silencioso*" de Proserpina- y vuelve a sonar arrastrando voluntades, fascinadora, sobrenatural, la música mirífica de maese Pérez: "*El órgano estaba solo y, no obstante, el órgano seguía sonando, sonando como solo los arcángeles podrían imitarlo en sus raptos de místico alborozo.*"¹²¹ Se ha producido el milagro de nochebuena: "*Era, en efecto, el alma de Maese Pérez.*"¹²²

¹¹⁹ *Ibidem* (31). Aparecen en esta teoría cósmico-musical ecos evidentes de fray Luis de León. Estamos ante "*aquesta inmensa cítara aplicado*" de la *Oda a Salinas*, nueva sinestesia óptico-visual llevada a la máxima expresión místico-bruniana que nos habla, es conocida la ceguera de Salinas, de "*ese ojo que en sí mismo ya ve todas las cosas porque él mismo es ya todas las cosas*". Trata de liberar al ojo de su fatal suerte, la de tener que soportar un sujeto, una conciencia, filtros que entorpecen sus ilusiones ópticas, sus juegos de espectro pues en el ojo-mente de Bruno ya no hay el que ve, ni lo que se ve. *El sujeto se confunde con el objeto.* (Cf. Giordano Bruno, *op. cit.*,

p. 29). Cf. Oreste Macri, "Oda a Francisco Salinas"; *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya, 1970.

¹²⁰ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.*, (p. 17). Cf. igualmente Marsilio Ficino, *op. cit.*: "*Las puertas del espíritu son los ojos*" (p. 149).

¹²¹ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 179). Para la música disonante producida por la espantosa aparición del organista, como horripilante manifestación acústica del morboso estado fantasmagórico cf. Eliphas Levi, *Alta Magia*, Barcelona, Humanitas, 2004. "*El hombre deja sobre la tierra y en la atmósfera dos cadáveres. El cadáver terrestre y el astral. El cadáver terrestre es visible, el cadáver astral se arrastra por los alrededores de los sitios en donde transcurrieron los placeres de su vida. Se consume en dolorosos esfuerzos para construirse órganos materiales y vivir, pero todo su ser se disuelve, pierde su personalidad y su memoria. Para desprenderse de ese cadáver, las almas que sufren entran en los vivos y permanecen en un estado que los cabalistas llaman embrionante. Son los cadáveres que evoca la Nigromancia.*" (p. 98).

¹²² Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, (p. 179). El milagro producido en la pérdida efímera y la inmediata recuperación de la esencia íntima del organista, por mor de su música sublime, se ajusta exactamente al comentario de Antonio Prieto acerca de *La Oda a Salinas*: "*La música de Salinas propicia que el alma recupere la memoria de su origen y, descargada de intereses materiales, se avvicine en el cielo. Oída la música de Salinas el alma puede aspirar a su origen y, como afirmaba Salinas 'ver en el cielo estrellado las ideas e imágenes de las consonancias y de los tonos' de la serena armonía del Firmamento y el alma pide permanecer en ese estado de ascensión.*" Cf. Antonio Prieto, *op. cit.*, (tomo II, p. 314). Es, en definitiva, esa Música Mística que, a través de la neoplatónica sinestesia vista / oído, aspira a "*desvanecer los arcanos de Dios.*" *Ibidem*, (tomo II, p. 330). Para las raíces pitagóricas de esa casi imperceptible frontera entre la Magia y el Milagro, cf. Alberto Bernabé, *op. cit.* "*Pitágoras hizo compatible la filosofía divina y el culto esotérico tras haber aprendido unas cosas de los órficos, otras de los sacerdotes egipcios, otras de los caldeos y de los magos, además de la que tomó de los misterios celebrados en Eleusis, Imbros, Samotracia, Lemnos y de las de los Misterios comunes, tanto celtas como de Iberia.*" (pp. 141-44). Para lo mismo vid. Georg Luck, *Arcana Mundi*, Madrid, Gredos, 1995. Traducción del original *Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*, a cargo de Elena Gallego Moya. "*Empedócles se atribuía poderes para invocar a los muertos. Empezó como*

CONCLUSIONES

El título de estos trabajos en prosa de Gustavo Adolfo, *Leyendas*, alerta ya de su velada naturaleza etnográfica. El propio comienzo de *La leyenda de Maese Pérez el organista*, confirma esta sospecha: estando en Sevilla, escuchó de labios de una demandadera de un convento esta *tradición*. Baste esta precisión para justificar el talante con que Bécquer se enfrenta a su trabajo, con la mentalidad y metodología propia de un antropólogo que se moviera en el ámbito de un etnógrafo recogiendo “*leyendas*”, tradiciones, costumbres locales del acerbo popular.

El presente trabajo partió de esta intuición pronto confirmada: no sitúa la acción en un lugar imaginario. Precisa una geografía con carácter de plataforma que sustenta y determina la condición localista de los acontecimientos: Sevilla. En adelante, la historia narrada dependerá del color folclorista de los hechos que acontezcan.

Abundando en esta propuesta, se observa la voluntad de Bécquer de reproducir puntualmente las variantes dialectales de naturaleza diatópica, reflejadas en el habla del lugar elegido: léxico, locuciones populares, variantes diastráticas, en resumen, reflejo lingüístico caracterizador de mujer ignorante y habladora que fabula a su manera unos acontecimientos supuestamente históricos.

Se trata de un mensaje inconexo que pasa de unos temas a otros desordenadamente, de estrato marcadamente ingenuo, colorista y popular, propio de sujetos de información dialectal a quienes se acude en las encuestas lingüísticas con las mismas pretensiones con que Bécquer se cercó a la demandadera-narradora.

Se evidencia fácilmente la influencia quevedesca. Con el fin de situar al lector en el lugar y punto en que van a desarrollarse los acontecimientos, Bécquer propone un oportuno diálogo entre la informante y el testigo actante. Si toda comparación no fuese ociosa, podría decirse que es el fragmento más destacado de toda la *Leyenda*. Tiene carácter social, voluntad crítica, colorido y hasta ciertos flecos sueltos de erasmismo. Pueblo, dignidades, comparsas son herederos de Quevedo; actitudes, contrastes sociales, comportamientos propios de clases enfrentadas, son quevedescos; y, sobre todo, la mirada satírica, la crítica hiriente, el contraste estamental esbozado con lacerante crítica, son quevedescos. Tal es así, que apuntan más a un estilo barroco que a una obra del período romántico, por no hablar de un “estilo formal” en este último movimiento.

Por último, se observa un cierto paralelismo entre las descripciones carnavalescas del *don Juan* de Zorrilla en su último acto, y el fragmento becqueriano en cuestión.

Mago y posteriormente se convirtió a una forma de orfismo o pitagorismo.” (p. 45). Para lo mismo, en Orfeo, *ibidem*, “Orfeo, con su música (una especie de Encanto Mágico) podía hacer venir a los pájaros, calmar a las fieras e incluso hacer que los árboles le siguieran cuando cantaba y tocaba su instrumento. Como Magus, era capaz de descender vivo al infierno y regresar.” (p. 45).

El eje que vertebra esta *Leyenda* de Bécquer, es la música. Las raíces neoplatónicas de ella, -la “*fascinación*” o Música *incantatoria*, la armonía órfico-pitagórica o Música *de las Esferas*, la música del silencio o Música *de Proserpina*, la música planetaria o Música *Jupiterina*, la música “*visual*” bruniana...- Todas están latentes en el comportamiento fantasmagórico de maese Pérez. El *órgano*, instrumento de loa a la divinidad, instrumento neumático en correspondencia con la esencia configuradora del alma, el *aire*; el maestro, (Orfeo); la hija, (Eurídice); el instrumento magnético, (la lira de Apolo); el auditorio de devotos, (las Sombras), completan el mítico coro órfico de la resurrección de las almas sometidas a la *fascinación incantatoria* de la Música. Todas tienen su papel en la tragedia rediviva, tan solo desfigurada por una recreación de los hechos actualizados en el entorno del cristianismo (romanticismo), y sustituido el amor profano de esposos, Eurídice / Orfeo, por el amor sacro filial, padre / hija. La puesta en escena puede ser alterada adecuándola a cada momento (clasicismo greco-latino /romanticismo), siempre que los hechos y su mensaje permanezcan inalterables.

Por último, destaco la presencia estructural del sistema narrativo *circular*, cuyo antecedente remoto se encuentra en la obra de Homero.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRIPA, Enrique Cornelio, *La Filosofía Oculta*, Buenos Aires, Kier, 1994. Traducción del original, *De Oculis Philosophia*, a cargo de Héctor V. Morel.
- ALBERO, Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, Trotta, 2004.
- ALHAZRED, Abdul, *El Necronomicrón*, Barcelona, Humanitas, 2010. Traducción del original, *The necronomicron*, a cargo del Grupo Editorial Humanitas.
- ALIGHIERI, Dante, *Comedia*, Barcelona, Seix Barral, 2004. Traducción a cargo de Ángel Crespo.
- ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- ANÓNIMO, *Diccionario bíblico-esotérico. La revelación ocultista de los términos utilizados en la Biblia*, Barcelona, Humanitas, 2003. Traducción del original, *Esoteric Bible Dictionary*, a cargo de M^a Isabel Abad Cantero.
- , *El gran Grimorio del Papa Honorio*, Barcelona, Humanitas, 1995.
- , *Novela Bizantina*, Madrid, Clásicos Bergua, 1985. “Las etiópicas”. Traducción a cargo de Juan Bergua.
- , *Tesetas de magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 2004. Introducción, traducción y notas a cargo de José Luis Calvo Martínez y M^a Dolores Sánchez Romero.
- ATIENZA, Juan G., *Los saberes alquímicos*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.
- BALBÍN LUCAS, Rafael de, “Bécquer, fiscal de novelas”, en *Revista de Bibliografía Nacional* III, Madrid, 1942, pp. 133-165.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, “Las leyendas de Bécquer” en *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 219-123.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas y narraciones*, Libra, 1970.
- , *Obras*, 1.^a ed., Madrid, Fortanet, 1871, 2 vols., prólogo de Ramón Rodríguez Correa.
- , *Rimas y leyendas*. Barcelona, Plaza y Janés, col. Clásicos, 1984. Edición, introducción y notas de Enrique Rull Fernández.
- BENÍTEZ, Rubén, *Leyenda, apólogos y otros relatos*, Introducción, Barcelona, Lábor, 1974.
- BERENGUER CARISOM, Arturo, *La prosa de Bécquer*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974.
- BROWN, Rica, *The Bécker leyend*, *Bulletin of Spanisch estudes*, XVIII. Liverpool, Abril de 1941, pp. 4-18.

- BRUNO, Giordano, *Expulsión de la bestia triunfante*, Madrid, Alianza Universidad, 1995. Traducción a cargo de Miguel Ángel Granada.
- , *La cena de las cenizas*. Madrid, Alianza Universidad, 1994. Traducción a cargo de Miguel Ángel Granada.
- , *Los Heroicos Furores*, Madrid, Tecnos, 1987. Traducción del original, *De gli Eroici Furori*, a cargo de M^a Rosario González Prada.
- , *Mundo, Magia, Memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. Edición a cargo de Ignacio Gómez de Liaño.
- CAGNONI, Philip Craig, *The “Leyendas” of Gustavo Adolfo Bécquer*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1968 (publicado en *Dissertation Abstracts*, XXIX, núm. 5, noviembre de 1968, 1509-A).
- CAMPOS, Jorge, prólogo a su ed. *Leyendas*, Madrid, Alianza, 1982.
- CASTIGLIONI, Arturo, *Encantamiento y Magia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CIRUELO, Pedro, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Valencia, Albatros, 1978.
- COLLIN de Plancy, M., *Diccionario infernal*, Valladolid, Maxtor, 2009.
- CONCEPCIÓN, fray Luis de la, *Práctica de conjurar*, Barcelona, Humanitas, 1983.
- CRUZ, Juan de la, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Espiritualidad, 1984.
- CUBERO SANZ, Manuela, “La mujer en las *Leyendas* de Bécquer”, en *Revista de Filología Española*, 1969, LII, pp. 347-370.
- CUMONT, Franz, *Astrología y religión en el mundo grecorromano*, Barcelona, Edicomunicación, 1989. Traducción a cargo de Chelo Álvarez.
- DAUGUIS, *Tratado sobre la magia*, París, Journal de Trevoux, 1732.
- DÍEZ TABOADA, Juan María, “Bibliografía sobre Gustavo Adolfo Bécquer y sus obras” en *Revista de Filología española*, III, 1969, pp. 651-695.
- ESPÓSITO, Agustine M., *La mística ciudad de Dios*, Mariland, Scripta Humanistica, 1990.
- ESTRUCH, Joan, Introducción a su ed. *Leyendas y relatos de terror y misterio*, Barcelona, Fontamara, 1982.
- EVANS-PRITCHARD, E. E., *Brujería, magia y oráculos entre los azande*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- FEIJOO, fay Jerónimo, *Uso de la Mágica*, Barcelona, Índigo 2003.
- FICINO, Marsilio, *De Amore*, Madrid, Tecnos, 1986. Traducción del original, *Commentarium in Convivium Platonis*, (1594), a cargo de Rocío de la Villa Ardura.
- FLAMEL, Hortensio, *El Libro negro o la Magia*, Barcelona, ed. Manuel Sauri, 1866.
- FRAZER, James George, *Magia y religión*, Buenos Aires, Leviatán, 1993.

- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Grados, 1970.
- “Los escenarios de las leyendas becquerianas”, en *Revista de Filología Española*, LII 1969, pp. 335-346.
- GETTINGS, Fred, *Visions of the occult: a visual panorama of the worlds of magic, divination and the occult*, London, Rider, 1987.
- GIVRY, Grillot de, *El museo de los brujos, magos y alquimistas*, Barcelona, Martínez Roca, 1991. Traducción del original, *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, a cargo de Rosa Alapont.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, “Los Alumbrados entre la fe y la farsa”, Ponencia en Zafra, Archivo Municipal, 2004.
- *Manual del estoico filósofo Epicteto, llamado comúnmente Enquirindión*, de Francisco Sánchez de las Brozas, Badajoz, Diputación provincial, 1992.
- GUTIÉRREZ, Jesús, (1968) “San Juan de la Cruz y las religiones animistas”, en *Rev. Espir.* (pp. 387-406).
- HAMILTON, Elizabeth, *The voice of the Spirit: the spirituality of St. John of the Cross*, Londres, 1976.
- HEISTRBACH, César, *Yllustr. Mirac. et hist. Mir. Lib. V, cap. 4*.
- HENOCH, *EL libro de Henoch*, Barcelona, Obelisco, 2003.
- IBN AL-ARABI, *El tratado de la Unidad y otros textos sufíes*, Palma de Mallorca, S. Perennis, 2001. Traducción a cargo de Abdul-Hadi. Versión española de Victoria Argimon.
- *Las contemplaciones de los misterios*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1994. Traducción y notas de S. Hakim y Pablo Beneito.
- KARDEC, Allan, *Diccionario espiritista*, Barcelona, Humanitas, 2003.
- LEVÍ, Eliphaz, *Alta Magia*, Barcelona, Humanitas, 2004.
- , *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983. Traducción del original, *Histoire de la Magie*, a cargo de Héctor Morel.
- LBOEUFLE, André, *Astronomie, astrologie: lexique latin*, París, Picard, 1987.
- LELOYER, Pierre, (MDCV) « Discours, et histoires, des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames se monstrans visibles au hommes...., Conseiller du Roy au cieges Presidial d’ Angers ». París, Chez Nicolas Buon demeurant Saint Hilaire, à l’ enseigne Saint Claude.
- LOMAS, Francisco Javier, *Religión, Superstición y Magia en el mundo romano*, Cádiz Universidad, 1985.
- LUCK, Georg, *Arcana Mundi*, Madrid, Gredos, 1995. Traducción del original, *Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*, a cargo de Elena Gallego Moya.

- MACRI, Oreste, *La poesía de Fray Luis de León*, “Oda a Francisco Salinas”, Salamanca, Anaya, 1970.
- Manuscrito núm. 3009, *Girardius parvi Luccri Libellus de mirabilibus naturae arcanis*. Anno Domini 1730.
- MARÓN, Publio Virgilio, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción a cargo de Javier de Echave-Sustaeta.
- MAYNADÉ, J. *Los versos áureos de Pitágoras. Los símbolos y el Hieros Logos*, México, Diana, 1973.
- MOLLEJA ESPINOSA, José, “La leyenda de Maese Pérez el organista”, en *ABC*, Sevilla, 17 de diciembre de 1970.
- MONTAGUE, Summers, *Historia de la brujería*, Madrid, 1997, ME editores.
- NOYDENS, Remigio, padre Benito, *Práctica de exorcistas y ministros de la Iglesia*, Barcelona, Maxtor, 2010.
- OLMSTED, E. W., Prólogo a su edición *Legends, Tales and Poems*, 1907.
- PAPAE, Leonis, *Inchirindion*, Barcelona, Humanitas, 2004.
- PORTES, Pere, *Dos viajes a la Más Allá*, Madrid, Biblioteca ELR Ediciones, 2005. Traducción de Marta López Pidal.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1991. (tomo I).
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *Obras*, Madrid, Fortanet, 1871, (2 vols.) Prólogo de Ramón Rodríguez Correa.
- , *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1972. Edición de Felipe G. R. Maldonado.
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón, prólogo a la ed. de *Obras*, Madrid, Fortanet, 1871.
- SALVERTE, Eusebio, *Las Ciencias Ocultas: ensayo sobre la Magia, los Prodigios y los Milagros*, Valladolid, Maxtor, 2001. Traducción a cargo de D. F. J. Orellana.
- SAMOSATA, Luciano de, *Caronte o los contempladores*, Madrid, Coloquio. Edición a cargo de Andrés Espinosa Alarcón.
- SCHOLEM, Gerson, *Las grandes tendencias de la Mística Judía*, Madrid, Siruela, 1996. Traducción del original, *Major Trends in Jewish Mysticism* (sic.), a cargo de Beatriz Oberlander.
- SERIS, Homero, “Estado actual de los estudios sobre Bécquer” en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Centre de recherches de l’Institute d’Etudes Hispaniques, París, 1966, pp. 278-388.
- Textos de Magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 2004. Introducción, traducción y notas a cargo de José Luis Calvo Martínez y María Dolores Sánchez Romero, (recopiladores).

- SHAH, Idries, *Los sufís*, Barcelona, Kairós, 1995. Traducción del original, *The sufís*, a cargo de Pilar Giralt y Francisco Martínez.
- TRISMEGISTO, Hermes, *Los libros de Hermes*, Madrid, Gallego y Mora Editores, 1997. (p. 38).
- VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, Madrid, 1969.
- VÉLEZ de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, Madrid, Cátedra, 1995. Edición de Enrique Rodríguez de Cepeda.
- VILLARROEL TORRES, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco d Quevedo por la Corte*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- VINCI, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Madrid, Edimat Libros, 2009. Traducción del original a cargo de Miguel Ángel Ramos.
- WIND, Edgar, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. Traducción del original, *Pagan Misterios in th Renaissance*, a cargo de Javier Sánchez García Gutiérrez.