



El arte dramático de Bances Candamo

Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro

Gaston Gilabert

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



EL ARTE DRAMÁTICO DE BANCES CANDAMO

Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro

GASTON GILABERT

Directora: LOLA JOSA
Tutora: MARISA SOTELO

Programa de doctorado
TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Departamento de Filología Hispánica
Facultad de Filología

2014

La música compone los ánimos descompuestos
y alivia los trabajos que nacen del espíritu.

Miguel de Cervantes

¿Qué es el propio canto? ¿Cómo puede ser capaz de él un mortal?
¿Desde dónde canta el canto? ¿Hasta dónde penetra en el abismo?

Martin Heidegger

ÍNDICE

Resumen	10
Abstract.....	11
Abreviaturas.....	12
Palabras preliminares.....	14
INTRODUCCIÓN	16
Objetivos	16
Metodología y resultados	21
Sobre Francisco Bances Candamo.....	30
La controversia sobre la licitud de las comedias	52
La música en el <i>Discurso teológico</i> contra las comedias.....	55
La música en el <i>Teatro de los teatros</i>	58
Los músicos en las comedias bancianas	70
El compositor invisible.....	70
El espacio invisible.....	71
El músico invisible.....	75
SECUENCIAS MUSICALES.....	80
Introducción a una polémica	80
Macrosecuencias musicales.....	84
POESÍA CANTADA	88
AGRUPACIONES VOCALES	89
Solos.....	89
Dúos	91
Cuatros	92
Coros	96

TÉCNICA VOCAL.....	98
Concento armónico	99
<i>Horror vacui</i> para el oído.....	101
Hipotiposis	118
Estilo recitativo	157
Falsete.....	161
Eco.....	164
Potencia acústica	180
TONOS TEATRALES.....	191
EstrIBILLOS y coplas	193
Letras	199
Música conservada	205
MÚSICA INSTRUMENTAL	231
INSTRUMENTOS AERÓFONOS	234
Clarín	234
Trompa	240
Trompeta	242
Sordina	244
Clarín Bastardo.....	245
Pífano	246
Chirimía.....	249
Oboe	251
Flauta.....	254
Bocina.....	255
INSTRUMENTOS MEMBRANÓFONOS	259
Caja.....	259
Caja destemplada.....	263
INSTRUMENTOS IDIÓFONOS	265
Cascabel	265
Castañetas.....	266
Campana.....	267

INSTRUMENTOS CORDÓFONOS	269
Lira	269
Violín.....	270
Cítara	273
Tiorba	275
Guitarra.....	276
EFFECTOS SONOROS.....	278
Truenos.....	280
Terremotos	283
BAILES DRAMÁTICOS	287
DANZAS CORTESANAS	291
Mascarada.....	294
Minué	302
Zambra	306
BAILES POPULARES	309
ARMONÍAS DEL OLIMPO	314
MÚSICA DE VENUS Y MARTE.....	314
Cadencias de amor	324
Estruendos marciales.....	328
MÚSICA DE DIANA.....	343
MÚSICA DE PLUTÓN.....	347
MÚSICA DE BACO	351
PODER SOBRENATURAL E INTERRELACIÓN POÉTICA DE LOS ESTRIBILLOS	362
«ES EL ENGAÑO TRAIADOR».....	364
«SOLO EL SILENCIO TESTIGO».....	373
«FUENTECILLA BULLICIOSA»	383
«ÁSTRO PURPÚREO DE NÁCAR»	391
«INFELICE AUMENTA DIDO»	394
«LOS CASOS DIFICULTOSOS».....	397

«EN HORA DICHOSA LLEGUE»	403
«OJOS ERAN FUGITIVOS»	408
«¡VIVA LA OTOMANA LUNA!».....	412
«HECHO AMOR EL PECHO MÍO».....	415
«LIDIABAN AMOR Y CELOS»	417
«¡AL ARMA, AL ARMA, DIOS CIEGO!».....	420
CONCLUSIONES	423
CONCLUSIONS	431
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	439
BIBLIOGRAFÍA	440

RESUMEN

Bances Candamo se sitúa en un punto de inflexión clave para la historia de la literatura y del teatro, entre la poética barroca y la neoclásica. El análisis de la música en sus comedias permite observar desde una óptica privilegiada la evolución de algunos recursos acústicos que venían usándose en el Siglo de Oro y que a finales del siglo XVII han llegado a un punto de barroquismo hiperbólico que busca el colapso del oído. En las comedias de Bances vemos cómo se transforma lo heredado y cómo se anuncian nuevas inquietudes, sobre todo las provenientes de la corte del Rey Sol, que se implantarán definitivamente con Felipe V, pero que ya tuvieron antecedentes en esa década de regencia de María Luisa de Orleáns, primera esposa de Carlos II, época coincidente con el cargo de dramaturgo real de Bances Candamo.

Esta tesis profundiza sobre la dramaturgia del postrer gran hombre de teatro del Siglo de Oro, autor además de la última preceptiva dramática áurea. Este discípulo de Calderón, que extrema el ingrediente musical tanto en cantidad como en recursos estéticos, es uno de los protagonistas de la controversia sobre la licitud de las comedias, y su *Teatro de los teatros* es un documento excepcional en este sentido. A partir de este tratado y de sus comedias, este estudio analiza la música vocal, la música instrumental y los bailes dramáticos desde un punto de vista totalmente original, hecho que permite revisar las categorías clásicas y arrojar luz sobre procedimientos poético-musicales en los que hasta ahora la crítica filológica y musicológica no había reparado, ni a propósito de Bances, ni a propósito de ningún otro dramaturgo del Siglo de Oro, a los que pueden aplicarse muchas de las propuestas de esta tesis.

ABSTRACT

Bances Candamo is to be found at a key inflection point for the history of literature and drama, between the baroque and the neoclassical poetry periods. The analysis of the music in his plays allows us to observe, from a privileged point of view, the evolution of some of the acoustic techniques that were being used during the Spanish Golden Age, and which by the end of the XVIIth Century had reached a point at which hyperbolic baroque style sought the collapse of the ear. In Bances' plays we can notice how the legacy is transformed and how the new concerns present themselves, especially those coming from the court of the Sun King, which will be permanently established during the kingdom of Philip V. It is important to note that these already had its antecedents during the regency of Marie Louise of Orléans, Charles II's first wife, coinciding with Bances Candamo's status as royal playwright.

This doctoral thesis delves on the drama of the ultimate playwright of the Spanish Golden Age Theatre, also author of the last essay on dramatic theory. Being one of Calderón de la Barca's disciples, he takes the musical ingredient to the limit both in terms of quantity and of aesthetic means, and it is one of the main figures of the controversy over the morality of the theatre. His *Teatro de los teatros* is an outstanding piece of evidence on this respect. From this essay and his *comedias*, this thesis analyses the vocal music, the instrumental music and the dramatic dances from an innovative perspective, which allows us to revisit the classic categories and shed some light on the poetic-musical methods that had been forgotten by the philological and musicological criticism at this time, not concerning Bances nor any other playwright of the Spanish Golden Age to whom many aspects of this thesis apply.

ABREVIATURAS

Abreviaturas generales

<i>Acot.</i>	Acotación
<i>Aut</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i>
BNE	Biblioteca Nacional de España
Cov.	<i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> de Sebastián de Covarrubias
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
<i>DRAE</i>	Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)
F. / ff.	Folio / folios
<i>Manuscrito Novena</i>	<i>Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena</i>
<i>Manuscrito Suro</i>	<i>Cancionero Poético-Musical de Suro</i>
Ms.	Manuscrito
S.f.	Sin fecha de publicación en el texto
S.l.	Sin lugar de publicación en el texto
<i>Teatro de los teatros</i>	<i>Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos</i> de Francisco Bances Candamo
V. / vv.	Verso / versos

Abreviaturas para las comedias de Bances Candamo

<i>Sangre, valor y fortuna</i>	<i>Sangre, valor y fortuna</i>
<i>Luis de Badem</i>	<i>El ilustre Luis de Badem</i>
<i>Por su rey y por su dama</i>	<i>Por su rey y por su dama o las máscaras de Amiens</i>
<i>El vengador</i>	<i>El vengador de los cielos y rapto de Elías</i>
<i>La restauración de Buda</i>	<i>La restauración de Buda</i>
<i>Cuál es la fiera mayor</i>	<i>Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor</i>
<i>Duelos de Ingenio y Fortuna</i>	<i>Duelos de Ingenio y Fortuna</i>
<i>El sastre</i>	<i>El sastre del Campillo</i>
<i>El duelo contra su dama</i>	<i>El duelo contra su dama</i>
<i>La Jarretiera</i>	<i>La Jarretiera de Inglaterra</i>
<i>El esclavo</i>	<i>El esclavo en grillos de oro</i>
<i>Carácter de los afectos</i>	<i>Carácter de los afectos humanos y Orlando furioso</i>
<i>La piedra</i>	<i>La piedra filosofal</i>
<i>El Austria en Jerusalén</i>	<i>El Austria en Jerusalén</i>
<i>Más vale el hombre</i>	<i>Más vale el hombre que el nombre</i>
<i>Cuál es afecto mayor</i>	<i>Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor</i>
<i>Quién es quien premia</i>	<i>Quién es quien premia al amor</i>
<i>La inclinación</i>	<i>La inclinación española</i>

PALABRAS PRELIMINARES

Quien me dio a conocer a este dramaturgo olvidado fue la Dra. Josa, directora de esta tesis y especialista en teatro áureo con quien he compartido los mejores años de mi vida y a quien dedico todo este esfuerzo y los que están por venir. Después de haberme licenciado en Derecho, trabajando como jurista empecé a cursar una segunda licenciatura en la Facultad de Filología por puro placer intelectual hasta que descubrí una vocación académica y literaria que apenas vislumbraba. La pasión por las letras y por el teatro llegó al punto de dejar mi antiguo oficio para centrarme, por una parte, en la lectura y en la crítica, y, por otra, en la dirección teatral. La Dra. Josa creyó en mí desde el primer momento y supo unir unas habilidades aisladas y peregrinas, para convertir un jurista en un filólogo perseverante, con un ojo en la teoría y otro en la práctica, con un amor profundo hacia los clásicos, los modernos y el prójimo.

Agradezco por tanto a la Dra. Josa todo el esfuerzo invertido en esta tesis y las largas pero apasionantes horas que hemos compartido semanalmente durante estos años, ora descifrando el sentido simbólico de un pasaje, ora argumentando a favor o en contra de la inclusión de una coma que podía repercutir en distintas metáforas. Esta tesis y la pasión que subyace en ella, no hubiera sido posible sin su orientación y ejemplo.

Un punto culminante para mi relación con la Dra. Josa y para este trabajo fue el momento en que me concedieron la beca-contrato predoctoral FI de la Generalitat de Catalunya con el objetivo de realizar una tesis doctoral en un máximo de tres años, plazo que hoy, en el momento del depósito, aún faltan varios meses para que venza. Ser el primero y hasta la fecha el único becario de la Dra. Josa me ha permitido trabajar con rigor y mimo en el Grupo de Investigación consolidado Aula Música Poética, financiado por la Generalitat de Catalunya; en el Proyecto Digital Música Poética, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación; y en el Departamento de Filología Hispánica de la Universitat de Barcelona, cuyo personal administrativo, docente e investigador me ha acogido como un miembro más. Así, la Dra. Sotelo, tutora de esta tesis, ha sido compañera y guía de viaje.

Nada de esto hubiera sido posible sin el sabio consejo del Dr. Lambea, musicólogo del CSIC que también ha velado por mi formación desde el principio, no solo con sus sabios consejos y correcciones, sino también posibilitando la estancia de investigación que realicé en el CSIC-Institució Milà i Fontanals durante todo el curso 2011-2012. Por todo ello quedo también en gratitud eterna hacia el Dr. Lambea.

Además de esa estancia de ámbito nacional, agradezco a las personas que me acogieron en mi estancia de tres meses en el *Graduate Center* de la City University of New York, a saber: la Dra. Schwartz y el Dr. del Valle; también al *curator* de la Hispanic Society of America, el Dr. O'Neill, en cuya biblioteca pasé largas horas y, finalmente, al Dr. Rubiera de la Université de Montréal, cuyo magisterio filológico y humano ha sido parte no menos importante de mi formación.

En cuanto a ayuda técnica en aspectos clave del teatro del siglo XVII, además de los profesores mencionados, han sido significativas las aportaciones de los miembros del «Grupo de Investigación Calderón», sobre todo las de mis amigos calderonistas Fernando, Alejandra y Paula.

En Barcelona muchas han sido las amistades que me han aguantado durante el desarrollo de esta tesis, no obstante, por razones de espacio solo voy a mencionar a los que además de amigos han sido también investigadores predoctorales miembros del Grupo de Investigación Aula Música Poética, y con quienes he compartido la mayor parte del tiempo durante estos años: Blanca, Jordi, Marta y Mar. Ya no concibo mi cotidianidad sin su calor.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer a mi familia por siempre estar ahí a pesar del tiempo que este trabajo les ha hurtado, y a mi pareja, Paula, por su apoyo incondicional durante la época en la que me encerré para terminar la tesis a ritmo militar. Sin ella, el parto de este volumen hubiera sido más costoso y menos feliz.

INTRODUCCIÓN

Objetivos

Para todo amante del arte dramático —ejecutado en cualquier lengua, tiempo y lugar— es forzoso que el período que se sitúa entre la Edad Media y la Ilustración ejerza una especial atracción, teniendo en cuenta que en la Península Ibérica es el momento de máximo florecimiento y configuración del género tal y como hoy lo conocemos gracias al magisterio de dramaturgos como Lope de Vega y Calderón de la Barca en España, pero también de Shakespeare en el teatro isabelino y de Molière en la *Comédie Française*, por ejemplo. La pregunta por el contexto que pudo generar esta revolución cultural a partir de manifestaciones concretas deviene entonces una premisa básica para toda persona que pretenda adentrarse en una investigación rigurosa en el ámbito de las humanidades.

Ciertamente, estas manifestaciones concretas suelen concentrarse en nombres como los citados por ser creadores de primera magnitud y por haber contado con una recepción favorable a lo largo de los siglos que median entre su tiempo y el nuestro. De hecho, solo a partir de una reivindicación posterior a través de estudios críticos, relecturas y otros esfuerzos intelectuales y creativos, puede llegar un autor a entrar en el canon literario, que, en el marco de la Edad de Oro, ha determinado la recepción de esos grandes primeras figuras de la literatura, proyectando una larga sombra sobre cientos de autores de la misma época, y condenándolos, en el mejor de los casos, a ser vehículos de tópicos, y, en el peor, al olvido más injustificado, como ocurre con Francisco Bances Candamo.

Este poeta de origen asturiano llegó a ser dramaturgo del rey —como lo fue Calderón— en virtud de un decreto de 1687, la misma fecha en que se estrenó *Duelos de Ingenio y Fortuna* para celebrar el vigésimo sexto cumpleaños de Carlos II. Al trabar conocimiento de este autor y de esta obra, me di cuenta de que Bances Candamo, como artífice de la última preceptiva teatral del Siglo de Oro y como postrer dramaturgo oficial del último Austria, constituía una atalaya insustituible para interpretar el arte

dramático de esta época dorada y para apreciar el rumbo que tomaría en el siglo ilustrado.

El elemento musical es uno de los indicadores de este cambio, pues el *horror vacui* de lo sonoro hace estallar el ya viejo molde de la «comedia nueva» y la clase dirigente ilustrada va a preferir y fomentar una forma nueva más afín al virtuosismo musical: la ópera. El Siglo de Oro solo presenciará tentativas y realizaciones aisladas de este gran género, aunque en la mayoría de casos es preferible hablar de experimentos híbridos entre la comedia, la zarzuela y la ópera en el contexto de una fiesta real.¹

Por estos motivos he seleccionado he seleccionado un autor –Bances Candamo–, una vieja forma –la comedia como género– y un contenido² –la música– que cada vez más entra en conflicto con ese ya primitivo recipiente propugnado por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en 1609. Esta obra y el *Teatro de los teatros* de Bances Candamo son las poéticas que inauguran y clausuran el siglo XVII.

En cuanto al objetivo de esta tesis cabe decir que es doble al estar constituido por uno general y por otro más específico, como puede observarse, respectivamente, en su título y en su subtítulo. De un lado, pretendemos profundizar acerca del arte dramático de un dramaturgo que ha permanecido durante siglos bajo la sombra de Calderón y, de otro, arrojar luz a las relaciones poético-musicales que se observan en sus comedias para ofrecer una perspectiva de cómo el último dramaturgo real del Siglo de Oro que accede al cargo por decreto de Carlos II –esto es, la última cabeza visible del teatro del Siglo de Oro– se sirve de la música teatral.

Respecto del primer objetivo, cabe decir que la crítica ha tardado mucho tiempo en redescubrir al dramaturgo asturiano. Hoy en día, además del interés de editar una determinada obra o de otros acercamientos puntuales e irregulares de algunos

¹ En este sentido, los hitos poético-musicales más relevantes son *La selva sin amor*, con libreto de Lope de Vega, y *Celos aun del aire matan*, con libreto de Calderón.

² Aunque Peter Szondi se refiera en su tesis doctoral exclusivamente a los siglos XIX y XX, su publicación permite leer la evolución que recorre la historia del teatro como un diálogo entre forma y contenido (Szondi, 2011).

investigadores, uno de los impulsos más decisivos en recuperar al autor se debe a los miembros del GRISO, principalmente al Dr. Arellano y a la Dra. Oteiza. No obstante, el terreno está prácticamente virgen: quedan muchas obras que aún han de leerse en manuscritos o impresos antiguos, razón por la cual, a la hora de abordar aspectos de teoría dramática, los ejemplos que se citan suelen provenir siempre de las mismas obras. En este sentido puedo afirmar que este es el primer trabajo de investigación sobre Bances Candamo en que absolutamente todas sus comedias han sido analizadas y ejemplos de todas ellas, sin excepción, pueden observarse en el cuerpo del mismo.

Es sintomático que en los últimos dos años, en los foros de más participación, más representación internacional y más prestigio para investigadores de este ámbito de conocimiento –XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Buenos Aires, 2013) y X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 2014)– las únicas ponencias centradas en Bances Candamo fueron presentadas por el autor de estas líneas.

Si prestamos atención, no a las ediciones, sino a los estudios publicados hasta el momento sobre la obra de Bances, observaremos claramente que son episódicos y fragmentarios, pues se trata, en gran medida, de artículos centrados en un solo aspecto del dramaturgo y que están diseminados en revistas u obras colectivas. Para abordar la dramaturgia de Bances desde una óptica amplia y multidisciplinar, haría falta una obra sistemática de gran ambición intelectual, pero, desafortunadamente no existe un solo volumen dedicado a Bances Candamo en este sentido. El único libro que se aproximaría sería *Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo*, pero se trata de una obra colectiva, compuesta de artículos que no guardan relación entre sí y hasta contradictorios, pues cada uno se centra en un aspecto concreto sin velar por la organicidad del todo. Además, no todos los artículos, ni mucho menos, se refieren a Bances, por lo que el título es mero pretexto para el encaje de ensayos breves que se aproximan al tema, al género o a la época. Pese al título, ninguno habla de la música en las comedias de Bances Candamo a excepción de la contribución de Stein, que se limita a traducir al castellano una parte de su célebre obra de 1993. Otras contribuciones de interés en el mismo volumen son la de Jordi Savall –que diserta sobre música antigua– o la de John E. Varey –focalizada en *Andrómeda y Perso* de Calderón–. En definitiva, un

libro de prestigiosos autores pero que abordan el tema planteado en el título desde la periferia, sin llegar nunca al centro: Bances Candamo y el teatro musical.

En cuanto a la especificidad del ingrediente poético-musical en el teatro del Siglo de Oro con independencia del dramaturgo, su tradición es también reciente y queda aún mucho territorio virgen. Pese a contar con ilustres precedentes como el musicólogo tarraconsense Miguel Querol, fue realmente Louise K. Stein la que dio el pistoletazo de salida a este tipo de estudios con su obra *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* de 1993. En esa misma década recogieron el testigo la filóloga de la Universitat de Barcelona Lola Josa y el musicólogo del CSIC Mariano Lambea fundando un nuevo método interdisciplinario³ que suplía las carencias con las que solían contar este tipo de estudios, a saber: o bien el musicólogo perdía de vista el elemento filológico y literario, o bien el filólogo pasaba de puntillas por el elemento musical de las comedias. El desconocimiento del arte poético-musical del Barroco hispánico es evidente tanto en muchas ediciones de teatro del siglo XVII como en muchas puestas en escena del mismo, ya que los investigadores y directores escénicos en buena medida desconocen tanto la existencia de las partituras para el teatro clásico como el modo en que se interrelacionaban música y verso. De este modo, es objetivo también de este estudio cubrir una laguna en los estudios del teatro clásico español: analizar toda la música en todas las comedias de un mismo dramaturgo áureo con una metodología interdisciplinaria. El ejercicio que constituye esta tesis es por tanto inédito y pionero tanto en el ámbito de la filología como en el de la musicología.

Un objetivo que es consecuencia del anterior y que persigue esta tesis es analizar y comprender cabalmente la incidencia del lenguaje poético-musical en el desarrollo de la acción dramática, tarea que se ha ejecutado además con una terminología precisa para trabajar con el teatro y la música del Siglo de Oro.

En definitiva, esta tesis pretende brindar a la comunidad académica, y a la sociedad en general, herramientas de estudio con las que poder identificar y conocer el

³ Ver el apartado relativo a la metodología y resultados.

legado poético-musical español del teatro del Siglo de Oro, con sus significados e interrelaciones. Este ejercicio, que aquí se hace a propósito de todas las comedias de Bances Candamo, podría –y debería– hacerse con el resto de dramaturgos áureos para comprender los elementos poéticos y musicales, tal y como los hermanaron, en un único arte, poetas y compositores del Siglo de Oro.

Metodología y resultados

La metodología fundamental de esta tesis doctoral ha sido la aprendida de la mano de la Dra. Josa y del Dr. Lambea en el seno del Grupo de Investigación «Aula Música Poética», que desde 1999 transcribe, edita y estudia el patrimonio poético y musical español de la Edad de Oro que se encuentra todavía inédito.

Se trata de una metodología interdisciplinaria que sirve para comprender cabalmente las particularidades del lenguaje poético-musical, ya que filólogos y musicólogos unen sus esfuerzos configurando un equipo de trabajo y un método pionero en este tipo de estudios. De este modo, esta tesis, junto con otros trabajos que se enmarcan en el Grupo de Investigación, pretende ofrecer a la comunidad académica unos resultados cuya utilidad sea muy práctica tanto para filólogos como musicólogos, y que, al mismo tiempo, permitan la comprensión de la necesidad de un enfoque plural a la hora de trabajar con la poesía musicada en el teatro del Siglo de Oro.

Una de las herramientas metodológicas para este trabajo ha sido el *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM)⁴, donde se ofrece un corpus de primeros versos de la poesía española puesta en música durante los siglos XVI-XVIII, que facilita la investigación de todos aquellos tonos que aparecen en el teatro áureo.

Las investigaciones interdisciplinarias del Grupo de Investigación «Aula Música Poética» así como en el Proyecto de Investigación «Digital Música Poética»⁵, ambos centrados en los versos musicados del Siglo de Oro, me han llevado a trabajar con manuscritos sueltos que recogen bailes, jácaras, entremeses, solos, dúos y tonos a cuatro voces pertenecientes a Comedias y fiestas cantadas, con la consiguiente recopilación de músicas inéditas, absolutamente desconocidas que, en cambio, acompañaron y complementaron versos, canciones, bailes y tonos del teatro clásico español. Han sido

⁴ Lambea, 2012.

⁵ Para una explicación de la metodología del Proyecto de Investigación «Digital Música Poética», ver Gilabert y Josa, 2015.

las habilidades desarrolladas en este campo las que informan el método de esta tesis doctoral.

De manera específica, la metodología de este trabajo se basa en la fijación de un corpus dramático y en la elaboración de una base de datos, como se explica a continuación.

Corpus y fuentes

Esta tesis doctoral se inició con la búsqueda de testimonios de todas las obras que estuvieran firmadas o atribuidas a Bances Candamo con el fin de analizar la fortuna que había tenido el autor asturiano entre los editores, desde el siglo XVII hasta el XXI. Durante este proceso constaté que buena parte de sus obras están aún por editar, pues no llega ni a un tercio el número de ediciones modernas y, de estas, muy pocas presentan un estudio riguroso que acompañe a la labor puramente filológica.

Esta escasa atención al autor es comprensible si tenemos en cuenta que no existe ninguna cronología, ni siquiera aproximada, de sus obras, cuyo corpus aún no está fijado. Según la fuente que se consulte, incluso entre las modernas, la confusión es la norma: unos críticos dan por sentada la autoría de Bances en obras que otros ni citan e incluso algunos ponen al asturiano como autor exclusivo de obras respecto a las cuales otros críticos aseguran que es coautor, por no hablar de la disparidad de dataciones. Estos problemas de rastreo y determinación del corpus banciano provienen, en parte, de los diversos títulos con los que aparecen sus mismas obras, así, por ejemplo, la comedia *¿Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor?* se imprimió con el tan distinto título de *El triunfo de Tomiris*, e incluso también como *Cambises triunfante en Menfis*.

Asimismo, tampoco existe una reflexión que aporte conclusiones en relación a su corpus, hecho fácilmente comprensible, ya que carecemos de un estudio enteramente dedicado a Bances Candamo que analice sistemáticamente todos los géneros que cultivó a la luz de la clasificación que él mismo nos ofrece en su preceptiva.

Otro índice para saber lo poco que se conoce a un autor es, además del número de ediciones modernas, cuántas y cuáles son las obras literarias del autor más citadas por la crítica. En este punto es fácil observar que casi siempre se escoge una de las cuatro siguientes: *La piedra filosofal*, *Por su rey y por su dama*, *La restauración de Buda* y *El esclavo en grillos de oro*. La grave consecuencia de este hecho es la condena de Bances Candamo a ciertos estereotipos y clichés que lo aprisionan en solo una de sus

facetas. Esta tesis doctoral pretende arrojar luz sobre otro aspecto de su arte dramático: la importancia de la música.

El corpus escogido para esta tesis está conformado por la integridad de sus comedias. Por tanto, analizo no solo todas las escritas exclusivamente por él en los dos volúmenes publicados en 1722 bajo el título de *Poesías cómicas, obras póstumas* –que pretendía ser un compendio de obras completas de Bances Candamo– sino también todas aquellas que se conservan sueltas o que han tenido otra fortuna en la tradición textual.

Con el objetivo del rigor en la investigación, excluyo de este corpus las obras escritas a varias manos en que el asturiano es coautor, ya que sería arriesgado decir qué forma parte del arte dramático de Bances y qué es propio de la dramaturgia de los otros colaboradores. De este modo, tomando solo las comedias de su exclusiva autoría, las conclusiones que se extraen acerca de sus estrategias poético-musicales son más precisas y fidedignas. La decisión de tomar exclusivamente –e íntegramente– sus comedias también descarta otros géneros dramáticos que cultivó el poeta asturiano como los autos sacramentales, loas, entremeses, bailes dramáticos o zarzuelas. Afortunadamente, Bances incluye también bailes dramáticos en sus comedias –por tanto, entran bajo el prisma de esta tesis– y respecto de sus dos zarzuelas se conservan también sus respectivas versiones en forma de comedia: su zarzuela de *Fieras de celos y amor* se corresponde con su comedia *Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor*, y su zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* se corresponde con su comedia *Carácter de los afectos humanos y Orlando furioso*. Ambas obras, solo en su versión de comedia, forman parte también del objeto de este estudio.⁶

Con todo, en el listado siguiente aparecen todas las comedias de exclusiva autoría de Bances Candamo. Debajo consigno la fuente de la que proceden todas las citas de esas comedias:

⁶ Dejo para una próxima publicación el análisis de las zarzuelas y del fenómeno de la reescritura comedia-zarzuela en Bances Candamo.

Sangre, valor y fortuna

Bances Candamo, F., *Sangre, valor y fortuna*, ed. S. García Castañón, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (CSIC), 1991.

El ilustre Luis de Badem

Bances Candamo, F., *Comedia nueva intitulada El invicto Luis de Badem y primer triunfo del Austria*, s.l, s.f.⁷

Por su rey y por su dama o las máscaras de Amiens⁸

Bances Candamo, F., *Por su rey y por su dama, o las máscaras de Amiens*, ed. S. García-Castañón, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1997.

El vengador de los cielos y rapto de Elías

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, obras pósthumas*, I, Madrid, Blas de Villanueva, 1722.

La restauración de Buda

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, I, 1*, ed. J. E. Duarte, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor

Bances Candamo, F., *Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor*, s.l, s.f.⁹

⁷ Manuscrito conservado en la BNE con la signatura MSS/15977.

⁸ De esta comedia existen dos versiones: la primitiva se titula *Por su rey y por su dama o más es el ruido que las nueces*, pero una pluma más madura introdujo variantes y la dejó por definitiva con el título de *Por su rey y por su dama o las máscaras de Amiens*. «Se modificó algo para ponerla en escena como comedia nueva» (Cuervo-Arango, 1916, p. 150). El manuscrito de la primera versión se hace constar «Esta comedia es la primera de dos que escribió el autor de esta historia con este título» (BNE, Ms. 16.637, f. 2v.).

⁹ Manuscrito conservado en la BNE con la signatura MSS/16811.

Duelos de Ingenio y Fortuna

Bances Candamo, F., *Duelos de Ingenio y Fortuna*, ed. G. Gilabert (pendiente de publicación).

El sastre del Campillo

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, obras pósthumas*, II, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722.

El duelo contra su dama

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, obras pósthumas*, II, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722.

La Jarretiera de Inglaterra

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, obras pósthumas*, II, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722.

El esclavo en grillos de oro

Bances Candamo, F., «*El esclavo en grillos de oro*» y «*La piedra filosofal*», ed. C. Díaz Castañón, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1983.

Carácter de los afectos humanos y Orlando furioso

Bances Candamo, F., *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. I. Arellano, Ottawa / Pamplona, Dovehouse Editions / Ediciones Universidad de Navarra, 1991.¹⁰

La piedra filosofal

Bances Candamo, F., *La piedra filosofal*, ed. A. d'Agostino, Roma, Bulzoni, 1988.

El Austria en Jerusalén

¹⁰ Ignacio Arellano realiza la edición crítica, la introducción y las notas a la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* pero transcribe en el aparato de variantes el texto de la comedia *Carácter de los afectos humanos y Orlando furioso*.

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, obras póstumas*, II, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722.

Más vale el hombre que el nombre

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, obras póstumas*, II, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722.

Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, obras póstumas*, I, Madrid, Blas de Villanueva, 1722.

Quién es quien premia al amor

Bances Candamo, F., *Poesías cómicas, I, 1*, ed. B. Oteiza, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

La inclinación española

Bances Candamo, F., *La inclinación española*, Sevilla, Diego López de Haro, s.f.¹¹

Este dramaturgo real tiene un total de dieciocho comedias, es decir, se trata del género dramático que más cultivó. Seguidamente se encuentran de su exclusiva autoría seis loas, tres entremeses, tres autos sacramentales, tres bailes y dos zarzuelas. En ocasiones, algunos de estos componentes se organizaron en el macrogénero de la fiesta teatral; de este modo, en la fiesta *Duelos de Ingenio y Fortuna* cuyo eje es la comedia del mismo título, incluyó una loa, un entremés y dos bailes.

¹¹ Se trata de una suelta conservada en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander con el número de signatura 33148.

Base de datos

Para llevar a cabo este análisis poético-musical he creado una base de datos en la que he ido volcando, progresivamente, toda la poesía musicada en las comedias de Bances Candamo, con su respectiva información musical –partituras conservadas, expresividad estética, lenguaje poético-musical, etc.–. Asimismo, en esta base de datos he incluido, además de los tonos teatrales, todas aquellas alusiones declamadas acerca de la música que está sonando o cualquier comentario que tenga que ver con lo sonoro en general, ya que esta información es útil para entender cuál era la formación musical del último dramaturgo real –con nombramiento por decreto y renta asignada– de los Austrias.

En cuanto a paratexto, he introducido también en la base de datos la caja con las *dramatis personae* de cada comedia –con el objetivo de comprobar la organización de músicos y coros– y todas aquellas acotaciones que tienen indicaciones acústicas o mención de instrumentos musicales.

La única herramienta que puede compararse con este cometido es el TESO¹², que no incluye ninguna obra de Bances Candamo, ni, evidentemente, cuenta con comentarios críticos.

En suma, la base de datos cuenta con la siguiente información:

- 1) Versos cantados (tonos teatrales).
- 2) Versos declamados con alusiones musicales.
- 3) Paratexto (principalmente acotaciones) con información musical.
- 4) Comentarios críticos de las tres categorías anteriores.

¹² *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), 1998.

Transcribir manualmente toda esta información de manuscritos e impresos en un banco de datos que ocupa más de mil páginas ha sido la tarea más ardua y a la vez más provechosa para esta tesis doctoral. Dicha herramienta electrónica se publicará próximamente en la página web del Proyecto «Digital Música Poética».

De otro modo no se podría decir, con rigurosidad científica, que, por ejemplo, una determinada sonoridad de un instrumento concreto, siempre aparece en las comedias de Bances Candamo para ambientar ciertas escenas e introducir, a través del oído del espectador, un conjunto de sensaciones.

SOBRE FRANCISCO BANCES CANDAMO

Al intentar seguir la pista de Francisco Bances Candamo, el investigador tropieza con varios obstáculos. Quizá el más importante es la caída en desgracia del dramaturgo asturiano, ya que, desde que abandona o es forzado a abandonar su puesto como poeta oficial de Carlos II, dejamos de ver un *continuum* biográfico con grandes festejos reales para encontrarnos con un desplazamiento constante a lo largo del reino y relaciones fragmentarias que imposibilitan llegar a conclusiones totalmente fidedignas. Pero la falta de huellas documentadas en esta segunda fase de su vida es también un dato, sobre todo sabiendo que se granjeó muchas enemistades en la Corte por las atrevidas alusiones políticas que veían en sus obras y que murió víctima de envenenamiento, según sospechan sus biógrafos. Entre estos, el primero fue Julián del Río Marín¹³, que antepuso la «Vida y escritos de don Francisco Antonio de Bances Candamo» a su recopilación de las *Obras lyricas* de Bances, publicadas en 1720, nota biográfica en la que se han basado todos los investigadores que han continuado la labor de indagar sobre la vida del dramaturgo, mereciendo una mención especial Cuervo-Arango¹⁴ y Duncan W. Moir¹⁵. Los hechos que relatan nos quedan cada vez más lejanos pero los nuevos descubrimientos de la crítica y los recursos para la investigación en el siglo XXI pueden ayudarnos a colmar en parte algunas lagunas que han permanecido desiertas durante siglos.

Francisco de Bances Candamo nace el 26 de abril de 1662 en Asturias, concretamente en la parroquia de Sabugo, Avilés. Aunque se han perdido las hojas del libro parroquial donde debería figurar la partida de bautismo del futuro dramaturgo, sabemos, gracias a Julián del Río Marín, que vio la luz en la fecha indicada y que fue

¹³ Bances Candamo, 1720. Hay edición moderna de Fernando Gutiérrez (Bances Candamo, 1949) y una selección de sus poesías mucho más reciente (Bances Candamo, 2004).

¹⁴ Cuervo-Arango, 1916.

¹⁵ Moir, 1970.

bautizado ocho días más tarde¹⁶. Se ha discutido mucho sobre su linaje e incluso Cuervo-Arango, en 1916, ofreció un árbol genealógico¹⁷ muy completo con la hipotética familia del autor asturiano y, si bien parece probado que corría sangre noble por sus venas, no ha conseguido demostrarse que gozara de riqueza material alguna, es más, tenemos indicios extraídos de su propia biografía que permiten afirmar lo contrario. Siguiendo a Río Marín, sus padres fueron Domingo de Bances Grado Martínez y María López Candamo, «ambas líneas son de notorios Cavalleros Hijosdalgo, de Casas conocidas y antiquísimas»¹⁸. No obstante, debía tratarse de una familia venida a menos si hacemos caso de la partida de defunción que reproduce Cuervo-Arango¹⁹ de un libro parroquial de Sabugo: el 21 de abril de 1663, cuando nuestro autor no había cumplido todavía un año de vida, «murió Domingo de Bances, sastre pobre», sin testamento. También la madre iba a ser enterrada quince años después «pobre de solemnidad», del mismo modo que lo haría nuestro dramaturgo, repleto de deudas.

La primera vez que aparece Francisco Bances Candamo en las fuentes, exceptuando los datos citados acerca de su nacimiento y bautizo, es en diciembre de 1672 morando en Sevilla y recibiendo órdenes menores de la mano de Melchor Escuda, auxiliar del arzobispo de la misma ciudad; es decir, con 10 años de edad lo encontramos ya lejos de su Asturias natal y formándose. Río Marín nos refiere el episodio:

Siendo de corta edad, le embiaron sus padres a Sevilla, fecunda Athenas de España, a la dirección de D. Antonio López Candamo (canónigo de aquella Santa Cathedral Iglesia), su tío, hermano de Doña María su madre; pero anticipando su viveça al trabajo, manifestó el ingenio con tan lucientes relámpagos que lo que al principio se celebraba por gracia de niño, creció hasta la admiración siendo joven; tan feliz era su comprensión, tan prompta su

¹⁶ «Dióle felicíssima cuna Asturias, centro de la Nobleza de España, donde vió la primera luz en el Lugar de Sabugo, Concejo de Grado, Jurisdicción de Avilés, a 26 de Abril del año de 1662. Renaciendo en las Sagradas aguas del Bautismo el día 4 de Mayo» (Bances Candamo, 1949, p. 24).

¹⁷ Cuervo-Arango, 1916, pp. 16-17.

¹⁸ Bances Candamo, 1949, p. 25.

¹⁹ Cuervo-Arango, 1916, p. 14.

memoria, que atribuyeron algunos inciertamente al Arte el favor de la naturaleza, aumentado con la eficacia de su diligencia incessable.

Desde entonces logró una estimación singular entre los primeros sujetos de aquella heroyca ciudad y universidad insigne, y el señor Don Ambrosio Spínola y Guzmán, su Arçobispo, intentó dirigirle por el estado eclesiástico, y le ordenó de menores en 16 de diciembre de 1672 su auxiliar don Melchor Escuda, obispo de Útica.²⁰

Es notoria la gran admiración que siente por Bances su primer biógrafo, pues ve señales casi mesiánicas de su genio en este pasaje que recuerda al que relata San Lucas (2, 46-47), protagonizado por un Jesús de tan solo doce años y en ausencia de sus padres, sorprendiendo a los sabios del templo. De cualquier modo, no se trata de una exageración sin fundamento porque con quince años ya había terminado sus estudios de filosofía y se encuentra estudiando leyes y cánones. Terminará graduado en filosofía y jurisprudencia, así como doctor en sacros cánones²¹.

El último testimonio de su estancia *física* en Sevilla es el que exhuma Duncan W. Moir de la Biblioteca Antigua de la Universidad de la misma ciudad, documento del que solo transcribo el encabezamiento:

En la Ciudad de Seuilla en siete de Otubre de seten y ocho, ante mí el presente Secretario pareció Don francisco Anttonio Candamo [...] para prouar como a cursado en esta Vniversidad dos cursos en la facultad de Cánones que empeçaron a 18 de otubre del año passado de 77 y acabaron a 20 de Abril desde presente año de seiscientos y setenta y ocho.²²

Ponemos énfasis en su presencia física porque la siguiente fecha en que aparece su nombre, 1682, deducida de una publicación sevillana en la que Bances participó, no tiene por qué llevar aparejada la permanencia simultánea del autor en la ciudad; bien podría haber escrito con anterioridad ese soneto con que colaboró o haberlo enviado

²⁰ Bances Candamo, 1949, pp. 25-26.

²¹ El mismo Bances nos menciona sus estudios: «los estudios de Philosophía y Jurisprudencia, en que fui graduado» y «los Sacros Cánones, cuiu facultad profesé, reciuiendo en ella el grado de Doctor» (Moir, 1970, p. xix).

²² Moir, 1970, p. xviii.

desde otro lugar, como sucedió con los poemas que se enviaron Antonio de Zamora y él para contribuir con el volumen que se preparó a la muerte de la reina María Luisa de Orleans²³. Así, en esta afirmación me distancio de Moir, pues en su hipótesis biográfica considera, tan solo por la fecha de publicación del *Apólogo membral* de Godoy, que es seguro que Bances aún no se habría marchado de Sevilla en 1682. Río Marín, sin embargo, no da fechas:

Estudió la Filosofía y, fenecida, empecó el afán de las Leyes y Cánones con pasmo de sus Maestros; pero faltándole al mejor tiempo los que le alimentaban y favorecían, no pudo proseguir estudios [...] y dejando a su hermana Doña Catalina, Monja en el Religiosísimo Convento de las Vírgenes de Sevilla, no sin instancia de favores supremos y promessas apacibles, vino a la Corte.²⁴

Para la crítica banciana contemporánea parece que el asturiano hubiera esperado hasta llegar a Madrid para nacer como hombre de letras, por lo que no ha habido interés en arrojar luz sobre su primera fase de juventud. Es mi tesis que el asturiano hubo de ser conocido y haber escrito poesías y dramas a partir de un presumible círculo poético de Sevilla y antes, en todo caso, del estreno en la Corte de *Por su rey y por su dama*, el 15 de noviembre de 1685. No en vano reconoce en su madurez dos fases, y no una, cuando dice «Fui rui señor en el Betis / y en el Manzanares cisne»²⁵.

Por pertenecer a esta primera fase, el soneto de 1682 ha pasado desapercibido a las distintas ediciones que se han hecho de sus obras líricas desde la temprana de Julián del Río Marín en 1720 hasta la reciente de Santiago García Castañón en 2004, pasando por la de Fernando Gutiérrez en 1949. Bances Candamo dedica el soneto a una obra determinada, el *Apólogo membral, discurso jocoserio moral y político* de Francisco de

²³ *Cantos fúnebres de los cisnes de Manzanares, a la temprana muerte de su mayor reyna doña María Luisa de Borbón*, Madrid, Sebastián de Armendáriz, [1689].

²⁴ Bances Candamo, 1949, p. 26.

²⁵ Cueto, 1869, p. XVII.

Godoy²⁶, y le dan al asturiano el tratamiento de –la cursiva es mía– «*maestro* don Francisco Antonio de Bances Candamo». El primer aspecto llama la atención si tenemos en cuenta que en la poética escrita en su madurez profesional, el *Teatro de los teatros*, Bances dirá abiertamente que escribe teatro político. Parece ser que la predilección hacia estos temas, motivo quizá de su muerte como dramaturgo áulico, no fue fruto de las circunstancias de la Corte, sino que vemos un interés ya en su etapa sevillana. Sobre el segundo detalle, el epíteto de *maestro* que ya tenía en Sevilla, tenemos una muestra de que, a pesar de su corta edad y de que no se han encontrado aún otros testimonios, no debían ser cortos sus méritos.

Es sintomático este soneto laudatorio en tanto que Bances Candamo siente admiración por la obra de Godoy, una obra que emprende un «remedio político» expresado con fuertes verdades y ataques que quedan bien disimulados. En los primeros versos que de Bances conservamos, así elogia la obra que tan bien sabe vestir de donaires lo que son maldades:

Las verdades que dices simulaste
con tal gracejo y tales suavidades
que aun gustarán los mismos que culpaste
de oír en tus donaires sus maldades.

Este soneto apoya la teoría que expondrá en su madurez sobre el «decir sin decir» como método de educar a los príncipes y mostrarles, sutilmente, «la verdad que nadie se atreve a decirles»²⁷ y que venía fraguándose a modo de militancia moral desde antaño. Es, por tanto, una preocupación transversal en su carrera literaria.

El jesuita sevillano Bartolomé de Salas expresa en su censura al *Apólogo membral* que «es un espejo este discurso, en que cada uno [...] puede fácilmente conocer el achaque de que adolece», idea que se corresponde con la estrategia futura del dramaturgo asturiano; y en la aprobación de fray Antonio Melgarejo se lee «ardid es del

²⁶ Godoy, 1982. Existen tres ejemplares en la Biblioteca Nacional con las siguientes siglas: R/1493, R/2408 y R/10216.

²⁷ Bances Candamo, 1970, p. 57.

médico prudente y experto disimular entre apetecibles dulçuras los remedios, no menos saludables que desabridos». Todo ello concuerda con la misión del último Bances Candamo cuando expresa que las comedias, sin hablar con los reyes,

les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte? Porque harto peligrosa es la discreción, que da más aplauso al que la sufre que al que la dice.²⁸

En el palabras preliminares al *Apólogo*, el mismo Francisco de Godoy se sitúa en el rol de educador del pueblo –«no estoy obligado a escribir a medida de tu gusto, sino de tu aprovechamiento»– en una sentencia un tanto despótica que parece repetir Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* cuando cita a Eurípides: «Oíd y callad, que yo escribo mis obras para enseñar al pueblo y no para que él me enseñe a mí»²⁹. El predominio del *docere* en el avilesino se expone, en consecuencia, no solo en sus piezas dramáticas sino también en su tratado, que aspira a ser, entre otras cosas, un manual para jóvenes dramaturgos.

Más arriba mencioné la existencia de un hipotético *círculo poético de Sevilla* al que pudo pertenecer Bances Candamo. Si admitimos esto, hemos de aceptar que este ambiente se disolvería por tres razones fundamentales: en primer lugar, por el cierre de los teatros y la expulsión de los comediantes en 1679 gracias a la ofensiva del arzobispado sevillano para cerrar los teatros y expulsar a los comediantes; en segundo lugar, por las epidemias que entre 1679-1680 se sucedieron en diversas localidades del reino de Sevilla³⁰; y, en tercer lugar, como lógica consecuencia de las dos anteriores, por el éxodo hacia la Corte de aquellos poetas que tuvieron la suerte de contar con un

²⁸ Bances Candamo, 1970, p. 57.

²⁹ Bances Candamo, 1970, p. 81.

³⁰ Entre otras, Sevilla, Marchena, Carmona, Cádiz y El Puerto. A estos desastres a gran escala podrían sumarse los derivados del terremoto de 1680 con epicentro en Málaga pero que causó daños en Granada, Córdoba, Sevilla y otros puntos de Andalucía. Pueden verse varias relaciones de estas noticias en Rueda Ramírez y Fernández Chaves, 2008, pp. 581-604.

noble protector. Parece ser que en el caso de Bances, el primero fue Spínola y más tarde, en pleno apogeo del dramaturgo, fue el duque de Osuna³¹.

Apuesto por la disolución del círculo y no por su completa extinción, porque no todos los poetas se fueron –como es el caso de Juan Daza de Agüero, que habiendo participado también en el *Apólogo membral* de Godoy, aún estaba en Sevilla en 1689 donde colaboró con una décima en el *Compendio del origen, antigüedad y nobleza de la familia y apellido de Márquez*, en 1689–³² y porque algún caldo de cultivo poético y teatral tuvo que encontrar Pablo de Olavide para impulsar la institucionalización de la primera escuela-seminario de arte dramático décadas más tarde, ya en el siglo XVIII³³.

Es seguro que dos de los miembros más destacados del círculo poético de Sevilla fueron Francisco Bances Candamo y José Pérez de Montoro. Alain Bègue, máximo especialista en este último, supone que estos dos poetas se conocieron en Madrid³⁴, no obstante, parece más probable que se conocieran en Sevilla, ya que Pérez de Montoro también participó en este volumen tan poco conocido en el que participaron Bances Candamo y Daza de Agüero, con un poema³⁵. Aunque nacido en Xàtiva, tenemos noticia de Pérez de Montoro en Sevilla desde 1662, mientras que Bances llegó a la ciudad desde su Avilés natal antes de 1672, fecha en que, como se ha dicho, se ordenó de menores por influjo de Ambrosio Spínola y Guzmán.

Este religioso de tan ilustre linaje debió provocar sentimientos contradictorios en su pupilo asturiano. Por una parte, es posible que Spínola fuera su primer noble protector, ya sea por caridad cristiana –recordemos que Francisco fue enviado a Sevilla por haber quedado huérfano de padre y que durante su estancia morirá también la madre–, ya sea por afinidad con el pueblo asturiano –Spínola fue obispo de Oviedo entre 1665 y 1667, años en que el padre, la madre, la hermana y el propio Bances vivían

³¹ Echavarren, 2013, pp. 178-203.

³² Padilla Altamirano, 1689. La décima de Daza de Agüero comienza por el *incipit* «Diferencia ay no ignorada...».

³³ Sobre esta cuestión remito a Bolaños Donoso, 1984, pp. 749-767.

³⁴ Bègue, 2000, p. 76.

³⁵ Se trata de un romance cuyo *incipit* es «No aquí te detengas, passa».

en Asturias— o ya sea por influencias en la jerarquía eclesiástica —el tío de nuestro dramaturgo era canónigo de la catedral de Sevilla, razón por la cual se escogió este destino para los sobrinos—. Julián del Río Marín nos dice que Spínola intentó dirigir al joven Bances por el camino eclesiástico, algo que solo logró con su hermana Catalina, monja en el Convento de las Vírgenes de Sevilla. A pesar de haber obtenido el grado de doctor en sacros cánones, el avilesino prefirió en su mayoría de edad las letras profanas, por lo que hubo de recibir como un jarro de agua fría la obstinación del arzobispo Spínola por prohibir las comedias en Sevilla, acción que se hizo efectiva con el cierre de los dos corrales de comedias que quedaban en pie, el del Coliseo y el de la Montería, el 11 de marzo de 1679³⁶.

A este hecho se le sumó la aludida epidemia de 1679-1680 y el terremoto de 1680. Pérez de Montoro escribía una carta desde Sevilla el 4 de septiembre de 1681 pidiendo auxilio en la Corte. A finales de 1683, en la natividad, ya lo tenemos estrenando villancicos en la Real Capilla; y, en cuanto a Bances, es seguro que estuviera en Madrid, como mínimo, en el 20 de enero 1685: la vida teatral sevillana y su círculo poético habían quedado truncados entre la prohibición de 1679 y el *Apólogo membral* de Godoy, escrito en 1681 y publicado un año más tarde.

Tomo los últimos meses de 1681 como una franja temporal en que los dos poetas estaban a ciencia cierta en Sevilla y en que pudieron haber emprendido, muy poco después, caminos que convergerían tarde o temprano en la Corte. Nada nos hace pensar que empezado el 1682 —la censura del *Apólogo* es del 18 de enero— estuvieran aún en la ciudad de la Giralda.

La próxima noticia bio-bibliográfica que dan los estudiosos del dramaturgo asturiano es la invitación que recibió para la academia poética que se convocó el 3 de febrero de 1685 en casa del regidor de Madrid, Pedro de Arce, en honor a un suceso acaecido días atrás: el 20 de enero, Carlos II se había apeado de su coche para dar limosna a una viuda en un acto de devoción que fue muy celebrado. Sabemos que

³⁶ Bolaños Donoso, 2002, pp. 65-87.

Bances Candamo estuvo en esa academia poética porque *a posteriori* el conde de Clavijo escribió un vejamen sobre los asistentes en el que se mofaba de los pocos recursos económicos que tenía nuestro autor. Así, jugando con «quarto» en su triple acepción horaria, dineraria y de habitación —porque las malas lenguas murmuraban que el poeta no vivía en un cuarto sino en un desván—, se dice de Bances:

No tienen hora segura
los hombres, pero tú, sabio,
conoces que los poetas
no tienen seguro un cuarto.³⁷

Lo que sí tenía seguro era talento y envidiosos pululando alrededor, algo de lo que se quejará reiteradamente en la última etapa de su vida. El talento, como dice Río Marín, lo mostró haciendo gala de «su elocuencia en los Gavinetes y su númen en las Academias y Teatros»³⁸, pues ese año de 1685 en el que por primera vez tenemos noticia de su estancia en Madrid culminará estrenando ante los reyes, el 15 de noviembre, *Por su rey y por su dama*³⁹, en el Palacio del Buen Retiro, por las compañías de Manuel de Mosquera y Rosendo López. Podemos afirmar entonces que en 1685 empieza su época de plenitud en la Corte, pues sería una temeridad afirmar, como afirman otros críticos, que la primera representación de la primerísima pieza teatral que escribe se representase en palacio.

Por ello, y siguiendo nuestra hipótesis, el *maestro* Bances Candamo habría abandonado Sevilla como poeta de cierta fama y quizá desengañado de su otrora valedor el arzobispo Spínola y Guzmán, enemigo del teatro. Julián del Río Marín cuando saca a la imprenta las *Obras líricas* dice en el prólogo que, en Sevilla «faltándole al mejor tiempo los que le alimentaban y le favorecían, no pudo proseguir estudios en que, según su ingenio, trabajo, elocuencia y memoria, hubiera sido uno de los hombres más eminentes de España». ¿Fue Spínola y Guzmán quién dejó de

³⁷ Las líneas de burla que hace el conde de Clavijo hacia Bances las transcribe Moir en su *Teatro* (Moir, 1970, p. xxii), y el romance con el que participó en la academia poética puede leerse en sus *Obras líricas* (Bances Candamo, 1949, pp. 168-174).

³⁸ Bances Candamo, 1949, p. 27.

³⁹ Hay edición moderna de García-Castañón: Bances Candamo, 1997.

alimentarle y favorecerle? Si fuera este el caso, la elusión del nombre sería lógica según el dictado del decoro y el temor a represalias por parte de tan poderoso linaje. El mismo biógrafo asegura que antes de llegar a la Corte «ya estaba esparcida en ella [España] la fama de su ingenio en la poesía española y latina». Ante esta aseveración no cabe ninguna duda de que hay un Bances Candamo previo a su fase en la Corte que está aún por investigar. De este período, Río Marín solo se lamenta de los daños colaterales de la fama, en el sentido que el «hervor juvenil de la sangre» sumado a las muchas alabanzas que recibió, hicieron que el ingenio asturiano se dejara gobernar incautamente «de los favores, mentirosos las más veces, y de los aplausos, pocas constantes»⁴⁰.

Quizá no sería descabellado pensar que el asturiano, habiendo escrito alguna o algunas piezas teatrales en Sevilla y en vistas a su representación y lucro –porque no olvidemos que no tenía *seguro un cuarto*– hubiera seguido la suerte de los comediantes tras la prohibición de Spínola. Si consultamos el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) con el prurito de hallar alguna compañía de comedias –o alguno de sus representantes– que se encontrase en Sevilla hacia 1680 y que posteriormente aparezca en la corte madrileña –es decir, el mismo éxodo que emprendiera Bances– aparece una hipótesis con nombre propio que no podemos confirmar pese a la sincronía: Catalina Hernández, alias Eufrosia María de Reina.

Esta autora y actriz, casada con un guarnicionero sevillano, tuvo una vida trepidante⁴¹: parece ser que abandonó el domicilio conyugal con una compañía de comediantes y mandó al galán de la misma –que según las malas lenguas era su amante– que la hiciera enviudar. El homicidio quedó en tentativa porque el cometido se filtró y llegó antes la noticia de la tragedia prevista que el actor que la iba a ejecutar:

Tal miedo le entró al guarnicionero al saber que lo querían eliminar, y tan desarrollado tenía el instinto de conservación, que para poder vivir con relativa tranquilidad, no sólo se ocultó cuidadosamente, sino que resolvió hacerse el muerto. Tan a maravilla hizo el pobre hombre su papel de cadáver,

⁴⁰ Bances Candamo, 1949, p. 27.

⁴¹ Shergold y Varey, 1985, p. 421.

que muy luego confirmaron su muerte varias certificaciones de sujetos que deponían de ella.⁴²

Con la conciencia tranquila, Catalina Hernández adoptó el nombre de Eufrasia María de Reina y triunfó en toda España. A resultas del cambio de nombre, el marido resucitado no pudo saber de antemano que iba a ver en la Corte una comedia de Lope de Vega protagonizada por su antigua esposa. Cuando la reconoció sobre el escenario, decidió hacerle llegar un papel que no tardó en leer y «su emoción fue tan viva y su terror grande, que ella misma se delató al Santo Tribunal de la Inquisición». Las crónicas quieren que Eufrasia María de Reina acabara los días redimida: «retirada del teatro, se fue a vivir a Sevilla, donde trabajó en un hospital y llevó una vida ejemplar»⁴³.

Dejando a un lado esta biografía que haría las delicias de cualquier novelista de folletín, interesa destacar para nuestra hipótesis que «Eufrasia María de Reyna (la llamaremos como ella quiso llamarse) vivía en Sevilla allá por los años 1680, casada con un guarnicionero»⁴⁴. Es muy probable que formara parte o hubiera conocido a los miembros del círculo poético sevillano porque –y aquí viene el dato interesante– en mayo de 1682, cuando hemos perdido la pista a Bances Candamo y presuponemos su éxodo, Eufrasia María está representando en Valladolid *Sangre, valor y fortuna*⁴⁵, comedia escrita precisamente por Bances Candamo. ¿Le habría comprado Eufrasia María la comedia en Sevilla? ¿El asturiano viajaría también con la compañía? Si el dramaturgo asturiano presenció el acto de devoción de Carlos II en enero de 1685 y fue invitado a la academia literaria, significa que como muy tarde habría llegado a Madrid a finales de 1684, fecha que coincide, también precisamente, con la llegada a Madrid de Eufrasia María de Reina.

Es cuanto menos sospechoso que el nombre de Bances aparezca en Sevilla, Valladolid y Madrid en las mismas fechas en que la autora y actriz está presente y que precisamente sea ella la que ponga en escena la primera obra teatral conocida del

⁴² Flores García, 1910, par. 10-11.

⁴³ «Eufrasia María de Reina» (Ferrer Valls, 2008).

⁴⁴ Flores García, 1910, par. 3.

⁴⁵ Bances Candamo, 1991.

asturiano. Este vínculo no ha sido señalado con anterioridad probablemente a causa de un elemento disuasorio para la crítica de ayer y hoy, y es que *Sangre, valor y fortuna* ha tenido una autoría discutida a raíz de la nota final que se incluye en una copia manuscrita⁴⁶, en que se indica que la comedia es «De D. Francisco de Cubera, tesorero de la ciudad de Valladolid». El DICAT la atribuye a Bances Candamo y hace una sensata reflexión que suscribo enteramente: es «más probable que signifique que la obra era posesión de dicho tesorero, no que éste fuese el dramaturgo que la escribió»⁴⁷.

Desconocemos si *Por su rey y por su dama*, obra que escribió y representó ante los reyes en 1685, fue interpretada por Eufrosia María de Reina. De lo que sí hay constancia es que en verano de 1684 —la primera noticia que tenemos de ella en Madrid— había trabajado con la compañía de Mosquera en el montaje de *El golfo de las sirenas*, de Calderón, y que, al año siguiente, *Por su rey y por su dama*, de Bances, fue puesta en escena por la misma compañía de la que formaba parte la actriz. Poco después del estreno de esta obra —aunque durante la misma temporada teatral— Bances la repitió el 3 de febrero y estrenó una nueva, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*⁴⁸, el 14 de febrero, también por la compañía de Miguel de Mosquera⁴⁹.

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí sobre su vida anterior a la llegada a Madrid, ya no nos parecen exageradas ni las palabras de Río Marín sobre su fama en toda España antes de salir de Sevilla, ni el epíteto de maestro, ni su afirmación «Fui rui señor en el Betis». A esto puede añadirse la información que da Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado respecto a la temprana fecha de 1681:

Acababa entonces de morir el ilustre autor de *La vida es sueño*, y Solís rayaba en la decrepitud; hallábase vacante, por decirlo así, el puesto de *Poeta*

⁴⁶ Se trata del manuscrito MSS/16996 de la Biblioteca Nacional de España.

⁴⁷ «Eufrosia María de Reina» (Ferrer Valls, 2008).

⁴⁸ Esta comedia está incluida en *Poesías cómicas, obras póstumas* (Bances Candamo, 1722a). La tesis doctoral de Álvaro Rosa Rivero, defendida en 2012 en la Universidad de Navarra, ofrece un estudio y una edición crítica de la comedia.

⁴⁹ Varey y Shergold, 1989.

oficial de palacio; y Candamo, favorecido desde luego con el aprecio del rey don Carlos II, mereció ser comisionado para escribir algunas piezas destinadas al recreo privado de SS. MM. o a solemnizar los reales festejos.⁵⁰

Si Carlos II apreciaba a Bances Candamo como dramaturgo cuando «acababa de morir» Calderón de la Barca –y falleció el 25 de mayo de 1681– significa que forzosamente era poeta de renombre cuando estrenó Eufrosia María de Reina *Sangre, valor y fortuna* un año después en Valladolid, todo ello antes de haber llegado a la Corte.

Encontramos en 1682 a Bances en Valladolid tras el éxodo sevillano, y a finales de 1684 intuir su presencia en la Corte para presenciar el acto de devoción de Carlos II y ser invitado a la academia poética, invita a preguntarnos dónde estuvo entre 1682 y 1685. Los biógrafos de Bances Candamo guardan silencio sobre su morada pero existe una última obra antes de su llegada a Madrid, aunque cerca de esta ciudad, en la provincia de Toledo: la que escribió con motivo del Sitio de Viena, acaecido el 11 y 12 de septiembre de 1683. Este dato ha sido obviado fundamentalmente porque se trata de una pieza teatral que la crítica creía perdida pero que he descubierto en la BNE, en el decurso de esta investigación. La obra es mencionada por parte de Bances en su *Teatro de los teatros* en un pasaje extraordinario, ya que no es común que un dramaturgo del Siglo de Oro escriba acerca de su reacción al ver representada una obra suya. A instancia de un caballero de la vinícola localidad de Esquivias, Bances escribió una obra según el relato del que cito solo el inicio –la cursiva es mía–:

Elegí acaso *el suceso más aplaudido y más reciente*, que era el socorro de Viena y la batalla campal que allí ganó la Sacra Liga y es una de las mayores que habrán leído los más curiosos en las historias y en los Anales del mundo. En mi vida tuve más festivo rato, más bulliciosa la alegría ni más naturalmente vertida del alma la risa [...].⁵¹

Haber descubierto la identidad de esta comedia sobre la que se desconocía su paradero es uno de los frutos de esta tesis doctoral. De este modo es la primera vez que

⁵⁰ Barrera y Leirado, 1968, p. 64.

⁵¹ Bances Candamo, 1970, p. 125.

se afirma, que la descripción de Bances se refiere al documento que se encuentra en un único testimonio manuscrito que aún no ha sido editado: *El ilustre Luis de Badem*.⁵²

Por haber escrito esta pieza sobre la noticia más reciente y aplaudida, me inclino a considerar que se representó entre finales de 1683 y principios de 1684. Para ello, tomo como referencia otra comedia que compuso acerca de otro sitio que acababa de ocurrir: *La restauración de Buda*, escrita cuando era noticia reciente el éxito del emperador Leopoldo I junto con el elector de Baviera, el duque de Lorena y sus respectivos ejércitos en septiembre de 1686. Con las ansias de noticias que había en Madrid sobre la suerte de tal empresa, Bances estrenó la comedia el 15 de noviembre por las mismas compañías que habían representado *Por su rey y por su dama* y dedicada a la misma efeméride: el santo del emperador. Las representaciones duraron —primero ante la Corte y luego ante el pueblo— hasta el 9 de diciembre. Es curioso constatar la función de noticiero que vuelve a desarrollar Bances, pues, a juzgar por las fechas de otros documentos que dan cuenta del éxito del cerco, *La restauración de Buda* fue de rabiosa actualidad y una de las primeras fuentes informativas del suceso⁵³.

Autor del más alto prestigio —pues Solís había muerto en abril de 1686 y Diamante moría en noviembre de 1687— y con una pluma a la que no daba tregua, durante estos años Bances logra la consecución de diversos triunfos,

[...] llegando a merecer en todas partes extraordinaria estimación, tanta que, habiéndole herido peligrosamente en el pecho, concurrió toda la Nobleza a su casa, lastimada de su riesgo, y muchos que sólo conocían el estruendo de su

⁵² *Comedia nueva intitulada El invicto Luis de Badem y primer triunfo del Austria*, s.l, s.f. Manuscrito conservado en la BNE con la signatura MSS/15977.

⁵³ Por ejemplo, he encontrado en la Sala de Reserva de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, desde donde escribo estas líneas, un *Sermón en fiesta de acción de gracias por la insigne vitoria de las armas imperiales en la expugnación de Buda* que da noticia el 27 de noviembre del resultado de la acción bélica, doce días después del estreno de la obra, a los que habría que añadir tanto el tiempo que tardaron en ensayarla las compañías de Manuel de Mosquera y Rosendo López, como el tiempo que le llevó a Bances el escribirla. Me inclino a considerar que la escritura y ensayos se desarrollaron en Madrid durante el ambiente festivo del mes de octubre, pues unos sainetes sobre Buda que se ejecutaron por la compañía del mismo Manuel de Mosquera bien pudieron formar parte o servir de aliciente para componer y producir la gran comedia de *La restauración de Buda*.

fama, apetecían los términos del peligro, más que por curiosidad por alivio de su afecto, colmando este común favor el cuidado del Rey nuestro Señor Carlos II (que está en Gloria) que todos los días sabía el estado de su enfermedad, embiándole Cirujanos que apurassen el Arte, la doctrina y la experiencia, y teniendo éstos por perjudicial el Ruido de los Carros, se atajó la Calle de Alcalá durante el peligro, del que salió especialmente por el desvelo de Julián de Heredia, insigne Cirujano. Convalecido, prosiguió escribiendo las fiestas Reales del Palacio y del Coliseo [...].⁵⁴

Algunos críticos como Duncan W. Moir creen que la lid en que nuestro dramaturgo resultó herido fue en 1692 tras el estreno de *El esclavo en grillos de oro*, mientras que otros como Cuervo-Arango suponen que fue en la temprana fecha de 1683. No vamos a entrar en dar argumentos a favor de una u otra hipótesis porque en una biografía salpicada de envidias y pullas importa poco saber si la lid fue en tal o cuál año o si fue por celos de amor o por intrigas políticas; incluso podría tratarse, como creo, de dos distintas lides, pues las hubo de tener sin número. De todos modos no descartamos *per se* la fecha de 1683 por no considerarla precoz a raíz de los motivos aludidos más arriba.

Efectivamente, Cueto parece aludir a dos momentos distintos⁵⁵: «Gravemente herido en el pecho en un encuentro, cuya causa, de amor ó de honra, quedó escondida en el misterio» –sería la herida en que Carlos II se mostró caritativo y que Barrera opina que pudo deberse a un «duelo ocasionado quizá por aventuras juveniles»–; y, posteriormente, a causa de *El esclavo en grillos de oro* «tuvo que defender denodadamente su vida con la espada contra hombres enviados para asesinarle». Se ha especulado mucho acerca de las referencias ocultas que hay en esta obra capaces de provocar la ira de más de un cortesano pero hoy resulta cuanto menos arriesgado dar nombres para establecer correspondencias con los personajes de la comedia.

La conclusión a la que llega Cueto es la siguiente: «la atrevida o impremeditada conducta del poeta dramático le acarreo amarguras sin cuento». ¿Tan mal usó Bances su «decir sin decir» que todo el mundo notó sus burlas? Este hecho se evidencia poco después de morir Bances y de publicarse sus obras, ya que Montiano, en sus *Notas para*

⁵⁴ Bances Candamo, 1949, p. 27.

⁵⁵ Cueto, 1869, pp. XVII-XVIII.

el uso de la sátira, reivindica la escritura de este género literario y aporta consejos para pinchar con la pluma sin que nadie se sienta directamente herido, evitando así lo que sucedió a dos poetas:

Con exceso funestas pudieron ser para Fonseca las fatales resultas del *Sueño político*, y para Cándamo [*sic*] las del *Esclavo en grillos de oro*, si no hubiesen tropezado las balas con el brazo de la silla, que embotó el tiro disparado al primero, y si la espada del segundo no hubiese resistido con gallardo tesón a las que procuraban con superior impulso su muerte, hasta que el ruido llamó gente que atajase el empeño.⁵⁶

De estos avatares interesan principalmente dos datos: que era un dramaturgo punzante y que en un primer momento tuvo el favor del rey. Carlos II llegó a enarenar la calle para que el ruido de los carros y los caballos sobre los adoquines no estorbara la convalecencia del poeta, gesto que imitó el alcalde de Milán esparciendo paja y heno en las calles próximas al hotel donde yacía un moribundo Giuseppe Verdi.

Es significativo señalar que, salvo una excepción de 1683, el fantasma de Calderón de la Barca había mantenido un monopolio en las representaciones de autos sacramentales durante la fiesta del Corpus, pero Carlos II termina con esta costumbre en 1687 escogiendo el auto del dramaturgo asturiano *El primer duelo del mundo*.

Este glorioso año se cierra con la guinda del pastel, *Duelos de Ingenio y Fortuna*⁵⁷, gran fiesta teatral que escribe para el cumpleaños del rey con un éxito demostrado, en primer lugar, por las múltiples representaciones que se harán de esta obra ante familias ilustres europeas entre el 9 de noviembre y el 28 de enero, y, en segundo lugar, por el decreto de nombramiento de poeta oficial de la Corte expedido el 9 de noviembre de 1687, con renta anual asignada por ello de los gastos secretos del rey,

⁵⁶ Montiano y Luyandro, 1843, p. 237.

⁵⁷ Está en prensa la edición crítica que he realizado de esta comedia.

siendo la única persona en haber recibido este privilegio, tal y como el mismo Bances nos relata en su *Teatro de los teatros*⁵⁸.

Consagrado en la cima del Parnaso, la crítica ha sido unánime en advertir un antes y un después en los versos de nuestro dramaturgo, atestiguando un viraje hacia una mayor intensidad en la sátira encubierta a ciertos cortesanos, sobre todo entre 1692 y 1693. Se ha especulado mucho sobre la interpretación de los argumentos de las obras estrenadas durante esta etapa y todo apunta a que nuestro dramaturgo afiló su pluma en la piedra de la alegoría política como nunca lo había hecho. Además, es por estas fechas cuando Bances, en el *Teatro de los teatros*, propone el «decir sin decir» como técnica para decir verdades incómodas disfrazándolas con los más altos conceptos poéticos⁵⁹. Desgraciadamente, escapan al lector contemporáneo las sutiles referencias críticas a la realidad de su época, que muy bien podrían apoyarse en un plano paratextual —hablando con un tono concreto o ejecutando unos gestos que caracterizaran a las personas blanco de sus críticas, por ejemplo— deviniendo así imposible la tarea de desenmarañar la totalidad de las alusiones; de eso se trata, precisamente «el decir sin decir». Lo que sí parece probable es que de un modo u otro hirió la sensibilidad de algún ilustre cortesano, ya que, en la segunda cúspide de su carrera, volvió a abandonar repentinamente su oficio de dramaturgo oficial de la Corte y consiguió que el rey lo recolocara nombrándolo «Visitador General de Alcavalas, Tercias, Cientos y Millones de las Ciudades de Córdoba, Sevilla, Tesorerías de Málaga, Xerez, San Lúcar, Gibraltar y Ronda»⁶⁰, ocupación que duró aproximadamente hasta el mes de mayo de 1695, en el que lo encontramos realizando la peligrosa misión de aprovisionar Ceuta durante el cerco del sultán Mulay Ismaíl, curando enfermos y desarrollando otras tareas asistenciales.

El último viaje que se le conoce a Madrid sería en 1696, pero ya no como el dramaturgo favorito de la Corte, sino como un poeta pobre, una sombra de lo que fue. Tras el episodio de Ceuta, nos refiere su primer biógrafo que, «fenecido su empleo, volvió a la Corte, y no obstante aver manejado tantos caudales y goçar grandes sueldos,

⁵⁸ Bances Candamo, 1970, pp. 56 y 93.

⁵⁹ Sobre este mecanismo para la sátira política puede verse Gilabert, 2013a.

⁶⁰ Bances Candamo, 1949, p. 28.

llegó más alcançado que salió de ella, pues el mismo día se le prestó para comer»⁶¹. Aunque su imagen y nombre anduvieran vilipendiados en la capital, consiguió que se estrenara su obra *Más vale el hombre que el nombre* en febrero de 1696 y, un año más tarde, en febrero de 1697, *Cuál es afecto mayor*. No obstante, cuando parecía que empezaba a rehacerse como dramaturgo, por hechos que también desconocemos, lo enviaron como administrador de rentas reales a Ocaña en el mes de abril, cargo en el que duró pocos meses pues fue separado por orden del Almirante de Castilla. Se conserva un poema recriminatorio⁶² con versos muy duros que dedica Bances al Almirante, fechado en febrero de 1698, "por haberle devuelto de la superintendencia de Ocaña". En él hay evidentes muestras de que la sátira teatral no pasó desapercibida, en consonancia con lo que, ya muerto, en 1722, dirá sobre él fray Isidoro Carrillo en su censura a la recopilación de obras dramáticas: «este ingenio infeliz que acabó injustamente desgraciado porque fue sumamente entendido»⁶³.

Como he dicho más arriba, Bances Candamo defendía un teatro de compromiso, que a la vez divertiera al rey y le enseñara verdades incómodas. Según el citado romance de 1698 parece que esto no gustó a la camarilla del rey:

Desde que vieron que pudo
ser de utilidad el brío,
el espíritu en el cuerpo
quieren enterrarme vivo.⁶⁴

Las obras del dramaturgo oficial de Carlos II fueron piezas perfectamente compuestas pero parece ser que, por lanzar excrementos poéticos a diestro y siniestro, de otra cosa no se hablaba en Madrid que de la necesidad de un final trágico para este gran cómico. La crítica rasgó el velo del preciosismo lírico de Bances y encontró la sátira que él intenta desmentir:

⁶¹ Bances Candamo, 1949, pp. 29-30.

⁶² Bances Candamo, 2004, p. 82.

⁶³ Bances Candamo, 1722a, f. 4r.

⁶⁴ Bances Candamo, 2004, p. 86.

Por representar mis versos
a mi ruina dirigidos,
Tespis manchó con sus heces
mil caras a tres amigos.

[...]

Poema perfecto he hecho
la comedia que he pulido,
y ellos de hacer la tragedia
mueren con mortales hipos.

[...]

No han tenido las Pandectas
más glosas que mis escritos,
ni a sus libros se han hallado
concordes tantos sentidos.⁶⁵

A medida que avanza el romance, el tono deviene más hostil. Reconoce Bances parte de su *culpa* —«Condernar lo que se piensa / imperio es bien extendido» y «¡Qué cierto es que con mi ingenio / muestro el yerro que ilumino!»— pero añade que nadie rechazaría, simplemente por tener espinas, «el más purpúreo fragante / vegetable astro florido», postulando que en él es indivisible el verso más armonioso y el compromiso con la realidad contemporánea. Por este motivo, y porque pudo ser blanco de dichas espinas, teme el asturiano que el Almirante lo mande matar, sin embargo, seguidamente no duda en desaconsejarle tal cosa, ya que lo cree demasiado inteligente como para dejar una mancha en su immaculado mandato:

Perecer mandando vos
a crearlo no me animo;
no dejará vuestro aseo
tal lunar en vuestro siglo.
No os pido vivir con puestos,
que sólo a vivir aspiro.⁶⁶

El romance sigue prometiendo que, si se le preserva la vida, ni volverá a la Corte ni retomará la escritura —«esta pluma que hoy jubilo»⁶⁷—. No obstante, si el Almirante,

⁶⁵ Bances Candamo, 2004, p. 90.

⁶⁶ Bances Candamo, 2004, p. 100-101.

destinatario de estos versos, cumple la amenaza de mandarlo matar, Bances señala que se prepare para la venganza divina, que pocas veces deja impune a los homicidas de ilustres ingenios. Nótese en los versos que siguen cómo el asturiano se identifica con el Mitio de la Antigüedad, famoso personaje que fue asesinado y el hado quiso que una estatua que representaba su figura se desmoronase en el preciso instante en el que ante ella se encontraba el otrora asesino de Mitio, que quedó sepultado bajo ella⁶⁸. A esta suerte de justicia poética se encomienda Bances –su monumento es su obra literaria– contra el posible asesino al que dirige sus versos:

Esto dejo a otro juzgado
tan justo y tan vengativo
que a su homicida a su ruina
mató la estatua de Mitio.

Hasta hoy nadie se había detenido en estos versos del extenso romance considerando las coacciones y el temor del dramaturgo como algo más que poesía. No sería descabellado que el Almirante cumpliera su amenaza y lo mandase matar porque seis años después de su escritura, en 1704, el Consejo Real encargó un cometido a Bances Candamo del que no salió con vida, víctima de una repentina muerte con sospechas de envenenamiento, según sus biógrafos. Pero antes de este turbio suceso, el asturiano había dado guerra y en la Corte era célebre por privilegiar la pimienta entre sus ingredientes de composición poética, por ello no es de extrañar que cuando apareció en Madrid la zarzuela anónima de *La verdad y el tiempo en tiempo*⁶⁹, arremetiendo contra «don José Tomás», el Almirante de Castilla, el principal sospechoso fuese Bances Candamo. El aún no descubierto artífice de la zarzuela tuvo que retomar la pluma para desmentir la autoría del asturiano con un romance satírico dirigido al noble,

⁶⁷ Bances Candamo, 2004, p. 94.

⁶⁸ La fuente de Bances es con toda probabilidad la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas, que trae el siguiente ejemplo: «había un hombre en Argos dado la muerte a Mitio, varón famoso, y estando el matador después mirando una estatua del propio Mitio, cayó sobre él la estatua y le quitó la vida» (González de Salas, 2003)

⁶⁹ Se encuentra en el MSS/15101 de la Biblioteca Nacional. No hay edición moderna, ni de la comedia ni del romance, aunque me consta que está trabajando en ella Jordi Bermejo Gregorio.

que había ofrecido una recompensa económica a quien delatase al dramaturgo asturiano. Transcribo tan solo un fragmento:

Mi señor don José Tomás,
 el de la cuchilla intacta,
 el Orlando en los jardines
 y el narciso en las campañas;
 el de la cara bruñida,
 el de los labios de nácar
 y todo junto un teatro
 de una Venus con barbas.
 Dícenme que vuesía
 ha ofrecido cierta talla
 por precio de una zarzuela
 en que la Verdad le habla.
 ¿Es posible que tan corto
 precio tenga que la halla
 por de ochocientos doblones
 todo el precio de su paga?
 ¿Cómo quiere que Candamo
 trabaje y comedia haga,
 si una que es de más primor
 la pone tan despreciada?

El escándalo no tuvo que ser menor. Conocemos el final aciago del dramaturgo proscrito y podemos poner los datos en relación. Es una lástima que no nos hayan llegado –y hasta cierto punto, es natural, pues no habrían conseguido las licencias de impresión– las obras de Bances en las que arremetía mordazmente contra personajes principales de la Corte. Del corpus que tenemos, aún están por esclarecer las conexiones concretas con el momento histórico y sus protagonistas, que bien pudieron ir revestidas de guiños paratextuales, privativos de la puesta en escena y, por tanto, sin rastro para el lector.

Duncan W. Moir dice con tino que Bances Candamo fue el primer dramaturgo europeo en afirmar expresamente que escribía teatro político⁷⁰. Ciertamente, y aunque estamos convencido de que aún quedan por descubrir obras y datos biográficos de este

⁷⁰ Moir, 1970, p. xcv.

Príncipe, lo que no puede negarse ni suavizarse es el ingrediente de sátira política en su arte dramático.

LA CONTROVERSIA SOBRE LA LICITUD DE LAS COMEDIAS

La historiografía literaria establece fechas para cerrar épocas y categorías estéticas atendiendo a razones prácticas. En este sentido, el fin del teatro barroco se acostumbra a cifrar en el 1681, año de la muerte de Calderón de la Barca. Según parece, la desaparición de este gigante de la literatura, daría inicio a una nueva sensibilidad de corte ilustrada. Teniendo presente que toda categorización historiográfica es más o menos arbitraria, pero arbitraria al fin y al cabo, en el caso del fin del teatro clásico yo no pondría una fecha de defunción levantando acta tras tomar el pulso a un cadáver individual, sino que hablaría más bien de una serie de golpes mortales, todos ellos conducentes al paulatino cambio de estética. Esto permitiría la posibilidad de que en otros tiempos pudiera verse, como se ve, la pervivencia de una modalidad clásica o la revitalización de una estética que parecía extinta.

En efecto, uno de esos golpes mortales sería el acaecido en 1681 con la desaparición de Calderón pero no es ni el único golpe ni, a mi parecer, el que se lleva la palma en el devenir histórico; mucho más intenso y determinante es el año 1689, esencialmente por dos estocadas significativas: por una parte, la prohibición de espectáculos palaciegos y públicos como señal de luto tras la muerte de la reina María Luisa de Orleáns durante un período cuyo fin estaba previsto para las nuevas nupcias de Carlos II, pero que se acabó prolongando por la repentina muerte del papa Inocencio XI hasta otoño. Por lo tanto tenemos más de medio año en el que se corta de raíz ese espectáculo teatral que formaba parte inseparable de la vida cotidiana del siglo XVII. Con la escena española agonizante, viene la segunda estocada del mismo año con la publicación del *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* del padre Ignacio Camargo, que arremete contra los espectáculos por inmorales y exige el cierre de los teatros públicos españoles para siempre. Esta publicación toma el testigo de la célebre controversia sobre la licitud del teatro para echar más leña al fuego diciendo que los corrales de comedias son fuente de vicios contra la moral cristiana y que en los escenarios es donde «tiene puesta el demonio su cátedra de la pestilencia».

El teatro, que desde Aristóteles y Horacio había arrastrado una importante función pedagógica –el tantas veces citado *docere*–, podía causar estragos en una

población con grandes tasas de analfabetismo si lo que se enseñaba era, no modelos de conducta encomiables, sino, como dice el padre Camargo en su *Discurso*, un abanico de escenas con amores profanos, adúlteros y hasta incestuosos. Se queja el jesuita de cómo el público de los corrales celebra y aplaude cuando las virtudes cristianas son vituperadas, estableciendo una pauta del mundo al revés según la cual la modestia y recato de una doncella se muestra como «rústico encogimiento» y en cambio «se celebra la liviandad como discreta y cortesana bizarría»⁷¹. Sigue Camargo diciendo que en los corrales la fidelidad de la mujer al matrimonio se llama «obstinación y dureza» y si la casada corresponde al amor adúltero, se pinta como «fina y forçosa pensión del agradecimiento». En fin, habla del XVII como un siglo miserable a causa de los corrales, que para el jesuita son la «pública universidad de los vicios» y delimita responsabilidades, en un tono mucho más severo, sentenciando que todos aquellos que cooperaren a la celebración de una representación teatral incurrirán en pecado mortal, metiendo en el injurioso saco a los espectadores e incluso a los príncipes, que pecan mortalmente al autorizar o fomentar el arte de los comediantes. ¿La solución? Que se cierren definitivamente los teatros, afirma el jesuita, precisamente lo mismo que había dicho otra cabeza visible de la controversia sobre la licitud del teatro, Navarro Castellanos, en sus *Discursos políticos y morales* con esta serie de exclamaciones: «¡O Prelados! ¡O Príncipes! ¡O Reyes! Tapad vuestras orejas al encanto de los lisonjeros. (...) Derribad en España los teatros. Limpiadla desta venenosa peste»⁷².

Estas graves acusaciones y responsabilidades dolieron especialmente a la cabeza visible del teatro en España que era entonces el dramaturgo oficial del rey Carlos II, el asturiano Francisco Bances Candamo, único en tener este cargo instituido por Real Decreto durante dicho reinado. El padre Camargo estaba atacando directamente el modo de vida de Bances y cuestionando su cargo ante el rey con tantas y tan poco favorables opiniones del teatro en aquel tiempo. Por eso, en parte a modo de respuesta, el asturiano escribe el *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, tratado que representa la última preceptiva teatral de la Edad de Oro y que conocerá tres versiones en cinco años: de 1689 a 1694.

⁷¹ Moir, 1970, pp. lvii-lxi.

⁷² Moir, 1970, p. xciv.

Yo, pues, que he cursado diez años esta profesión y que me hallo elegido de su Magestad por su Real decreto para escriuir vnicamente sus festejos, y con renta asignada por ello, he juzgado tocarme por muchos títulos estudiar *ex profeso* quanto pudiese conducir a hacer arte áulica y pollítica la de festejar a tan gran Rei, cuios oídos se me entregan aquellas tres horas.⁷³

El dramaturgo del rey tiene la estrategia de desmontar los fundamentos y autoridades que contra las comedias ha reunido el padre Camargo y se va a dedicar en su *Teatro de los teatros* a demostrar que el jesuita o bien no ha leído las obras que cita o bien que las ha leído mal, puesto que Bances también conoce la doctrina de la iglesia por haber recibido en su juventud el grado de doctor en sacros cánones en la Universidad de Sevilla. Por ejemplo, el asturiano asegura que la primera tragedia del mundo es *El libro de Job* del Antiguo Testamento, y arremeter contra los autores de comedias es por tanto arremeter contra el primer autor, que es Dios. Invoca también a Santo Tomás de Aquino y su ideal de entretenimiento inocuo y moderado, necesario para todos los hombres, juzgando la representación teatral como un acto «indiferente» que puede conducir al bien o al mal según se emplee. También Bances critica que un jesuita como el padre Camargo se autoerija como autoridad en teatro cuando por su estatus de religioso ni siquiera puede entrar en los corrales, por lo que, si no ha pecado mortalmente, toda la información que tiene es de segunda mano.

En definitiva, Bances demuestra un compromiso para con las comedias, enfrentándose a los detractores de las mismas, y componiendo un tratado con una serie de propuestas de reforma para poder salvarlas y poner punto y final a las controversias, ya que, como él mismo reconoce:

Necesitan de alguna reforma que las ponga ajustadas de todo punto a las reglas con que se permiten y que no por leves reparos se quite al pueblo una de las más útiles e inculpables diversiones que hasta hoy conoció el mundo.⁷⁴

⁷³ Bances Candamo, 1970, p. 56.

⁷⁴ Bances Candamo, 1970, p. 56.

La música en el *Discurso teológico* contra las comedias

En cuanto al ingrediente de la música escénica, el padre Camargo dedica una de las mayores invectivas; para el jesuita, este elemento dramático, por sí solo, ya es moralmente condenable y bastaría para justificar el cierre definitivo de los teatros: «Cuando no hubiera en el teatro más incentivo de torpeza que la música, ella sola era bastante y aun sobraba para hacerle un horno de Babilonia [...] y una hoguera infernal del fuego de la lascivia»⁷⁵.

El teólogo tilda el lenguaje declamado o cantado de los farsantes de fenómeno sobrenatural, alegando que si esa «legión de demonios» abandonara esa retórica seductora «sólo hallaran entrada en los oídos de pocas personas soeces y sin vergüenza», al resto, «les movieran a indignación y se taparan las orejas al oírlas». El problema reside en que esas palabras venenosas

disimuladas y cubiertas, como píldora dorada, con el velo de las voces cortesanas y discretas, se introducen sin resistencia en el alma y, envuelta en el concepto, en la agudeza, en el artificio dulce de los versos sonoros y primorosos (en que son incomparables los de la lengua Castellana), bebe sin horror el corazón la ponzoña.⁷⁶

Acerca de este efecto sobrenatural a través del lenguaje poético-musical, incide de manera especial y lo compara con un hechizo, en unas líneas que más parecen de alabanza hacia la música teatral que de censura. Nótese la ironía y la entonación que debía imprimir el jesuita en los sermones desde el púlpito que dieron origen a su *Discurso teológico*.

La música de los teatros de España está hoy en todos primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más. Porque

⁷⁵ Cotarelo, 1904, p. 123b.

⁷⁶ Moir, 1970, p. lix.

la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los queiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos como hechizados.⁷⁷

Es probablemente la mención del maestro Hidalgo, colaborador musical de Calderón, la más sorprendente, porque usa unas palabras que supuestamente pronunció el compositor como caballo de batalla contra la música escénica de los corrales de comedias. Camargo, tras quejarse de que «a cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal», asegura que «Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real, confesaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor», y añade el jesuita que el mismo compositor «solía decir por chanza que sin duda el diablo era en los patios el maestro de capilla»⁷⁸.

De este modo parece que su crítica se concentre en aquellos músicos que pertenecen a las compañías teatrales y comparten la vida disoluta que se predica de ellas, no afectando así a los miembros protegidos por el aura sacra de la Capilla Real, aunque sean responsables en gran medida de la música teatral del Siglo de Oro por trabajar muchos de ellos indistintamente, como el propio Hidalgo, para la Real Cámara, la Real Capilla y las fiestas de Corte.

Aplica Camargo por tanto un doble rasero a la música sacra de la Capilla Real –a la que paradójicamente pone por adalid a Hidalgo– y a la del teatro. Así, con la autoridad de San Crisóstomo, alega que «hay entre las dos tanta diferencia como de oír voces de ángeles a oír las voces de unos animales inmundos que están gruñendo [...] en un muladar» y esto se debe a los propios intérpretes de uno y otro ámbito «porque por las bocas de sus ministros habla Cristo, mas por la de los farsantes el diablo»⁷⁹.

⁷⁷ Cotarelo, 1904, p. 123b.

⁷⁸ Cotarelo, 1904, p. 123b.

⁷⁹ Cotarelo, 1904, p. 123b.

El jesuita incluso entra en el contenido poético de los tonos y letras que suenan en escena para evidenciar el carácter poco edificante y el modelo de vicio que supone poner un altar a Venus en todas las comedias en que hay música:

Todos los tonos y letras que se cantan en las comedias, sin que apenas en esto haya variedad alguna, son de materias amorosas, ternuras y finezas locas, expresiones de afectos y de cuidados, quejas de amantes, pinturas de damas, alabanzas de hermosuras. No hay más voces que Cupidos, Venus, Narcisos, Adonis, Floras, Cloris, Cintias, Anardas y Filis, tiranías del amor, milagros de belleza, rigores de Deidades, divinos imposibles, lazos del cabello, nieve de las manos, flechas de los ojos, corales de los labios, Etnas de los pechos, prisión de las voluntades, fuego de los corazones.⁸⁰

Lo que más preocupa al teólogo es la recepción de los tonos teatrales por parte del público en general y no habla en este punto de los oídos regios. Para sus críticas se basa por ejemplo en los comentarios que oye a la salida del teatro, cuando termina la representación: «¿De qué son las conversaciones al salir de la comedia? Si fulana tiene garbo, si fulano tiene buen gusto en comunicarla, si baila, si canta bien, [...]»⁸¹ y aunque sea su formulación de signo negativo, nos aporta un dato importante sobre qué elementos gustaban más de las comedias del Siglo de Oro y qué argumentos corrían de boca en boca para atraer al público a asistir a una determinada obra teatral.

En el mismo sentido, una de las autoridades citadas por Camargo es Luis Crespi, por ejemplo un sermón suyo que reproduce parcialmente Bances Candamo para replicar al teólogo que lo usa en su *Discurso teológico*: en las comedias «se cantan cosas con cifras lascivas, pero tan claras que los niños las entienden, y las aprenden y las cantan por las calles, no sin detrimento grande de algunas doncellas que las oyen, ni sin ofensión de los oídos castos»⁸².

⁸⁰ Cotarelo, 1904, pp. 123b-124a.

⁸¹ Cotarelo, 1904, p. 126a.

⁸² Bances Candamo, 1970, p. 30.

La música en el *Teatro de los teatros*

La respuesta a estas y otras alusiones de los detractores de las comedias no se hizo esperar por parte Bances Candamo. Al inicio de su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* explica la razón del título y su autoridad indiscutible respecto al arte dramático de todos los tiempos. Sobre el teatro de los pasados siglos «se me podrá dar el crédito que merecieren las doctrinas» y acerca de la escena contemporánea «ninguno podrá tener más autoridad que yo, porque por las muchas que veo sé cómo son las comedias que hoy se recitan, y por algunas que he escrito sé cómo deben ser»⁸³. Así, discute la primera premisa del *Discurso teológico* revelando la poca idoneidad de su emisor y añade más tarde un argumento de más peso:

Sobre todo me diera justísimo título el ser únicamente nombrado del Rey nuestro Señor por su Real decreto, para escribir sus festejos, cuyo honor por decreto (aunque ha habido otros que le mereciesen mejor que yo) ninguno hasta hoy le ha tenido.⁸⁴

La primera respuesta a un ataque de Camargo sobre cuestiones musicales es una comparación que hacía el teólogo entre las prostitutas y las actrices que cantaban y bailaban. Bances, como es evidente por la gran cantidad de escenas musicales de este tipo que incluye en sus comedias, niega esta identidad y reprocha una actitud pecaminosa *per se*, pues Camargo «pone por pecado el ver danzar mujeres y el oírlas cantar»⁸⁵. La estrategia argumental del asturiano consistirá en distinguir bailes que pueden considerarse pecaminosos y lascivos, separándolos de aquellos que no tienen nada que la moral pueda reprobar.

Uno de los géneros dramáticos con protagonismo de música y danza que Bances condena de inmoral para salvar el resto de géneros es el de los matachines, herederos de

⁸³ Bances Candamo, 1970, p. 5.

⁸⁴ Bances Candamo, 1970, p. 93.

⁸⁵ Bances Candamo, 1970, p. 6.

los mimos de la Antigüedad. Alega que los «movimientos eran torpes, imitando cosas deshonestas» como correlato de «lo que canta la Música cuando danzan», ejecutando «grandes extremos de gesticulaciones y meneos muy lujuriosos y desvergonzadamente»⁸⁶. Los matachines en el Siglo de Oro, eran bailes de espadas de raíz popular que se ejecutaban «entre cuatro, seis u ocho» y que «al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas y se dan golpes con espadas de palo y vejigas de vaca llenas de aire» (*Aut*). Covarrubias precisa el tipo de instrumento al afirmar que los matachines «al son de las flautas, salían saltando y danzando».

Hablando de los mimos, Bances detalla que «los archimimos eran los músicos de aquellos coros y los que tocaban y cantaban lo mismo que representaban con sus acciones y danzaban» pero más adelante alude la dificultad de cantar y danzar al mismo tiempo para los intérpretes: «conociendo las veces que se semitonaban por la mucha agitación del aliento, tuvieron por mejor que otros cantasen»⁸⁷.

Después de los mimos y los archimimos, pasa a referir la categoría que más le interesa: los pantomimos, por ser parte fundamental de un género dramático y musical que lejos quedaba de la inmoralidad de los mimos y sus gestos desencajados y lascivos. Nótese la diferencia entre mimo y pantomimo con el matiz negativo y positivo que había en la corte entre baile y danza, pues el mimo «imitaba bailando con gestos y el pantomimo representando con acciones o danzando grave».

Los pantomimos eran representantes mudos que con sus máscaras vivísimamente expresaban con la acción lo que por ellos decía la Música. Y este género de espectáculos permanece hoy en muchos lugares de nuestra España, y especialmente del Reino de Toledo, donde uno canta y los demás con gestos y movimientos representan cada uno lo que le va tocando del texto.⁸⁸

⁸⁶ Bances Candamo, 1970, p. 9.

⁸⁷ Bances Candamo, 1970, p. 10.

⁸⁸ Bances Candamo, 1970, p. 10.

Bances Candamo toma la definición de Casiodoro y afirma que estas nobles representaciones de pantomimos –de las que quiere ver un correlato en las comedias de su tiempo– eran acompañadas de «unidos coros de instrumentos varios». No era necesario que los actores en escena hablasen porque entre sus gestos y la música vocal que sonaba, era suficiente. Este pasaje que incluye Bances en su tratado es sintomático del poderoso papel que tenía la música en sus comedias:

Entonces aquella mano con voz va explicándoles a los ojos el verso que se canta, y por compuestas acciones, como si fuesen letras, habla con el semblante de quien le mira, leyéndose en la mano las comas y puntos de sus cláusulas, y sin letras forma en el aire renglones clarísimos. [...] A la Comedia y a la tragedia se juntaron las locuacísimas manos de los bailarines, los dedos llenos de lenguas y aquel silencio suyo tan lleno de voces, cuando son representantes sin palabras, y de quien la musa Polimnia dicen que fue inventora, para mostrar que pueden los hombres sin el uso de los labios declarar sus pensamientos.⁸⁹

Así, concluye Bances demostrando el poder de la elocuencia sonora en la escena, pues en ella, «todo el acto de la invención» teatral podía ejecutarse «ayudado únicamente de la Música».

En otro lugar Bances describe el proceso de composición y desarrolla con más detenimiento las características de estos espectáculos teatrales de herencia clásica que aun en su tiempo se veían en Toledo:

Escríbese primero en un desaliñado romance el suceso que quieren representar, antiguo o moderno, en forma de relación. Este le va cantando un músico en voz alta y clara, de forma que le perciba el auditorio, y conforme va nombrando los personajes, se van ellos introduciendo a la scena, vestidos con la mayor propiedad que pueden, y enmascarados como los antiguos histriones. No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos [...] van ellos significando cuanto el músico canta, y haciendo cada personaje los movimientos que le tocan del suceso que se va cantando.⁹⁰

⁸⁹ Bances Candamo, 1970, p. 10-11.

⁹⁰ Bances Candamo, 1970, p. 124.

Ni filólogos ni musicólogos han reparado en este género teatral fundamentado en la música y con plena vigencia en el Siglo de Oro, pues el propio Bances con «curioso apetito de verla» representada, escribió una obra de este tipo a petición de un caballero de Esquivias. No nos ha llegado el texto cantado que acompañaba a los actores en sus gestos, pero sí –y en esta tesis es la primera vez que se da esta información– he descubierto que existe una versión de la misma que escribió el propio Bances con el formato de comedia y que hasta hoy se creía perdida: *El ilustre Luis de Badem*.

Por tanto, aunque esté refiriéndose a conceptos de la música escénica de la Antigüedad, aporta útil información sobre el teatro del Siglo de Oro porque siempre encuentra ocasión de comparar recursos o connotaciones del teatro de los pasados siglos a los presentes con fórmulas análogas a «Haciáse (como ahora las fiestas de Palacio)...»⁹¹. En este sentido, al hilo de los antiguos *mesocoros* y *phonascos* acaba ofreciendo el vínculo con los compositores y maestros músicos del teatro áureo, pues «eran los que gobernaban la música de los coros trágicos desde un lugar eminente, como hoy hacen los maestros de capilla». Con idéntico paralelo entre el pasado y el presente, distingue los ya mencionados maestros de capilla de los *coragos* de la Antigüedad, que se corresponden a los maestros de danzar del Siglo de Oro y que «disponían los saraos y guiaban las danzas»⁹².

Siguiendo la misma retórica, diferencia aquellas representaciones teatrales que podían ejecutarse de ordinario de aquellas que por su gran aparato solo se interpretaban en ocasiones concretas. Aunque tome como imagen previa la que tiene de la tragedia antigua, aquí el paralelismo se establece con las comedias mitológicas o fábulas, pues aquella «no se podía representar ordinariamente, por tener coros y Músicas y gran artificio en su composición y en las máquinas, como consta de las deidades que se aparecen». Compárese con la definición que da sobre las comedias mitológicas contemporáneas en otro lugar del tratado: «Las fábulas se reducen a máquinas y músicas, y aunque se trata en ellas de deidad a Júpiter y a los demás dioses [...]»⁹³. Así,

⁹¹ Bances Candamo, 1970, p. 14.

⁹² Bances Candamo, 1970, p. 11.

⁹³ Bances Candamo, 1970, p. 36.

la comedia de *Duelos de Ingenio y Fortuna* se escribió y representó para el cumpleaños de Carlos II, efemérides que Bances indirectamente alude al decir que las de la Antigüedad se hacían para «aquellas grandes solemnidades de sus dioses o de sus césares»⁹⁴.

El dramaturgo asturiano, que se propone escribir una historia completa del teatro, indica que la música se encuentra tanto en el origen de la tragedia antigua como en el del teatro medieval español. Una de las posibilidades para lo primero es que *tragedia* «se deduzca de *tragu*, que en griego quiere decir *cabrito*, por ser ése el premio de quien mejor cantaba la tragedia o ya del áspero concento de las voces»⁹⁵; y en otro lugar del tratado, afirma sin ambages que «el primero instituto de la tragedia fue el cantar el coro las alabanzas de sus dioses» y seguidamente añade que «al principio la tragedia la ejecutaba el coro, sin hacer otra cosa que cantar a sus dioses, hasta que Tespis fue el primero que introdujo un representante que glosase en cuanto descansaba el coro»⁹⁶.

El hecho de que el origen del teatro griego sea «un coro que cantaba las alabanzas de los dioses y especialmente de Baco» conduce a Bances a afirmar que los paganos tomaron el teatro, con sus temas y canciones, de las sagradas escrituras.

¿Qué más claro se puede mostrar que, como tomaron de los hebreos letras, historias y metros, tomaron también de ellos esta costumbre, introducida ya desde Moisés en sus tres Cánticos, que no eran otra cosa que alabanzas a Dios en coros, con órganos e instrumentos? Llenas están las letras sagradas de estos cánticos entre los hebreos, y fuera ociosa erudición referir las veces que se hallan estos coros entre los sacrificios del pueblo.⁹⁷

«Para comprobar esto» continúa «ayuda mucho el antiguo estilo que siempre observó el Demonio». Con esta referencia, el dramaturgo real está indicando que para saber cómo eran los himnos cristianos solo hace falta saber cómo eran himnos los

⁹⁴ Bances Candamo, 1970, p. 14.

⁹⁵ Bances Candamo, 1970, p. 14.

⁹⁶ Bances Candamo, 1970, p. 67.

⁹⁷ Bances Candamo, 1970, p. 67.

satánicos como el que Bances hace interpretar en honor de Baal en su comedia *El vengador de los cielos*. Según relata en su tratado, el Demonio siempre ha intentado imitar a Dios «con soberbia emulación sacrílega».

Pues ¿qué disonancia tiene que quien en todo iba viciando hacia su culto las cosas que más gratas fueron al Altísimo, usurpase también, a honor de sus falsos ídolos, los coros y cánticos de que más se agradó Dios en los hebreos? [...] Quién siempre llevó esta idea, ¿por qué no convertiría así dos artes tan dulces y tan gratas a Dios, como fueron la Poesía y la Música? Y si Dios las eligió para que cantasen a su honor en los días festivos, ¿por qué no es de creer que, a contraposición suya, las dedicase él para el bárbaro culto de sus simulacros?⁹⁸

En efecto, cuando compuso su comedia *El vengador de los cielos* estaba pensando en estas canciones que constituyen invocaciones satánicas, pues Nacor, uno de los personajes cantores que ejecutan el tono pagano, aparece también citado en el *Teatro de los teatros*. Bances tenía en mente cuál era la sonoridad para estos casos y de este modo en la segunda jornada de *El vengador de los cielos*, se lee en la acotación lo siguiente: «*Tocan chirimías, y en dos montes que estarán a los lados del teatro, se descubren dos altares con leña y algo que imite al sacrificio; en uno estarán de rodillas Nacor y Eliud, y los más que pudieren [...]*». La Música a la que Nacor y Eliud se sumarán más tarde, canta lo siguiente:

MÚSICA	<i>Gran dios de Sidonia recibe benigno este humilde voto, y en señal de que admities nuestros ritos, voraz consuma el fuego el sacrificio.</i> ⁹⁹
--------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Para el origen del teatro medieval también señala a la música como raíz, concretamente la de los seises de la catedral de Toledo, que, siguiendo a Covarrubias,

⁹⁸ Bances Candamo, 1970, pp. 67-68.

⁹⁹ *El vengador de los cielos*, p. 503.

eran «seis infantes de coro escogidos que cantan canto de órgano y contrapunto» a través de *melodías*, que define también el *Tesoro* del siguiente modo: «Es en la música cierto primor que hace la voz y el canto suave y dulce, y en la santa iglesia de Toledo hay maestro particular que enseña a los infantes de coro este primor, porque no todos le alcanzan».

A partir de este momento, Bances parafrasea el prólogo de Cervantes a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* reconociendo a un tal Navarro, natural de Toledo y posterior a Lope de Rueda, el mérito de haber sacado «los músicos al teatro, que antes cantaban detrás de los paños»¹⁰⁰ y el de haber inventado «nubes, truenos, tramoyas, relámpagos, desafíos y batallas»¹⁰¹.

Sigue Bances el devenir del teatro español del Siglo de Oro hasta que llega a una alabanza de las cualidades audiovisuales que el arte dramático tiene sobre todo a partir de 1676, año en que se nombró mayordomo mayor al Condestable de Castilla:

[...] delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias, cosa que, siendo mayordomo mayor el señor Condestable de Castilla, ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas, y el pincel saber dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la scena, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo. De estos festines reales no hablaré, porque no he de hacer tal injuria al padre Camargo.¹⁰²

Con la mención de «jamás ha estado tan adelantado el aparato de la scena, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo» y la pulla explícita al padre Camargo, Bances Candamo está claramente contestando al *Discurso teológico* y, concretamente, al pasaje musical que se citó en el apartado anterior, que comenzaba

¹⁰⁰ Bances Candamo, 1970, p. 29. Las palabras de Cervantes en las que se basa son: «sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público» (Cervantes, 2009, p. 92).

¹⁰¹ Bances Candamo, 1970, p. 29.

¹⁰² Bances Candamo, 1970, p. 29.

por: «La música de los teatros de España está hoy en todos primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más [...]»¹⁰³.

Uno de los pasajes más interesantes del *Teatro de los teatros* es la exaltación de la ópera como vehículo privilegiado para festejar a monarcas y emperadores. Bances, en un prurito de autoafirmación, subraya el gran mérito de los escritores de estos espectáculos poético-musicales cortesanos –tan parecidos a sus propias comedias mitológicas y a sus zarzuelas– a los que además dice haber asistido con asiduidad.

Entre los toscanos y venecianos han profesado la composición de sus óperas dragmáticas (como nación tan apreciadora de las buenas letras) los más nobles caballeros y títulos, los más doctos jurisconsultos y los primeros magistrados, y si alguno entre ellos (como ha sucedido) sine sete carácter las ha escrito con eminencia, ha adquirido por ellas riquezas que argüían la estimación de este estudio. El señor Emperador tiene para sus festejos quien las escriba en francés y en toscano, de que yo he visto muchas, y, teniendo crecidos sueldos los que están para esto destinados, se suelen emplear en festejarle con estas obras muchos grandes y elevados caballeros de su corte.¹⁰⁴

Sin embargo, el modelo a seguir por parte de Bances Candamo es el teatro musical francés desarrollado alrededor del Rey Sol. Alude indirectamente a la colaboración poético-musical de Quinault y Lully, pero no los cita por su nombre propio sino que deja un espacio en blanco, como se verá a continuación. Me pregunto si dejó para más tarde la inclusión de los nombres por dudar de su propia competencia escrita en francés.

El rey cristianísimo Luis XIV ha enriquecido con excesivos dones, dignos de la real magnificencia de tal monarca, a, que le compone sus óperas, y a, que las pone en música. Solamente han sido los ingenios cómicos poco apreciados y nada satisfechos en España, porque la facilidad de los números castellanos, que no consta de otra scansion, ni cantidad, que la voluntaria de el oído, ha hecho atreverse a ellos a tanta

¹⁰³ Cotarelo, 1904, p. 123b.

¹⁰⁴ Bances Candamo, 1970, p. 78-79.

inmensidad de personas de todos estados, sin letras, ciencia, ni facultad, y ha hecho a la poca inteligencia de muchos que oyen graduar de una suerte a unos que a otros, como si en los primores de la guitarra no se distinguiera el que puntea las extrañas fantasías de el que rasguea los vulgares sonos, siendo el instrumento y las voces unas mismas.¹⁰⁵

Nótese la diferencia que hace entre dramaturgos cultos cuyos espectáculos tienen un significado profundo y aquellos advenedizos que no tienen formación alguna y que solo pretender entretener. La historiadora Carmen Sanz Ayán habla de este «heredero directo de Calderón» como ejemplo de élite intelectual en una época de transición a otra estética y gusto dramáticos, y en este sentido destaca «la mutación que se estaba produciendo ante los ojos de Bances en el teatro cortesano “de contenidos” hacia el de puro pasatiempo»¹⁰⁶.

El pasaje citado a propósito de los espectáculos de la corte de Luis XIV forma parte de la tercera y última versión del *Teatro de los teatros*, que es la más rica en contenidos musicales como se aprecia también en los siguientes, donde Bances expone su teoría musical. Para acallar a los detractores del ingrediente sonoro en las comedias asegura, en relación a la música de las esferas de raíz pitagórica, que «han tenido los santos por armónica la fábrica de esos orbes cristalinos» y

que si oyésemos aquella acorde música con que se mueven sus esferas, ensordeciéramos, y que por estar hechos desde el umbral de la vida a aquel rumor sonoro (connaturalizado con él nuestro oído, y aquel aire extenuado que, encerrado en sutiles telas, forma su órgano, distinguiendo la colisión de los cuerpos al tacto vago) no le percibimos.¹⁰⁷

Eugenio Trías podría estar de acuerdo con este postulado, pues, en *La imaginación sonora*, refiere a aquellos sonidos que nuestro oído connaturaliza en lo que denomina «el inframundo intrauterino» o «matricial», que, según el filósofo catalán, es «donde se produce la emergencia del protofenómeno que da lugar a la *foné* musical, y

¹⁰⁵ Bances Candamo, 1970, p. 79.

¹⁰⁶ Sanz Ayán, 2006, p. 138.

¹⁰⁷ Bances Candamo, 1970, p. 95.

que abre la posibilidad de una escucha que no podrá nunca confundirse con la que acoge la palabra»¹⁰⁸.

Bances Candamo pone como autoridad acerca del poder de la música y su influjo en los seres humanos a platónicos y a pitagóricos, pues fueron aquellos «que entre la ciega filosofía gentílica inquirieron más de la divinidad». Siguiendo estas doctrinas, para el dramaturgo asturiano:

la causa de ser los racionales tan inclinados a la música, y de tener ella aquel dulce imperio de mover las pasiones, era porque las almas se acordaban de la suavísima armonía que se percibe eterna en la patria donde fueron criadas, y se arrebatában de esta dulce memoria.¹⁰⁹

El autor del *Teatro de los teatros* es probablemente el dramaturgo del Siglo de Oro si no con más sensibilidad musical, el que más decididamente plasmó esta preocupación estética. En un largo pasaje diserta acerca de la identificación del alma humana con la música de las esferas, pues en «ella y sus partes y facultades tienen cierto contento, y observan reglas músicas». A partir de aquí, sigue la teoría musical de Lilio Gregorio Giraldi¹¹⁰ por la que resulta «un acorde instrumento» la suma de las partes interiores del alma:

De aquí resulta un acorde instrumento. La parte racional dice armonía a la irascible, como a las cuerdas medias. Esta es la suprema y gravísima voz del instrumento y se llama *Diatesarón*, que es en la música proporción de tres puntos y medio. La irascible dice del mismo modo armonía a la racional, como la cuerda de en medio a la primera, que es *Nete*. Esta es la voz más alta y más aguda que se llama *Diapente* y es proporción de punto y medio. Dice armonía la concupiscible a la irascible, del mismo modo que la cuerda ínfima a la media, y a esta voz que se forma de la grave y la aguda llaman *Diapasón*, que es proporción doble. Pero si no observamos en esta comparación el lugar donde están colocadas las referidas cuerdas sino la fuerza que cada una tiene, diremos

¹⁰⁸ Trías, 2010, p. 37.

¹⁰⁹ Bances Candamo, 1970, p. 95.

¹¹⁰ Giraldi, 1580, p. 19.

que la parte racional más propiamente se ha de llamar medio del instrumento, y que corresponde a la irascible como a cuerda más alta, por ser esta la parte más aguda del alma, haciendo con ella aquella consonancia que se llama *Diapente*, y a la concupiscible corresponde como a cuerda ínfima, por ser esta la parte más débil y más blanda del alma, formando entre las dos aquella que se llama *Diapasón*, por cuanto la parte racional refrena y temple a esta el ardor y la remisión. Y así las dos hacen la proporción doble de la voz grave y aguda.¹¹¹

Duncan W. Moir, en su edición del *Teatro de los teatros*, aclara que diatesarón es el «intervalo que consta de dos tonos, mayor y menor, y de un semitono mayor», diapente es el «quinto intervalo, que consta de tres tonos y de un semitono menor» y diapasón es el «intervalo que consta de cinco tonos, tres mayores y dos menores, y de dos semitonos mayores, que son diapente y diatesarón».

Al finalizar el fragmento anterior sobre la consonancia armónica entre las partes interiores del alma, Bances Candamo continúa su teoría musical para aplicarla a los miembros del cuerpo humano, porque «¿quién no siente una rara armonía de órganos, arterias, cuerdas y nervios?». Aquí señala que el pulso tiene «ritmo músico» y, a propósito de Galeno, confirma: «cuando disuena o desdice de la proporción cualquiera de ellos se destempla en enfermedades el instrumento acorde del cuerpo».

Acto seguido, después de haber aludido con carácter progresivo a la música de las esferas, a la armonía del alma humana y a la de las partes del cuerpo humano, pasa a referir la consonancia sonora que se aprecia en la superficie de la tierra y en los elementos de la naturaleza, ya que se da una correspondencia entre macrocosmos y microcosmos o, en sus palabras, «entre el mundo grande y el pequeño mundo animado [...] formando los dos una perfecta armonía y consonancia acorde de distintas cosas»¹¹². Remite Bances esta correlación a la última instancia: Dios como artífice del *theatrum mundi*, autor del espectáculo poético-musical de la existencia, ya que la armonía entre el macrocosmos y el microcosmos está «publicando que su fábrica fue el poema de Dios, así porque ellos también lo son en su número y ritmo».

¹¹¹ Bances Candamo, 1970, p. 96.

¹¹² Bances Candamo, 1970, p. 97.

En este mismo apartado, Bances realiza una afirmación de la que se colige la subordinación de la música instrumental a la vocal, algo que se evidencia en la música teatral del Siglo de Oro y en la que el mismo dramaturgo incluye en sus obras dramáticas: «no hay música que no esté suponiendo antes la letra, y precisamente es menester que haya voz primero que composición, pues sin ella todo careciera de sonido y, por consecuencia, de armonía»¹¹³.

Finalmente, y a modo de anécdota, de interés son las «leyes de músico» escénico que menciona Bances y que, aunque algunas parezcan obvias, su formulación contribuye a imaginar el comportamiento que debía tener el músico frente a su auditorio durante la representación: «no sentarse aunque estuviese cansado, no limpiarse el sudor sino con los vestidos, no escupir, ni sonar las narices en todo aquel tiempo [...]»¹¹⁴.

¹¹³ Bances Candamo, 1970, p. 99.

¹¹⁴ Bances Candamo, 1970, p. 117.

LOS MÚSICOS EN LAS COMEDIAS BANCIANAS

El compositor invisible

Es un lugar común entre los estudiosos de la música teatral áurea –Flórez, Josa, Lambea, Querol y Stein, entre otros– el lamentarse con razón sobre la escasa música conservada y sobre el silencio que guardan las pocas partituras acerca de sus compositores. En efecto, en la mayoría de ocasiones nos encontramos una hoja de música con la notación, la letra y, en el mejor de los casos, la indicación sucinta, abreviada, del título de la comedia en la que sonó. En una evidente situación de dependencia, si la partitura ha de llevar un nombre propio antes es más probable que se ponga el del autor de la poesía que el del compositor de la música.

La investigación filológica y musicológica de las últimas décadas ha posibilitado identificar a algunos de los responsables de la música teatral áurea y herramientas tan útiles como los incipits de Lambea¹¹⁵ y de Stein¹¹⁶ facilitan al investigador contemporáneo la búsqueda de concordancias poético-musicales. De este modo, podemos por ejemplo rastrear una misma composición y determinar su fortuna en distintas representaciones de distintos dramaturgos.

Lo misma invisibilidad que se aprecia en los compositores puede predicarse acerca de los músicos que ejecutaban estas piezas. Como se verá a continuación, estas personas se esconden bajo nombres genéricos como «Música» o «Músicos». Aunque la musicología aún no esté familiarizada con él, un recurso fundamental para la investigación de los integrantes de las diferentes compañías teatrales en el Siglo de Oro, incluidos, evidentemente, los músicos teatrales, es el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*¹¹⁷.

¹¹⁵ *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM), Digital CSIC, 2012.

¹¹⁶ *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in the seventeenth century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

¹¹⁷ Ferrer, 2008.

El espacio invisible

En la mayoría de comedias del Siglo de Oro, los dramaturgos sitúan a los músicos en un lugar invisible a los ojos del espectador y al que aluden con la acotación «*dentro*». Como afirma Javier Rubiera¹¹⁸, este espacio estaba situado detrás del edificio del vestuario, separado del tablado con una cortina, y desde él se emitían señales acústicas de todo tipo: desde gritos por parte de víctimas de un naufragio hasta el sonido producido por el choque de espadas para evocar una batalla, pasando por la ejecución de gran parte de los tonos teatrales. Todo ello puede hallarse en las comedias de Bances.

Este espacio invisible es en realidad múltiple porque admite en él distintos lugares o focos emisores en los que el dramaturgo dispone las distintas señales acústicas, buscando muchas veces crear una sensación espacial próxima a la estereofonía y al *horror vacui* para el oído. Algo de ello se aprecia en esta acotación de *El esclavo en grillos de oro*: «*Tocan a una parte cajas y clarines, y a otra instrumentos músicos, y salen por los dos lados soldados acompañando a Adriano y a Trajano, que saldrán por encontradas partes*»¹¹⁹ o en los siguientes versos declamados de *La piedra filosofal* en los que se describe la sonoridad emitida desde diversos espacios invisibles:

[...] confunden los aparatos
 de tan disonante estruendo.
 Allí sonora armonía
 con la suavidad del metro,
 allí venatorias voces,
 al parecer de moneros,
 y aquí el dulce horror de tantos
 militares instrumentos
 con tal ímpetu confunden
 lo vario de sus acentos,
 que no hay cóncavo bastante
 a concebirles los ecos,

¹¹⁸ Rubiera, 2005, p. 89.

¹¹⁹ *El esclavo*, acot. inicial.

ni el eco sabe la voz
que ha de repetir primero,
y así de todos duplica
el rumor y no el acento.¹²⁰

En el capítulo dedicado a la fusión de músicas armoniosas propias de Venus y de estruendos militares propios de Marte, se señalan algunas correspondencias de esta organización de los músicos en el interior, con los personajes que aparecen en el tablado y con las tramas de que son protagonistas.

En el argumentario de Donato sobre las comedias de Terencio, que fueron traducidos por Pedro Simón Abril a finales del siglo XVI, ya se asocia la escena vacía a la música: «cuando la escena está tan vacía de representantes, que se pueda allí oír o el coro o el músico de flauta»¹²¹, y Covarrubias, en su *Tesoro*, da una referencia indirecta al discriminar cuando se «tañía a un coro o a dos coros» en función si los músicos «estaban en una parte, o en otra, o en ambas» del teatro.

Bances Candamo en determinadas ocasiones utiliza la técnica del decorado verbal para que el espectador vea en su imaginación el espacio invisible desde donde los músicos interpretan los distintos tonos. Por ejemplo, en *El esclavo en grillos de oro*, Sirene ordena que se cante en un cenador tan apartado –«en cuyos altos / enmarañados canceles, / la confusión de sus hojas / hasta la sombra dan verde»¹²² que el espectador no puede ver. En la misma comedia, Octavia refiere otro cenador lejano donde los músicos cantarán, en una descripción que sirve al espectador para imaginar un segundo segmento de ese «dentro» que tantas veces se acota para la música teatral áurea. Nótese cómo de nuevo Bances Candamo usa el decorado verbal y justifica la imposibilidad de no poder ver el lugar desde el que se cantará:

Pues dices que allá vosotras
habéis de cantar, advierte
que la música retires

¹²⁰ *La piedra*, vv. 53-68.

¹²¹ Terencio, 1583, f. 323v. Un análisis interesante de los postulados de Terencio, Donato-Evancio y de la traducción de Pedro Simón Abril puede leerse en Rubiera, 2009.

¹²² *El esclavo*, vv. 835-838.

a ese cenador, rebelde
a la luz; pues sus tenaces,
verdes y frondosas redes,
si por un resquicio entraron,
aun los rayos del sol prenden:
de suerte, que a salir nunca
de su laberinto acierten.¹²³

Aunque en la mayoría de ocasiones la música sea interpretada desde dentro, también hay un buen número de tonos que se ejecutan en el tablado y a la vista de los espectadores. Incluso el dramaturgo puede disponer que los músicos canten y toquen desde superficies móviles, como es el caso tan reiterado en Bances de las barcas y las góndolas.

En *Duelos de Ingenio y Fortuna*, Erictrea describe lo que oye «Desde aquí pueden oírse / músicas de las barquillas, / las góndolas y jabeques / que la noche regocijan» y Cintia explicita lo que ve: «Desde aquí, como que miro / tanta góndola festiva, / ya de luces coronadas, / ya de verdores floridas»¹²⁴. En un momento posterior, la acotación evidencia lo que oídos y ojos han anunciado: «*pasarán barcos enramados con muchas luces en ellos, y hombres y mujeres tocando y cantando, en unos y en otros, clarines y chirimías. Canta [voz] primera en un barco*»¹²⁵. A partir de este momento empezará el tono, alternándose las voces desde distintas naves.

En la comedia *Por su rey y por su dama*, el personaje de Carrasco realiza la siguiente observación también con carácter previo a la ejecución del tono:

[...] en góndolas y barquillas
salen las damas, poblando
con músicas tan festivas
las aguas de perfecciones,

¹²³ *El esclavo*, vv. 839-848.

¹²⁴ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2484-2486.

¹²⁵ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 2497 acot.

y los vientos de armonías.¹²⁶

La letra del estribillo cantado recoge además el motivo náutico: «Hoy adornan del Soma / las ondas cristalinas, / en góndolas doradas / nadantes galerías»¹²⁷.

La música suena desde góndolas –ya sea real, ante los ojos de los espectadores, o ya sea desde dentro, y el espectador imagine estas naves a partir de su oído– en *Cuál es la fiera mayor*, donde las góndolas «pueblan / todos los espacios míos»¹²⁸, y también en *La Jarretiera*, en que la letra del estribillo lee:

Al triunfo de Eduardo
el Támesis aneguen
a vagas poblaciones,
góndolas y jabeques
rompiendo la tez a las espumas
los clarines que músicos gorgeen.¹²⁹

Finalmente, también aparecen estas naves asociadas a los músicos en *Cuál es afecto mayor*, comedia en la que Cambises ordena una disposición física análoga a la citada a propósito de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, es decir, que diversas embarcaciones alternen fragmentos de música:

CAMBISES	[...] los obúes, los violines y los clarines, que al rico aparato de mis mesas sirven de pomposo ruido, en góndolas y jabeques conducirás por el río [...] en sonatas y canciones, harás que a trechos distintos, unos de otros sean ecos bebiéndose los sonidos. ¹³⁰
----------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹²⁶ *Por su rey y por su dama*, vv. 1120-1124.

¹²⁷ *Por su rey y por su dama*, vv. 1193-1196.

¹²⁸ *Cuál es la fiera mayor*, f. 46r.

¹²⁹ *La Jarretiera*, p. 49.

El músico invisible

Si con el objetivo de tomar el pulso a la música teatral del Siglo de Oro atendiésemos únicamente a la caja inicial de las *dramatis personae*, esta información nos conduciría a una conclusión errónea ya que aun en las comedias que contienen más recursos sonoros los músicos que no declaman como un personaje más son relegados, en el mejor de los casos, al anonimato.

La casuística revela los siguientes tipos de presencia del músico:

1) Presencia entre las *dramatis personae* de la caja inicial:

1.1) En contadas ocasiones, la caja especifica el nombre del personaje y distingue si se trata de un músico. Así, entre las *dramatis personae* de *Duelos de Ingenio y Fortuna* se lee: «El Desengaño, músico», «El Engaño, música» o «Apolo, músico». Si la música es coral, no se identifica ni en la caja ni en el cuerpo de la comedia como «Música» o «Músicos» sino como «Coro de sirenas», «Coro de musas» o indicaciones análogas.

1.2) Los músicos permean en la caja inicial y aparecen junto al resto de *dramatis personae* aunque bajo esos nombres genéricos de «Música» o «Músicos». Además de esta categoría anónima, si hay personajes con nombre propio que participarán en la comedia ejecutando tonos, no se explicita en la caja: hemos de recurrir al texto de la comedia para observar que, por ejemplo, la criada Flora de *Sangre, valor y fortuna* será una de las cantantes.

¹³⁰ *Cuál es afecto mayor*, p. 400.

2) Ausencia entre las *dramatis personae* de la caja inicial:

2.1) En muchas ocasiones los músicos no se citan entre las *dramatis personae* ni siquiera con la indicación genérica anónima, pero ello no obsta para que los personajes glosen el contenido de la música y den una presencia verbal, no al músico, sino a la música que suena.

2.2) El grado máximo de invisibilidad del músico es aquel en que antes, durante o después de la ejecución del tono ningún otro personaje de la comedia alude a estos intérpretes ni a la música que están interpretando. En este caso, el componente sonoro tendría una importancia análoga a la iluminación artificial o al decorado, es decir, un elemento que no se explicita y que debe pasar como natural, hecho que reclama al espectador la suspensión de su incredulidad para que quede integrada en el ambiente dramático.

Estas categorías no son un *numerus clausus*, pues pueden darse casos de distintos grados de invisibilidad en la misma comedia, es decir, que haya una discriminación en cuanto al conjunto de los músicos. En el siguiente ejemplo de *Sangre, valor y fortuna* puede apreciarse este fenómeno:

Sale Flora.

FLORA	Señora, ¿llamabas?
INFANTA	Sí. Flora, tú y Risela un rato cantad allá fuera. ¹³¹

Los dos últimos versos de la infanta Margarita que sirven de introducción a la pieza cantada nos ofrecen varios datos de relevancia para la música teatral del siglo XVII. En primer lugar, está verbalizando la tantas veces repetida acotación «*Dentro*

¹³¹ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1349-1351.

Música» como si, en vez de ser la Infanta quien dijera estos versos fuera un director escénico pidiendo a los músicos que se vayan *dentro* a cantar. Bances Candamo está mostrando al público el código propio de los ensayos teatrales, en unas palabras que normalmente quedan entre bambalinas. Otra prueba de ello, además de la orden –por otra parte, muy cortesana– y de la inversión de términos *dentro*-fuera, es la mención de Risela, por la que da nombre a la anónima cantante que probablemente ejecutó desde dentro el resto de versos cantados de la comedia. Es un caso sorprendente porque Risela no aparece entre las *dramatis personae* –ni siquiera bajo el título genérico de «Música» o «Músicos», inexistente en la caja de *Sangre, valor y fortuna*– y Bances Candamo no le concede ni una mísera palabra con autonomía. La única vez que aparece este nombre en toda la obra, paratexto incluido, es en esa anómala intervención de la Infanta.

A los músicos que no hablan con voz propia, como Risela, se les niega el estatuto de tener nombre de personaje y quedan sepultados en la invisibilidad del conglomerado «Músicos». Esta intervención de la Infanta en la primera obra de Bances de cuya representación se tiene constancia –en 1982 tenía veinte años– es un elocuente fallo de economía dramática: el público, en las horas que dura el espectáculo, debe retener un cúmulo importante de información nueva y es un esfuerzo vano, que además atenta contra la paciencia del espectador, dar nombre propio a un personaje –y menos, a un músico– que no tiene una entidad dramática individualizada en el argumento. Si Lázaro Carreter¹³² ya observa la torpeza de Lope en cuanto a economía dramática por la inclusión del personaje más que secundario de Febo en *El castigo sin venganza*, ¡qué diría de nuestra Risela, que de manera autónoma no pronuncia ni una sílaba frente a los treinta y cinco versos de Febo!¹³³

Aunque la designación por nombre propio de esta música sea más o menos accidental y que en otro momento posterior probablemente Bances hubiera reescrito, se trata de un singular ejemplo que aporta un rayo de luz a ese nebuloso papel que tienen

¹³² Carreter, 1987, p. 43.

¹³³ Además de los treinta y cinco versos que he contado en *El castigo sin venganza*, tendríamos que añadir las veces que se menciona en el paratexto el nombre de Febo –quince– y las veces que es mencionado su nombre por otros personajes –una–. En *Sangre* Risela no declama ningún verso, no aparece en ningún lugar del paratexto y solo en una ocasión, la citada, aparece en boca de otro personaje.

los músicos anónimos en escena. Si tiramos del hilo, podemos imaginar que esa cantante, en las escenas palaciegas que no tienen música, cumple la función de ambientar el espacio como una criada más que va y viene acompañando a la Infanta sin recibir la mínima atención, como si no existiera. De ahí la importancia de la mención fortuita del nombre de Risela¹³⁴.

Sea como fuere, Bances Candamo, da también con esos dos versos carta de naturalidad a que las escenas musicales del teatro cortesano del Siglo de Oro toquen *dentro*, fuera de la vista del público y del noble que solicita el tono con una intención determinada, en este caso, aliviar las penas de amor y la melancolía de la Infanta. Por ello, Flora, la única cantante que entre las criadas tiene entidad dramática –por más que sea un personaje secundario– contesta como portavoz a la solicitud.

INFANTA	[...] cantad allá fuera.
FLORA	Si halla tu pena en eso descanso seremos todas dichosas.
INFANTA	Sea triste la letra y canto.
	<i>Vase Flora.</i>

¹³⁴ Esto recuerda al pasaje que escribió Balzac en *La obra de arte desconocida*, ambientada en el siglo XVII, donde un minúsculo detalle del pintor dejaba traslucir una existencia humana detrás de una maraña de colores y trazos artísticos:

–El viejo lansquenete se burla de nosotros –dijo Poussin volviendo ante el pretendido cuadro–. Aquí no veo más que colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura.

–Estamos en un error, ¡mire!... –continuó Porbus.

Al acercarse percibieron, en una esquina del lienzo, el extremo de un pie desnudo que salía de ese caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de aquella especie de bruma sin forma; un pie delicioso, ¡un pie vivo! Quedaron petrificados de admiración ante ese fragmento librado de una increíble, de una lenta y progresiva destrucción. Aquel pie aparecía allí como el torso de alguna Venus de mármol de Paros que surgiera entre los escombros de una ciudad incendiada.

–¡Hay una mujer ahí debajo! –exclamó Porbus.

La petición musical de la Infanta a sus «criados» –en esta escena se refiere a ellos así, en plural, aunque Flora ocupe prácticamente todo el espectro textual y paratextual– es detallada y debe ir acorde con su estado de ánimo.

Los filólogos en sus estudios y ediciones críticas desconocen por lo general un sencillo recurso para visibilizar lo invisible, esto es, para saber cuántos e incluso qué personajes se esconden bajo el genérico «Música» o «Músicos»: acudir a la partitura en caso de haberse conservado. Un caso elocuente acerca de cómo una partitura teatral puede dar información sobre los personajes en escena y ayudar a desglosar las *dramatis personae* de una obra dramática lo encontramos en *El esclavo en grillos de oro*: los cuatro personajes que más versos cantados tienen son Sirene y Octavia junto con sus criadas Libia y Flora. Todo parece indicar que los tonos polifónicos son interpretados con estas cuatro voces –por ejemplo «Detente arroyuelo ufano»¹³⁵– pero en una ocasión, cuando suena desde dentro «Ojos eran fugitivos»¹³⁶, parece que sea un tono a dos voces –Libia y Flora– ya que sus amas se encuentran declamando en escena; sin embargo, la partitura indica que hay dos cantantes más, distintas a Sirene y Octavia, acompañando a las criadas.¹³⁷

Al final de esta larga secuencia musical de *El esclavo en grillos de oro*, en una pincelada probablemente debida a completar las sílabas del romance, se da identidad a una de las músicas invisibles: Irene. En el momento en que el enredo producido por la música y los celos se traslada a las espadas de Adriano y de Camilo, Sirene, desesperada, pedirá auxilio a las cantantes avisándolas por su nombre propio: «Yo intento / llamar: ¡Libia, Flora, Irene!»¹³⁸. Con Irene sucede lo mismo que ocurrió con Risela en *Sangre, valor y fortuna*: se personifica a la típica música anónima que no tiene voz propia en el desarrollo de la trama.

¹³⁵ *El esclavo*, vv. 751-754.

¹³⁶ *El esclavo*, vv. 887-890.

¹³⁷ Las cuatro líneas melódicas aparecen en *Manuscrito Novena*, 2010, p. 224.

¹³⁸ *El esclavo*, vv. 1089-1090.

SECUENCIAS MUSICALES

INTRODUCCIÓN A UNA POLÉMICA

En el ámbito de los estudios filológicos sobre el teatro del Siglo de Oro posteriores a 1998, cuando uno habla de secuencias se refiere a la función estructural que la polimetría tiene en las obras dramáticas y a los distintos métodos de segmentación atendiendo a criterios estróficos. Aunque los cambios en el tipo de estrofa siempre habían formado parte consubstancial de los estudios áureos, con la publicación de Vitse¹³⁹ se ha dado un paso más a la discriminación operada por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas;¹⁴⁰

El investigador francés propone, a partir de distinciones en la métrica, una organización de la acción dramática paralela a los conceptos clásicos de jornada, cuadro o escena, de manera que podría ser más significativo para el argumento el paso de un romance a una seguidilla, que los momentos de tablado vacío en que cambian los personajes. No obstante, para Vitse no todos los segmentos de una misma estrofa son igual de relevantes y por esta razón jerarquiza entre formas métricas englobadoras – «macrosecuencias»– y formas métricas englobadas –«microsecuencias»–. Las primeras servirían para intercalar las segundas, es decir, aquellos otros materiales, los englobados, que no tienen el mismo papel estructurante. Ejemplifica de manera clara

¹³⁹ Vitse, 1998.

¹⁴⁰ Lope de Vega, 2003, vv. 305-312.

estos materiales subordinados con los relatos o las canciones que se intercalan en una misma secuencia métrica¹⁴¹.

Este trabajo de 1998 provocó distintas reacciones durante aproximadamente una década: por una parte, generó una polémica que se plasmó en ríos de tinta –entre partidarios, contrarios o imparciales que simplemente complementaron las tesis de Vitse–, y, por otra, desató una auténtica moda u obsesión por identificar cambios de estrofa con cambios en un plano más profundo del argumento.

Si el investigador francés había ejemplificado en su trabajo fundacional esa jerarquización métrica en detrimento de los versos cantados, era de esperar que sus continuadores, sobre todo en las nuevas ediciones críticas de comedias áureas, aplicaran las mismas herramientas para subyugar los segmentos musicales. La primera reacción en el marco de esa oleada de publicaciones fue la de Antonucci, plasmada en dos trabajos en el año 2000 sobre la cuestión. La investigadora italiana seguía en términos generales las tesis del francés, pero, con el fin de complementarlas, profundizó en distintos matices, como en la música teatral. Para Antonucci –a diferencia de Vitse, que habló exclusivamente en términos de segmentos estróficos– las canciones eran secciones siempre subordinadas con independencia de que se encontrasen intercaladas en el marco de una estrofa métrica mayor.

Deberemos otorgar el mismo estatuto de forma englobada a cualquier texto cantado, aunque no se encuentre en posición intercalada [...]. Deberemos considerar formas englobadas, también, a todas esas unidades métricas que, por su posición y extensión, carecen evidentemente de autonomía [...]. Finalmente, deberemos considerar formas englobadas, en mi opinión, a todas esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo) se presentan más bien como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo porvenir.¹⁴²

¹⁴¹ Vitse, 1998, p. 50.

¹⁴² Antonucci, 2000a, pp. 215-216.

Las canciones pasaban a ser, *per se* y desde cualquier ángulo, siempre microsecuencias, es decir, formas englobadas y en ningún caso englobadoras. Diez años más tarde, recogiendo los frutos que dio un decenio de investigaciones filológicas, Antonucci glosaría sus propias palabras de este modo:

Lo que yo proponía era establecer entre las distintas formas métricas que componen la pieza una jerarquía ya no asentada en el simple y objetivo criterio de la «intermetricidad» [...], sino en una serie de criterios basados en una escala creciente de subjetividad: texto cantado, brevedad tal que conlleve una «falta de autonomía», ausencia de diálogo y, «por tanto», inoperatividad de cara al progresar de la acción.¹⁴³

Lejos de entrar en una polémica que ya no existe como tal, me limitaré a ahondar en las secuencias cantadas con el fin de demostrar falsas algunas premisas que desde 1998 han ido degradándolas paulatinamente en cuanto a su importancia en la función estructural y de organización de contenidos dramáticos. No obstante, mi propuesta solo es en parte concomitante con las tesis derivadas de este tipo de segmentación, ya que su objetivo se centra en las secuencias que comparten una unidad métrica, y el mío en las secuencias en que la música es el elemento que da unidad a la acción, tenga o no una plasmación directa y unitaria en la estrofa. Asimismo, mientras que los seguidores de los postulados de Vitse tienen en su método una vocación universal –pretenden segmentar el 100% de los versos de una comedia y dar una explicación en clave argumental a todos los cambios de estrofa–, mi teoría solo pretende explicar la estructura de aquellas escenas o cuadros que incluyan música; y mientras que los primeros supeditan a sus secuencias englobadoras las divisiones en jornadas y escenas, mi razonamiento es siempre compatible y colabora con estas divisiones clásicas.

De este modo, parece que solo podrían entrar en conflicto ambos puntos de vista en los casos en que, en una misma unidad estrófica –sea micro o macro–, se diera el concurso de elementos musicales englobadores; pero aun en este caso juzgo absurdo competir por cuál de los dos códigos tiene más relevancia a la hora de estructurar esa

¹⁴³ Antonucci, 2010, p. 80.

concreta escena y probablemente el debate acabaría llevando a argumentos de tipo subjetivo. Si ante una secuencia musical el investigador no quiere usar el criterio de especialidad que propongo y prefiere seguir exclusivamente las tesis de Vitse, llegará, en el mejor de los casos, a resultados interesantes pero sordos al concurso del arte musical, que, por otra parte, puede no entrar en los objetivos de su investigación.

Esto ocurre, por ejemplo, en el tono «En hora dichosa llegue»¹⁴⁴ inserto en *El esclavo en grillos de oro* y del que conservamos la música. El primer verso de la escena es cantado e inaugura una estrofa métrica que continuarán los personajes con sus versos declamados. Las repeticiones del estribillo irán jalonando la escena, que se cerrará, a su vez, con versos cantados del mismo tono. La siguiente escena empezará con distinta métrica. En otras palabras: entre la primera aparición del tono y su última repetición se engloban cuatrocientos cuatro versos, número que se corresponde con el total de versos que hay en toda la escena y con el total de versos que siguen la estrofa métrica del romance con asonancia en *a-a*.

En el ejemplo referido, el texto cantado impone una métrica a los versos declamados a los que jalona y enmarca dando inicio y fin a la escena. ¿Cómo afirmar aquí que el texto cantado no estructura la secuencia o que es, *per se*, una microsecuencia subordinada?

Sea como fuere, y en beneficio de una mayor comprensión de la construcción de las unidades dramáticas, sugiero que se apliquen cuantos métodos o puntos de vista que se consideren oportunos pues todo ello redundará en la riqueza epistemológica y hermenéutica de un texto dramático, sin restar un ápice de importancia al significado de la polimetría en el teatro áureo. Con esta nueva tipología de análisis de secuencias, simplemente se intentan dar otras herramientas para comprender, desde una dimensión poético-musical, la construcción de las comedias del Siglo de Oro.

¹⁴⁴ *El esclavo*, vv. 1-8.

MACROSECUENCIAS MUSICALES

Aun a riesgo de parecer un término oximorónico para los que niegan la importancia de la música en la construcción dramática, propongo acuñar el término «macrosecuencia musical» para aludir a aquellos pasajes musicales que engloban otros materiales dramáticos –como versos declamados u otras secuencias musicales de menor extensión¹⁴⁵– y que cumplen una función estructural en la comedia¹⁴⁶, sin que ello impida que los objetos englobados puedan cumplir también un papel en la misma estructura.

Con independencia de que sea el ingrediente englobador o el englobado el que dé inicio a la estructura heterogénea, la música vocal o instrumental que le da unidad se puede manifestar en el texto dramático de tres distintos modos: en forma de versos cantados; mediante acotaciones sonoras; o a través de versos declamados con alusiones a la música que se está ejecutando en el presente –o bien que acaba de ejecutarse, o bien que se ejecutará inmediatamente–. Estas alusiones a la música en las intervenciones habladas de los personajes son a veces los únicos indicios que tenemos del momento en que empieza o termina un tono, ya que en el teatro del Siglo de Oro no abunda este tipo de acotaciones y, además, si se están reproduciendo a la vez versos declamados y versos cantados, de modo artificial se tiende a organizar los elementos en orden sucesivo, incluyendo primero los versos hablados y luego los cantados, como ocurre en el ejemplo de *Sangre, valor y fortuna*:

ROSAURA	Con igualdad de sentir, a mi afegto cariñoso le pesa, prima, el mirarte prisionera de ese ahogo. Pero el rey pasa al jardín, y el príncipe, en cuyo hermoso sitio, al compás de las fuentes
---------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹⁴⁵ Por ejemplo, la macrosecuencia que protagoniza el tono «Ojos eran fugitivos» engloba «Guárdate de Cupidillo» y «Cuidado pastor». En la música conservada para esta comedia en el *Manuscrito Novena*, la primera partitura se detiene para incluir las dos englobadas y luego prosigue hasta el final (*Manuscrito Novena*, pp. 224-225).

¹⁴⁶ Aunque sin hablar de macrosecuencias y analizando solo una de sus comedias, es indicativo que el valor estructural de la música en Bances Candamo ya haya sido puesto de manifiesto por Oteiza, 2007.

que acompañan voz y tono
de músicos que le asisten,
tan diestros como sonoros,
divierten algunas veces
sus cuidados y sus gozos.
Y, pues la música suena
tan cerca, prima, es forzoso
ausentarnos [...] ¹⁴⁷

Las manifestaciones más típicas en cuanto a la organización de estas estructuras en que la música se relaciona con otras secuencias son las siguientes: sucesiva simple –*ab*–, sucesiva abrazada –*aba*– o simultánea –*a+b*–, aunque no son infrecuentes estructuras más complejas como las mixtas o aquellas en que se van sucediendo los elementos y la música va jalonando la macrosecuencia –*abab*, *ababa*–. Un ejemplo de sucesiva simple sería la glosa declamada que hace un personaje a la letra de un estribillo, aplicándosela a su situación concreta: en estos casos, aunque no haya un pasaje musical posterior, es evidente que se trata de una unidad en que los versos cantados del estribillo tienen *vis atractiva*:

<i>Dentro MÚSICA</i>	<i>Es el engaño traidor y el desengaño leal, el uno dolor sin mal y el otro mal sin dolor.</i>
----------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------

BENCISLAO	Parece que este concepto se escribió para mí solo, pues engaño mis pasiones en lo mismo que enamoro. Estoy tal, ¡oh hado esquivo! siendo lo que pasa cierto, que me acredita que muerto la pena de verme vivo [...] ¹⁴⁸
-----------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹⁴⁷ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 499-513.

¹⁴⁸ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 523-534.

Es un elemento característico de estas estructuras el hecho de que, para dilatar en el tiempo su cierre –por ejemplo, en estructuras *ababa*–, el dramaturgo acostumbre a servirse de la repetición de un mismo estribillo o de la sucesión de distintas coplas cantadas¹⁴⁹.

Hay que tener en cuenta que en las macrosecuencias musicales siempre hay un diálogo explícito o implícito de los personajes en escena con los músicos que, en la mayoría de las ocasiones, están fuera de escena. De ahí que muchas veces los personajes pidan directamente a los músicos una canción, como en el ejemplo que ya conocemos:

INFANTA [...] Flora, tú y Risela un rato
cantad allá fuera.

FLORA Si halla
tu pena en eso descanso
seremos todas dichosas.

INFANTA Sea triste la letra y canto.

*Vase Flora.*¹⁵⁰

O en ocasiones haya en los versos declamados algunas fórmulas o marcas textuales implícitas que indican cambios de fase en el marco de una macrosecuencia. Por ejemplo, en esta misma escena en que la Infanta pide música, lo que da entrada al tono teatral es la exclamación que aparece en el último verso de su parlamento «¡Suframos, penas, suframos!».

INFANTA será así, no hay que dudarlo,
que no todos los amores
han de ser tan desgraciados
como el mío. Muerta vivo.

¹⁴⁹ Por ejemplo, el tono teatral «Ojos eran fugitivos», en *El esclavo en grillos de oro*, distribuye, sin repeticiones, sus trece cuartetos cantados a lo largo de la macrosecuencia musical. Esta estructura contiene, entre el primer y el último verso cantado del mismo tono, doscientos veintitrés versos.

¹⁵⁰ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1350-1354.

¡Suframos, penas, suframos!

MÚSICA (*Dentro*) *Sólo el silencio testigo [...]*¹⁵¹

De modo circular, para cerrar la macrosecuencia musical y a la vez la escena, el dramaturgo usará una fórmula parecida a la que dio inicio a la música vocal: «¡Suframos, cielos, suframos!»¹⁵². Entre ambas exclamaciones de la Infanta se encuentra el tono «Solo el silencio testigo» que los músicos irán repitiendo en cuatro fragmentos entre los que la Infanta intercalará glosas declamadas.

*Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento
pues no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.*¹⁵³

Para terminar este apartado propedéutico, téngase en cuenta que el elemento que hemos denominado englobador de una macrosecuencia musical puede constituirlo no solo un tono cantado –aunque así sea en la mayoría de ocasiones–, sino también la música instrumental y los bailes dramáticos, como se verá a continuación.

¹⁵¹ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1362-1367.

¹⁵² *Sangre, valor y fortuna*, v. 1424.

¹⁵³ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1367-1370.

POESÍA CANTADA

La música vocal constituye la principal fuente de análisis para el estudio de la música en el teatro del Siglo de Oro. A diferencia de lo que ocurre con la música instrumental, como norma general los versos cantados no dependen de las acotaciones, ya que su presencia opera en el plano privilegiado de lo textual y por el intermediario, también privilegiado, del personaje dramático, bien sea individualizado con nombre propio o bien sea bajo un título genérico como «Música» o «Músicos».

A causa de las escasas acotaciones del teatro áureo y de la poca música conservada, muchas veces es difícil distinguir la situación en que un tono es ejecutado exclusivamente por la capilla de cantores, de aquella en que son acompañados por instrumentistas. No obstante, contamos con numerosos ejemplos en que se evidencia el concurso de voces instrumentales y sirven para tener una idea de su importancia semiótica en el marco de las comedias.

En el teatro del Siglo de Oro muchas veces se hace referencia a la música vocal con la mención de «cadencias», por ejemplo en el siguiente caso extraído de *El invicto Luis de Badem*: «sonando en las cadencias / los ecos del clarín»¹⁵⁴; en él el canto –sus cadencias– van acompañadas por los sonidos del clarín. La «cadencia» se predica de «la pronunciación y modo de cantar. Usase desta voz con especialidad en las composiciones métricas, de quienes se dice que tienen cadencia y armonía cuando están bien ejecutadas» (*Aut.*). Además, para Bances Candamo, la voz humana es condición *sine qua non* para la música teatral del Siglo de Oro y para la música en general, tal y como se desprende de su afirmación en el *Teatro de los teatros*: «no hay música que no esté suponiendo antes la letra, y precisamente es menester que haya voz primero que composición, pues sin ella todo careciera de sonido y, por consecuencia, de armonía»¹⁵⁵.

¹⁵⁴ *Luis de Badem*, f. 1v.

¹⁵⁵ Bances Candamo, 1970, p. 99.

AGRUPACIONES VOCALES

Las formas de organización de la música vocal pasan por la cuantificación del número de voces en cada conjunto. Las manifestaciones más frecuentes de estas distintas organizaciones en el teatro del Siglo de Oro son los solos, los dúos, los cuatros y los coros.

Solos

El «*solo*» –así es como aparece referido muchas veces en las fuentes musicales– es música para una sola voz. En *El cortesano*, Baldassare Castiglione consideraba habilidad imprescindible para cualquier caballero el canto solista con acompañamiento instrumental, modalidad que en el teatro de finales del siglo XVII en nada se distinguirá del aria operística –en las fuentes aparecerá a veces como «*aria*» o «*area*»¹⁵⁶–. Como características que diferencian el solo de los cuatros o los coros, pueden mencionarse las siguientes:

- 1.- Acostumbran a ser ejecutados por personajes individuales –esto es, con nombre propio– de entre las *dramatis personae*, en contraposición a los tonos cantados por cuatros o coros, ejecutados, en gran medida, por genéricos «Músicos» o conjuntos corales.
- 2.- En cuanto al espacio, los solos suelen interpretarse en escena y no desde dentro, invisibilidad que se predica mucho más del resto de modos organizativos de la música vocal que hemos enumerado.
- 3.- La letra de los versos cantados a una sola voz acostumbra a tener, sin menoscabo en su posible significado profundo, una relación directa y pragmática

¹⁵⁶ Josa y Lambea, 2000, p. 66.

con la superficie de la trama. En este sentido, una canción a solo es vehículo predilecto tanto para una seña que espera otro personaje para actuar en el marco de un enredo, como para realizar una invocación o incluso para que un personaje aparezca al final como *deus ex machina*, a poner fin a un conflicto con su canción.

4.- Consecuentemente con los puntos anteriores, además de las obvias aptitudes musicales, para la interpretación de un solo se requieren además al cantor ciertas habilidades actorales.

Obsérvense las cuatro características en esta canción a solo por parte de la criada Rosaura en la primera jornada de *El duelo contra su dama*. Sus ocho primeros versos son declamados y los siguientes ocho son cantados en dos estancias: la primera es la copla y la segunda el estribillo

ROSAURA

Tente,
que cantaré aunque exhalara
la vida en la voz. (Sospechas,
no nos hagamos culpadas
aunque camine a mi muerte
en pasos de mi garganta.
¡Oh, si Lotario entendiese
la seña y se retirara!)

(Canta)

Fuentecilla bulliciosa,
que con travesura incauta,
abejuela de cristal,
libando las flores pasas:
¡Para, risueña, para!
Que bulles, que saltas
y, bandido sediento, un arroyo
*te bebe la vida y te roba la plata.*¹⁵⁷

¹⁵⁷ *El duelo contra su dama*, p. 343.

Dúos

El dúo es una composición musical que se canta a dos voces, y parece que la nomenclatura fue tomada «de los italianos, que llaman *dúo* a lo que los españoles dicen *entre dos*» (*Aut*). Aunque lo más común es que los dúos sean ejecutados por dos cantantes individuales de distinta tesitura, nada impide que las mismas dos tesituras pueden ejecutarse también por dos conjuntos corales¹⁵⁸.

Un ejemplo de dos personajes solistas que cantan a dúo, en diálogo con dos coros que también cantan a dúo, puede encontrarse en esta estructura diseminativo-recolectiva cantada de *Duelos de Ingenio y Fortuna*. Entiéndase como tentativa de plasmar la circunstancia de la simultaneidad, el hecho de colocar un octosílabo entre versos quebrados, en las primeras intervenciones de los coros.

APOLO	Pues los dos a cielo y tierra publiquemos nuestro duelo.
	<i>Cantan.</i>
FORTUNA	¡Ah, del cristalino alcázar!
<i>Dentro</i> CORO 1º	¿Quién llama?
APOLO	¡Ah, de la luciente esfera!
CORO 2º	¿Quién llega?
FORTUNA	¡Ah, del viril transparente!
CORO 1º	¿Qué quieres?
APOLO	¡Ah, de las mansiones sumas!
CORO 2º	¿Qué buscas?

¹⁵⁸ En la música que compuso Juan Hidalgo para la obra de Calderón *Ni amor se libra de amor* hay un coro que canta a una sola voz –Coro 1º– y otro que canta a cuatro voces –Coro 2º– (Querol, 1981a, p. 46).

LOS DOS COROS ¿Quién llama? ¿Quién llega?
 ¿Qué quieres? ¿Qué buscas?

FORTUNA ¡Oíd!

APOLO ¡Atended!

FORTUNA ¡Advertid!

APOLO ¡Escuchad!

A dúo ¡Deidades puras,
el célebre duelo
de Ingenio y Fortuna!

LOS DOS COROS Ya oyen, atienden,
 advierten y escuchan
 cristalino alcázar,
 esfera luciente,
 viril transparente
 y mansiones sumas,
el célebre duelo
*de Ingenio y Fortuna.*¹⁵⁹

Cuatros

Cuatro «se llama en la música la composición que se canta a cuatro voces» (*Aut*). Estos tonos polifónicos son muchas veces ejecutados por músicos sin nombre de personaje individualizado en las *dramatis personae*, hecho que no es óbice para que el dramaturgo pueda asignar, en la secuencia musical, un dígito numérico para cada voz. Afortunadamente ha pervivido la música de muchos de estos tonos a cuatro voces, que el lector curioso encontrará en el cancionero poético-musical más importante del siglo XVII, el *Libro de tonos humanos*¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 542-564.

¹⁶⁰ Hasta la fecha, Josa y Lambea han editado y publicado cuatro volúmenes del *Libro de tonos humanos* (Ver Josa y Lambea 2000, 2003, 2005 y 2010). A modo de ejemplo, en el primer volumen aparecen cuatros de empezar como «Enojado está el abril» (pp. 55 y 242) o «Labradora de Loeches» (pp. 55 y 249).

La estructura de los cuatros más simples está formada por un solo estribillo cantado a cuatro voces e indicado en el texto como «*cantan a 4*», «*el 4*» o «*a 4*»; pero también puede añadirse a esta estructura básica del cuatro, un reparto de coplas cantadas a las distintas voces que interpretarán a solo. En este último caso, el texto, en el mejor de los casos, indica qué voces cantan cada parte y lo hace en números cardinales –«*Voz 1*», «*Voz 2*»– u ordinales –«*Voz 1^a*», «*Voz 2^a*»–, y en el peor, se limita a distinguir las sin ordenarlas –«*Una voz*», «*Otra voz*»–. Que el paratexto no ayude a discriminar un orden que los músicos conocerían de memoria o a través de partituras, no es un problema cuando se da un estribillo y cuatro coplas; pero si el número de coplas es impar, no sabemos qué voces repiten o cuáles se quedan sin cantar su solo en relación a las demás.

En el siguiente ejemplo, «*Infelice aumenta Dido*», hay solo tres coplas, por lo que la cuarta voz es la única que no ejecuta su solo, según informa el paratexto:

<i>Canta 1</i>	Infelice aumenta Dido a su fugitivo amante, las ondas, con lo que llora, y con lo que gime, el aire.
EL 4	<i>Diciendo entre quiebras de dulces compases: «Ráfagas te sepulten, hondas te traguen».</i>
EL 2	Vuela la nave, y las voces revocan en lo distante de los vientos, los bramidos, de las hondas, los embates.
EL 4	<i>Diciendo entre quiebras de dulces compases: «Ráfagas te sepulten, hondas te traguen».</i>
EL 3	La bellísima africana con mil angustias mortales anega en el mar los ojos

por ir siguiendo la nave.

EL 4

*Diciendo entre quiebros
de dulces compases:
«Ráfagas te sepulten,
hondas te traguen».*¹⁶¹

Los cuatros más conocidos son los llamados «cuatros de empezar» porque a partir de ellos se daba inicio a jornadas o escenas, pero la existencia de esta tipología no debe llevar a la creencia de que los dramaturgos del Siglo de Oro no se sirvieron de «cuatros de terminar» e incluso de cuatros que ni inauguraban ni clausuraban jornadas o escenas. Sea como fuere, la existencia de esta subdivisión de los cuatros en función del momento en que se encuentren de una escena o jornada es sintomático de que existe una conciencia dramaturgica de servirse de la música para estructurar la comedia. De hecho, muchos cuatros son los responsables de dar unidad a las macrosecuencias musicales.

Entre los subtipos mencionados, son los cuatros de empezar los más frecuentes en el teatro de Bances Candamo. Estos, por el hecho de situarse estratégicamente al inicio, previos a cualquier acción, pueden cumplir algunas funciones específicas, además de servir para la estructuración de la comedia, a saber:

- 1) Llaman la atención del espectador, indicándole que va a empezar la comedia, una de sus jornadas o una de sus escenas. En el contexto de los corrales de comedias los cuatros de empezar tenían una gran relevancia porque era un modo decoroso de pedir silencio al ruidoso público e indicarles que va a empezar una parte o la totalidad de la representación.
- 2) Cumplen una función de ambientar la escena. Por la letra, los instrumentos, el tipo de canción, el baile si lo hubiere o incluso el vestuario de los músicos, el espectador puede inferir mucha información sobre la escena que la música está inaugurando, gracias a lo cual, la secuencia musical está conformando al espectador su primer horizonte de expectativas.

¹⁶¹ Bances Candamo, 1722b, pp. 357-358.

3) Constituyen un «diálogo primario» en el sentido que acuña el término Kaplan¹⁶². Aunque este autor no contempla un inicio musical sino meramente actoral, señala que en este lugar privilegiado se da una asociación de sentimientos y reacciones más o menos intensas con el público (interés, entusiasmo, placer, temor, etc.) que, por el hecho de ser previas al código común que esperan –la acción, el argumento– los sitúa en una posición de inseguridad. Más recientemente, Bobes Naves¹⁶³ ha ampliado el alcance de esa relación a todo signo semiótico que aparezca en los primeros momentos de la representación, incluyendo seres animados e inanimados.

4) Suponen una suspensión en la temporalidad de la acción que muchas veces es aprovechada para cambios de escenografía y de vestuario. Esto se predica de cualquier inicio de escena y/o de jornada, incluso de aquellos cuatros de empezar la primera jornada cuando una loa precedente ha recreado un ambiente distinto. Asimismo, estos lapsos temporales que crean estos tonos a cuatro voces sirven para el descanso de los actores que terminaron la escena anterior con largos parlamentos, de ahí que no sea infrecuente encontrarlos como paréntesis –con fórmulas paratextuales como «*Vanse y salen los músicos*¹⁶⁴»– tras dilatadas intervenciones.

5) Su música se superpone al ruido que producen los trucos de tramoyas y los cambios de decorado y de maquinaria. En las acotaciones que hay entre escenas o entre jornadas suelen describirse unidas la aparición una nueva escenografía y la aparición de los músicos para convertir lo que sería una experiencia desagradable para los oídos en beneficio de la vista, en una entrada de escena que constituye un verdadero espectáculo audiovisual. Este elemento se aprecia sobre todo en las fábulas o comedias mitológicas y en las zarzuelas áureas, por ser en ellas los desafíos musicales y visuales un recurso orgánico.

¹⁶² Kaplan, 1973, pp. 19-21.

¹⁶³ Bobes Naves, 1987, p. 184.

¹⁶⁴ *El duelo contra su dama*, p. 347.

Coros

En la definición que de este concepto da el *Diccionario de Autoridades* parece que es más característico el hecho de ser multitud que el del propio cántico, porque la música vocal solo es uno de las posibilidades del ambiente festivo que define al coro: «En su riguroso y propio significado vale multitud de gente, que se junta para cantar y regocijarse, o aplaudir, alabar y celebrar alguna cosa».

En el teatro del Siglo de Oro, un conjunto coral acostumbra a aparecer como una persona más entre las *dramatis personae*. Cuando hay varios coros en una misma pieza teatral es muy probable que unos mismos cantores integrasen –al menos en parte– el resto de coros. Esta hipótesis se puede incluso sostener cuando hay un diálogo entre distintos coros durante una misma canción, porque, al cantar desde dentro, como es usual, «si unos mismos músicos cantan el primer coro a media voz o fuerte y el segundo en piano o eco, se obtendrá perfectamente la impresión de dos coros diferentes»¹⁶⁵. Esta solución práctica se evidencia en piezas teatrales con una gran cantidad de coros. Así, la caja de las *dramatis personae* de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* incluye los siguientes conjuntos corales: Coro de cupidillos, coro de dioses, coro de nereidas, coro de musas, coro de sirenas, coro de engañados y coro de desengañados. Y el texto, aún recoge un coro más, el coro de ninfas; en total son –virtualmente– ocho los conjuntos corales de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, aunque en la práctica no deberían ser más de dos.

En las cajas iniciales son frecuentes los olvidos de los coros, sobre todo de aquellos que no tienen una caracterización específica –*Coro 1, Coro 2*–. A partir de la macrosecuencia musical de la primera jornada de *El esclavo en grillos de oro*, se infiere que hay un coro de sacerdotisas romanas que «repiten, en voces varias»¹⁶⁶ el estribillo, pero este coro no aparece como tal ni en las *dramatis personae* ni en las acotaciones,

¹⁶⁵ Querol, 1981a, p. 45.

¹⁶⁶ *El esclavo*, v. 100.

quedando diluido bajo el genérico apelativo de «Música». Más grave es el problema en *La restauración de Buda*, en que hay al menos dos coros y en la caja se guarda absoluto silencio: ni siquiera se encuentra el genérico «Música».

TÉCNICA VOCAL

La técnica vocal en la música teatral es el conjunto de habilidades necesarias que los cantantes han de dominar para ejecutar los tonos áureos, y van desde la simple emisión correcta del sonido hasta el virtuosismo del instrumento vocal. Este es un elemento que frecuentemente se olvida cuando se habla de la música teatral del Siglo de Oro, pero los dramaturgos distinguían las propiedades de un buen tono y de un buen canto. Bances Candamo explicita que la música divierte a los cortesanos no solo con los tonos sino también con las voces:

Pero el rey pasa al jardín,
y el príncipe, en cuyo hermoso
sitio, al compás de las fuentes
que acompañan voz y tono
de músicos que le asisten,
tan diestros como sonoros,
divierten algunas veces
sus cuidados y sus gozos.¹⁶⁷

En la textura musical de la pieza que está empezando a sonar –«Es el engaño traidor»– aparece la «voz» de los cantantes y el tono en sí, que incluye la música instrumental. Para los espectadores del siglo XVII las únicas voces de una composición musical eran, *stricto sensu*, las vocales, de manera que para acercarnos al contexto de recepción habría que dejar de lado el concepto que tenemos hoy de «voces instrumentales» para no caer en lo que sería un oxímoron en la era de Bances.

Mutatis mutandi podríamos aplicar a la técnica vocal de los músicos escénicos, las nociones interpretativas que da Luis Vives a los actores en *De ratione dicendi* (1532). También la expresión de los cantores variará en función de la letra y de las pasiones que de ella se deriven:

¹⁶⁷ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 503-510.

En la moción de los afectos sosegados, el lenguaje será el corriente, el sencillo, a tono con el afecto que quiere despertar, flexible, modesto, tranquilo, grave. En los afectos apasionados, las traslaciones serán ásperas, arrastradas, traídas de lejos, como las que hay en las tragedias [...]. Al enojo y a la exaltación convienen palabras retumbantes, amenazadoras, compuestas de mucha [sic] otras, como en la tragedia, dice Horacio, las bambollas y los vocablos sesquipedales. A la acrimonia y a la vehemencia conviéndenle la oración cortada y la prolongación del aliento; el ritmo uniforme de aliento conviene a la controversia [...]. El desbordar repentino de una pasión revela un espíritu cargado y desbordante, impotente de comedirse y contenerse y de no echarse afuera [...].¹⁶⁸

No obstante, es necesario recordar que no todos los tonos revisten la misma dificultad técnica para el cantante, sobre todo en aquellos casos en que el vocalista es también actor. Muchas de estas piezas de repertorio teatral son sencillas, de fácil memorización y sin grandes artificios técnicos. De este modo, el poder de seducción de la música teatral áurea provendría en la mayoría de casos de una bella voz más que de un virtuosismo técnico.

Concento armónico

El arte de la buena ejecución de un tono polifónico implica el concento de voces entendido como «canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas» (*Aut.*). Es lo que precisamente ordena Matilde en *El duelo contra su dama*:

MATILDE	[...] Y supuesto que el acento con dulcísima armonía es a tanta duda mía vago oráculo del viento, diga otra vez el concento en ecos armoniosos:
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ELLA Y MÚSICA	<i>Los casos dificultosos</i>
---------------	-------------------------------

¹⁶⁸ Vives, 1992, pp. 751-752.

*y con razón envidiados,
empiézanlos los osados
y acábanlos los dichosos.*¹⁶⁹

Los cantantes que interpretan «Los casos dificultosos» disponen sus voces en una textura musical de conuento, uniendo voces graves con agudas. Para Lope de Vega, en términos musicales, todo conduce a lo mismo: todo es amor, ya que la armonía es conuento, el conuento es concordia y la concordia es amor. En *La Dorotea*, cuando Fernando dice «Arte divino es la música», César responde lo siguiente:

Danle por inventor a Mercurio, y otros a Aristógeno, pero lo cierto es que lo fue amor. Porque la armonía es conuento: el conuento es concordia del son grave y del agudo, y la concordia fue instituida de amor; porque con aquella recíproca benevolencia se sigue el efeto de la música, que es el deleite.¹⁷⁰

Después de todo, en la música y en el conuento de voces encuentra Bances Candamo uno de los posibles orígenes de la tragedia griega, pues nada obsta para que etimológicamente se «deduzca de *tragu*, que en griego quiere decir *cabrito*, por ser ése el premio de quien mejor cantaba la tragedia o ya del áspero conuento de las voces», como asegura en su *Teatro de los teatros*.¹⁷¹

¹⁶⁹ Bances Candamo, 1722b, pp. 359-360.

¹⁷⁰ Lope de Vega, 1968, p. 403.

¹⁷¹ Bances Candamo, 1970, p. 14.

Horror vacui para el oído

A medida que avanza el siglo XVII, el arte del conuento armónico dejará de ser un reto en sí y los dramaturgos buscarán crearlo a partir de la confusión introducida por nuevos componentes acústicos que se simultáneamente con el fin de crear una sensación de *horror vacui* para el oído, noción que Bances expresa con fórmulas como «Del estruendo se formen las consonancias»¹⁷². Este caos ordenado puede crearse principalmente a partir de cinco fusiones:

- 1) Simultaneando las voces armónicas y el estruendo de instrumentos militares.
- 2) Simultaneando versos cantados y versos declamados de idéntica letra.
- 3) Simultaneando idénticos versos cantados y versos declamados pero variando la entonación y, por tanto, el significado, en uno de los dos elementos.
- 4) Simultaneando versos cantados con distinta letra.
- 5) Simultaneando versos cantados y versos declamados de distinta letra. Dentro de este apartado, pueden diferenciarse:
 - A) Predominio de la música vocal ante los versos declamados. Es decir, suena la música aunque no se oigan las intervenciones habladas.
 - B) Predominio de los versos declamados ante la música vocal. Es decir, los personajes hablan con música de fondo.

¹⁷² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 8.

1) Simultaneando voces armónicas y estruendo de instrumentos militares

La primera fusión es el recurso más consciente que realiza Bances Candamo y que hereda de Calderón: se trata de reunir la música de Venus con la música de Marte¹⁷³. De este modo se crea un espesor de signos sonoros mezclando músicas de ámbitos discursivos opuestos: por una parte dulces armonías propias de escenas amorosas –principalmente, voces humanas– y por otra el estruendo de la música militar producida por cajas y clarines.

En el primer tono de la comedia *Luis de Badem*, Bances Candamo incluye una pieza de este tipo, precedida por una acotación que informa acerca de lo que se está oyendo: por una parte suenan «clarín y caja» y, por otra, se ejecutan «voces dentro» con «música».

VOCES [<i>Dentro</i>]	<i>¡Viva la otomana luna!</i> <i>¡Viva el Sultán y Visir!</i>
MÚSICA [<i>Dentro</i>]	Eternos vivan, vivan, Sultán y gran Visir, sonando en las cadencias los ecos del clarín. Gloriosos vivan, vivan, y lleguen a rendir banderas imperiales en la esperada lid. Triunfando vivan, vivan, y eterna en su lucir, eclipse el sol del Austria la luna más feliz.
VOCES [<i>Dentro</i>]	<i>¡Viva la otomana luna!</i> <i>¡Viva el Sultán y Visir!</i> ¹⁷⁴

Esta mixtura musical que ejecutan voces e instrumentos queda subrayada por la acotación citada, por los versos cantados –«sonando en las cadencias / los ecos del

¹⁷³ Desarrollo este punto en el apartado relativo a la música de Marte y de Venus.

¹⁷⁴ *Luis de Badem*, f. 1r.

clarín»— y por los versos declamados que vendrán a continuación a modo de reacción directa —«ves en tu aplauso la caja / con la armonía sutil»—.

Una descripción más elocuente de este fenómeno puede encontrarse en la comedia *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, particularmente en la intervención de Achab y en la acotación referente al «tan festivo estruendo» que aparece en la reacción de Sara.

ACHAB Bien es que templadas cajas
que broncas al ayre suenen;
bien es, que confusas voces,
unidas discordemente,
cláusulas, que el ayre alhagan
con lo mismo que le hieren,
digan confundiendo el eco
que tanta dicha celebre.

*Achab, Jezabel, la Música, las cajas, y clarines, y todos dentro,
y fuera, repiten.*

TODOS *Viva nuestro Rey Achab,
siempre invicto, grande siempre,
que ceñido de victorias,
que adornado de laureles,
reyne, mande, triumphe y viva,
viva, triumphe, mande y reyne.*

SARA Oh, si tan festivo estruendo
Abdías, mi amante, viese [...] ¹⁷⁵

¹⁷⁵ *El vengador de los cielos*, pp. 489-490.

2) Simultaneando versos cantados y versos declamados de idéntica letra

En el segundo caso de fusión, Bances Candamo mezcla el canto con la declamación para un mismo contenido: la sincronía se produce en el texto pero no en el modo de ejecutarlo. En el Siglo de Oro no se usa el verbo *declamar* sino que la expresión para indicar esta acción es *representar*, palabra propia del paratexto que aparece generalmente para distinguir los elementos cantados de los declamados. Cuando se dan a la vez, se indica con fórmulas análogas a «*Todos a un tiempo cantan y representan*»¹⁷⁶. No obstante, en la mayoría de ocasiones las didascalias guardan silencio y no indican estas coincidencias de contenido, que el lector debe suponer por otros indicios textuales.

El siguiente ejemplo, extraído de *El invicto Luis de Badem*, parece indicar una sincronía de este tipo, más que una repetición exacta de todos los versos del estribillo. Si Ismael, en vez de declamar, cantase esos versos con la música, simplemente diría «ÉL y MÚSICA», como encontramos en otros casos.

MÚSICA	<i>Hecho amor el pecho mío dos astros en un arpón: uno inclina el albedrío y otro roba el corazón.</i>
ISMAEL	Hecho amor el pecho mío dos astros en un arpón: uno inclina el albedrío y otro roba el corazón. ¹⁷⁷

En *Quién hallará mujer fuerte*, de Calderón, se incluyen versos simétricos en el mismo sentido pero, en este caso, la acotación sí dilucida el sentido:

Canta la Prudencia, y ella [Débora] representa lo que canta.

¹⁷⁶ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 2229 acot.

¹⁷⁷ *Luis de Badem*, ff. 7v-8r.

PRUDENCIA ¿Qué os turba, qué os acobarda...

DÉBORA ¿Qué os turba, qué os acabarda...¹⁷⁸

El magisterio de Calderón es evidente en este y otros recursos musicales que, con orgullo explicitado en su *Teatro de los teatros*, hereda el dramaturgo asturiano que lo sucedió en el cargo de dramaturgo del rey.

3) Simultaneando con distinta entonación idénticos versos cantados y declamados

Bances Candamo, en este tercer tipo de fusión, no cambia ni la música del tono ni su letra, tan solo la entonación; con este pequeño matiz cambia totalmente el significado. En *El esclavo en grillos de oro*, la ejecución simultánea del mismo estribillo exclamativo por una voz que le imprime una entonación interrogativa, genera una confusa y a la vez rica textura musical que aporta una nueva significación a la letra cantada. Este elemento contribuye en último término a ese *horror vacui* acústico.

El estribillo aludido, del que se ha conservado su partitura, es una salva de dos versos –«¡Trajano y Adriano vivan / para timbre de su patria!»¹⁷⁹– que se repite diversas veces en una misma escena de alabanza a los dos héroes de Roma por parte de un buen número de personas. Tras la última repetición del estribillo, en los versos 133-134, la acotación indica «*Vanse*» y se quedan en escena solo el conspirador Camilo, su cómplice Lidoro, y Gelanor, criado del primero y también cómplice. Con la desaparición de Trajano, Adriano, Cleantes, Octavia, Sirene y su coro de damas-sacerdotisas, Bances Candamo parece indicar al espectador que ha terminado la secuencia musical interpretada fundamentalmente por estas; no obstante, doscientos sesentainueve versos después el estribillo volverá a repetirse –versos 403-404– cuando

¹⁷⁸ Calderón, 2001, vv. 928-929.

¹⁷⁹ *El esclavo*, vv. 7-8.

el elemento musical ya había desaparecido, con la huida de los músicos, del horizonte de expectativas del público. En este momento, suenan desde dentro con el concurso de una ligera variación tanto en la entonación como en la instancia enunciativa, hecho que consigue cambiar por completo el significado del estribillo. Este es el intrigante final de escena que diseña Bances Candamo con el protagonismo de la música que, siendo la misma salva hacia Trajano y Adriano, se ejecuta ahora desde la óptica del partido que trama el inminente magnicidio.

CAMILO Pues entremos; y supuesto
que solo de aquí a mañana
es el plazo de su vida,
¿qué importa que en consonancias
de músicas y clarines
las voces repitan varias...

VOCES Y MÚSICA ¡Trajano y Adriano vivan,
para timbre de su patria!¹⁸⁰

Entiéndase que Camilo está uniéndose a la repetición del estribillo, integrándolo en su discurso, tal y como ocurre siempre en estos casos, por ejemplo en *Sangre, valor y fortuna* –«Es el engaño traidor»–, en *Duelo* –«Los casos dificultosos»–, o en las repeticiones previas de este estribillo –«En hora dichosa llegue»– de *El esclavo en grillos de oro*. Lo que ocurre aquí es que el contexto y la entonación interrogativa dan un giro hermenéutico al mensaje de la música. Bances saca a escena al conspirador Camilo para introducir la repetición del estribillo en alabanza de sus enemigos, mas la distinta modulación de la voz que trueca en interrogativos los versos que están siendo al mismo tiempo exclamativos desde dentro, añaden una nueva voz y un nuevo matiz a ese *horror vacui* para el oído que Trajano había ya calificado como confuso al inicio de esta macrosecuencia musical, pidiendo que cesara «el estruendo» de la fusión de músicas «que la atención nos confunden / y el aire nos embarazan»¹⁸¹. No he hallado un caso tan particular en todo teatro del Siglo del Oro.

¹⁸⁰ *El esclavo*, vv. 397-404.

¹⁸¹ *El esclavo*, vv. 13-14.

En *Carácter de los afectos* hay otro ejemplo que no por ser menos evidente es menos elocuente que el anterior perteneciente a *El esclavo en grillos de oro*. En este nuevo caso, todos los personajes pronunciarán, con la Música, el mismo texto, pero cabe suponer que cada uno lo dirá con una entonación distinta y ello implicará nuevos matices significativos: por una parte el furioso Orlando, por otra el Odio como figura alegórica, por otra Angélica y Medoro, y, finalmente, Melisa y el Pensamiento personificado.

ORLANDO Huir de ti yo sabré
 haciendo estragos y ruinas,
 en ese hermoso vergel,
 aunque repitan las voces
 por mi mal segunda vez...

ODIO Mira que dicen las voces
 a un tiempo los acotados
 por tu mal segunda vez...

ANGÉL. y MEDOR. Repita el sonoro acento
 por mi bien segunda vez....

MELISA Y PENS. Desvaneced la ilusión
 diciendo segunda vez...

Estos ocho versos han de decir respectivamente cada uno al mismo tiempo.

TODOS Y MÚSICA Fuentecillas, no corráis;
 vientecillos, no inspiréis;
 pajarillos, silencio, quedito,
 músicas hojas, pacito, ce, ce,
 los dulces picos callad,
 las ramas enmudeced,
 quedito, pasito, callad y atended,
 que duerme mi amor y descanza mi bien.

Con la representación como va anotada se cierra todo y se da fin a la Jornada 2.¹⁸²

¹⁸² *Carácter de los afectos humanos*, pp. 221-222.

4) Simultaneando versos cantados con distinta letra

El cuarto caso de fusión se da por la ejecución simultánea de dos poemas cantados con diferente letra. En tanto que la voz es el único instrumento musical capaz de transmitir palabras en su sonido, se produce un solapamiento y una confusión de sus significados, hecho que indica una mayor importancia al *horror vacui* para el oído como fenómeno, que la intelección de los mensajes verbales.

En el ejemplo siguiente de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, por una parte, Erictrea y el coro primero cantan al unísono un texto parecido pero contrario al que cantan, por otra parte, Himeneo y el coro segundo. Este motivo musical subraya el tema de esta escena, que versa sobre el engaño y el desengaño que puede suponer el amor a modo de dos caras de la misma moneda.

ERICTREA ¡Que siempre he de ser esquivia...!

HIMENEO ¡Que siempre amante seré...!

LOS DOS ¡Aunque en sus ecos repita
ese sonoro tropel!

ERICT. Y CORO 1º ¡Amantes, *amad, amad!*

HIMEN. Y CORO 2º ¡Amantes, *temed, temed!*

*Todos a un tiempo cantan y representan, y se hunden las tramoyas en que salieron [...].*¹⁸³

En *La restauración de Buda*, Bances Candamo ya hizo ejecutar en un primer momento y por separado el texto cantado de los Coros –por tanto, el espectador ya conoce el mensaje de sus palabras–, pero en un segundo momento, se ejecutan al mismo tiempo: importa más el estruendo y la espectacularidad acústica que la comprensión de

¹⁸³ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2224-2229.

una letra que ya conocen. Por ser letras cantadas que se repiten, los testimonios no transcriben la totalidad de las canciones sino que indican solo el íncipit seguido de un símbolo de etcétera que desarrollo.

MEHEMET ¡Ea, espíritus, todo esto
 al aire se desvanezca,

Desaparece todo.

durando los ecos solos
que tanto riesgo le adviertan!

Los dos coros juntos, sin cesar música y representación y van bajando las tramoyas de los dos.

CORO 1 ¡El emperador del orbe,
 monarca de la tierra,
 a la gran corte del mundo
 en hora dichosa venga!

CORO 2 Los años dichosos, felices y breves
 de la reina hermosa de la primavera
 numeren gloriosos,
 del fuego, del aire, del agua y la tierra,
 las llamas, las plumas, las flores, las perlas.

VISIR Ya he visto, ¡ay de mí!, ya he visto
 que se opone en mar y tierra
 la fortuna a mi privanza [...]

*Desde aquí, sin cesar la música, el arma, las faenas, el disparar, y la representación de suerte que acaben a un tiempo.*¹⁸⁴

Nótese que a los versos cantados se superponen también los otros sonidos que indica la acotación final y que la simultaneidad de los coros es interpretada por el Visir como una oposición de los elementos –versos del segundo coro– a su privanza –versos

¹⁸⁴ *La restauración de Buda*, vv. 1114-1132 acot.

del primer coro—. Con todo, se añade un plus de significación que va más allá de la suma de las palabras cantadas.

5) Simultaneando versos cantados y versos declamados de distinta letra

El quinto caso de fusión se da también por la ejecución simultánea de dos textos distintos, pero, en este caso, como mínimo un conjunto es cantado y el otro es declamado. Por el carácter sucesivo del texto escrito, este carácter simultáneo debemos inferirlo de las acotaciones o de la glosa de los personajes. En el ejemplo siguiente, extraído de la comedia *El rapto de Elías*, es el paratexto el que nos informa de la sincronía.

ABDÍAS

Todo el monte se confunde
en estruendos desunidos,
pues en varias partes dicen
ecos y acentos distintos.

La Música y las voces dentro, y la representación a fuera, de suerte que acaben todos a un tiempo.

MÚSICA

Viva el gran dios de Israel,
que piadoso, que benigno
para conceder el premio
con portentos admite el sacrificio.

Dentro UNOS

Infelices de nosotros.

OTROS

Valednos, cielos divinos.¹⁸⁵

En *Duelos de Ingenio y Fortuna* encontramos una escena de pendencia con espadas en que, mientras los combatientes declaman sus versos, suenan voces gritando y versos cantados. Ningún testimonio recoge el texto de los versos cantados durante la riña porque ya se escucharon con anterioridad, por este motivo la acotación

¹⁸⁵ *El vengador de los cielos*, p. 508.

simplemente hace una remisión al tono anterior –«Ya que mares ni vientos»– que debemos suponer cantado durante esta acción:

HIMENEO	¡Y tú hallarás en mis filos tal furia, que aun de escarmiento no ha de servirte el castigo!
	<i>Saca la espada y embiste con él, y mientras riñen y representan, vuelven a cantar en los barcos las coplas que han cantado, y suena la grita y clarines, todo a un tiempo; [...].</i>
PERIANDRO	¡Fortuna, al valor apelo, pues ya la ocasión perdimos!
ARIÓN	Entre mi amigo y mi rey, a la dama solo asisto.
UNOS	¡A la marina!
OTROS	¡A la playa! ¹⁸⁶

En *El sastre del Campillo* Bances vuelve a repetir una escena de acción, en este caso una persecución, en que se solapan los versos cantados y los versos declamados. Con el recurso al *horror vacui* auditivo en los momentos de gran tensión se aumenta la ansiedad de la escena por el cruce de dos mensajes y dos códigos distintos que el oído apenas puede discriminar. De este modo juega Bances a confundir al espectador en esta escena de gran intensidad dramática:

MANRIQUE	No te detengas, que todos en mi seguimiento vienen.
<i>Dentro</i> TODOS	¡Al risco, a la cumbre, al valle, a la espesura y al puente!
MANRIQUE	Vete, pues dicen las voces que en ruidoso estruendo crecen...

¹⁸⁶ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2658-2665.

Música y voces y representación a un tiempo mismo.

MÚSICA	<i>Siempre la memoria ha sido el mayor mal de un ausente porque siempre son pesares acordados los placeres.</i>
FORTÚN	Cercad el monte soldados y nada el furor reserve.
REY	Todo el contorno las llamas de vuestro coraje quemén.
CONDESTABLE	Aun la más oculta cima vuestro desnudo penetre.
TODOS	¡Al risco, a la cumbre, al valle, a la espesura y al puente! ¹⁸⁷

En la acotación de este fragmento, y en general en todas las acotaciones con indicaciones musicales del teatro del Siglo de Oro ha de tenerse en cuenta la imprecisión de su colocación. Este desajuste se evidencia en las situaciones de fusión de música y versos declamados en las que, por lo general y aunque la acotación parezca señalar lo contrario, los personajes no esperan al final del tono para intervenir con su declamación. Esta integración se evidencia en *La restauración de Buda*, donde vuelven a cruzarse versos cantados y versos declamados para que se incremente la tensión de la escena con la confusión poético-musical:

*Repite la música la letra y estribillo y riñen Amurates y Ibraín,
todo a un tiempo.*

MÚSICA	Yo no entiendo los efectos que produce el dolor mío, pues de la vida que muero, nace la muerte que vivo.
IBRAÍN	¡Desta suerte lo sabré!

¹⁸⁷ *El sastre*, p. 236.

AMURATES ¡Desta suerte he de decirlo!

Dentro ZARA ¡En el jardín hay espadas!¹⁸⁸

A este tipo de sincronías pueden añadirse dos subtipos en que también se cruzan versos declamados con versos cantados pero en los que sobresale un elemento dominante: la declamación de los personajes o la música, respectivamente. Para discriminar entre los distintos subtipos es de especial ayuda el paratexto, como veremos a continuación.

A) Predominio de la música vocal ante los versos declamados

Aunque proporcionalmente es menos significativo este subtipo que el siguiente, hay algunos casos en que la música teatral del Siglo de Oro debe escucharse en su integridad, declamen o no los personajes al mismo tiempo y dure lo que dure la declamación.

En *El postrer duelo de España*, de Calderón, la didascalia indica: «Desde aquí se dice todo el tono seguido, sin dejar de cantar, aunque se represente»¹⁸⁹. La supremacía de la música es evidente, como también en su obra *Conde Lucanor*, en que incluye la siguiente acotación: «Esto se ha de representar y cantar junto, sin cesar instrumentos, cajas y trompetas, advirtiéndole que o se oiga o no, nadie ha de durar más de lo que durase uno». Este último pasaje ha sido comentado por Querol con este tenor: «Naturalmente las palabras “se oiga o no” se refiere a lo declamados [*sic*] por los actores, puesto que la música se oiría muy fuerte». Al hilo de la misma acotación, el musicólogo tarraconense realiza un comentario que serviría para todos los tipos de fusiones de los apartados que estamos analizando:

¹⁸⁸ *La restauración de Buda*, vv. 1706-1712.

¹⁸⁹ Calderón, 1977, v. 957 acot.

Si cantan unos y representan otros y además suenan al mismo tiempo instrumentos tan ruidosos como las cajas y trompetas ¿podía el público oír los versos declamados? Lo más seguro es que no. Y esto ¿no es contrario a la inteligencia, por parte del público, del drama o del auto? La respuesta nos la da el mismo Calderón y en ella se ve cómo para el gran dramaturgo el efecto de la música en estos casos, es más importante que entender las palabras.¹⁹⁰

Bances Candamo, en su comedia *Cuál es afecto mayor*, pone en boca de Tomiris unos versos que describen cómo la música vocal está ocupando prácticamente todo el espectro acústico:

TOMIRIS

[...] Aun no distingo los bultos
que pueblan en viento de este
laberinto del oído,
en ecos tan diferentes,
mas si el estruendo confuso
es tal que aun hace que llenen
el aire todas las voces,
¿qué harán la tierra las gentes? [...]
¿qué es esto? Lisenia, dime,
¿qué de estas voces infieres,
que poblando el horizonte
de tantos vagos tropeles
nada se percibe y solo
las confusiones se entienden?¹⁹¹

¹⁹⁰ Querol, 1981a, pp. 49-50.

¹⁹¹ *Cuál es afecto mayor*, p. 378.

B) Predominio de los versos declamados ante la música vocal

A diferencia del anterior subtipo de fusión, en esta nueva categoría claramente los versos cantados constituyen una suerte de música de fondo para los versos declamados, pero no por ello dejan de tener una función importante ni de subrayar acciones presentes o futuras. De este modo, en la comedia de Bances *Cuál es afecto mayor*, se lee en una acotación que no arroja dudas al respecto: «Desde aquí, nunca se deja de cantar y tocar muy bajo, sin que estorbe la representación, que ha de ser al mismo tiempo».¹⁹²

Una forma frecuente en que aparece esta preeminencia del texto declamado frente al cantado es esa segunda fase de muchos tonos en que se repite su letra en parte o en su totalidad; es decir: hay una primera fase en que se cantan los versos sin que ninguna intervención hablada interrumpa o se superponga y, con carácter posterior, se da una segunda fase en que se simultanean versos cantados y versos declamados en que interesa más escuchar estos últimos porque el público ya conoce el mensaje de los primeros. La situación aludida ocurre, por ejemplo, en *Cuál es la fiera mayor*, en que se aprecia una primera fase en que suena exclusivamente la música, y una segunda fase con esa simultaneidad de importancia desigual:

¹⁹² *Cuál es afecto mayor*, p. 412.

MÚSICA	¡Ay! cómo gime, mas ¡ay! cómo suena el remo a que nos condena el niño Amor.	Fase 1
CORO 1º	Clarín que rompe el albor no suena mejor.	
CORO 2º	Sí suena mejor el tarara que rompe los aires inspira al oído cadencias de amor.	
CORO 1º	No suena mejor.	
CORO 2º	Sí suena mejor.	
<i>Repiten esta música siempre a lo lejos con los instrumentos sin cesar de forma que no estorben la representación.</i>		Fase 2
GALATEA	Qué dices esposo amado, [...] ¹⁹³	

En *Quién es quien premia*, se incluye una acotación especialmente significativa, en que la simultaneidad que se da entre versos cantados, versos declamados y música instrumental se jerarquiza colocando en primer lugar de importancia la declamación y en último lugar el canto:

LAURA

[...] que en obúes, en violines,
clarines, timbales, flautas
y otros instrumentos hacen
la confusión consonancia
y ha hecho venir la reina
de la siempre celebrada
fecundísima inventora
de habilidades, Italia,
voy, que ya se está tocando. (*Vase.*)

¹⁹³ *Cuál es la fiera mayor*, f. 46r.

Entra por un bastidor y sale por otro, en cuyo interin en la mutación de palacio con que empezó la jornada, se descubre un gabinete de espejos con aparatos reales, y en él un tocador con todos sus adornos. Va saliendo al son de la música la reina Cristina en brial y con un peinador puesto; todas las damas en traje de Suecia van sacando en azafates los vestidos, y haciendo cortesías al pasar la reina; ella se sienta, y los instrumentos que se dicen en los versos, todo cuanto dura este paso, aunque no se cante, no cesarán de tocar canciones a lo lejos, de forma que no estorben a la representación.

ENRICA

¡Cantad que sale Madama!

Canta CARLOTA:

*Ya la soñolienta aurora
con esperezos de nácar
a los dejos de la noche
está bostezando granas.¹⁹⁴*

En los casos en que se indicó que la confusa simultaneidad de versos cantados y versos declamados servía para incrementar la tensión de una escena caracterizada por la acción –combate, persecución, etc.–, a veces el dramaturgo subordina la música al texto declamado con indicaciones sobre la potencia acústica con la que han de ejecutar la pieza, como demuestra *Quién es quien premia* en la didascalía: «*Al quitarse todas las damas, Leonor arroja una cinta, llegan a cogerla Carlos y el Duque a un tiempo y repiten dentro el cuatro en voz baja que no estorbe*»¹⁹⁵. El primer verso cantado tras la acotación –«¡Ay que el amor se ha hecho patín!»– aunque suene a media voz está describiendo con otro código el carácter deslizante de ese amor por el que están luchando al mismo tiempo Carlos y el Duque.¹⁹⁶

¹⁹⁴ *Quién es quien premia*, vv. 139-152.

¹⁹⁵ *Quién es quien premia*, v. 2753 acot.

¹⁹⁶ Ver el apartado de esta tesis que lleva por título «Potencia acústica».

Hipotiposis

En retórica, la hipotiposis es la descripción viva de una idea por medio del lenguaje escrito u oral. Aplicada esta figura retórica al lenguaje musical, el compositor en la música –y los músicos en la ejecución– imitaría los sentimientos o ideas expresados en los textos poéticos. En estas audiciones los oídos de los espectadores devienen ojos y la música se convierte en un prisma sin igual para visualizar el texto y la emoción que transmite. Se conoce este recurso también por los nombres de descriptivismo, madrigalismo, figuralismo y *word painting*, aunque el diccionario académico solo recoge hipotiposis.

Quintiliano, en sus *Instituciones oratorias*, da una definición próxima a la voz inglesa *word painting*: «hipotiposis, esto es, una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos»¹⁹⁷. En el Siglo de Oro, el único teórico que relacionó metódicamente las figuras retóricas clásicas con la música de su tiempo fue Joachim Burmeister. En su obra *Musica Poetica*, de 1606, no olvida la hipotiposis, recurso poético-musical que vincula a los más grandes compositores:

Hypotyposis is that ornament whereby the sense of the text is so depicted that those matters contained in the text that are inanimate or lifeless seem to be brought to life. This ornament is very much in evidence among truly master composers.¹⁹⁸

Fue sobre todo a partir de Burmeister que este recurso perteneciente al lenguaje en general pasó a tener también un significado específicamente musical, ya que se reconoce a este teórico alemán el mérito de ser «who converted the *figurae rhetoricae* into *figurae musicae*» de manera sistemática¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Quintiliano, 1887, pp. 92-93.

¹⁹⁸ Burmeister, 1993, p. 175. Corresponde a la p. 62 del texto en latín de 1606.

¹⁹⁹ Plett, 2004, p. 378.

La subordinación de la música a la poesía es evidente en la hipotiposis, cuyo propósito esencial es la imitación en el estricto sentido que estableció Cerone para la música: «la parte más esencial es hacer lo que la letra pide»²⁰⁰. En otro momento, el teórico italo-español desarrolla esta idea:

Habemos de advertir de acompañar en tal manera cada palabra, que, adonde significa crueldad, amargura, dolor, pasión, aspereza, dureza, llanto, sospiros y cosas semejantes, la música también ha de ser dura, áspera y triste, empero regolandamente ordenada.²⁰¹

Un ejemplo paradigmático del mismo Cerone es cómo la música ha de ejecutar la palabra «suspiro», con brevísimas pausas, de manera que el auditorio pueda visualizar mejor el texto:

Adviertan pero que, a veces, en los madrigales y obras a lo humano, para imitar puntualmente el sentido de la palabra, se divide la dicción con pausa de semibreve, de mínima o de otra menor la cual división (siendo hecha con juicio) hace la obra muy graciosa. [...] en la palabra *sospiri*, a la cual divide en dos partes con pausa menor, haciendo que todas cuatro voces canten *sospi, ri*; y esto así hizo para imitar más el efecto natural del suspiro. [...] en el verso *Cortó mis tristes y ásperos sospiros*, adonde, para imitar el sentido de la letra en todas las partes, a la palabra *Cortó*, va cortando con un suspiro; y lo mesmo hace a la palabra *sospiros*, cantando en esta manera: *Cor, tó mis tristes y ásperos sos, pi, ros*. En estas y semejantes ocasiones, pues, por la imitación de la letra, se puede dividir la palabra, mas, en otra manera, nunca será permitido.²⁰²

Aunque el *Libro de tonos humanos*²⁰³ es un testimonio de gran valor para apreciar este tipo de recursos, solo un pequeño porcentaje de música teatral áurea ha

²⁰⁰ Cerone, 1969, vol. II, p. 695.

²⁰¹ Cerone, 1969, vol. II, p. 669.

²⁰² Cerone, 1969, vol. I, pp. 304-305.

²⁰³ Ver los distintos volúmenes publicados por Josa y Lambea: 2000, 2003, 2005 y 2010, especialmente el apartado de las distintas introducciones que titulan «Madrigalismos».

llegado hoy hasta nosotros. No obstante, al tratarse de lugares comunes y moldes estereotipados que se repiten²⁰⁴, puede suponerse para ciertas palabras o versos cantados una determinada disposición gráfica en la notación, con giros melódicos y rítmicos característicos. También, y como mínimo, se han de tener en cuenta las propias virtudes del intérprete, que «debe adecuar el madrigalismo a la expresividad y énfasis de cada palabra en particular [...], el cual estaba autorizado para adaptar la melodía, ajustando sus valores, ligaduras y demás aspectos, a las diferentes acentuaciones de las palabras»²⁰⁵.

Ante tal pérdida de fuentes musicales para el teatro áureo y a partir de las expresiones poético-musicales estereotipadas, mi tesis es que compositores y poetas del Siglo de Oro incluían hipotiposis notoriamente en tres ámbitos semánticos distintos pero que pueden aparecer al mismo tiempo:

1) **Ámbito natural:**

1.1) Agua: la risa de las fuentes.

1.2) Aire: el gemido de los vientos.

2) **Ámbito animal:** el gorjeo de las aves.

3) **Ámbito humano:** el suspiro de los hombres.

4) **Concurso de distintos ámbitos.**

Si se sigue mi propuesta, cuando nos encontremos textos cantados en el teatro áureo que mencionen uno, dos o los tres ámbitos semánticos, los interpretaremos como como una invitación para la ejecución por parte de los músicos de acuerdo con el

²⁰⁴ El mismo Cerone dice «hállanse destas imitaciones musicales de otras mil maneras, de las cuales no se puede hacer aquí particular mención por ser tantas, lo cual queda al estudio de cada uno» (Cerone, 1969, vol. II, p. 671).

²⁰⁵ Josa y Lambea, 2000, pp. 81-82.

recurso retórico-musical de la hipotiposis y mediante breves melismas, quiebro o pausas, según los casos. En ocasiones las menciones a estos ámbitos discursivos no se dan en los propios versos cantados pero sí en la acotación que les da paso o en la glosa declamada que a ellos hacen otros personajes.

En la realidad textual, muchas veces encontraremos cruces –por ejemplo, el gorjeo en las fuentes o el suspiro en las aves– y otras palabras de la misma familia semántica –por ejemplo ríos, pájaros, labios– que remiten al mismo recurso. La misma definición que da de «quiebro» el *Diccionario de Autoridades* ya implica uno de estos cruces: «la pausa breve y armoniosa que se hace con la voz en un gorjeo, cantando, y como quebrándola» y la palabra «gorjeo» la ejemplifica de este modo: «Le salieron a recibir variedad de aves, que en dulces gorgéos y festivos ademanes, le daban la bienvenida».

En cuanto a la breve pausa que implica este quiebro, también suele denominarse en el ámbito de la música *mesis* en tanto que modo de hipotiposis mediante la cual se interrumpe «una palabra para significar dolor o suspiro. La palabra, según esta figura retórico-musical, se puede dividir en dos o tres partes, por medio de silencios en la melodía»²⁰⁶. El dominio de esta técnica vocal se tenía en muy buena consideración en el Siglo de Oro, y Bances Candamo la incluye, como se verá, en varias ocasiones dentro de sus obras. Gracias a Salas Barbadillo, sabemos que el arte de un buen quiebro era apreciado en su especificidad: «Su voz es dulcísima, sus pasajes admirables, y en el quiebro nadie le compite».²⁰⁷

²⁰⁶ González Valle, 1987, p. 832.

²⁰⁷ Salas Barbadillo, 1635, ff. 232v-233r

1) **Ámbito natural**

Pertencen al ámbito de la naturaleza el agua y el aire y son escogidos para vehicular esta técnica vocal por ser elementos que se caracterizan por su flujo o corriente. En virtud de la hipotiposis, la música pintará el movimiento de estos mediante melismas o quiebros, según el caso, pero también mediante notas en valores breves o largos.

La mayor antología hoy conservada de tonos teatrales compuestos para comedias de varios dramaturgos del Siglo de Oro, el *Manuscrito Novena*, recoge distintas canciones para obras de Bances Candamo. En cantidad de tonos conservados por el *Manuscrito Novena*, el asturiano ocupa el tercer puesto entre los dramaturgos áureos. Entre ellos, se encuentra la música para *El esclavo en grillos de oro* y en cuanto a hipotiposis en el ámbito de la naturaleza es particularmente elocuente el tono «Detente arroyuelo ufano» en el que pueden observarse algunas precisiones que se comentarán a propósito de los elementos concretos –agua y viento– que aquí aparecen al mismo tiempo. La letra que aparece en la partitura²⁰⁸ coincide prácticamente con la que da Bances Candamo en *El esclavo en grillos de oro*:

MÚSICOS	Detente arroyuelo ufano, y sobre las flores duerme, que al blando arrullo del aire, músico susurro mece. ²⁰⁹
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La notación pide una ejecución lenta en el primer verso sugiriendo ese «Detente» que pide al flujo acuático y hay un cambio de tempo rápido a tempo lento tras el «susurro» del aire: el «mece» final aparece en valores claramente largos. En todo caso, el intérprete sabría mutar o suspender el movimiento según el sentido del texto de

²⁰⁸ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 223.

²⁰⁹ Bances Candamo, 1983, p. 140.

Bances. La única diferencia entre la fuente literaria y la musical es que el *Manuscrito Novena* indica que el arrullo «del aire» se repite dos veces, a modo de ráfaga doble. El texto de la comedia no recoge esta precisión que añade un plus de expresión lírica a estos versos que sí aparecen en la partitura.



Ilustración 1: «Detente arroyuelo ufano», música para *El esclavo en grillos de oro* de Bances Candamo (*Manuscrito Novena*, p. 223).

1.1) Agua: la risa de las fuentes

Además del tono «Detente arroyuelo ufano» en que aparecían juntos agua y aire, hay múltiples canciones en que aparece exclusivamente el elemento acuático. En estos casos, la mayoría de veces se asocia a la acción de la risa, a la que el intérprete debía poner su audacia expresiva con breves melismas. Son sinónimos de *reír* en cuanto a hipotiposis otros verbos que comparten el mismo ámbito discursivo y que se usan dependiendo de las necesidades métricas: *correr*, *huir*, *bullir* y *saltar*.

En el tono «Fuentecilla bulliciosa» que incluye Bances en *El duelo contra su dama* aparecen estos conceptos de técnica vocal vinculados al elemento acuático:

<i>Canta</i> LAURETA	<p>Fuentecilla bulliciosa, que con travesura incauta, abejuela de cristal, libando las flores pasas: <i>¡Para, risueña, para!</i> <i>Que bulles, que saltas</i> <i>y, bandido sediento, un arroyo</i> <i>te bebe la vida y te roba la plata.</i></p> <p>Pues en líquida armonía al murmúreo de tus aguas sirven de trastes undosos guijas que en tus ondas lavas: <i>¡Para, risueña, para!</i> <i>Que bulles, que saltas</i> <i>y, bandido sediento, un arroyo</i> <i>te bebe la vida y te roba la plata.</i>²¹⁰</p>
----------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La música de «Fuentecilla bulliciosa» no se ha conservado, pero en este caso bien pueden servir las precisiones que sobre los madrigalismos hacen Josa y Lambea para distintas partituras conservadas en el *Libro de tonos humanos*. Obsérvense las

²¹⁰ Bances Candamo, 1722b, pp. 434-344.

concomitancias con tonos que incluye Bances como «Detente arroyuelo ufano» o «Fuentecilla bulliciosa»:

Por ejemplo, obsérvese la ilustración musical expuesta en situaciones de movimiento como “correr” («Ligera y temerosa», [...] con valores breves y motivos rítmicos característicos), “huyen” («Ya las sombras de la noche», [...] expresado por una sucesión ascendente por grados conjuntos y en valores breves) y “correrás, saltarás, bullirás” («Enojado está el abril», [...] con pequeñas células rítmico-melódicas que pasan de una voz a otra en un pasaje de gran dinamismo). También en situaciones estáticas, de suspensión del movimiento, como “detén” y “parar” («Arroyuelo presuroso», [...], con sus pausas correspondientes; después [...] se incluye la indicación agógica *aspacio* para la frase “que durmiendo está”), “detén” («Temprano naces, almendro», [...], también con sus pausas pertinentes) y “tente” («Abejuela que al jazmín», [...], en idénticas circunstancias).²¹¹

El siguiente caso, que es probablemente el más paradigmático de este subtipo, está extraído de la comedia de Bances *Cuál es la fiera mayor*, en una escena en que el ámbito discursivo de lo acuático está presente no solo en los versos cantados y en su ejecución sino también en los mismos personajes que aparecen —«*ninfas*» hidráulicas («*náyades*»)²¹² «*coronadas de rosas, cantando y bailando*», «*tritones y sirenas*»—, en el espacio de la acción —«*la orilla*» de la playa—, en el disfraz, sea verbal o real, de los instrumentos —«*Nácares torcidos [...] los tritones soplan*»²¹³—, en el vestuario — las *ninfas* van con «*velillo*²¹⁴ azul y plata»— y en otros elementos mecánicos y escenográficos de gran espectacularidad —«*escollo bordado de conchas corales y*

²¹¹ Josa y Lambea, 2000, p. 82.

²¹² Las *ninfas* son «llamadas con varios nombres: como dríadas, nereidas, &c., que se explican en sus lugares» (*Aut*), es decir, cada lugar tiene su ninfa específica. Las *nereidas*, son «ninfas fabulosas, que la Antigüedad fingió, que presidian y vivían en el mar» (*Aut*), pero no son estas las ninfas que aparecen en esta comedia de Bances sino las *náyades*, que son las «ninfas, de quienes fingieron los gentiles, que presidian a los ríos y fuentes» (*Aut*).

²¹³ Este instrumento musical forma parte de la iconografía de los tritones, que «suelen pintarlos, tocando unos caracoles como trompetas» (*Aut*).

²¹⁴ «*Velillo* se llama también una tela muy sutil, delgada, y rala, que suele tejerse con algunas flores de hilo de plata. Llámase así porque los velos se hacen regularmente de esta tela» (*Aut*).

mariscos [...] viene nadando»²¹⁵-. El estribillo que aparece a continuación es la repetición coral de unos versos que previamente cantó Scila en un solo:

MÚSICA	<i>Venid y gustosas aplaudid la venida porque ella sola a las fuentes desate la risa en los bullicios que el yelo aprisiona.</i> ²¹⁶
--------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Estos versos que sirven de invocación para desatar la risa de las fuentes bulliciosas son claramente una invitación a la hipotiposis en la ejecución de las «sirenas que sonoras cantan» y de Scila, que las precedió. Tras la próxima aparición del mismo estribillo, la acotación lee «*Llegando más cerca el escollo se abre y se ve dentro Galatea de ninfa marina reclinada en una nacarada concha*» y canta Scila versos que vuelven a devenir invitación para pintar musicalmente el texto:

<i>Canta SCILA</i>	[...] ya que vertiendo su llanto a la aurora cuaja en perlas cuanto concibió en aljófár [...]] desata a las fuentes que a tu planto corran de labios de plata risa bulliciosa y pues te acompaña para mayor pompa de tanta sirena la escamada tropa
--------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²¹⁵ El lujo de detalles acuáticos para la escena recuerda a la relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación de *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana (1622): «Segunda vez, la música de los ministriles dio señas de otra novedad y por un arco grande entró [...] en un trono sentada la corriente del Tajo [...] y el traje era éste: una tunicela de tela azul de lama, y manto de la misma tela ondeado, y cintas de plata, blancos, y bordados unos vichos de plata, y las mangas de tela azul acuchilladas, y sacados bocados de tela de plata blanca, y penacho de plumas blancas y azules, y el manto derribado de los ombros, y detenido con tres rosas de diamantes, y una guirnalda de flores en la cabeza. Baxó del carro, y subió al tablado acompañada de las ninfas, y, de parte de sus riberas, dio la bienvenida al rey [...]» (Ferrer, 1993, p. 286).

²¹⁶ *Cuál es la fiera mayor*, f. 9r.

usurpen mis ecos [...] ²¹⁷

Tras la siguiente repetición del estribillo vuelve a retomar el canto Scila y pronuncia los mismos lugares comunes, por lo que cabe inferir que la actriz que hacía este papel era realmente actriz-música.

Canta SCILA [...] *vamos a las fuentes*
 que esa populosa
 frondosa alameda
 ya bebe y ya arroja

DORIS Vamos, repitiendo
 la festiva tropa
 y alternando todos
 sus voces sonoras. ²¹⁸

La comedia *Cuál es la fiera mayor* es paradigmática de la hipotiposis aplicada a la risa de las fuentes porque se tematiza el motivo: a la pintura musical de los intérpretes acompaña la pintura real de las fuentes, que aparecen en escena con la maquinaria oportuna, según lee la acotación: «*en cada tronco hay un carro y al pie de él, la taza²¹⁹ de la fuente que le recoge. Están todas las fuentes sin correr como detenidas del yelo*». De este modo cobra un sentido especial la invocación a que vuelvan a correr, con su risa, las fuentes, es decir, imitando con la voz ese flujo melismático. Tras esa acotación, vuelve la invocación cantada de Scila con una letra más elocuente que las anteriores y de la que se intuye su técnica vocal:

Canta SCILA [...] *Porque siendo deidad de las fuentes*
 a tu vista sola
 las fuentes líquidas
 en blancos mármoles
 vertiendo aljófares
 mas presurosas

²¹⁷ *Cuál es la fiera mayor*, f. 10.

²¹⁸ *Cuál es la fiera mayor*, f. 11.

²¹⁹ «Taza se llama también la copa grande donde vacían el agua las fuentes, que por lo común son de piedra» (*Aut*).

*con tierna risa de blando bullicio
salten, salpiquen, murmuren y corran.*²²⁰

Recuérdese que Josa y Lambea, a propósito de la partitura para el tono humano «Enojado está el abril», apreciaban en su frase “correrás, saltarás, bullirás” –tan similar al último verso cantado por Scila– «pequeñas células rítmico-melódicas que pasan de una voz a otra en un pasaje de gran dinamismo»²²¹. El mismo fragmento citado de Scila será repetido por la Música –que por la acotación sabemos que es un coro de sirenas con el acompañamiento instrumental de los tritones– y tras esta repetición, como por arte de magia, las fuentes imitarán en su realidad escénica los melismas vocales que las evocaban, ya que empezarán a correr sus aguas con música instrumental. «Cielos, ¿qué armonía / es esta que suena / en las fuentes todas?» exclamarán los personajes.

La primera reacción a este prodigio de la naturaleza es de los graciosos Fauno y Sátiro, que completarán el círculo con su acción y con su canto: si la música se había subordinado al texto para apoyar el sentido de las palabras, ahora los graciosos adaptarán su movimiento y su letra al sonido de las fuentes, invirtiendo el signo de la subordinación. Ese correr de las fuentes será imitado por el correr de este par de personajes –como lee la acotación «*Empiezan a correr todas las fuentes y salen corriendo Sátiro y Fauno*»–, que culminará en la danza de un sarao, y con sus intervenciones imitarán el flujo armonioso de las fuentes: los primeros versos cantados de Fauno y Sátiro²²², por separado, empezarán por «Ay» y «Ay, ay», respectivamente, y a continuación se unen en un dúo para una nueva frase cantada que también invita al *word painting*: «Ay de mí que tiritito, que tiritito».

Para terminar este complejo vínculo poético-musical que incluye Bances Candamo en esta primera jornada de *Cuál es la fiera mayor*, transcribo los versos

²²⁰ *Cuál es la fiera mayor*, f. 12r.

²²¹ Josa y Lambea, 2000, p. 82.

²²² Una acotación anterior señaló que Sátiro y Fauno van vestidos «de dioses silvestres imitando la forma en que los pintan, medio hombres, medio cabras, y se advierte que todo su papel es cantado» (*Cuál es la fiera mayor*, f. 3v).

cantados de la Música que sirven de apoteosis final, repletos de esas invitaciones a la hipotiposis y acompañados de una danza que imitaría, esta también, el movimiento hidráulico, ya que las bailarinas salen de esas tazas que recogían el agua de las fuentes. Son estas bailarinas, en efecto, agua en movimiento: «*De cada fuente va saliendo poco a poco como abortada de la taza una ninfa vestida de velillo azul y plata que sentándose todas forman un sarao lo que dura la letra*». Así describe Scila la danza imitativa, a la que sigue la Música:

SCILA

Ved que cada fuente de estas
una bella ninfa brota,
azul deidad cristalina
que a su corriente espumosa
en vapores se congela
para desatarse en hondas,
siendo arroyo cada trenza
y el céfiro encrespa en olas.²²³

MÚSICA

Rompan la diáfana tez
de su corriente espumosa
en transparentes viriles
que de los cristales forman
náyades y napeas,
para que todas
con pausas confusas
aplaudan su diosa
en cítaras de plata,
en nítidas tiorbas,
con cláusulas de nieve,
con cristalina solfa.
*Porque siendo deidad de las fuentes
a tu vista sola
las fuentes líquidas
en blancos mármoles
vertiendo aljófares
mas presurosas
con tierna risa de blando bullicio
salten, salpiquen, murmuren y corran.*²²⁴

²²³ En el manuscrito, tras este verso, aparece la acotación citada que indica la aparición de las ninfas. Evidentemente es un descuido del copista: si el paratexto no puede constar de manera simultánea, debería colocarse antes de la descripción de la danza que hace Scila.

²²⁴ *Cuál es la fiera mayor*, ff. 12v-13r.

En la comedia de *Duelos de Ingenio y Fortuna* vuelven a aparecer esas risas bulliciosas de las fuentes con una intención de sublimar musicalmente el texto en virtud del dinamismo, los melismas y los valores breves que pide la hipotiposis. Un muestrario de estas risas sonoras con plasmación en la notación pueden observarse en el *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, por ejemplo cuando el tono «Soberbia Filis estaba» menciona “reyendo”²²⁵ o cuando en el tono «Entre dos mansos arroyos» aparece el verso “ríense los arroyuelos”²²⁶, verso en que Lambea y Josa aprecian «valores breves y estilo imitativo muy dinámico para describir el curso rápido del agua»²²⁷. Así podrían ejecutar los intérpretes estos versos cantados que incluye Bances Candamo:

Fuentecillas parleras
que voláis ligeras
y corréis aprisa,
convirtiendo en risa
el llanto del Alba,
que ufanas bebéis ²²⁸

Una evidencia de ello puede hallarse en la partitura conservada de Juan de Navas²²⁹, que incluye un conjunto de breves interrupciones del flujo sonoro entre varias palabras de los versos «y corréis aprisa, / convirtiendo en risa».

En otra escena de la misma comedia de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, aparecen Aretusa y Alfeo, que, como había ocurrido en *Cuál es la fiera mayor*, también personifican el correr de las aguas: una fuente y un río, respectivamente. Según el mito,

²²⁵ Josa y Lambea, 2006, p. 63.

²²⁶ Josa y Lambea, 2006, p. 72.

²²⁷ Josa y Lambea, 2006, p. 35. Otros casos parecidos en los tonos del mismo volumen: «Pedíle un beso a Marica» (p. 87) y «Si de tus desdenes, Clori» (p. 91).

²²⁸ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 462-466.

²²⁹ *Cancionero Poético-Musical de Sutro*, f. 25r. Se conserva en la Sutro Library de San Francisco con la signatura SMMS-M1.

«Aretusa fue transformada en fuente, y, por amor, Alfeo mezcló sus aguas con las de ella»²³⁰, unión que se escenificará en la comedia de Bances, como se verá a continuación. Se presentan, por tanto, dos canciones, la de Aretusa y la de Alfeo, con las figuras retórico-musicales del ámbito discursivo hidráulico del que venimos hablando. Con estos versos canta Aretusa, que sale a escena *«convertida en una copiosa fuente»*:

<i>Canta</i> ARETUSA	Yo, Aretusa, ingrata a un amor ardiente, convertida en fuente soy bulliciosa risa de plata. ¡Y, si hasta el agua dilata su fuego y sus iras, el ciego rapaz! ²³¹
----------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Seguidamente aparece Alfeo con el objetivo de mezclar eróticamente sus aguas con las de la ninfa, como refiere el mito y como se colige de la acotación que precede al dios-río: *«Por la parte opuesta sale Alfeo convertido en un caudaloso río, cuya corriente se encamina a la fuente de Aretusa, y canta»*

<i>Canta</i> ALFEO	Yo, Alfeo espumoso, convertido en río con raudal tan frío, no apago del alma el incendio amoroso, y pues por amante ansioso, en plata mi sangre se mira correr.
--------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Por fuerza los espectadores habían de estar familiarizados con estos dos personajes músicos que aparecen en esta comedia estrenada en noviembre de 1687, pues hacía tan solo unos meses, en mayo, que el mismo Coliseo del Buen Retiro había servido de escenario para la comedia *Alfeo y Aretusa* de Diamante, que versifica ese «incendio amoroso» de Alfeo, producto del amor que sentía por la esquivia Aretusa.

²³⁰ Grimal, 2008, p. 22.

²³¹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2170-2175.

También merece mención un cuatro cantado en *Duelos de Ingenio y Fortuna* que parece cortado con el mismo patrón compositivo que la escena musical analizada a propósito de *Cuál es la fiera mayor*, en que el hielo aprisionaba la risa de las fuentes; no en vano ambas pertenecen al mismo género de comedia mitológica o fábula para el que Bances Candamo parece aplicar la misma hipotiposis en los mismos estilemas, como consta a continuación:

UNA VOZ SOLA	En los jardines de Apolo yace la noche dormida, en el pabellón frondoso de tanta bóveda umbría.
EL 4	Y por no despertarla las fuentecillas, con mordaza de hielo, aprisiona sus labios undosos del alba la risa. ²³²

Finalmente, en una de sus obras musicalmente más ricas, *Quién es quien premia*, vuelven a aparecer estos estilemas bancianos que constituyen hipotiposis del siguiente modo:

<i>Canta</i> LAURA	Al verse en el mar desnuda y en púrpura arrebujada de sí se ríe, y las fuentes le beben la risa en plata. ²³³
--------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²³² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2232-2239.

²³³ *Quién es quien premia*, vv. 241-244.

1.2) Aire: el gemido de los vientos

Podrían remitirse las hipotiposis del aire al elemento acuático por formar ambos parte del ámbito discursivo de la naturaleza y obedecer a premisas análogas. Tanto es así que dos coplas de un mismo tono, cada una refiriéndose a uno de los dos elementos, pueden realizar los mismos recursos retórico-musicales pese a la diferencia de sus letras²³⁴. El flujo o corriente de agua se equipara en cuestiones de técnica vocal al flujo o corriente de aire.

Al ámbito de la naturaleza está vinculada la divinidad de carácter rural Talía, musa de la poesía bucólica o pastoril que canta en *Duelos de Ingenio y Fortuna*. En su intervención sonora aparecen las palabras clave –gemido, suspiro, quiebro–que relacionan el elemento del aire con las características de técnica vocal aludidas. De hecho, la partitura conservada²³⁵ para este tono refleja, por ejemplo, que en «suspiráis» el compositor Juan de Navas suspende con una breve pausa la ejecución de la música tal y como recomendaba Cerone. Asimismo, enmarca con dos interrupciones la palabra «quiebro», como requiere la hipotiposis.

Airecillos suaves
que en gemidos graves
suspiráis sonoros
con quiebros canoros
cuando las hojas
pulsáis de un laurel,
*¡Ce, ce, ce! Silencio, quedito*²³⁶
y no murmuréis
en soplos fragrantés,

²³⁴ Un caso así se ve en el tono «Admite sacro Apolo», con música conservada de Juan de Navas (*Manuscrito Suro*, f. 24r), para *Duelos de Ingenio y Fortuna* (vv. 423-426).

²³⁵ *Manuscrito Suro*, f. 24r. Ver «Ilustración 2».

²³⁶ Nótese que en esta secuencia de versos hexasílabos «Ce, ce, ce» no tiene valor silábico y el sonido «e» apenas se pronunciaría, tal y como hoy, para indicar silencio con «Sh» o «Ch», no tenemos necesidad de articular vocal alguna. Esto no obsta para que Juan de Navas imponga una nota para cada «ce» en la partitura conservada.

*en frescos arrullos,
que duerme el Amor
en este vergel.²³⁷*

Se trata de una canción de cuna para que no despierte Amor, que es el dios tirano por excelencia en las comedias del Barroco. Este tipo de canciones para el niño dios eran de las predilectas para el gusto y el oído cortesano del s. XVII, como puede comprobarse en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro²³⁸, en que destacan por su cantidad.

Una canción directamente relacionada con la anterior aparece, no ya en la primera jornada sino en la tercera de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, con esta letra:

VOZ 2ª	El tenebroso silencio rompen con dulce armonía vientecillos, que con hojas frondosamente suspiran.
CANTAN A 4	¡Duerma la noche, duerma, hasta que a rayos la despierte el día! ²³⁹

Para la siguiente canción –también de la tercera jornada de la misma obra, pero en distinta escena– no se conoce la melodía porque las seis coplas de compositor anónimo solo nos han llegado en versión para cifra de arpa²⁴⁰. No obstante, puede observarse esa invitación a la hipotiposis en estos cuatro versos, que guardan relación con los citados anteriormente:

²³⁷ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 427-438.

²³⁸ Ver al respecto los tonos de este tipo que aparecen en el *Libro de tonos humanos* (Josa y Lambea, 2000, 2003, 2005 y 2010), en el *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa* (Josa y Lambea, 2004, 2006 y 2011) y en el *Manojuelo poético-musical de Nueva York* (Josa y Lambea, 2008b). Especialmente ver las líneas que se dedican a este tema en el estudio introductorio del *Manojuelo* (Josa y Lambea, 2008b, pp. 47-48) y el cuatro dedicado al mismo motivo que aparece en la obra de Calderón *Ni amor se libra de amor*: «quedito, pasito, / que duerme mi dueño» (Querol, 1970, p. 24).

²³⁹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2260-2265.

²⁴⁰ *Tabla de los tonos que contiene este libro puestos en cifra de arpa*, BNE, M/2478, f. 28r.

En la noche apacible,
las ondas calmen,
solo de mis suspiros
las mueva el aire.²⁴¹

²⁴¹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2502-2505.

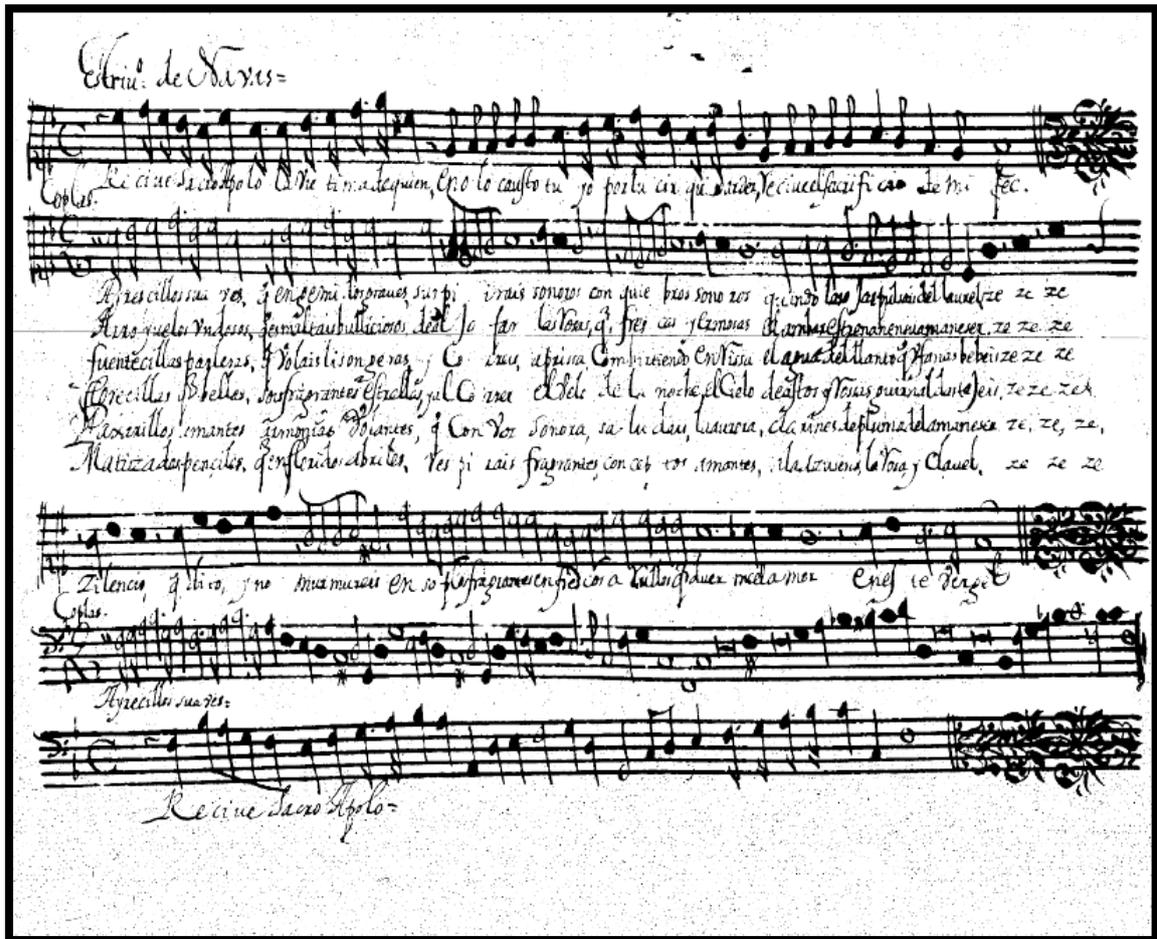


Ilustración 2: «Recibe sacro Apolo», música para *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bances Candamo (*Manuscrito Sutro*, f. 24r).

2) **Ámbito animal: el gorjeo de las aves.**

Si para aplicar las hipotiposis al ámbito discursivo de la naturaleza el dramaturgo había escogido los dos elementos caracterizados por su flujo o corriente, en el caso del ámbito animal –si se sigue esta tesis– tampoco es arbitrario el tipo de ejemplares escogidos: las aves, caracterizadas por su canto.

Que un cantor imite, no los afectos humanos, como veremos a continuación, sino el gorjeo, el trino o incluso el silbo de los pájaros fue una fuente de crítica en el Siglo de Oro. Para teóricos tan tempranos como Cerone, ciertos cromatismos ejecutados por los intérpretes eran demasiado «afeminados»²⁴² e idéntico adjetivo usaba el teólogo Ignacio de Camargo al que Bances Candamo responde en su *Teatro de los teatros*:

¿Quién jamás pensara ver a los hombres, nacidos sólo para nobles y varoniles empresas, abatidos a tan bajos y afeminados empleos que apenas se distinguen de las mujeres? ¿Entregados totalmente a fiestas profanas, a músicas [...] ¿De dónde pueden nacer estos viles y afeminados efectos, si no del centro de las delicias sensuales, que son los Patios de las Comedias, fuente universal de todos los vicios y de todos los excesos, como les llaman los Santos?²⁴³

El italiano Giovanni Antonio Bianchi, nacido en 1686, atacaba con las siguientes palabras la música teatral y, en concreto, la referida a la imitación a las aves por parte de los cantores en su obra *Sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos*:

Mas aunque yo no entiendo de música, encuentro todavía otra impropiedad en la de nuestros teatros, aun respecto de aquellos dramas, en que tratándose de amoríos parece que pueden admitir una música afeminada. El canto humano, como habéis demostrado, debe servir para expresar con más fuerza nuestros afectos; ¿y os parece propio de un hombre, que exprese los sentimientos humanos, el imitar en el canto a los animales? Pues los más famosos y aplaudidos de nuestros músicos cantores son los que en los finales de las arias saben imitar mejor con sus gorjeos el silbo o el trinado de los pájaros,

²⁴² Cerone, 1969, vol. I, p. 89.

²⁴³ Moir, 1970, pp. lviii-lix.

del ruiseñor, del jilguero, del pájaro solitario, y qué sé yo qué más: y observad que en estos finales paran los instrumentos, dejando al cantor en libertad de gorjear, de silbar y de gritar a su arbitrio. Y excitando con esta especie de canto una necia maravilla en el pueblo, se granjean el aplauso común de los que se alimentan no de lo verdadero, de lo verisímil, de lo natural y propio; sino de lo inusitado, de lo nuevo, de lo maravilloso y violento.²⁴⁴

A pesar de las connotaciones negativas y según se colige de las propias palabras de Bianchi, la imitación de las aves en los versos cantados era admirada por los espectadores y los dramaturgos del Siglo de Oro la incluyeron aun a riesgo de atentar contra la verosimilitud que se predicaba de la poesía, esto es que debía imitar acciones y afectos humanos. De esta restricción poética de raíz aristotélica –aunque distorsionada a partir del Renacimiento– parecía librarse la música, por lo que los dramaturgos aprovecharon este cauce expresivo para burlar la censura poética y con la palabra poético-musical cumplían este objetivo tan inverosímil como espectacular tan del gusto propio «de lo inusitado, de lo nuevo, de lo maravilloso y violento».

Más arriba se había indicado que el propio *Diccionario de Autoridades* ya facilitaba el recurso retórico-musical de la hipotiposis al definir *gorjeo*, tanto en el significado –«El quiebro de la voz en la garganta»– como en el ejemplo que ofrece –«Le salieron a recibir variedad de aves, que en dulces gorjeos y festivos ademanes, le daban la bienvenida»–. Ello no obsta para que esas invitaciones a sublimar musicalmente el texto poético tomen palabras clave de otro ámbito discursivo: en el ejemplo siguiente, extraído de *Cuál es afecto mayor*, la risa propia de las fuentes es trasladada al ámbito animal –«Ya los pájaros sintiendo / las risas de la mañana / sacuden las plumas». Asimismo, nótese la mención de instrumentos musicales y de versos repletos de palabras clave, que, independientemente de si contamos o no con la partitura, nos dan importantes indicios acerca de cómo se pronunciarían, de acuerdo con esta propuesta.

²⁴⁴ Bianchi, 1798, p. 161. Comparar con la similar crítica que contra los que cantan como aves hace Salas Barbadillo, para quien Apolo «había establecido en el Parnaso una ley, vedando aquel modo de cantar» (1635, f. 45r).

<i>Canta</i> EUDOSIA	Ya los pájaros sintiendo las risas de la mañana sacuden las plumas...
<i>En eco</i> MÚSICA	Plumas.
EUDOSIA	...y baten las alas...
ECO	Alas.
EUDOSIA	...y en sonoros gorjeos...
ECO	Gorjeos.
EUDOSIA	...quiebros y pausas...
ECO	Pausas.
EUDOSIA	...son de la aurora clarines...
ECO	Clarines.
EUDOSIA	...y de pluma, violines...
ECO	Violines. [...] ²⁴⁵

En esta fragmento musical que incluye Bances Candamo en su comedia aporta información valiosa para la técnica vocal de los intérpretes que se mueven en el ámbito discursivo propio de las aves; por ejemplo, se dice que es característica acústica de los pájaros los «sonoros gorjeos» con «quiebros y pausas», al mismo tiempo que los compara con violines de pluma y con clarines de la aurora.

En un fragmento posterior, pero dentro del mismo tono, Eudosia sigue incidiendo en los mismos parámetros aunque con nuevos vocablos. En este momento se compara a los pájaros con melodías e instrumentos asociados a lo bélico.

EUDOSIA	Trinan y cantan siendo a la luz del día
---------	--------------------------------------------

²⁴⁵ *Cuál es afecto mayor*, p. 405.

trompas y cajas
con que en dulces estruendos
le hacen la salva,
tocando contra las sombras,
sus picos, al arma, al arma.²⁴⁶

Un elemento característico de este ámbito discursivo aviario es el recurso al eco. No es casual que en otra comedia, *Cuál es la fiera mayor*, Bances Candamo siga al pie de la letra el eco y el resto de convenciones que hemos señalado a propósito de *Cuál es afecto mayor*, a saber:

- 1) El eco como recurso musical para la repetición.
- 2) La versos quebrados en la alternancia entre los dos emisores.
- 3) Comparación de las aves con violines en primer lugar.
- 4) Comparación de las aves con clarines en segundo lugar.
- 5) Alusión directa a la técnica vocal con vocablos como «quiebros» o «gorgeos».
- 6) Se da en el mismo tono una fusión entre música propia de escenas amorosas y música propia de escenas bélicas.
- 7) Finaliza el tono aludiendo en exclusiva a la música militar y concretamente al toque de «al arma».

Apréciense todas estas características que se vieron en el tono anterior, también en el siguiente y de manera prácticamente idéntica, motivo por el cuál no puede obedecer a la mera casualidad:

²⁴⁶ *Cuál es afecto mayor*, p. 405.

<i>Dentro</i> MÚSICA	[...] a celebrar volar venid corred que en ecos de violines...
ECOS	Que en ecos de violines.
MÚSICA	...bebiendo están los clarines...
ECOS	Los clarines.
MÚSICA	...más dulzuras que verter...
ECOS	Que verter
MÚSICA	...y en dulces gorgeos...
ECOS	gorgeos.
MÚSICA	...rebatos y quiebros...
ECOS	Rebatos y quiebros.
MÚSICA	...mezclarse veréis el tarantanta de la canción...
ECOS	el tarantantara de la canción.
MÚSICA	...y el arma arma del acometer.
ECO	Y el arma arma del acometer. ²⁴⁷

Obsérvese en este fragmento citado cómo introduce la música militar con los «rebatos»: probablemente el cantor ejecutaría este verso con breves pausas o intermitentes golpes de voz, imitando el «toque a rebato» que hacen los tambores militares en el teatro del Siglo de Oro, idea que viene respaldada por los «quiebros» que aparecen en el mismo verso. El toque a rebato se hacía para indicar a los soldados el «Acometimiento repentino y engañoso, que se hace al enemigo» (*Aut*) o simplemente para dar un aviso de carácter militar que ponga en alerta a los oyentes y/o infunda valor en los combatientes. En *El sastre del Campillo*, Bances en boca de Manrique dice «toca

²⁴⁷ *Cuál es la fiera mayor*, f. 43.

esa caja de guerra, / que está en el cuerpo de guardia» y Martín responde «Yo tocaré de manera / que la haré bramar a palos». Inmediatamente después la acotación lee «*Toca a rebato*» y Manrique comenta: «Así haremos que lo sientan / los vecinos»²⁴⁸.

Otro elemento destacable del tono citado de *Cuál es la fiera mayor* es que el verso cantado que lee «mezclarse veréis» no solo está indicando la fusión y transición de la música de Venus a la música de Marte, sino también un cambio en la hipotiposis: el signo de la subordinación de la música al texto poético se invierte y la letra pasa a imitar la música de las cajas militares: «tarantanta» y «tarantantara». En otras palabras, la transición de la dulzura armónica a lo bélico tiene otro correlato de interés poético-musical: el cambio de expresión retórica en el cantor.

3) **Ámbito humano: el suspiro de los hombres.**

En primer lugar hemos tratado los tonos cuya letra –acompañada de hipotiposis– pertenece al ámbito discursivo de los elementos de la naturaleza; en segundo lugar los que pertenecen al ámbito animal; y ahora es el momento de hablar del humano. Si los melismas y las breves interrupciones se hacen de manera natural en los flujos de elementos naturales y en los gorjeos de las aves, también los seres humanos de manera natural interrumpimos y ejecutamos variaciones en la voz cuando suspiramos y cuando lloramos. La imitación del cantor tiene un reto distinto: ahora el modelo son los afectos humanos, con lo que se dota de mayor verosimilitud y realismo a la escena.

A diferencia del resto de reproducciones, uno de los objetivos de la *imitatio* de los afectos humanos es mover a los espectadores hacia un estado de ánimo análogo. Esto nos lleva a la siguiente cuestión: ¿cómo interpretarían quiebros y melismas los cantores de un texto que implica llanto o lamento? González de Salas, en su *Nueva idea*

²⁴⁸ *El sastrero*, p. 264.

de la tragedia antigua (1633) da algunas indicaciones para la escena áurea en términos próximos al método consagrado por Stanislavski siglos más tarde:

Quintiliano, pues, digo que enseña los medios [*De institutione oratoria*, VI, 2] con que se puede contraer en el ánimo los afectos naturales; y Horacio, el modo con que después se expriman y signifiquen, que éste es con las palabras, siendo de las pasiones interiores intérprete la lengua. Como si yo, para pintar [...] muy consolidada y agravada de penas a Hécuba (discurro yo así), procurase informar interiormente mi espíritu con la pasión [...] de la congoja. [...] La diligencia mayor, según es mi sentimiento, para que podamos mover afectos en los otros es que los movamos primero en nosotros mismos; porque será posible que parezca ridícula nuestra representación y imitación del llanto, de la ira y de la indignación si la significamos sólo con las apariencias y con las palabras, y no con la verdadera pasión del ánimo. [...] Por eso es necesario que, en las cosas que deseáremos parezcan verdaderas, representemos los afectos de tal suerte que parezcamos nosotros mismos muy semejantes a los que padecen verdaderamente aquellos afectos [...] ¿Enterneceráse con lágrimas el que mirare mis ojos endurecidos y enjutos?²⁴⁹

Aplicado exclusivamente a lo poético-musical, Bances Candamo, en *El duelo contra su dama*, incluye un estribillo inusual en el teatro áureo por la adopción del estilo o discurso directo: el tono «Infelice aumenta Dido» reproduce así las palabras más penetrantes de la reina de Cartago, con las que desea la muerte del hombre que la ha abandonado, articuladas en dos versos que constituyen una invitación a la hipotiposis. La clave interpretativa acerca de cómo se han de ejecutar estos versos en estilo directo nos la da tanto la orden previa –«Decid que otra letra canten / más triste porque mis penas / sus cláusulas acompañen.»– como la primera parte del estribillo:

*Diciendo entre quiebros
de dulces compases:
«Ráfagas te sepulden,
hondas te traguen».*²⁵⁰

²⁴⁹ González de Salas, 2003, vol. II, pp. 624-625.

²⁵⁰ *El duelo contra su dama*, pp. 357-358.

Por poner un ejemplo, no sería descabellado suponer la misma invitación al discurso quebrado, cuando en *La restauración de Buda* la Música canta suspirando «¡Ay, que exhala mi pena / en mal tan esquivo / lágrimas, ansias, penas y suspiros!»²⁵¹.

En este contexto es conveniente retomar el concepto específico de *tmesis* referido a los breves silencios que interrumpen una secuencia para significar dolor o suspiro. Entre las comedias de Bances, hay una en que aparecen estas palabras de invitación a la *tmesis* de un modo muy elocuente a causa de su mítico emisor: Arión. Este personaje de *Duelos de Ingenio y Fortuna* es, después de Orfeo, el músico más importante de la Antigüedad grecolatina que por fuerza hubo de ser interpretado por un actor-músico que dominase ambas artes. Arión, en sus «sollozos» cantados explícitamente describe su técnica vocal con frases como «la voz, en quiebro despedida», «ya el aliento falta», «se me ahoga la voz en los suspiros» o «mi aliento, dividido a trozos». Es, sin duda, uno de los ejemplos más paradigmáticos de hipotiposis o, más específicamente, de *tmesis*, que he hallado en todo el teatro del Siglo de Oro:

Canta ARIÓN

Antes que al filo bárbaro tribute
la vida, que no es mía,
(¡ay, Cintia, tuya la llamé algún día!)
dejadme en dolor tanto,
que se harte mi pena de mi llanto,
porque la voz, en quiebro despedida,
cante mi muerte ya, llore mi vida:
[...]
Mas ya el aliento falta...
El pecho del horror se sobresalta;
débil la voz fallece;
el corazón palpita y se estremece,
pues del pecho, en los cóncavos retiros,
se me ahoga la voz en los suspiros,
y ya mi aliento, dividido a trozos,
cuando cláusulas busca, halla sollozos.²⁵²

²⁵¹ *La restauración de Buda*, vv. 1557-1559.

²⁵² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 1274-1307.

El mismo héroe de la Antigüedad protagoniza otra escena cantada con idénticos términos que implican esa invitación al quiebro y al melisma –en particular, el volar de los suspiros y el correr de las lágrimas– no solo en las propias palabras sino también y sobre todo en el estribillo que se ejecuta a continuación, cuya expresión, de acuerdo con Arión, «ni aun para suspiros / me permite alientos»:

<i>Canta</i> ARIÓN	Caigan de mis ojos, salgan de mi pecho, suspiros volando, lágrimas corriendo: <i>¡Ay, estrella enemiga!</i> <i>¡Ay, hado adverso!</i> [...] Oprimiendo el alma, el dolor severo, ni aun para suspiros me permite alientos: <i>¡Ay, estrella enemiga!</i> <i>¡Ay, hado adverso!</i> [...] ²⁵³
--------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En *El Austria en Jerusalén*, Bances Candamo incluye una secuencia similar, pero no ya entonada por un cantor de la mitología pagana sino por un dúo –«*los dos cantan*»– formado por Jeremías, vestido «*de anciano hebreo*» y por Jerusalén «*dama, en el traje turquesco, con cadenas*». La partitura conservada²⁵⁴ muestra, en efecto, alteraciones en los valores de la notación, principalmente en el verso «llora, suspira, gime».

<i>Cantan</i> LOS DOS	¡Ay mísera de ti, Jerusalén! llora, suspira, gime, y en ansia tan cruel, conviértete al señor, procure el llanto tu dolor, en tus lágrimas verter. ²⁵⁵
-----------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²⁵³ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 936-959.

²⁵⁴ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 101. Ver «Ilustración 3».

²⁵⁵ *El Austria en Jerusalén*, p. 101.

Estos versos corresponden al tono que abre la primera jornada, y será otro tono el que abra la segunda jornada de la comedia, no con el mismo asunto pero sí con análogos recursos expresivos en la ejecución del canto. Tras la acotación «*Con la música salen Isbella y Violante, de luto largo [...]*» comienza la canción: «Acuérdame, memoria, el dolor mío / y exhalaré mi pena en mis suspiros»²⁵⁶. Gracias a la partitura, también conservada en el mismo manuscrito que la anterior, podemos apreciar la hipotiposis en la palabra «suspiros».²⁵⁷

Los quiebro del sollozo se extreman convirtiéndose en «dulces ahogos» en la comedia de Bances *Más vale el hombre*, donde se encuentra un cuatro que suena desde dentro con esta letra:

A 4	Y en blandas cadencias de dulces ahogos todas las cláusulas rompe en sollozos. ²⁵⁸
-----	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

El gracioso, con patente miedo a la muerte, relaciona estos «ahogos» cantados con el credo que se canta a los «ahorcados». La reacción del Duque ante ese cuatro también se centra en la hipotiposis: «allí lejana armonía / se escucha de cuyo tono / cláusulas son los suspiros / funestamente sonoros»²⁵⁹.

Es natural que se relacione el llanto y el suspiro con lo funesto y lo triste. Muchas veces lo encontramos como orden a los músicos –ya se mencionó, por ejemplo, «Decid que otra letra canten / más triste porque mis penas / sus cláusulas acompañen»²⁶⁰– o como directriz interna, en la didascalía. En este sentido, en *Cuál es*

²⁵⁶ *El Austria en Jerusalén*, p. 116.

²⁵⁷ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 103.

²⁵⁸ *Más vale el hombre*, p. 322.

²⁵⁹ *Más vale el hombre*, p. 322.

²⁶⁰ *El duelo contra su dama*, p. 357.

afecto mayor, dice la acotación: «*Suenan dentro sordinas, cajas destempladas y pífanos, que puestos en concento acompañan, sin otros instrumentos, la Música, que será muy triste*»; en efecto, se refiere a la música vocal en el sentido de letra con la técnica vocal requerida conforme a la hipotiposis. El texto poético-musical es de carácter autorreferencial y se define a sí mismo como «quebranto / que parte en mil sollozos un suspiro», por lo que se invita al intérprete a introducir múltiples pausas breves y melismas en los siguientes versos:

MÚSICA

Piedad, señor, al mísero quebranto
que parte en mil sollozos un suspiro,
y que anega las quejas en los llantos.²⁶¹

Las reacciones de los personajes, que siempre son de gran importancia debido a la escasez de descripciones didascálicas en el teatro áureo, expresan tras el canto: «¿Qué es esto?», a lo que contestan que «todo el pueblo / que a muerte está condenado, / al sol de tristes sordinas / busca tu piedad llorando», es decir, esos tres versos se ejecutaron como si los intérpretes, reos de muerte, llorasen. A continuación, para confirmar esta idea, salen los que cantaron, como lee la acotación: «*Salen todas las damas con velos blancos en los rostros, y los hombres todos sin armas, con lienzos en los ojos*».

Algunas precisiones más sobre este ámbito discursivo del lamento humano y su particular técnica vocal, se desarrollarán en el apartado correspondiente al estilo recitativo, con el que comparte muchas características, si no todas.

²⁶¹ *Cuál es afecto mayor*, p. 433.



Ilustración 3: «Ay misera de ti Jerusalén», música para *El Austria en Jerusalem* de Bances Candamo (*Manuscrito Novena*, p. 101).

4) Concurso de distintos ámbitos.

En la introducción a la hipotiposis ya se habló de aspectos generales que afectan a los tres ámbitos discursivos por obedecer a un mismo recurso retórico-musical, pero en este apartado interesa analizar los casos en que el dramaturgo incluye escenas musicales en que cruza dos o los tres ámbitos, formando un tono híbrido sobrecargado de melismas, quiebros y otras características de técnica vocal que han aparecido en sede de cada uno de los ámbitos. Esta mezcla puede aparecer en tres modalidades, que ordeno de menor a mayor grado de confusión artística: en primer lugar, puede consistir en incluir dentro de un mismo tono, diversas estrofas, una para cada ámbito discursivo; en este caso se da la mixtura de distintos ámbitos pero en compartimentos separados de la misma canción. En segundo lugar, el hibridismo puede aparecer en una misma unidad estrófica, aunque dividiendo versos y sintagmas para cada ámbito discursivo. En último lugar, la fusión puede ser total, atribuyendo atributos de un ámbito a otro, por ejemplo las risas hidráulicas a los pájaros, o el llanto humano al viento.

En *Duelos de Ingenio y Fortuna* el músico prodigioso Arión canta un tono, «En los jardines de Apolo», cuya música de Juan de Navas se ha conservado²⁶². La notación no refleja quiebros o melismas pero el dramaturgo incluye en el texto poético este tipo de invitaciones a la hipotiposis que podían ser ejecutadas por los intérpretes. El estribillo, autorreferencial, dice que el dios Amor quiere, intenta, busca y manda «*que cante la pena, / que llore la risa*»²⁶³. En estos dos versos se construyen en paralelo distintas figuras retóricas en la poesía y en la música, que quedan unificadas por el cantor en un todo poético-musical. A primera vista ya aparecen dos opósitos cruzados – en vertical y en horizontal– entre cantar y llorar, y entre pena y risa:

²⁶² *Manuscrito Suro*, f. 20.

²⁶³ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2335-2336.

1. Verbos Alegría / Tristeza	2. Sustantivos Tristeza / Alegría	
<i>que cante</i>	<i>la pena,</i>	Alegría / Tristeza
<i>que llore</i>	<i>la risa.</i>	Tristeza / Alegría

En la primera columna aparecen los verbos y en la segunda, los sustantivos. En la primera, cantar y llorar son modos de expresión opuestos que constituyen un estilema propio de Bances Candamo –en otra obra, hablará con orgullo cristiano de «la Guerra Santa, / que llora Egipto y que la Iglesia canta»²⁶⁴–, mientras que en la segunda columna los sustantivos también son opuestos y además están invertidos respecto de los verbos que los acompañan horizontalmente. Sin embargo, en el plano de lo musical y de la hipotiposis no hay contradicción ni opósito alguno: la risa ya lloraba en las fuentes y el llanto ya reía en los hombres, porque los melismas y quiebros se predicán de ambos.

Esta tesis queda confirmada en las dos coplas que siguen a este estribillo, híbridas en el plano de los ámbitos discursivos –natural, animal y humano– pero idénticas en el de la técnica vocal:

Canta ARIÓN ¡Fuentes, que de mi llanto
 bebéis desdichas,
 vuestra risa me preste,
 en su murmureo, su hermosa alegría!
 [...]
 ¡Aves que ayer cantasteis
 amantes celos,
 cantad hoy solo amores
 en los arrullos de dulces gorjeos!²⁶⁵

²⁶⁴ *El duelo contra su dama*, p. 374.

²⁶⁵ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2341-2356.

En otra escena de la misma comedia, suena un tono cuyo íncipit ya pone en sobreaviso acerca de las características que venimos refiriendo: «Ya que mares ni vientos». Téngase en cuenta que los músicos interpretan desde distintos barcos, como lee la acotación: «*pasarán barcos enramados con muchas luces en ellos, y hombres y mujeres tocando y cantando, en unos y en otros, clarines y chirimías*», y que el tono abre una larga macrosecuencia en que los versos cantados –los únicos que transcribo– jalonan una escena repleta de versos declamados.

VOZ 1^a Ya que mares ni vientos
braman ni gimen,
de la noche el silencio
rompan clarines.

[...]

VOZ 2^a En la noche apacible,
las ondas calmen,
solo de mis suspiros
las mueva el aire.²⁶⁶

En estas dos primeras estrofas ya oímos en los cantores el bramido del mar, el gemido del viento y el suspiro del llanto humano, fusión que queda subrayada también en las dos siguientes coplas:

VOZ 3^a ¿Cómo el mar tan sereno
se mira alegre,
si en mis lágrimas tristes
dolores bebe?

[...]

VOZ 2^a ¡Calle el mar, no acompañe
tristes lamentos,
solo al son de mis ansias
giman los remos!²⁶⁷

²⁶⁶ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2498-2505.

²⁶⁷ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2514-2537.

En las últimas coplas –quinta y sexta– el hibridismo de ámbitos discursivos con correlato en la técnica vocal se superponen, llegando a una suerte de apoteosis, sobre todo cuando en la quinta copla lo humano se funde con los elementos de la naturaleza: el agua y el aire –«lágrimas y suspiros» con «mares y vientos»–. La sexta y última copla, también autorreferencial, evidencia que en la interpretación de este tono, además de ser triste la letra, «la voz llora»:

VOZ 1ª ¡Hereden de mis ansias,
si amante muero,
lágrimas y suspiros,
mares y vientos!

[...]

VOZ 1ª ¡Guarda, noche, mis quejas
en tu silencio,
y lo que la voz llora,
no sepa el eco!²⁶⁸

En este último ejemplo, el único de los cuatro elementos analizados que no apareció mezclado fue el canto o gorjeo de las aves, pero en estas circunstancias híbridas consta en otra comedia de Bances: *Cuál es afecto mayor*. Si recordamos las características que se enumeraron a propósito de este ámbito discursivo se observará que aquí también se recurrirá, por ejemplo, al eco como recurso musical para la repetición, a la fusión entre música propia de escenas amorosas y música propia de escenas bélicas, y a la finalización del tono con alusión exclusiva a la música militar y concretamente al toque de «al arma».

Canta EUDOSIA Saluden la tierna Aurora,
que bulliciosa desata
el murmullo de las fuentes
risas que el yelo cuaja
tocando contra las sombras,

²⁶⁸ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2563-2610.

sus picos, al arma, al arma.

ECO

Al arma, al arma.²⁶⁹

La canción de Eudisia comienza como uno de los tonos que se analizaron en el apartado dedicado al elemento acuático, ya que concentra en cuatro versos una gran cantidad de vocablos de su ámbito semántico, con correlato en la técnica vocal: *bulliciosa, desata, murmureo, fuentes, risas, yelo y cuaja*. Sin embargo, en el quinto verso, hay una variación: el tono que empezó en el ámbito acuático termina en el de las aves, fusión que versos más tarde constatará la misma Eudisia en dos versos cantados igualmente elocuentes: «Ya los pájaros sintiendo / las risas de la mañana»²⁷⁰.

En la comedia *Carácter de los afectos* suena un cuatro cuya acotación previa por medio de la sinécdoque ya alude a los vientos que aparecerán en la letra que invita a la hipotiposis: «*Nicanora, Belzoraida y otras damas, con abanicos de pluma, cantando y haciendo aire. Sea esta música muy suave y baja*». En este caso es paradigmático el concurso de distintos ámbitos en un mismo tono:

MÚSICA A 4º

Fuentecillas, no corráis;
vientecillos, no inspiréis;
pajarillos, silencio, quedito,
músicas hojas, pacito, ce, ce,
los dulces picos callad,
las ramas enmudeced,
quedito, pasito, callad y atended,
que duerme mi amor y descansa mi bien.²⁷¹

Además de esta concentración de recursos de técnica vocal, hay un elemento que aporta interés añadido a esta pieza musical: *Carácter de los afectos* es la versión en comedia de la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* en que aparece el mismo tono con variantes de relevancia. Aunque el testimonio que nos ha llegado de la comedia es posterior al de la zarzuela, no es posible a día de hoy determinar si se basó

²⁶⁹ *Cuál es afecto mayor*, p. 406.

²⁷⁰ *Cuál es afecto mayor*, p. 405.

²⁷¹ *Carácter de los afectos humanos*, p. 221.

en un texto precedente hoy perdido²⁷². Ante la imposibilidad de establecer una cronología precisa de las dos versiones, a continuación se destacarán las variantes que aparecen en la zarzuela a propósito de este tono:

1) En el estribillo a cuatro voces, tras el cuarto verso, Bances Candamo incluye dos versos cantados con anáfora, «ni os desatéis en bullicios / ni en suspiros murmuréis», que representan hipotiposis.

2) Una vez finalizado el cuatro, los personajes de Belzoraida y Nicanora cantan a solo coplas que glosan el estribillo anterior, incidiendo en las características de cada ámbito discursivo.

Respecto al primer punto, es evidente que la versión en comedia suprimió esos dos versos porque, de no ser así, se rompería la unidad cuatripartita de los elementos discursivos del tono. Marco en gris y cursiva los versos que fueron suprimidos en el único testimonio que tenemos de la comedia y que sí aparecen en la zarzuela:

1	A	Fuentecillas, no corráis;	Agua (ámbito natural)
	B	vientecillos, no inspiréis;	Viento (ámbito natural)
	C	pajarillos, silencio, quedito,	Aves (ámbito animal)
	D	músicas hojas, pacito, ce, ce,	Hojas (ámbito natural, viento)
2	A	<i>ni os desatéis en bullicios</i>	<i>Agua (ámbito natural)</i>
	B	<i>ni en suspiros murmuréis</i>	<i>Viento (ámbito natural)</i>
	C	los dulces picos callad,	Aves (ámbito animal)
	D	las ramas enmudeced,	Hojas (ámbito natural, viento)
3		quedito, pasito, callad y atended, que duerme mi amor y descansa mi bien.	Dirigido a todos los elementos

²⁷² Arellano, 1991, p. 78.

De este modo podemos reconstruir el tono incompleto que aparece en la comedia *Carácter de los afectos*.

El segundo punto de las variantes, referente a las glosas cantadas a solo, subraya esta estructura cuatripartita, porque cada copla desarrolla uno de los cuatro ámbitos discursivos. Nótese la cantidad de invitaciones a la hipotiposis que hace el texto poético híbrido: las aguas (*fuentecilla, bulliciosa, risa, plata, hiela, murmurar, condensó, correr*), los vientos (*airecillos, sonoros, susurro, suspended, suspiros*), las aves (*pajarillos, dulces, quiebros, cantéis, pluma*) y de nuevo los vientos aunque focalizados en el sonido que producen al mover las hojas (*música, hojas, callad, sordo, rumor, murmúreos, gemir, arrullos*).

A	<i>Canta BEL.</i>	Fuentecilla bulliciosa, la risa de plata ten, que te hiela el murmurar quien te condensó el correr.	Agua (ámbito natural)
B	<i>Canta NIC.</i>	Airecillos sonorosos, el susurro suspended con que organizáis suspiros a las ramas de un laurel.	Viento (ámbito natural)
C	<i>Canta BEL.</i>	Pajarillos, no celosos en dulces quiebros cantéis las alboradas de pluma al joven amanecer.	Aves (ámbito animal)
D	<i>Canta NIC.</i>	Músicas hojas, callad, y en sordo rumor haced los murmúreos de gemir arrullos de adormecer. ²⁷³	Hojas (ámbito natural, viento)

²⁷³ *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, vv. 2372-2387.

Estilo recitativo

El estilo recitativo se caracteriza por ser una expresión a medio camino entre cantar y declamar –cantar recitando²⁷⁴–, por ejecutarse a solo, por imitar las inflexiones del habla a partir de fórmulas estereotipadas y apoyaturas, y por contar con una instrumentación mínima; es decir, nuevamente se subordina esta técnica musical al texto poético. Aunque el origen del estilo recitativo en el teatro español del Siglo de Oro cabe buscarlo en la influencia que en la península tuvieron las teorías de la *Camerata Fiorentina* a finales del siglo XVI, considero que en paralelo tuvo que haber un desarrollo propiamente hispánico de este estilo que, si se sigue mi propuesta, evolucionó desde la figura retórico-musical de la hipotiposis. La *imitatio* de los elementos de la naturaleza, de las aves y, sobre todo, de los lamentos humanos –*tmesis*–, que ya se encuentra en el primer teatro áureo, se habría cruzado con el estilo italiano. Asimismo, el falsete puede contarse como uno de los antecedentes del recitativo, ya que, según Covarrubias, cantar en falsete es «cantar suave y templadamente, como cuando se canta en conversación».

Por tanto sugiero la tesis de que el género foráneo se implantó, no en el vacío, sino en un terreno poético-musical hispánico fértil –principalmente en la corte–, que contaba con unos cantores acostumbrados a los tonos teatrales que requerían de una técnica vocal rica en movimientos que luego el estilo recitativo iba a explotar a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Si el investigador en filología, musicología o historia busca las primeras huellas del estilo recitativo en el teatro español del Siglo de Oro, probablemente lo hallará como tal en *La gloria de Niquea*²⁷⁵ o en la llegada de Cosimo Lotti a España²⁷⁶, pero desde estas líneas sugiero que se rastree el recurso a la hipotiposis en la música vocal para no creer ingenuamente que estos melismas y quiebros cantados implican «una nueva

²⁷⁴ «*Recitativo*: adj. que se aplica al estilo músico, en que se canta como recitando» (*Aut*).

²⁷⁵ Amadei-Pulice, 1990, p. 59.

²⁷⁶ Sage, 1970, p. 43.

manera de hacer teatro y de representar totalmente distinta a la de la comedia nueva»²⁷⁷. Estoy de acuerdo en que estas técnicas vivirán un apogeo y se convertirán en una auténtica moda en que Italia alumbrará a las demás naciones, pero no en que estas técnicas vocales no tuvieran cierto desarrollo, con otros nombres, en la praxis musical de otras cortes, notoriamente la de Madrid²⁷⁸.

Querol dedica dos páginas a analizar el estilo recitativo en las obras de Calderón²⁷⁹ e identifica estos pasajes con el llanto cantado, a partir de acotaciones como «en tono triste con cadencias de llanto» o «canta como llorando». Me remito para esta modalidad al apartado anterior sobre la tmesis propia del ámbito discursivo humano, con la técnica vocal derivada de las lágrimas y suspiros. Aquí solo mencionaré los casos en que las acotaciones leen explícitamente que se trata de estilo recitativo, pero en ningún caso niego dicha entidad a los ejemplos ya citados previamente. Así, en *Cuál es la fiera mayor* hay un recitativo declarado por el paratexto: «Canta Scila en recitativo y poco a poco se va desvaneciendo a la vista en velos de gasa que van interponiendo a distancias hasta a acabar de quedar convertida en escollo». En efecto, Scila, mientras cante va a ir convirtiéndose en peñasco, y la voz, como un órgano más de su ser, irá también mutando. Es particularmente interesante la autorreferencialidad del canto cuando describe estos cambios a partir del quinto verso:

CANTA SCILA

Yo muero adorado esposo
pues en tan mortal conflicto
a esfuerzos de lo que siento
durando voy lo que vivo.
Adiós, que torpe la voz
se me endurece al gemido,
balbuciente el labio, yerta
la lengua, el aliento frío
lánguidas las facultades,
cadente todo en deliquios,
suspensas la vida y muerte,
en un mortal paraxismo

²⁷⁷ Amadei-Pulice, 1990, p. 59.

²⁷⁸ Acerca del nacimiento de la ópera y la aclimatación de sus premisas en diversas naciones, ver Donington, 1981.

²⁷⁹ Querol, 1981a, pp. 50-51.

a los golpes de mis ansias
reviento y en vano gimo,
porque de un baño de mármol
el pecho ya endurecido
aun en medio de la voz
se me cuajan los suspiros.
De piedra soy y entre yelos
muero, fallezco, agonizo,
si cuando... ¡valedme cielos,
que angustiosamente espiro!

*Acaba de convertirse.*²⁸⁰

Por las evidentes concomitancias, el siguiente pasaje de *Los tres afectos de amor*, de Calderón, también hubo de ser interpretado con la tmesis propia del estilo recitativo:

Al pronunciarlo, el labio
se turba, el aliento falta,
balbuciente titubea
la lengua, y perdida el habla
el corazón en el pecho
despavorido se arranca.²⁸¹

Lo mismo ocurre con un canto analizado previamente a propósito de las hipotiposis propias del ámbito discursivo humano –por ello, solo reproduzco el pasaje análogo al de Calderón– ejecutado por el mítico Arión en *Duelos de Ingenio y Fortuna* y con la misma autorreferencialidad:

(aquí el labio balbuciente
titubea) [...]
Mas ya el aliento falta,
el pecho del horror se sobresalta,
débil la voz fallece

²⁸⁰ *Cuál es la fiera mayor*, ff. 51v-52r.

²⁸¹ Calderón, 1830, p. 266.

el corazón palpita y se estremece,
 pues del pecho, en los cóncavos retiros,
 se me ahoga la voz en los suspiros,
 y ya mi aliento, dividido a trozos,
 cuando cláusulas busca, halla sollozos.²⁸²

En la comedia *Carácter de los afectos* se lee la acotación «*Recitado*» antes de uno de los cantos de la maga Melisa. Esta secuencia, que reproducimos a continuación, interesa además porque, a diferencia de lo que uno podría pensar, no se encuentra en la versión en zarzuela de este texto:

Detente Orlando, no precipitado
 acabe tu furor con tus acciones:
 detenedle vosotros, que ofuscado
 nieblas densas son ya sus aprensiones:
 Oh, rigor infeliz de un hado injusto!
 que atropellas con bárbaro tormento,
 al más noble marcial entendimiento,
 entre las ondas de el temor y el susto!
 No padezca ya más con tal quebranto
 su racional discurso, horror, ni espanto.

Copla.

Yelo, ardor, pena, tormento,
 ansia, amor, furor y calma,
 batallan en su alma,
 con el rigor violento
 que le obliga a enfurecer.
 Odio, ira, ansia, pesar,
 le ocasionan un temblor,
 cuyo bárbaro furor
 le precipita a espirar,
 perdiendo la vida y ser.²⁸³

²⁸² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 1296-1307.

²⁸³ *Carácter de los afectos humanos*, p. 220.

Falsete

El falsete es la voz artificial que como técnica vocal tuvo su apogeo en el Siglo de Oro y se caracteriza por ser una «voz moderada y recogida del que canta, porque es contrahecha y no natural, lo que ejecuta el que tiene la voz natural de tenor para cantar una composición de tiple» (*Aut.*). El falsete permitía a los cantores ascender en su registro vocal sin producirse quiebro alguno entre el paso de la voz natural a la artificial. Sebastián de Covarrubias añade que cantar en falsete es «cantar suave y templadamente» y añade que es propio del canto de cámara. Este concepto lo opone al «cantar en voz, [que] es despedir cada uno la voz natural, sin disimular ni fingir nada».

Es convención teatral áurea que el falsete no se ponga de manifiesto en tanto que significaría revelar la falsedad que lleva en su etimología el recurso; por este motivo, solo era lícita su explicitación por el personaje metateatral por antonomasia: el gracioso, que, en la misma línea podía hablar de la falsedad de los decorados o de la inverosimilitud del lenguaje usado en una determinada escena. En las obras dramáticas de Lope de Vega, de Calderón y de Bances Candamo, las alusiones al falsete siempre están en boca de la figura del donaire²⁸⁴.

En sus comedias, Bances Candamo incluye estas indicaciones en número igual que Calderón: dos; concretamente se trata de *El esclavo en grillos de oro* y de *Cuál es afecto mayor*. Al menos una de las voces del tono «Detente arroyuelo ufano» de *El esclavo* interpretó en falsete, a juzgar por la reacción del gracioso Gelanor:

MÚSICOS

*Detente arroyuelo ufano,
 y sobre las flores duerme,
 que al blando arrullo del aire,
 músico susurro mece.*

²⁸⁴ Por ejemplo, de Lope de Vega pueden verse estas referencias en *Las almenas de Toro*; *Pobreza no es vileza*; *El premio del bien hablar* y *Los Tellos de Meneses*; y, de Calderón, en *La púrpura de la rosa* y *Dicha y desdicha del nombre*.

GELANOR Que espere, dice la voz
de Libia, en falsete, pues
tan falsa como ella es;
y aun temo que me dé coz
con ella.²⁸⁵

Gelanor ejecuta, aunque a modo burlesco, el acto hermenéutico que convencionalmente sirve de glosa tras el estribillo: informa al espectador que Libia usa de seña los versos cantados, cuyo mensaje es que se detengan. El chiste musical que incluye se basa en un juego de palabras: une la etimología de *falsete* a la situación de engaño que protagoniza el canto de Libia, ya que está haciendo ver que canta una letra inocente cuando en realidad lo único que le interesa es esconder la seña en ella. Por estos dos motivos es doblemente falsa, según Gelanor, quien a continuación teme una represalia de Libia a través de la letra cantada en el agudo registro que caracteriza al falsete.

En la comedia *Cuál es afecto mayor*, Eudosia canta «Si me quejo fortuna» con falsete y desde dentro. La reacción de los oyentes será distinta: Tomiris exclamará admirada «¡Voz peregrina!», mientras que el gracioso Euformión de nuevo rasgará el velo de la ilusión escénica y revelará que se trata de un falsete.

Dentro canta EUD. Si me quejo, fortuna,
de tus reveses
tiempo vendrá, pues tiempo
tras tiempo viene,
que tú de mi constancia,
también te quejes.
Ay, que me río fortuna de verte
a ti tan airada y a mí tan alegre.²⁸⁶

De no ser por los chistes metateatrales que el gracioso hace en las comedias, creeríamos que esta técnica vocal era ajena al teatro del Siglo de Oro. El silencio que

²⁸⁵ *El esclavo*, vv. 751-759.

²⁸⁶ *Cuál es afecto mayor*, p. 380.

guarda siempre el paratexto acerca de los falsetes ha de arrojar al menos dudas en cuanto a la ejecución de muchos tonos teatrales cuyas letras conservamos a través de manuscritos e impresos.

Eco

El eco es el fenómeno acústico que se da por la reflexión de un sonido cuya señal sonora original se ha extinguido. A causa de la polisemia de este vocablo, musicólogos como Querol²⁸⁷ han dado un tratamiento unitario a realidades distintas que de ningún modo pueden confundirse porque remiten a significados desemejantes y hasta contradictorios. Por tanto, el primer ejercicio que debe hacerse es distinguir y clasificar los distintos tipos de eco que aparecen en el teatro del Siglo de Oro, ejercicio que no me consta que se haya hecho hasta la fecha. De las cinco que he hallado, las dos primeras funcionan en un plano metafórico o sinecdótico y solo las tres últimas implican la ejecución real de sonido. Entre estas, el eco en tanto que fenómeno acústico de repetición, únicamente aparece como ingrediente poético-musical en la quinta.

- 1) Eco como instrumento musical de la fama
- 2) Eco como atracción contrapuntística
- 3) Eco como rumor desde dentro
- 4) Eco como repetición natural de un sonido
- 5) Eco como repetición artificial de un sonido

Brevemente haremos un repaso de las cuatro primeras categorías y sus implicaciones musicales, para adentrarnos con más detalle en el último de los ecos.

²⁸⁷ Querol, 1981a, pp. 27-31.

1) Eco como instrumento musical de la fama

En sentido metafórico se usa el vocablo eco asociado al rumor de la fama: «*Eco*: la memoria confusa de lo que pasó: como de la grandeza de Nínive, de los Imperios de los Asirios, Griegos, Romanos, &c.» (*Aut*). Esta definición remite a la diosa Fama, que desde la *Eneida* virgiliana y las *Metamorfosis* de Ovidio, pregona las gestas heroicas de los célebres personajes con un instrumento de viento, en la mayoría de casos su propia voz y una trompeta o clarín, que además la identifica iconográficamente.

La Fama como personaje alegórico del teatro áureo aparece en el siglo XVI de la mano de autores como Cervantes, en cuya *Tragedia de Numancia* clausura la obra con unos versos que sirven de *eco* a los hechos heroicos que el espectador ha presenciado desde el inicio²⁸⁸. Transcribo aquellos versos de los que pueden extraerse las características que heredará este personaje alegórico en el teatro áureo, que coincide solo en parte con los modelos clásicos de Virgilio y Ovidio:

Suena una trompeta y sale la Fama.

FAMA

Vaya mi clara voz de gente en gente,
y en dulce y süavisimo sonido
llene las almas de un deseo ardiente
de eternizar un hecho tan subido.
[...] que yo, que soy la Fama pregonera,
tendré cuidado (en cuanto el alto cielo
moviere el paso en la subida esfera,
dando fuerza y vigor al bajo suelo)
de publicar con lengua verdadera,
[...] debe con justo título cantarse
y lo que puede dar materia al canto
para poder mil siglos ocuparse:
[...] Mas pues desto se encarga mi memoria,
dese feliz remate a nuestra historia.²⁸⁹

²⁸⁸ Gilabert, 2014. Ver concretamente el apartado titulado «Construcción especular de la tragedia».

²⁸⁹ Cervantes, 2014, vv. 2417-2448.

Bances Candamo entiende la fama en el mismo sentido, tal y como se extrae de su tratado el *Teatro de los teatros*. Relatando una anécdota, el dramaturgo asturiano alude a un hecho que en el presente hacía mucho ruido, pero que, por virtud de la fama, el sonido se repetiría en forma de eco, proyectándose en dirección a la posteridad. Es interesante la precisión instrumental que asigna a la diosa: además de la trompeta o clarín, cuenta con «aquellas trompas que llamamos secretas» para divulgar los «defectos de los poderosos»:

Pocos años ha que me sucedió convidarme un cortesano de muy buen arte a leer tres comedias suyas, de que yo me excusé por varias ocupaciones, y encontrándome otro día en la calle, me detuvo para que oyese un soneto que había escrito a un suceso que por entonces hacía mucho ruido en el mundo, y quizá hará mayor el eco en la posteridad, porque la fama divulga los defectos de los poderosos no con el clarín, sino con aquellas trompas que llamamos secretas, pues articulándolos en voz baja donde lo oyen ellos, vierten a lo lejos el eco, muy ruidoso y más claro.²⁹⁰

No solo en su obra teórica, sino también en su praxis dramática utiliza el vocablo eco como instrumento musical asociado a la fama que tienen personas y hechos. En el caso siguiente, extraído de *Sangre, valor y fortuna*, Bances habla de un rey valeroso «de cuyo valiente acero / canta admiración el mundo, / la fama en acordes ecos»²⁹¹, es decir, vuelve a separar dos fases: la elocuencia de la propia gesta como sonido original que será repetido y multiplicado por la fama. En la comedia *Cuál es afecto mayor* Fenisa compara lo que la fama dijo de una persona y lo que en realidad es: «No me va ya pareciendo tan fiero y tan vengativo como le pintó la fama, que en los ecos repetidos, vino abultando en sus hechos semblantes para el oído»²⁹². Como se ve, a excepción de que se incluya a la Fama como personaje alegórico, sus ecos se usan de modo metafórico y su música no se ejecuta en un plano acústico, aunque la mera mención de los ecos de la fama constituyan una imagen sonora muy sugestiva a los espectadores.

²⁹⁰ Bances Candamo, 1970, pp. 49-50.

²⁹¹ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 2357-2359.

²⁹² *Cuál es afecto mayor*, p. 400.

2) Eco como atracción contrapuntística

Del mismo modo que en el contrapunto imitativo –por ejemplo, en el caso de las fugas– una o más voces repiten elementos melódicos ejecutados por la primera voz, en el fenómeno del eco también las repeticiones se sienten irremisiblemente atraídas por la voz original. Este poder de seducción es usado como metáfora –igual que ocurría con la fama– para el eco, pero no se ejecutaba como recurso musical en el teatro del Siglo de Oro. Querol, en *La música teatral de Calderón* al aplicar un sentido musical único a todas las referencias al vocablo «eco» que aparecen en este dramaturgo, yerra, bajo mi punto de vista, al incluir ejemplos que han de ir en esta categoría, es decir, que sirven únicamente como metáfora sin correlato en el espectro acústico. Así, en su ejemplo extraído de la *Égloga piscatoria* –«Voz que llevas suspendidos / tras tus ecos mis sentidos»²⁹³– no se da ninguno de los dos significados que él mismo entiende como eco –el fenómeno natural y el artificio musical– sino que simplemente es sinécdoque que implica atracción, igual que otro ejemplo que ofrece, perteneciente a la loa para *El maestrazgo del Toisón*: «Y así, oh coro de la fe / que, atraído de los ecos / cuyas consonancias son / boreal imán de mi afecto»²⁹⁴.

En un sentido parecido, Bances Candamo en su comedia *El invicto Luis de Badem* hace una metáfora del eco por medio de la que los nombres propios de las reinas madre y reinante siguen de cerca al mismo nombre de la madre de Dios y emperatriz de la cristiandad: «dos ecos de luz que estoy oyendo / brillando el nombre que es del sol hazaña / con otras dos Marías en España»²⁹⁵.

²⁹³ Querol, 1981a, p. 28.

²⁹⁴ Querol, 1981a, p. 29.

²⁹⁵ *Luis de Badem*, f. 40v.

3) Eco como sonido desde dentro

Tampoco debe considerarse propiamente como eco –es decir, como repetición de una señal acústica– el ejemplo que aduce Querol a propósito del *Conde Lucanor* de Calderón: «Asaltada por los ecos / que por todo este confín»²⁹⁶, en relación a los sonidos lejanos de caja y de clarín. Aquí debe entenderse el eco de un modo análogo a «sonido que se percibe débil y confusamente. ‘*Los ecos del tambor*’, ‘*de la campana*’» (DRAE).

De la misma manera, ningún elemento del tono «Viva el gran dios de Israel» se repite en forma de eco en la comedia de Bances Candamo *El vengador de los cielos*, a pesar de lo que señala Abdías:

ABDÍAS

Todo el monte se confunde
en estruendos desunidos,
pues en varias partes dicen
ecos y acentos distintos.

La Música y las voces dentro, y la representación a fuera, de suerte que acaben tos [todos] a un tiempo.

MÚSICA

*Viva el gran dios de Israel, [...]*²⁹⁷

Este término vago puede aparecer frecuentemente como sinónimo de tono, letra, voz o cualquier sonido que transporte el aire y no tiene por qué implicar repetición, como de hecho ocurre en la mayoría de casos.

²⁹⁶ Querol, 1981a, p. 28.

²⁹⁷ *El vengador de los cielos*, p. 508.

4) Eco como repetición natural de un sonido

Este es el significado que en el *Diccionario de Autoridades* aparece en primer lugar: «sonido y repetición de la voz que se forma en los valles hondos, en las cuevas y bóvedas, donde hiriendo el aire por la repercusión, se duplican y multiplican las voces, y de nuevo resuenan». Sin duda en el teatro del Siglo de Oro, y, en general, en los espacios escénicos diseñados con anterioridad al desarrollo de la amplificación eléctrica, tuvo que ser importante el eco natural con el fin de potenciar y proyectar el sonido emitido desde el escenario –o desde dentro–. Quizá a este elemento arquitectónico alude Calderón cuando menciona los «cóncavo huecos» tanto en *El año santo de Roma*, «en los cóncavos huecos / responde el eco»²⁹⁸ como en *La viña del señor*:

El orbe suspendido
yace al ver que en sus cóncavos más huecos
no hay parte en que no suene repetido
el balbuciente idioma de los ecos.²⁹⁹

Sea como fuere, no se trataría tanto de eco como repetición de palabras sino de reverberación, en el sentido de persistencia y profundidad de un sonido. Como este mecanismo forma parte del espacio, la graduación del recurso obedece a una sencilla premisa: a mayor intensidad acústica, mayor será la reverberación y la sensación de profundidad del sonido. Esto se aplica tanto a la música vocal como a la instrumental y, en general, a todo tipo de efectos sonoros. Probablemente aluda a este recurso Bances Candamo en su comedia *Más vale el hombre*, en que después de que se ejecute el estruendo de «parches» o tambores militares, «*Tocan marcha*» y señala un personaje:

²⁹⁸ Calderón, 1759, p. 192.

²⁹⁹ Calderón, 1996, p. 3.

CONDE

No más el campo marche
 las balbucientes cláusulas del parche
 que en estos horizontes
 ensordecen los ecos de los montes,
 cesen un rato aquí, cese el aliento,
 que hizo bramar en la trompeta el viento,
 cuando en acentos tales,
 vistió todo el ambiente de metales.³⁰⁰

En el ejemplo que se expone a continuación, el estruendo sonaría en forma de reverberación y no como eco repetitivo, distinción que se deduce del diálogo de Achab y Sara en la comedia *El vengador de los cielos*:

ACHAB

Ay de mí! qué nuevo estruendo
 todo el monte escandaliza?

SARA

¿Qué voces son, que aun el eco
 se asusta de repetirlas?³⁰¹

³⁰⁰ *Más vale el hombre*, p. 287.

³⁰¹ *El vengador de los cielos*, p. 519.

5) Eco como repetición artificial de un sonido

La repetición artificial de un sonido es el eco que interesa más a este estudio porque el dramaturgo lo utiliza deliberadamente como recurso poético-musical. El *Diccionario de Autoridades* recoge entre sus significados, también este: «en la música es la repetición de las últimas sílabas o palabras, que se cantan a media voz por distinto coro de músicos, y en los órganos se hace por registro distinto, hecho a propósito para este fin».

En el teatro del Siglo de Oro, el recurso por el que la voz o voces repiten el último verso –parcialmente o de manera íntegra– tiene connotaciones metafísicas. Es en esta sede en que aciertan los ejemplos del musicólogo catalán y las precisiones que da al hablar del eco en Calderón de la Barca: «El eco no es solamente la respuesta o repetición física, apocopada, de un canto o de una palabra, sino también la resonancia externa de algo esencial interno y a veces incógnito en sí mismo, pero que se revela por el eco».³⁰² En efecto, el hecho de que una voz que en la mayoría de casos es emitida por un cantante oculto, desde dentro, repita ciertas palabras, además de aumentar el lirismo de un tono, pone de relieve con énfasis especial ciertos elementos fónicos que pueden constituir mensajes clave para el protagonista –y para el público– que los recibe, como si nuestro propio interior se quedase con esos segmentos del discurso. Roux lo explica de este modo:

«Remarquons ici que ce procédé constitue un exercice littéraire à la mode, dans lequel l’auteur donne un exemple d’adresse dans la recherche de la rime et dans le jeu d’esprit. L’écho est donc une démonstration d’acrobatie intellectuelle à l’adresse des élèves, ce qui ne l’empêche pas de revêtir aussi un sens profond. [...] Celui-ci est donc un procédé à mi-chemin entre l’allégorie et l’analyse psychologique, grâce auquel l’auteur met au jour les zones profondes de la vie psychique»³⁰³

³⁰² Querol, 1981a, p. 27.

³⁰³ Roux, 1968, p. 509.

En *El año santo de Roma*, se ve claramente esa «démonstration d’acrobatie intellectuelle» y a la vez el «sens profond» del eco calderoniano:

Cantan LAS DOS Llegad, llegad a la mesa legal
de aquel sazonado cordero pascual

Responden en ecos Seguridad y Castidad dentro.

SEGURIDAD ¿Cuál?

CASTIDAD ¿Cuál?

HOMBRE ¿Cuál?

CULTO Oíd, que en los cóncavos huecos
responde el eco veloz.³⁰⁴

Bances Candamo solo hace hablar al eco en dos de sus comedias: *Cuál es la fiera mayor* y *Cuál es afecto mayor*. En la primera obra mencionada, el eco aparece en todas las jornadas conservadas, es decir, en la primera y la tercera, ya que el segmento que media entre ellas está perdido hasta la fecha; en cambio, en la segunda comedia, solo se recurre al eco en una macrosecuencia musical, ubicada en la segunda jornada.

Scila, en la primera jornada de *Cuál es la fiera mayor*, canta unos versos y pide al coro de sirenas –«de tanta sirena / la escamada tropa»– que repita a modo de eco los versos que está ejecutando –«usurpen mis ecos»–. Esta mención del recurso sonoro anuncia la repetición y sirve de aviso al coro porque está a punto de terminar su intervención cantada, cuyos últimos versos deberá doblar. A pesar de las evidencias del recurso –*per se* y por la orden de Scila–, el paratexto lo explicita con la fórmula «*Música en eco*». Nótese cómo el verso que inaugurará esta técnica no se repetirá una vez, sino dos, por lo que los cantores deben graduar la potencia acústica a las repeticiones:

³⁰⁴ Calderón, 1759, p. 192.

<i>Canta</i> SCILA	[...] y en cláusulas dulces el eco responda.
MÚSICA EN ECO	El eco responda.
MAS BAJO	Responda.
<i>Canta</i> SCILA	Ven hermosa deidad ven...
MÚSICA EN ECO	Ven.
SCILA	...dejando las grutas ondas...
ECO	Hondas.
SCILA	...a coronarte en las playas...
ECO	Playas.
SCILA	...de jazmines y violas.
ECO	Violas. ³⁰⁵

En la tercera jornada de *Cuál es la fiera mayor*, hay una mutación de espacio espectacular, descrita por una acotación que culmina con la descripción del eco y con referencias a su potencia acústica:

*[...] y a los lados aparadores habrá una mesa en forma que la perspectiva [sic] la haga más distante y a ella estarán sentados la mayor multitud de dioses marinos que se pueda imitar Glauco con Scila y Acis con Galatea, toda la musica de adentro es baja y acompañada de clarines en eco como lejanos.*³⁰⁶

Si la música que suena adentro «es baja» hemos de suponer que los ecos lo son más, «como lejanos». A esta pieza habíamos aludido al hablar de la hipotiposis de ámbito discursivo animal:

³⁰⁵ *Cuál es la fiera mayor*, ff. 10v-11r.

³⁰⁶ *Cuál es la fiera mayor*, f. 43r.

DENTRO MÚSICA	[...] a celebrar volar venid corred que en ecos de violines...
ECOS	Que en ecos de violines.
MÚSICA	...bebiendo están los clarines...
ECOS	Los clarines.
MÚSICA	...más dulzuras que verter...
ECOS	Que verter.
MÚSICA	...y en dulces gorgeos...
ECOS	Gorgeos.
MÚSICA	...rebatos y quiebros...
ECOS	Rebatos y quiebros.
MÚSICA	...mezclarse veréis el tarantanta de la canción...
ECOS	El tarantantara de la canción.
MÚSICA	...y el arma arma del acometer.
ECO	Y el arma arma del acometer.

Es destacable que los ecos repitan «tarantanta» como «tarantantara», añadiéndole una sílaba y, en consecuencia, convirtiendo en endecasílabo el verso. Este vocablo intenta reproducir en fonemas el sonido que emite el tambor o caja militar cuanto toca a «rebato» y sus quiebros –quizá sería más exacto reproducirlo gráficamente como *ta-ran-tan-ta* y *ta-ran-tan-ta-ra*–, pero la ampliación solo puede explicarse o bien como un efecto de prolongación del eco, o bien como una errata del copista, aunque por una repetición que se verá más adelante del mismo tono, cabe inclinarse por la primera hipótesis.

La primera reacción al tono es de Polifemo, que exclama: «¿Qué es esto que llevo a oír?», pero cuando pronuncia estas palabras la música no ha terminado: antes fue protagonista de la escena y ahora ejecutará «*canciones muy bajas*» de fondo, «*todo lo que durare el paso*» en forma análoga a lo que se escuchó antes: «*voz, y otro en eco como respondiendo a lo lejos de forma que no embaracen*»³⁰⁷.

Durante esta escena en que hemos de suponer el mismo fondo musical, los personajes harán sus intervenciones sin mencionarlo, hasta que «la Fantasma» pone de manifiesto los ecos que se oyen:

<i>Canta</i> FANTASMA	Oíd los dulces clarines rompiéndole al mar la tez a quien voces gorjean y en eco allí responden que en ecos de violines...
ECOS	Violines.
ELLA Y MÚSICA	...bebiendo están los clarines...
ECOS	Los clarines.
ELLA Y MÚSICA	...más dulzuras que verter.
ECOS	Que verter. ³⁰⁸

Nótese que, cuantitativamente, aparecen repetidos menos de la mitad de los versos del tono anterior: aquí los Ecos intervienen en tres ocasiones, antes en siete; pero en un momento posterior, la Fantasma volverá a interceptar la música para unirse a cantar el fragmento que repetirá en intermitencias el eco. En este ulterior momento, aparecen interesantes variantes en forma y en contenido respecto a la primera vez que se ejecutó el tono:

³⁰⁷ *Cuál es la fiera mayor*, f. 43v.

³⁰⁸ *Cuál es la fiera mayor*, f. 44.

ELLA Y MÚSICA	...y en dulces gorjeos...
ECO	Gorjeos.
ELLA Y MÚSICA	...mezclarse veréis el tarantara de la canción...
ECOS	Tarantara...
MÁS LEJOS	Tarantantara.
ECO	de la canción.
ELLA Y MÚSICA	...y el arma arma arma del acometer.
ECO	Arma arma arma...
MÁS LEJOS	Arma, arma, arma.
ECOS	...del acometer.
MÁS LEJOS	Del acometer.

La primera variante que se aprecia es la ruptura de la estructura cruzada Música-Eco, al introducirse una tercera instancia emisora en forma de voz que ejecuta desde «Más lejos», que no es otra que la modalidad que señaló Bances en otra ocasión como «Más bajo»³⁰⁹. La consecuencia que se extrae de añadir un eco a un verso que es a su vez eco de la Música, es que en esta pieza musical hay más ecos que música propiamente dicha: a partir de «mezclarse veréis / el tarantara de la canción» habrá solo un verso de la Música en contraposición con cuatro versos del «Eco» más tres del eco «Más lejos», un total de un siete versos en eco frente a uno en voz normal. Esta proporción de ecos es extraordinaria en el teatro del Siglo de Oro y una sensación acústica así, jugando con la potencia acústica de los sonidos, tuvo que ser un espectáculo sin igual para el oído del público.

La segunda variante de interés es que en esta ocasión la letra –ni, como es obvio, tampoco el eco– no menciona el toque a rebato y el quiebro propio del sonido del

³⁰⁹ *Cuál es la fiera mayor*, f. 10v.

tambor militar aunque reproduzca el sonido. Aquí se introduce una tercera variante: lo que fue «tarantanta» se convierte en «tarantara», pero queda demostrado con la comparación que lo importante no es donde se coloque una determinada *n* o *t*, sino ejecutar cuatro golpes de voz: *ta-ran-tan-ta* y *ta-ran-ta-ra*, respectivamente, para que el eco amplíe en una sílaba más el sonido *-ta-ran-tan-ta-ra-*, reforzando la permanencia del sonido que se predica de este fenómeno acústico. En este caso, el primer eco reproduce fielmente la lección, que queda deformada en ampliación por el segundo y lejano eco.

Téngase en cuenta que el *Diccionario de Autoridades* recoge la voz «Tantarantán» –con cuatro golpes de voz, como en la música original de Bances, aunque con distinta letra–, y asegura que es «el sonido del tambor, repetidos los golpes». Es más definitorio el valor vocal que el consonántico para determinar el registro grave o agudo, ya que «Tintirintín» se define como «el eco u sonido que resulta del toque de los clarines u otro instrumento que le tenga agudo» (*Aut*). El ejemplo que trae la definición, extraído de las *Obras póstumas* de Salazar, lee: «Entre el tintirintín de los clarines, / y entre el tantabalán de los tambores», es decir, incluye una variante consonántica más para el sonido percutido.

Otra diferencia destacable en el tono se encuentra en el toque, no ya «de rebato» sino «de al arma». La mera mención de esas palabras, duplicadas o triplicadas, ponía en alerta a todos los oyentes porque era voz usada en el ámbito de la guerra. El toque de «al arma», era el grito de alerta que se hacía como señal para que los combatientes tomaran las armas y se preparasen para el conflicto. Los instrumentos musicales que formaban parte de este toque eran de viento y de percusión, sobre todo la caja con el clarín, que asimismo servían para animar a los combatientes. La voz «arma» debía repetirse, y así aparece en las comedias del Siglo de Oro como imitación verosímil de un conflicto real.³¹⁰ De hecho, su definición se refiere a esta realidad de fuera del

³¹⁰ Un ejemplo aparece en *El invicto Luis de Badem* en que Voces desde dentro gritan «¡Arma, arma!» en diversas ocasiones junto a la acotación «*Tocan*». En una de ellas, Luis pregunta «¿Qué es aquesto?» y un Soldado responde para justificar el toque de al arma: «Señor, de la estancia inculca / salió una emboscada oculta».(*Luis de Badem*, f. 24r.).

tablado: «Reduplicación que sirve como de incitativo, para que tomen ánimo los soldados, o para embestir, o para esperar al enemigo que viene a acometer» (*Aut*).

Que se introduzca el toque de al arma en este tono solo añade confusión al ya de por sí *horror vacui* que representa esta pieza musical para el oído, ya que los cinco versos que sirven de conclusión espectacular cuentan con doce repeticiones. Esto se debe a que la voz de al arma ya implica repetición *per se* en la primera instancia, que Bances triplica en un verso, para triplicarlo luego por el Eco y volverlo a triplicar de nuevo por el eco «Más lejos». Con esta estética poético-musical, Bances Candamo rinde un claro homenaje a la era barroca en que vive.

Para apreciar mejor las variantes, entre la primera aparición del tono y su repetición apoteósica, obsérvese el siguiente cuadro:

Instancia emisora	Primera aparición del tono, p. XX	Repetición con variantes, p. XXX
1. Música	<i>...y en dulces gorgeos...</i>	<i>...y en dulces gorjeos...</i>
1.1. Eco	<i>Gorgeos.</i>	<i>Gorjeos.</i>
2. Música	<i>...rebatos y quiebro...</i>	
2.1. Eco	<i>Rebatos y quiebro.</i>	
3. Música	<i>...mezclarse veréis el tarantanta de la canción...</i>	<i>...mezclarse veréis el tarantara de la canción...</i>
3.1. Eco	<i>El tarantantara de la canción.</i>	<i>Tarantara...</i>
3.1.1. Más lejos		<i>Tarantantara.</i>
3.2. Eco		<i>...de la canción.</i>
4. Música	<i>...y el arma arma del acometer.</i>	<i>...y el arma arma arma del acometer.</i>
4.1. Eco	<i>Y el arma arma del acometer.</i>	<i>Arma arma arma...</i>
4.1.1. Más lejos		<i>Arma arma arma.</i>
4.2. Eco		<i>...del acometer.</i>
4.2.1. Más lejos		<i>Del acometer.</i>

En *Cuál es afecto mayor*, vuelve a usarse este procedimiento poético-musical cuya técnica vocal consiste principalmente en ejecutar el tono graduando la potencia acústica. También se recurre a la efectista repetición de la voz «arma, arma» pero se introduce una novedad reseñable en la estructura: Bances Candamo hace ejecutar el tono a modo burlesco. En una de las escenas musicales, Eudisia pide a Libia «cantemos

/ la letrilla celebrada del *Amanecer*», pero la criada, al no saberse la letra de la canción – «No la sé bien, pero vaya»– no puede cantarla al unísono con ella, así que no tiene más remedio que repetir, en eco, las últimas palabras de Eudosia, junto con el acompañamiento de «clarines y violines». Imagínese el lector lo cómica que resultaría esta escena cantada en la que además ambas imitan en hipotiposis el sonido de las aves:

<i>Canta</i> EUDOSIA	Ya los pájaros sintiendo las risas de la mañana sacuden las plumas...	
<i>En eco</i> MÚSICA		Plumas.
EUDOSIA	...y baten las alas...	
ECO		Alas.
EUDOSIA	...y en sonoros gorjeos...	
ECO		Gorjeos.
EUDOSIA	...quiebros y pausas...	
ECO		Pausas.
EUDOSIA	...son de la aurora clarines...	
ECO		Clarines.
EUDOSIA	...y de pluma, violines...	
ECO		Violines.
EUDOSIA	...que rompen el alborada.	
ECO		Alborada. ³¹¹

³¹¹ *Cuál es afecto mayor*, p. 405.

Potencia acústica

En el apartado sobre el eco ya se mencionó la relevancia de la potencia acústica al tenerse que adaptar los músicos a las exigencias de los distintos ecos, pero hasta ahora la crítica filológica y musicológica no ha reparado en las importantes funciones que tiene la intensidad musical en el teatro del Siglo de Oro, más allá de la meramente ornamental y más allá de su participación en los ecos para generar profundidad y un fondo sonoro persistente en el tiempo.

Veámoslo en un caso ajeno al fenómeno de los ecos, en *Sangre, valor y fortuna*: en un momento de clímax en que la Infanta se está desahogando con su dama Rosaura acerca de su amor prohibido, la plática debe interrumpirse porque el rey y el príncipe acaban de entrar al jardín con el fin de distraer sus preocupaciones con la música, a modo de divertimento cortesano. Así lo anuncia la duquesa Rosaura:

Pero el rey pasa al jardín,
y el príncipe, en cuyo hermoso
sitio, al compás de las fuentes
que acompañan voz y tono
de músicos que le asisten,
tan diestros como sonoros,
divierten algunas veces
sus cuidados y sus gozos.
Y, pues la música suena
tan cerca, prima, es forzoso
ausentarnos, [...] ³¹²

Es remarcable que las alusiones con que Rosaura describe la música quedan interrumpidas porque la melodía cada vez suena más cerca, es decir, por la potencia acústica creciente de la interpretación. Con ello vemos que la música puede abrir, cerrar y enmarcar acciones, no solo con la presencia de voces instrumentales o vocales, sino

³¹² *Sangre, valor y fortuna*, vv. 503-513.

también, como en el caso que nos ocupa, a través de la gradación en la intensidad de las mismas. En suma, el uso del volumen como motor dramático de esta escena implica:

- 1) que los personajes dialoguen con el paralenguaje de la potencia acústica.
- 2) que los músicos se hagan visibles pese a no estar a la vista, ya que, como indica más adelante la acotación, están «dentro».
- 3) el uso de la proxémica, es decir, la interpretación de las distancias medibles y sus interacciones. La distinta intensidad sonora tiene como consecuencia que los personajes en escena tomen decisiones en función de la cercanía o lejanía.
- 4) tener información sobre el tipo de instrumentos que llevan los músicos o la imagen que de ellos se nos quiere dar: si los músicos se están acercando con sus instrumentos, por fuerza han de ser ligeros.
- 5) que las variaciones en la potencia acústica pueden cumplir una función no solo en la acción sino también en la estructura de la obra. En este caso, posibilitan un cambio de escena.

En la comedia *El esclavo en grillos de oro*, la intensidad sonora en la interpretación vuelve a cobrar protagonismo en sus funciones. En una de las repeticiones del estribillo «Detente arroyuelo ufano», que sonó en un momento anterior, cambia la potencia acústica: los músicos interpretando más flojo sugieren, en términos proxémicos, la lejanía –la acotación tras la repetición lee «Muy lejos»– y también el movimiento, a partir de la reacción de los personajes –«Paseándose deben ir»–. La diferente intensidad es notada, comentada e influirá en las decisiones de los personajes.

Muy lejos.

ADRIANO	Lejos suenan.
CORBANTE	¿Qué te mata?
CAMILO	Muy lejos suena el acento, pues más le murmura el viento en ecos, que le dilata. Paseándose deben de ir.
GELANOR	Pues no vengas por acá [...] ³¹³

Bances Candamo claramente usa las repeticiones de «Detente arroyuelo ufano» para jugar con la proxemia, porque en la siguiente y última repetición los músicos aumentan el volumen para sugerir cercanía inminente y, Gelanor, nervioso nota «Más cerca suenan, señor» y Corbante, hace lo propio observando «Acá parece que vuelven». En efecto, la proximidad será tanta que segundos más tarde aparecerán las damas y criadas que supuestamente habían cantado el tono a cuatro voces desde dentro. La evolución, en suma, ha sido la siguiente: cantan el estribillo, se repite «*muy lejos*», se repite «más cerca» y finalmente, según dicen Gelanor y Corbante, respectivamente, «Ya no cantan», «Nada suena»³¹⁴.

En este tipo de casos, el reto en tanto que técnica vocal se cifra en graduar la potencia acústica de las voces principalmente en tres distintas medidas, que ordeno de mayor a menor energía:

1) En voz entera: es la intensidad normal en la música teatral, con sonoridad plena, que aparece referida como «en voz entera» por las acotaciones.

³¹³ *El esclavo*, vv. 787-792.

³¹⁴ *El esclavo*, v. 875.

2) A media voz: es la voz propia del eco y de la música de fondo, cuya ejecución ha de hacerse, juzgando por el paratexto y por la definición del *Diccionario de Autoridades*, «a media voz». A veces se indica como «lejos».

3) Muy bajo: es la mínima expresión de la potencia acústica y se aplica por lo común a la duplicación del eco –o segundo eco–, que la acotación refleja como «*muy bajo*», «*más bajo*» o «*más lejos*» para distinguirlo del primero.

El recurso a las distintas intensidades de potencia acústica por parte de los músicos se predica de la energía con que se ejecuta tanto la música vocal como la instrumental en múltiples escenas y para cumplir diferentes funciones.

1) En voz entera

Es a lo que alude el *Diccionario de Autoridades* al definir *torrente* como «el metal de voz entera, gruesa, o bronca. Lat. *Vocis plenus sonus.*». Esta sonoridad plena de la voz, no disminuida en intensidad, aparece en la acotación que precede al tono «Guárdate de Cupidillo», en una escena de enredo incluida en *El esclavo en grillos de oro*. En esta escena, resulta necesario precisar «*En voz entera*» porque suena en un contexto de popurrí musical en la que, segundos antes, se había ejecutado otro tono con baja intensidad, para expresar lejanía: «Ojos eran fugitivos». Con este matiz Bances permite la rápida discriminación entre las canciones, cuyas letras están constituyendo a la vez señas para los oyentes.

En voz entera.

Canta LIBIA

*Guárdate de Cupidillo.
teme, niña, sus rigores,
porque da palo de ciego,
y nunca a quien dan escoge. [...]*

SIRENE

Aquellas voces me avisan
que hay alguna que se acerque
a este sitio; [...]³¹⁵

En *Cuál es afecto mayor*, las voces suenan desde dentro «en voz entera» y se refiere tanto a la música vocal como a la instrumental: «*cantan dentro en voz entera, con todos los instrumentos y salen Eudisia y Libia*»:

MÚSICA

*Esperando están la rosa
cuantas contiene un vergel
flores, hijas de la Aurora,
bellas cuanto puede ser.³¹⁶*

³¹⁵ *El esclavo*, vv. 959-971.

³¹⁶ *Cuál es afecto mayor*, p. 411.

Después de la audición, Eudisia ordena a su dama que vaya a decir a los músicos que interpreten con inferior volumen el mismo tono –«Dirás que el armonioso tropel / de voces y de instrumentos / [...] prosiga y suene más lejos»–, a lo que ella accede –«Voy señora a obedecer (*Vase.*)»– y lo que fue objeto de atención privilegiado de personajes y espectadores, se convierte en música de fondo.

El paratexto a veces simplemente señala «*en voz*»³¹⁷ para significar «*en voz entera*». Del contexto de *Cuál es la fiera mayor* se deduce que esta fórmula abreviada se usa para distinguirla del eco ejecutado «*a media voz*» que aparece con carácter previo en el mismo tono:

SCILA	...a coronarte en las playas...
ECO	Playas.
SCILA	...de jazmines y violas.
ECO	Violas.
<i>En voz</i> MÚSICA	Aplaudid su venida porque ella sola a las fuentes desate la risa en los bullicios que el yelo aprisiona. ³¹⁸

³¹⁷ «*Cantar en voz* es despedir cada uno la voz natural, sin disimular, ni fingir nada» (Cov.).

³¹⁸ *Cuál es la fiera mayor*, f. 11r.

2) A media voz

A media voz solían interpretarse la música vocal e instrumental en el teatro áureo, en aquellas escenas musicales que incluían ecos y en aquellas en que había música de fondo. Un signo distintivo de esta música a media voz es que los personajes generalmente no reparan en ella.

Esta indicación paratextual no es privativa de la música, sino que se predica de todos aquellos recursos cuya intensidad sea susceptible de graduación, por ejemplo la voz declamada o la iluminación artificial. Por ejemplo, en la comedia *Carácter de los afectos*, para no despertar a un personaje durmiente, la acotación que precede una intervención declamada lee «A media voz esta representación»³¹⁹, y en *Cuál es la fiera mayor* Bances pide que se rebaje la potencia de la luz en una didascalia de gran sensibilidad luminotécnica, que empieza de este modo: «Estará el teatro a media luz como en crepúsculos matutinos, ocultándose en el oriente la luna y destellando por otro la aurora hasta acabar de aclararse [...]»³²⁰.

Pueden observarse muchos ejemplos de intensidad media en la música de los ecos del apartado correspondiente. Baste recordar que una de las definiciones para «eco» se aplica exclusivamente al ámbito musical, y de ella se extrae que los ecos se cantan a media voz por defecto: «en la música es la repetición de las últimas sílabas o palabras, que se cantan a media voz por distinto coro de músicos, y en los órganos se hace por registro distinto, hecho a propósito para este fin» (*Aut*).

A pesar de lo dicho, y en consonancia con las escasas acotaciones en el teatro áureo, la mayor parte de veces en las que los músicos ejecutan tonos teatrales a media voz la didascalia guarda silencio. Solo en algunos casos podemos apreciar la graduación en la intensidad acústica a partir de indicios, por ejemplo cuando los personajes señalan que la música «suena lejos» o la propia acotación da este tipo de referencias proxémicas. En este sentido, *El esclavo en grillos de oro* incluye una acotación que,

³¹⁹ *Carácter de los afectos humanos*, p. 221.

³²⁰ *Cuál es la fiera mayor*, f. 1r.

justo antes de que empiece el tono «Ojos eran fugitivos», lee: «*Suena la música lejos, sin dejar de representar*»³²¹. Asimismo, en *Cuál es la fiera mayor* aparece esta didascalía: «*Bailan y cantan ellos repitiendo la música baja como desde lejos*»³²², y, en otra escena musical de la misma comedia, lee el paratexto: «*toda la música de adentro es baja y acompañada de clarines en eco como lejanos*»³²³ y aun en otro momento posterior: «*Repiten esta música siempre a lo lejos*»³²⁴. En *Duelos de Ingenio y Fortuna*, un cambio de escenografía incluye música a media voz: «*Transmútase el teatro en una selva florida, con variedad de calles de árboles, y a lo lejos se oirán músicas a una parte, y a otra, instrumentos bélicos y voces*»³²⁵.

En otras ocasiones hemos visto cómo personajes de ámbito cortesano piden a los criados-músicos ciertas precisiones en cuanto a forma y contenido del tono que les apetece o que su estado de ánimo precisa –por ejemplo «Sea triste la letra y canto»³²⁶–. Estas indicaciones también pueden ir referidas a la potencia acústica, como se ve en la exigencia de Blanca en *El sastre del Campillo*:

retirados proseguid
la letra, porque consuele
mis penas y porque lejos
vuestras voces dulcemente
suenen como consonancia
y no como estruendo suenen.³²⁷

Blanca quiere el sonido suave que se consigue rebajando el volumen de voces e instrumentos, por lo que los músicos interpretarán nuevamente el mismo tono adaptando la potencia acústica a la voluntad de la dama.

³²¹ *El esclavo*, v. 886 acot.

³²² *Cuál es la fiera mayor*, f. 38r.

³²³ *Cuál es la fiera mayor*, f. 43r.

³²⁴ *Cuál es la fiera mayor*, f. 46r.

³²⁵ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 1144 acot.

³²⁶ *Sangre, valor y fortuna*, v. 1354.

³²⁷ *El sastre*, p. 233.

En este mismo sentido, Madama, en *Más vale el hombre que el nombre*, explicita este tipo de instrucción, precedida de la acotación: «Sale Madama y suena lejos la música, sin dejar la representación». En los versos declamados por este personaje puede apreciarse otra función dramática asociada a la potencia acústica con que interpretan los músicos: en este caso, a modo de enredo, para que el resto de personajes crean que Madama se encuentra lejos, con los músicos:

MADAMA

Pues esperando don Pedro
en este espacio florido
ha de estar, en tanto que le
hablo en los intentos míos,
mandé que cantasen lejos
por disuadir los indicios
de que estoy aquí a otro intento
que a gozar de su retiro:
este es sin duda.³²⁸

³²⁸ *Más vale el hombre*, p. 318.

3) Muy bajo

Esta es la mínima potencia acústica usada en la música teatral del Siglo de Oro y se encuentra en un terreno resbaladizo porque las indicaciones suelen ser mucho más vagas: normalmente aparecen en referencia a una ejecución previa a media voz y se indican como «*más bajo*» o «*más lejos*». En otras ocasiones aparece desvinculada de referente previo pero hay un especial énfasis en su descripción: ya no es lejos o bajo, sino «*muy lejos*» o «*muy bajo*». En suma, podemos afirmar que este tercer grado de intensidad sonora se sitúa entre el silencio y la ejecución a media voz.

En la comedia *Cuál es la fiera mayor*, lee una acotación: «*Desde aquí todo lo que durare el paso aunque se represente no cesarán los clarines de tocar canciones muy bajas*»³²⁹ y prácticamente de modo idéntico la didascalia de *Quién es quien premia* indica: «*tocan canciones muy a lo lejos*»³³⁰. La misma insistencia en extremar la lejanía del sonido aparece en la acotación que acompaña el tono «*Detente arroyuelo ufano*» en *El esclavo en grillos de oro*. Tras estos cuatro versos cantados que transcribimos a continuación, será Camilo quien repita con su texto —«*Muy lejos suena el acento*»— la expresión del paratexto que figura entre paréntesis.

MÚSIC. (*Muy lejos*) *Detente arroyuelo ufano,
 y sobre las flores duerme,
 que al blando arrullo del aire,
 músico susurro mece.*³³¹

A propósito de la potencia acústica a media voz se indicó cómo en ambientes cortesanos no era anómalo exigir un volumen determinado —junto con otros requisitos de interpretación— a los músicos. En el ejemplo citado, Blanca, en la comedia *Más vale el hombre*, relacionaba la lejanía con la suavidad en la percepción acústica. En el caso

³²⁹ *Cuál es la fiera mayor*, f. 43v.

³³⁰ *Quién es quien premia*, v. 1996 acot.

³³¹ *El esclavo*, vv. 783-786.

que veremos a continuación, Iberia, en *La piedra filosofal*, tiene igual concepción y lo expresa con claridad: a mayor lejanía, más dulce y suave puede apreciarse la música. Cuando la potencia del sonido es «muy baja», este se convertía prácticamente en una ligera brisa:

IBERIA

En tanto que yo discurro
 el frondoso, ameno, verde
 y enredado laberinto
 de estos confusos vergeles,
 por sus calles se divide
 la música, porque suene
 sin estruendo la dulzura;
 pues que, cuanto más se aleje,
 lo suave se percibe
 y lo ruidoso se pierde,
 sin que de esa letra nunca
 la confusión dulce cese.³³²

Para concluir, recuérdese el papel que ocupa esta baja potencia acústica en los ecos, por ejemplo en el citado fragmento de la comedia *Cuál es la fiera mayor*, donde se alternaban las tres medidas de volumen: «Música» (en voz entera), «Eco» (a media voz) y «Más lejos» (muy bajo)³³³. Remito al apartado del eco para ampliar información en este sentido.

³³² *La piedra*, vv. 1265-1276.

³³³ *Cuál es la fiera mayor*, f. 45r.

TONOS TEATRALES

Los tonos son canciones polifónicas o a una sola voz que siguen convenciones métricas y se forman a partir de un estribillo que puede ir combinado con repeticiones del mismo y con coplas a modo de glosa. Conviene llamar «tono teatral» al que forma parte del sistema semiótico dramático como elemento constitutivo de la obra en que se ejecuta. Fue costumbre tan extendida la de escribir nuevas letras para viejas canciones, que probablemente el término «tono» se originó para denominar esta operación traslaticia.

Conviene contemplar la posibilidad de que el uso del vocablo tono, entendido como composición o pieza musical, derivara de la expresión “al tono de”, utilizada, comúnmente, para denominar el canto de determinadas poesías cuya música tenía que ser la que gozara de mayor aprecio y difusión, o la que señalara el poeta o compilador de la fuente literaria. Tal es el caso del *Cancionero de Nuestra Señora* (1591), en el que se indica que tal o cual poema se cante “al tono de *Pase la galana*”, “al tono de la de *Pedro, el borreguero*”, “al tono de *Aquel pastorcico, madre*” y otras por el estilo.³³⁴

Aunque en teoría no parece difícil distinguir entre poesía y música, en la práctica escénica aparecen como un todo indivisible: cuando los personajes hablan de la «letra» del poema musicado, muchas veces se alude también a su música, y cuando mencionan su «música», se están refiriendo generalmente también a su letra. Que ambos términos aparezcan comúnmente como sinónimos no está revelando la igualdad de ambas artes, sino la superioridad de la poesía, ya que, por definición, un tono debe seguir las convenciones de la métrica y por regla general la música ha de adaptarse a él. Ya es elocuente tener que referirse a un tono por el incipit del poema para el que se compuso la música –por ejemplo, que se cante «al tono de *Aquel pastorcico, madre*»–. En definitiva, la realidad de su uso demuestra que:

³³⁴ Josa y Lambea, 2000, p. 65.

- 1) En el teatro pueden usarse una letra nueva y una música nueva, compuestas ambas *ex professo* para esa representación.
- 2) En un momento posterior pueden reciclarse las mismas letra y música viejas para dar al tono una segunda y ulteriores vidas escénicas.
- 3) Para alarde del poeta, se pueden reciclar músicas viejas para letras nuevas, pero rara vez se busca el lucimiento del compositor –que por lo común no aparece su nombre ni en las partituras– escribiendo nueva música para letras viejas.

A pesar de este reciclaje de canciones precedentes, en todo el teatro del Siglo de Oro no he hallado un solo ejemplo de tono teatral que esté engastado en la nueva comedia como un ente aislado, sin relación con su entorno dramático. No creo, por tanto, en la «música incidental»³³⁵ –es decir, sin más función que la ornamental– en el teatro áureo.

³³⁵ Flórez divide en dos apartados la música teatral del Siglo de Oro: «música incidental» y «música integrada». Explica y ejemplifica por extenso la segunda categoría pero no aporta ningún ejemplo de la segunda (2006, pp. 108-109).

Estribillos y coplas

En cuanto a la organización interna de un tono, se ha dicho que la unidad básica es el estribillo y que puede ir acompañado de coplas. Estas últimas se caracterizan por su volubilidad y por su mayor capacidad de descripción, de manera que muchas veces realiza la función de glosa explicativa del estribillo que, por definición, es fijo y de significado más universal. Las coplas se sirven generalmente de la misma música del estribillo pero sus estrofas no repiten la misma letra; esta característica dota de mayor narratividad a aquellas y de mayor lirismo a este.

Tanto fuera como dentro del teatro, un recurso habitual para prolongar un tono era repetir la letra del estribillo, nunca la que figura en la copla. En este sentido, la casuística es la siguiente:

- 1) Estribillo no repetido: es lo más frecuente en las escenas musicales más breves y no acostumbra a ir acompañado de copla.
- 2) Repetición parcial del estribillo: después de que se haya ejecutado en su integridad, en las repeticiones aparecerá fragmentado. El porcentaje de versos del estribillo que se reproducen en cada repetición puede variar, pero siempre guardando una estricta simetría. Los casos más frecuentes son: bien cuatro repeticiones que contienen, cada una, el 25% de versos del estribillo; o bien dos repeticiones con el 50% del mismo.
- 3) Repetición total del estribillo: en los manuscritos e impresos del Siglo de Oro solo se escribe la primera vez en su totalidad, indicando en las repeticiones solo el incipit –con las primeras palabras incluidas en el primero o los primeros versos– y un símbolo de etcétera –&c., &a.–, como en los siguientes ejemplos: «Los casos dificultosos / y con razón &c.»³³⁶ o «Sea para bien &a.»³³⁷

³³⁶ *El duelo contra su dama*, p. 360.

Que los tres ingredientes típicos del tono teatral sean el estribillo, sus repeticiones y sus coplas, no significa que en una misma secuencia musical solo pueda haber un tono, aunque sea este caso el que aparece en el 99% de las comedias. El lector o el editor contemporáneo que no tenga en cuenta la música de los versos cantados de una escena puede creer que se trata de una misma canción cuando realmente el dramaturgo incluyó un popurrí de distintos tonos que pueden incluso aparecer en la misma página³³⁸.

Respecto al orden de aparición de estos dos contenidos, parece que una copla tenga que desarrollar el estribillo *a posteriori* pero, aunque este caso sea el más frecuente, no hay una regla fija: la copla puede glosar el contenido con carácter previo y como introducción al tema, como consta en este tono de *El duelo contra su dama*:

Canta LAURETA Fuentecilla bulliciosa,
que con travesura incauta,
abejuela de cristal,
libando las flores pasas:
¡Para, risueña, para!
Que bulles, que saltas
y, bandido sediento, un arroyo
te bebe la vida y te roba la plata.
[...]
Pues en líquida armonía
al murmullo de tus aguas
sirven de trastes undosos
guijas que en tus ondas lavas:
¡Para, risueña, para!
Que bulles, que saltas
y, bandido sediento, un arroyo
*te bebe la vida y te roba la plata.*³³⁹

³³⁷ *Carácter de los afectos humanos*, p. 213.

³³⁸ Pueden verse ejemplos de estos popurrís en Calderón y en Bances: *Los tres afectos de amor* (Querol, 1681b, p. 21) y en *El esclavo en grillos de oro* (pp. 140-152), respectivamente.

³³⁹ *El duelo contra su dama*, pp. 343-344.

En cuanto al orden de coplas y estribillo, el *Diccionario de Autoridades* da informaciones contradictorias. Si se consulta la definición de *estribillo*, parece que este solo pueda ir al inicio de la composición:

ESTRIBILLO: Introducción o principio de la letra y composición poética: como villancico, jácara y otras semejantes que regularmente se suelen poner en música y cantar en las festividades solemnes de la Iglesia. Parece haberse así llamado porque sirve de pie y motivo en que estriba la tal composición.

No obstante, en el significado de otros términos y aun en los ejemplos que se añaden, se colige que el estribillo va al final de la composición:

BORDÓN: en la poesía es el verso quebrado que se repite al fin de cada copla, llamado así por ser como descanso del corriente de la letra. Dícese más comúnmente estribillo.

[...]

CONTERA: por translación lo que se añade al fin de alguna cosa no material, como un cuento añadido al fin de una historia. Latín. *Extrema rei pars*. PATÓN, *Eloq.* fol. 81. «De esta figura es ejemplo duplicado el de aquella letrilla, que acaba todas sus coplas en las palabras *Bien pude ser, No puede ser...* Sonlo todo los romances, que acaban sus coplas en el final, que dicen estribillo o contera».

En definitiva, el orden del estribillo y su situación antes o después de la copla, es un elemento de libre disposición para cada compositor, y, en el ámbito del teatro, influirá en la construcción de los personajes si es por boca de ellos que se incluyen estas glosas.

Una modalidad infrecuente en el teatro del Siglo de Oro es que la música instrumental suene entre copla y copla de versos cantados de manera alternada. Bances Candamo dispone esta organización unas veces como posibilidad de libre disposición para la compañía que represente la obra —«*empezará el festín y, si pareciese, se puede*

*oír entre copla y copla, caja y clarín»³⁴⁰– y otras como exigencia: en la comedia *Quién es quien premia*, Madama pide que los músicos [vocales] hagan una pausa mientras suenan los instrumentos.*

MADAMA	Diles que entre copla y copla hagan los músicos pausa, y todos los instrumentos suenen, que así no embaraza la voz al compás, y en uno de otro la atención descansa. ³⁴¹
--------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Otro aspecto importante sobre las coplas es que no tienen por qué ser cantadas: el personaje puede glosar el estribillo sin necesidad de cantar; así, hablamos de coplas cantadas y de coplas declamadas. Esta variante conlleva las mismas ventajas para los músicos que ya tienen en las canciones dialogadas, esto es que aprovecharían esas interrupciones para el descanso de su voz. Esta precisión la intuye Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* al explicar el origen de la tragedia griega, que en un primer momento era toda cantada en coro «sin hacer otra cosa que cantar a sus dioses, hasta que Tespis fue el primero que introdujo un representante que glosase en cuanto descansaba el coro»³⁴².

En el ejemplo que se reproduce a continuación, extraído de la comedia *Sangre, valor y fortuna*, Bencislao declama su copla entre repeticiones parciales del estribillo – se trata de los versos tercero y cuarto del mismo–. Nótese que el personaje solo canta cuando entonan los músicos su repetición.

BENCISLAO	De los dos dónde hay más daño se conoce fácilmente: el engaño siempre miente, pero nunca el desengaño; si es así, ¿cómo no estraño
-----------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³⁴⁰ *Luis de Badem*, f. 41r.

³⁴¹ *Quién es quien premia*, vv. 161-166.

³⁴² Bances Candamo, 1970, p. 67.

lo que rehusó neutral?
si el extremo es desigual
¿cómo a la duda doy pasos?
puesto que de los dos casos...

ÉL Y MÚSICA *...el uno es dolor sin mal.*

BENCISLAO Más se llega a definir
de fuera mi pena grave,
que es el medio más suave,
aun no le acierto a elegir,
hallo viéndome morir
de aquel y de este rigor,
que éste es muerte con amor,
aquél gozo con vaivén,
el uno alivio sin bien...

ÉL Y MÚSICA *...y el otro mal sin dolor.*³⁴³

Una consecuencia de la vocación de universalidad del estribillo y de la función de anclaje a la situación concreta que muchas veces realizan las coplas, es la relativa obsolescencia de las segundas frente al primero. Este estribillo en concreto, aunque ya había aparecido en obras teatrales anteriores de otros ingenios, mueve necesariamente a la reflexión en el presente del personaje. Bencislao habla consigo mismo en voz alta y se interroga por el significado del estribillo y sobre la posible aplicación de esa letra a su situación. Es un ejercicio de hermenéutica en toda regla, y no solo literaria, sino también en el sentido teológico y hasta jurídico, como el sacerdote que en un sermón aplica el significado de la letra sagrada universal a la situación presente y como el jurista que en virtud de la máxima *da mihi factu dabo tibi ius*, vincula unos hechos particulares e individuales a una ley general. Una buena parte de los estribillos musicales del teatro del Siglo de Oro, funcionan por tanto como una ley general, universal y sagrada, que un personaje no puede apresar en su existencia temporal, limitada, sino que sirvió para sus antepasados y servirá para los que le sucedan, aunque sus vivencias no sean semejantes.

³⁴³ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 551-570.

En el ocaso del Siglo de Oro, esos últimos veinte años del siglo XVII, nos encontramos repetidamente con dramaturgos que reciclan la música que apareció en obras de teatro precedentes. Muerto Calderón, esas canciones seguirán sonando con otros dramaturgos aunque el contexto comunicativo del compositor que originalmente escribió esa música se haya roto. Es tal la riqueza expresiva y la carga semántica de estos estribillos poético-musicales, que no es difícil recontextualizarlos con nuevas e infinitas interpretaciones. Estaríamos ante unos condicionantes análogos a los que Paul Ricoeur se refería al hablar de la «autonomía semántica del texto»³⁴⁴, aunque él se refiriese exclusivamente a la hermenéutica de los textos escritos en contraposición a la oralidad.

³⁴⁴ Ricoeur, 2006, pp. 38-57.

Letras

Podemos entender el término letra por la poesía que se cantaba en los tonos y que muchas veces era de autoría del mismo dramaturgo que escribía la integridad de la comedia, como se observa en el siguiente diálogo de *El ruiñeñor de Sevilla*³⁴⁵, de Lope de Vega:

Sale el padre y un criado.

PADRE	¿Qué es ese hombre tan famoso músico?
CRIADO	Canta apaciblemente a lo moderno, con tonos de Juan Blas, letras de Lope.
PADRE	¿Son honestas las letras?
CRIADO	Son conformes al estado y virtud de una señora.
PADRE	¿Tratan de amor?
CRIADO	De amor pienso que tratan.

El *Diccionario de Autoridades* distingue «letra» de «letrilla» en atención a la longitud de los versos del texto «que suele ponerse en música»³⁴⁶, pero no detalla las características necesarias para que hoy podamos realizar tal discriminación sin caer en juicios subjetivos. Podría sugerirse la hipótesis de que las primeras hacen referencia a versos de arte mayor y las segundas a versos de arte menor, pero lo cierto es que en la realidad textual de las obras dramáticas se mencionan indistintamente «letrillas» y «letras»: el dramaturgo usa un vocablo u otro dependiendo si necesita dos o tres sílabas para completar su verso. Por tanto, en consonancia con el diccionario citado, podemos aplicar a la letrilla la misma definición que ofrece para «letra»:

³⁴⁵ Lope de Vega, 1998.

³⁴⁶ «Letrilla: Dimin. de Letra. Tórnase comúnmente por la composición poética de versos pequeños, que suele ponerse en música» (*Aut*).

En la Música es la que se acomoda y escribe debajo de los puntos de la solfa, porque al principio de este Arte enseñan a cantar el punto, y después a poner la letra: y en la misma facultad componer letra por punto es ajustar el canto con la letra. Tráelo en este sentido Covarr. en su *Thesoro*.

Del mismo modo que hoy en día podemos oír repetida hasta la saciedad la letra de un estribillo de éxito, también las canciones del teatro del Siglo de Oro constituyeron modas. De hecho, una de las consecuencias de las repeticiones de un mismo estribillo es el asiento en la memoria de los espectadores, que podrían, tras la finalización del espectáculo, ir entonándolo por la calle y por cualquier motivo, contribuyendo a expandir su difusión y su éxito. Con el *Diccionario de Autoridades*, podríamos afirmar que no era infrecuente el ciudadano al que *no se le caía un determinado estribillo de la boca*, ya que recoge esta expresión –«No caérsele una cosa de la boca»– y la define así: «Es tener alguna costumbre buena, o mala, o algún estribillo que ha hecho costumbre, y siempre y con cualquier motivo se repite».

Esta costumbre de repetir los estribillos fuera de los teatros causó el furor de teólogos y enemigos del teatro, ya que las letras que consideraban lascivas no se quedaban entre sus muros sino que salían a subvertir los oídos puros de aquellos que no asistían a las comedias. Consciente de ello, en el *Teatro de los teatros* Bances Candamo contesta punto por punto las críticas del padre Camargo y, para este fin, cita un sermón de Luis Crespí contra las comedias que habla del peligro de estas detestables canciones:

[...] se cantan cosas con cifras lascivas, pero tan claras que los niños las entienden, y las aprenden y las cantan por las calles, no sin detrimento grande de algunas doncellas que las oyen, ni sin ofensión de los oídos castos. Y a veces se nombran las acciones más torpes claramente.³⁴⁷

Según el dramaturgo asturiano, tonos teatrales con tales letras escandalosas o bien no han existido nunca, o bien solo existieron en el pasado, es decir: en la segunda mitad del siglo XVII no puede usarse ese sermón «del señor don Luis Crespí que tanto

³⁴⁷ Bances Candamo, 1970, p. 30.

alega el padre Camargo» para prohibir las comedias presentes. Tras la anterior cita sobre las letras de las canciones, sigue este comentario de Bances:

Hemos de confesar una de dos cosas: o a este venerable varón le engañaron en la relación que le hicieron de las comedias de su tiempo, o no. Si no le engañaron y todo aquello sucedía en ellas, no hay para qué alegarle contra las de ahora, donde nada de eso se practica; y, si no sucedía, no tendrá fundamento aquella doctrina, faltando el supuesto sobre que se asienta.³⁴⁸

La letra de los tonos está siempre relacionada con la trama de la obra dramática en la que se encuentra, pero esa relación puede operar en el plano superficial –y revelar fáciles analogías para los personajes y espectadores que la oyen–, o bien puede operar en un plano profundo –y servir de epifanía en un momento posterior tanto para personajes como espectadores–. En este sentido no es relevante la coincidencia en la autoría de la comedia y del poema cantado, ya que el dramaturgo es libre de escoger los materiales que considere para construir su pieza teatral y para armonizar todos sus contenidos. De ahí que en la operación de reciclaje de tonos anteriores, los dramaturgos incluyan muchas veces ligeras variantes textuales para una conexión total con la obra.

Las poesías cantadas pueden ser de muy diversos temas y de raíz tanto popular como culta. En el caso de Bances Candamo, como dramaturgo oficial de la corte, se aprecia una tendencia a escoger temas que corresponden tanto a la formación de su público selecto como a los personajes nobles que con más frecuencia aparecen en su obra. Así, no es anómalo encontrar música como el cuatro de *El duelo contra su dama* en que Margarita pide una canción con letra «triste, porque mis penas / sus cláusulas acompañen» y Bances escoge el lamento de tema clásico: «Infelice aumenta Dido».

Los músicos ejecutan la orden al pie de la letra, y cantan una letra que reproduce el estado de ánimo de la reina de Cartago abandonada por Eneas tras yacer juntos, situación que, *mutatis mutandi*, ha sucedido a Margarita, pues el galán Enrique acaba de abandonarla por otra mujer. Dido, desconsolada y agraviada, desea al prófugo «ráfagas

³⁴⁸ Bances Candamo, 1970, p. 30.

te sepulten, / hondas te traguen». La maldición de Dido y su suicidio por el amor no correspondido por Eneas era –y es– un motivo conocido por un público leído, pues además de su carácter literario sirvió de explicación para el histórico odio de Cartago hacia Roma. Margarita, sorprendida por la coincidencia de esa letra mítica y su situación personal, ordena el cese de esa letra cantada–«Callad, callad, que no quiero / oír quejas lamentables / de despreciada hermosura»– porque

No quiero saber que hay hombres
de tan bárbaro dictamen
que desprecien hermosuras,
y débanme las beldades
esta atención, que no quiero
que aun en letras las desairen.
No cantéis más.³⁴⁹

Es reveladora la trabazón de la letra cantada y de la circunstancia concreta de Margarita, que en este preciso instante está disfrazada de varón en una corte extranjera. La letra de este tono incide en su identidad sexual problemática, pues al recordarle su sexo, en un exceso de celo, exige que no quiere mujeres afligidas a causa de hombres ni aun en la ficción que suponen las canciones. Con esto, no solo está haciéndose pasar por varón, sino que además la letra del tono la mueve a reivindicar un modelo de hombre sensible a la situación de la mujer del siglo XVII, depositaria de un honor que no puede defender por sí misma, como la Rosaura de *La vida es sueño*, que parece servir de modelo a Bances Candamo.³⁵⁰

Este fuerte vínculo entre el contenido de la letra cantada y la acción de la obra, muchas veces también se manifiesta en el ámbito de la forma. En el estribillo «En hora dichosa llegue» de *El esclavo en grillos de oro* aparece esta correlación en que la forma de la letra subraya su contenido y ambos se conectan con el argumento de la obra dramática.

³⁴⁹ *El duelo contra su dama*, p. 358.

³⁵⁰ No obstante, en la comedia *La inclinación española*, el dramaturgo asturiano sigue mucho más de cerca el argumento y personajes de *La vida es sueño*.

*Tocan a una parte cajas y clarines, y a otra instrumentos
músicos, y salen por los dos lados soldados acompañando a
Adriano y a Trajano, que saldrán por encontradas partes [...]*

MÚSICOS

En hora dichosa llegue
al sacro templo de Palas
todo el esplendor de Roma
en los dos héroes de España,
diciendo en trompas bélicas
músicas consonancias:
*¡Trajano y Adriano vivan
para timbre de su patria!*

VOCES

*¡Trajano y Adriano vivan
para timbre de su patria!³⁵¹*

Nótese cómo el estribillo tiene una estructura palindrómica que indica ideas clave para el argumento: (A) en un solo lugar, (B) dos héroes unidos, (C) dos tipos de música unidos, (B) dos héroes unidos, (A) para un solo lugar.

En hora dichosa llegue al sacro templo de Palas todo el esplendor de Roma	En un solo lugar,
en los dos héroes de España,	dos héroes unidos,
diciendo en trompas bélicas músicas consonancias:	dos tipos de música unidos,
<i>¡Trajano y Adriano vivan</i>	dos héroes unidos,
<i>para timbre de su patria!</i>	para un solo lugar.

Este himno a fundir lo dual en lo único que expresan los versos cantados –con un correlato en las señales acústicas bélicas y armoniosas, también duales y únicas– tiene por función acompañar el significado de los versos desde su propio lenguaje. Conociendo que el argumento de *El esclavo en grillos de oro* versa sobre una conspiración por la que el valido Camilo quiere mediante el magnicidio detentar el

³⁵¹ Bances Candamo, 1983, p. 119.

poder absoluto en soledad y favorecer a los suyos, este tono inicial cobra una importancia fundamental tanto en el plano de lo manifiesto como en el de lo latente, en el del contenido y en el de la forma.

La correlación entre letra cantada y argumento a veces es puesto de manifiesto por los propios personajes, de manera que parece que un estribillo con vocación de universalidad pudiera expresar con su lirismo una verdad más profunda y más clara que la que pueden expresar las simples palabras declamadas sin el concurso de la música. Al escuchar el tono «Lidiaban amor y celos» provoca esta reacción a María:

La letra que en los jardines
del Visir se oye cantar,
cuanto a Enrique a decir iba
lo explica con claridad.³⁵²

Como es de esperar, el padre Camargo no capta estas sutilezas del lenguaje poético-musical y generaliza el contenido de tonos y letras alegando que «no hay variedad alguna» y que todos versan de «materias amorosas, ternuras y finezas locas, expresiones de afectos y de cuidados, quejas de amantes, pinturas de damas, alabanzas de hermosuras»³⁵³. Seguidamente, banaliza los pseudónimos poéticos de las damas y las metáforas de raíz petrarquista presentes en la poesía cantada:

No hay más voces que Cupidos, Venus, Narcisos, Adonis, Floras,
Cloris, Cintias, Anardas y Filis, tiranías del amor, milagros de belleza, rigores
de Deidades, divinos imposibles, lazos del cabello, nieve de las manos, flechas
de los ojos, corales de los labios, Etnas de los pechos, prisión de las voluntades,
fuego de los corazones.³⁵⁴

³⁵² *Luis de Badem*, f. 21r.

³⁵³ Cotarelo, 1904, p. 123b.

³⁵⁴ Cotarelo, 1904, p. 124a.

Música conservada

No se ha conservado, ni mucho menos, toda la música teatral de Bances Candamo, afirmación, que puede predicarse del común de los dramaturgos del Siglo de Oro. No obstante, comparando el número de las comedias que escribió el asturiano y los tonos que en ellas aparecen, podemos afirmar que, en proporción, es uno de los poetas áureos con más música conservada. Esto se debe principalmente a dos motivos: en primer lugar, a la elección de tonos –cuyo criterio aún se ignora– que el copista trasladó al *Manuscrito Novena*, la mayor antología hoy conservada de tonos teatrales compuestos para comedias de varios dramaturgos del Siglo de Oro, en el que Bances Candamo tiene un lugar destacado: es uno de los tres poetas con más peso. En segundo lugar, se debe a la admiración que sentía Bances por el que le precedió en el cargo de poeta oficial de la corte, pues Calderón no solo influye en la utilización de recursos dramáticos, temas y formas métricas, sino también en la selección de tonos concretos a los que Bances da una nueva vida en sus comedias. De ahí que parte de la música conservada a propósito de las obras del asturiano se deba, no al éxito de este, sino al de las propias piezas que iban cambiando de manos y de instrumentistas a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, constituyendo auténticas modas. La letra o poesía que acompaña la notación en las partituras puede ser por tanto de autoría propia o heredada de la tradición.

A continuación se ofrece el listado de música conservada para las comedias de Bances Candamo, a partir de la información que ofrecen los índices de Stein y Lambea³⁵⁵. Si el compositor es conocido, se consigna a continuación de la referencia a la fuente musical. Con todo, es posible que las diversas fuentes musicales para cada tono incluyan distintas partituras que solo coincidan con la poesía cantada del íncipit. A partir de aquí se podrían lanzar hipótesis acerca de las distintas operaciones de reaprovechamiento de músicas y letras.

³⁵⁵ Stein, 1993, pp. 361-407 y Lambea, 2012, pp. 39-366. Para el desarrollo de siglas y abreviaturas en relación a las fuentes musicales, remito a la bibliografía especializada de ambas obras.

Comedias de Bances	Tonos y fuentes musicales
<i>El Austria en Jerusalén</i>	<p>«Acuérdame memoria el dolor mío»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 103. <p>«Ay, mísera de ti, Jerusalén»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 101. - BNM, MS 13622, fols. 65r y 113r. - Pedrell, Teatro, III, p. 7-8 (Miguel Ferrer). - BC M 1679/31, León. - Caballero-1, p. 163-166 (Serqueira). <p>«Como yace triste y sola / ciudad de tanto poder»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 102. <p>«Dando de sus dos manos»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 102. <p>«De Jerusalén las torres»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 104. <p>«Estandarte de la vida»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 105. <p>«Salve, santa ciudad»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 104. - BNM, MS 13622, f. 226r. - Pedrell, Teatro, III, p. 9 (Miguel Ferrer).
<i>Duelos de Ingenio y Fortuna</i>	<p>«Airecillos suaves / que en gemidos graves»</p> <ul style="list-style-type: none"> - BNM, MS M-2478, f. 32r. - Llopis/Martín, p. 40-41 (Navas). - Valdivia-3, p. 535. <p>«Ay amor, ¿quién entiende tus tiranías?»</p> <ul style="list-style-type: none"> - BNM, MS M-2478, f. 14r. - Segovia 45/31. - Llopis/Martín, p. 52-54 (Navas). <p>«Despierta padre del día»</p> <ul style="list-style-type: none"> - BNM, MS M-2478, f. 41v. - Madrid, AHN, Univ., leg. 568. - Llopis/Martín, p. 62-64 (Navas). - Suro, p. 30 (Navas). <p>«Puesto que baja el amor a la tierra»</p> <ul style="list-style-type: none"> - Segovia 45/32. - Baron, <i>Spanish Art Song</i>, p. 37-39 (Navas). <p>«Puesto que en lo inconstante»</p> <ul style="list-style-type: none"> - BC M 738/13 (Navas).

	<p>«Rústicos ciudadanos de las ondas»</p> <ul style="list-style-type: none"> - Anglés/Subirá Ms. 2478, p. 344. - BC M 775/81 (Navas). - Llopis/Martín, p. 44-46 (Navas). - Stein, pp. 528-529 (Navas). - Sutro, p. 29 (Navas). <p>«Ya que mares ni vientos»</p> <ul style="list-style-type: none"> - BNM, MS M-2478, f. 28r.
<i>La Jarretiera</i>	<p>«Al triunfo de Eduardo / el Támesis aneguen»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 228. <p>«El viento todo es dulce»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 229.
<i>Cuál es la fiera mayor</i>	<p>«Ay, cómo gime, / mas ay, cómo suena»</p> <ul style="list-style-type: none"> - Valladolid 85/32. - Valladolid 70. - Caballero-1, p. 219-222 (Hidalgo). - Vélez de Guevara-2, p. 138-143.
<i>El esclavo en grillos de oro</i>	<p>«Cuidado pastor, no te engañe otra vez»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 224. - BNM, MS M-3880/27. - Valdivia, p. 73-75. - Yakeley, p. 275. - Fontaner, f. 12v. <p>«Detente arroyuelo ufano»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 223. <p>«En hora dichosa venga / al sacro templo de Palas»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 222. - Pedrell, Teatro, IV-V, p. 8-9 (Hidalgo). - Querol/TMC, p. 84-85. <p>«Guárdate de Cupidillo»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, p. 224. <p>«Ojos eran fugitivos»</p> <ul style="list-style-type: none"> - MS Novena, pp. 224-291. - Querol/Góngora, p. 30-32. - Querol/TMC, p. 157.
<i>Cuál es afecto mayor</i>	<p>«Esperando están la rosa»</p> <ul style="list-style-type: none"> - Coimbra, MS M-235, f. 121r. - BNM, R-9258, fols. 78r-79r. - Querol/Góngora, p. 29.
<i>El duelo contra su dama</i>	<p>«Los casos dificultosos»</p> <ul style="list-style-type: none"> - BNM, MS M-1370-1372, p. 47.

<i>Sangre, valor y fortuna</i>	«Solo el silencio testigo» <ul style="list-style-type: none"> - BNM, MS 13622, f. 178r. - Pedrell, Cancionero, IV, p. 33. - Pedrell, Teatro, III, p. 6. - Stein, p. 435.
--------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Partituras con tonos populares

Un ejemplo de tono conocido es «Guárdate de Cupidillo»³⁵⁶ de la comedia *El esclavo en grillos de oro*, de la que se ha conservado la partitura³⁵⁷ para esta canción a una sola voz con acompañamiento, y con una variante poco significativa³⁵⁸. De acuerdo con Stein³⁵⁹ no aparece en ninguna obra teatral previa, y Lambea³⁶⁰, además del *Manuscrito Novena*, señala otra fuente en la Biblioteca de Catalunya, el *Libro de villancicos y letras*³⁶¹, en que se conserva el texto sin la partitura.

Un caso extremo y paradigmático de tono teatral de moda es «Solo un silencio testigo» que Bances incluye en *Sangre, valor y fortuna* y que tuvo que ser conocidísimo para los espectadores del siglo XVII por la cantidad de veces que sonó en los teatros. Lambea recoge el incipit y nos informa de que se ha conservado la música para esta pieza, cuya partitura ha sido estudiada por Caballero y por Valdivia y, además, contamos con ediciones de la misma de Pedrell y de Stein³⁶². Según esta última investigadora³⁶³, Calderón de la Barca aprovechó el mismo tono en seis de sus comedias, a saber: *Darlo todo y no dar nada*; *Eco y Narciso*; *El encanto sin encanto*; *El mayor encanto amor*; *Los tres afectos de amor* y *Vencerse es mayor valor*. Asimismo,

³⁵⁶ *El esclavo*, vv. 959-962.

³⁵⁷ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 224.

³⁵⁸ La fuente musical lee «di ciego» por «de ciego» en el tercer verso de este estribillo.

³⁵⁹ Stein, 1993, p. 381.

³⁶⁰ Lambea, 2012, p. 187.

³⁶¹ El manuscrito lleva la signatura «Ms 1495» y la letra se encuentra en el f. 3.

³⁶² Lambea, 2012, p. 324.

³⁶³ Stein, 1993, p. 400.

aparece en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado* y en la de Leyva Ramírez de Arellano *Amadís y Niquea*. Finalmente, el anónimo *Entremés famoso de los amantes de Teruel* también lo incluye.

Luis Rosales, poeta de la generación de 1936, dedicó su tesis doctoral al Siglo de Oro y, concretamente, a reivindicar la obra del poeta áureo –nacido en 1564– Diego de Silva y Mendoza, más conocido como Conde de Salinas³⁶⁴. En ella, analiza sus redondillas y encuentra la composición «Solo el silencio testigo» que iba a ser durante el siglo siguiente tan exitosa, lo que lo lleva a romper una lanza en favor de su autoría original. La teoría de Rosales ha sido sostenida por Wilson y Sage³⁶⁵ en su estudio sobre las *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón* y, más recientemente, por Suárez Miramón³⁶⁶, en su artículo «Voz de Rosales ante el silencio del conde de Salinas», donde habla de la composición que tanto gustó a Calderón.

Tengamos en cuenta que el texto calderoniano de *El mayor encanto amor*, incluye la siguiente variante, que marco en negrita:

Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.³⁶⁷

Para Querol, la escena musical que incluye este tono en *Los tres afectos de amor*, es «la página quizás más importante musicalmente de todo el teatro calderoniano» porque aparece un popurrí musical interpretado por el personaje de Laura, que «canta nada menos que seis canciones celebérrimas, que, por serlo tanto,

³⁶⁴ Una versión de la misma ha sido publicada por la editorial Trotta con el título de *La obra poética del Conde de Salinas* (Rosales, 1998).

³⁶⁵ Wilson y Sage, 1964, p. 124.

³⁶⁶ Suárez Miramón, 2012.

³⁶⁷ Ulla, 2011, p. 579.

Calderón solamente escribe los dos primeros versos»³⁶⁸. La primera de la lista es «Solo el silencio testigo».

De las seis comedias de Calderón en que el público –y entre ellos, Bances Candamo– pudo oír este tono, la que ofrece más semejanzas con la comedia del asturiano es *Eco y Narciso*, ya que en esta se incluyen las mismas dos canciones vocales que aparecen en *Sangre, valor y fortuna*: «Solo el silencio testigo» y «Es el engaño traidor». El dramaturgo asturiano, en su *Teatro de los teatros* esgrime contra los teólogos enemigos de este arte que a diferencia de ellos, que en principio lo tenían prohibido, él asistía a muchas representaciones. Teniendo en cuenta que iba a detentar el cargo de dramaturgo oficial del rey Carlos II, no es nada raro que antes y después del nombramiento presenciase más representaciones que muchos de sus colegas cortesanos de su tiempo, por ejemplo, *Eco y Narciso*. Shergold y Varey documentan las siguientes representaciones en vida de Bances Candamo: «29 de enero de 1682. Simón Aguado. *Eco y Narciso*»³⁶⁹, «28 de octubre de 1689. Damián Polope. *Eco y Narciso*. Palacio. Años de la nueva Reina, doña Mariana de Neoburgo»³⁷⁰ y «17 de enero de 1692. Damián Polop. *Eco y Narciso*. Cuarto de la Reina»³⁷¹.

Si las únicas representaciones que nos constan de *Sangre, valor y fortuna* son de finales de mayo de 1682, sugiero las siguientes dos hipótesis: en primer lugar, que el joven dramaturgo hubiese presenciado el montaje que llevó a cabo la compañía de Simón Aguado para la temporada teatral de 1681-1682, y, en segundo lugar, que incluyese en su propia obra «Es el engaño traidor» y «Solo el silencio testigo» por haberse quedado prendado ante la ejecución de las dos piezas, que en *Eco y Narciso* fueron puestas en música por el maestro Juan Hidalgo³⁷².

³⁶⁸ Querol, 1681b, p. 21.

³⁶⁹ Shergold y Varey, 1982, p. 242.

³⁷⁰ Shergold y Varey, 1979, p. 290.

³⁷¹ Shergold y Varey, 1982, p. 257.

³⁷² «Two performances of *Eco y Narciso* (1661 and 1682) took place during a most productive period in Hidalgo's career, and, if he composed the music for the first performance in 1661, it is possible that the same music lived on through the later performances of the play and was preserved in the Novena anthology» (Stein, 1993, pp. 268-269).

«Va por música sabida»

Desafortunadamente y a diferencia de estos ejemplos, hay tonos teatrales que fueron célebres en su día pero su partitura nos es desconocida o, al menos, aún no ha sido descubierta. Un ejemplo de ello es la canción «Es el engaño traidor»³⁷³, que tuvo que ser famosa durante muchas décadas del Siglo de Oro, ya que Bances pudo tomarla de Calderón de la Barca, pero este a su vez se sirvió de ella sin ser original suya y recontextualizándola. La encontramos en su obra *Mujer llora y vencerás*³⁷⁴ con dos ligeras variantes respecto a la comedia de Bances Candamo: la conjunción «y» está ausente tanto en el segundo como en el cuarto verso, pero no tiene relevancia métrica por producirse sinalefa en ambos casos.

Es el engaño traidor
[y] *el desengaño leal*
el uno dolor sin mal
[y] *el otro mal sin dolor*

Louise K. Stein describe la escena de Calderón en la que se enmarca con unos parámetros que recuerdan a los de la comedia de Bances Candamo y añade datos sobre la fuente musical y literaria:

In Act 2, off-stage musicians playing in an adjacent garden entertain the lady Madame Inés. The dramatic situation is a realistic courtly setting for musical performance, a setting that is also very similar to many such aristocratic musical scenes in earlier plays, some of which also include pre-existent songs. The first pre-existent song [«Es el engaño traidor»] [...] increases Inés's anguish instead of soothing her, and, as she muses on her problems, she exclaims that the song has come floating to her as from an 'oracle' announcing her private worries. The song does not survive in any extant musical setting, but

³⁷³ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 523-526.

³⁷⁴ Calderón, 2010b, pp. 386-388.

the poem was cited in several seventeenth-century poetic anthologies and plays that predate *Mujer llora y vencerás*.³⁷⁵

El volumen de Wilson y Sage³⁷⁶ examina sus fuentes literarias y Lambea³⁷⁷ consigna el tono en su *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*, pero la fuente musical no consta en ningún archivo o biblioteca. Un examen del *Manuscrito Novena* tampoco nos conduce a la solución, pero sí que nos ofrece otras partituras para otros tonos de la misma comedia *Mujer llora y vencerás*. Esto no solo nos sirve para hacernos una idea de la música que se incluyó en la puesta en escena, sino que además hay una precisión en el manuscrito que nos da la clave para los tonos sobre los que no recoge música alguna: «La demás va por música sabida»³⁷⁸, es decir, desafortunadamente el autor del manuscrito consideró que no era necesario consignar lo que era conocido por todos los músicos. Por su parte, el musicólogo Querol estima que la ausencia de partitura para este tono en el *Manuscrito Novena* «indica que se cantaría con la música de otra tonada que la compañía tendría en su repertorio»³⁷⁹ pero no arriesga ninguna hipótesis.

Calderón volvería a incluir el mismo tono teatral en otra de sus comedias, *Eco y Narciso*³⁸⁰, y esta vez con ninguna variante respecto al que incluye Bances Candamo en su comedia *Sangre, valor y fortuna*. La diferencia principal estriba en que tanto en la comedia del asturiano como en *Mujer, llora y vencerás* el contexto y el ambiente cortesano era similar, algo que no ocurre en el mundo pastoril y de ninfas que se lee en *Eco y Narciso*. El *Manuscrito Novena* contiene partituras para esta comedia pero se incluyen los tonos que probablemente se compusieron *ex professo* para la representación, no así los que estaban en el dominio público, conocidos por todo músico.

³⁷⁵ Stein, 1993, 56-57.

³⁷⁶ Wilson y Sage, 1964, pp. 62-63.

³⁷⁷ Lambea, 2012, p. 172.

³⁷⁸ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 93.

³⁷⁹ Querol, 1981, p. 76.

³⁸⁰ Calderón, 2010a, p. 162.

Otro ejemplo de canción famosa cuya partitura no nos ha llegado quizá porque iba «por música sabida» es la que aparece en *El duelo contra su dama* con el incipit «Los casos dificultosos», correspondiente a un tono conocido en la época, ya con anterioridad a Bances Candamo. El NIPEM recoge el incipit³⁸¹ y Stein señala, entre otras concordancias, que Calderón ya la había usado en una ocasión, concretamente en su obra *El hijo del sol Faetón*³⁸².

Bances Candamo no había nacido cuando se estrenó en 1661 esta comedia mitológica de su admirado Calderón con música de Hidalgo y en su reposición de 1675 aún era demasiado joven. En 1679 se volvió a representar y Serqueira compuso la música para «las jornadas que faltaron»³⁸³, es decir, que algunas partituras de la obra original ya se habían perdido cuando aún no habían pasado ni veinte años del estreno. Este es uno de los problemas del exceso de confianza en la memoria humana: desoyendo el lema *verba volant, scripta manent*, a nadie pareció que una pieza de moda que además formaría parte del repertorio habitual de los músicos fuera a caer en el olvido. Juan de Serqueira, como sucesor de Hidalgo, fue probablemente uno de los compositores con que Bances Candamo más contó para sus comedias, de hecho, según el DICAT³⁸⁴, el compositor también se encontraba en Andalucía en la década de los años setenta, por lo que podrían haberse conocido entonces. Ambos comenzaron su carrera artística en tierras andaluzas y rápidamente continuarían y elevarían sus carreras artísticas en la corte de Madrid.

³⁸¹ Lambea, 2012, p. 211.

³⁸² Stein, 1993, p. 386.

³⁸³ Stein, 1993, p. 309.

³⁸⁴ Ferrer, 2008.

Estilemas del dramaturgo en la letra cantada

En la investigación poético-musical del teatro del Siglo de Oro se dan casos en que un tono no aparece ni en la tradición con anterioridad al poeta que se sirve de él, ni en la tradición posterior, por lo que una hipótesis nada desdeñable sería que la música se compusiera *ex professo* para la comedia sin aprovecharse de un éxito previo ni constituir ninguna moda para el futuro, y que la letra de la misma fuera de autoría del propio dramaturgo.

Un ejemplo de ello se encuentra en el tono «Fuentecilla bulliciosa»³⁸⁵ de *El duelo contra su dama* acerca del cual tanto Lambea como Stein guardan silencio. Aunque es posible que Bances no sea el autor, lo cierto es que la letra cantada presenta estilemas del dramaturgo asturiano, además de su predilección por asociar la música al agua de las fuentes. Hemos visto que en *Sangre, valor y fortuna* aparecía un tono reciclado de otro autor –«Es el engaño traidor»– que no habla de agua pero que Bances insiste en recontextualizarlo, situándolo en un ambiente de fuentes y haciendo que los personajes presenten la canción como si las mismas fueran un elemento más de la partitura.

Pero el rey pasa al jardín,
y el príncipe, en cuyo hermoso
sitio, al compás de las fuentes
que acompañan voz y tono
de músicos que le asisten,
tan diestros como sonoros,
divierten algunas veces
sus cuidados y sus gozos.³⁸⁶

³⁸⁵ *El duelo contra su dama*, p. 343.

³⁸⁶ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 503-510.

La asociación musical del adjetivo «bulliciosa» a la armonía de las fuentes Bances Candamo lo usará al menos en seis obras más: *Cuál es la fiera mayor*, *Duelos de Ingenio y Fortuna*, *Cómo se curan*, *Más vale el hombre* y *Cuál es afecto mayor*.

Otro argumento más para respaldar su autoría es la admiración que sentía por Góngora³⁸⁷, que probablemente le llevaría a utilizar una metáfora parecida para identificar el sonido del agua con la cítara. Compárese la poesía del cordobés con la letra cantada del asturiano:

Luis de Góngora	Francisco Bances Candamo
Sobre trastes de guijas cuerdas mueve de plata Pisuerga, hecho cítara doliente; y en robustas clavijas [...] ³⁸⁸	Pues en líquida armonía al murmullo de tus aguas sirven de trastes undosos guijas que en tus ondas lavas [...] ³⁸⁹

No obstante, hay que contemplar la posibilidad de que, incluso aceptando que la letra sea obra de Bances, es posible que la música sea previa y que se esté reaprovechando la misma partitura con unos versos nuevos, totalmente diferentes a los de origen. En este supuesto, sería imposible encontrar concordancias musicales a partir de incipits.

Otro caso de tono teatral que no aparece recogido en ninguna de las fuentes musicales del Siglo de Oro es «Infelice aumenta Dido». Probablemente la letra de la canción se deba a su autoría pues presenta, de nuevo, estilemas propios. Los cuatro versos del estribillo leen:

*Diciendo entre quiebros
de dulces compases:*

³⁸⁷ Un claro ejemplo es el tono «Ojos eran fugitivos» de *El esclavo en grillos de oro*, en que se pone música a un romance de Góngora.

³⁸⁸ Proyecto Todo Góngora (Universitat Pompeu Fabra) Canciones, 145.

³⁸⁹ *El duelo contra su dama*, p. 344.

*«Ráfagas te sepulten,
hondas te traguen».*³⁹⁰

Tanto el estribillo como las coplas del tono guardan estrecha relación con su auto sacramental *El primer duelo del mundo*, en que incluye una canción con términos parecidos al grave estribillo de *El duelo contra su dama*, obra con la que además comparte el tema principal que da título a ambas. El Aire y el Agua, personajes del auto sacramental, cantan lo siguiente:

*Ráfagas el viento, en que vea
que aun en lo que alienta su vida consume.
[...]
Bóbedas cristalinas las aguas,
que ansiosas sedientas su vida sepulten.*³⁹¹

Tonos bélicos y salvas

Los tonos que infunden valor guerrero y las salvas que expresan con acústica de júbilo el triunfo o la llegada de una noticia o persona esperada, constituyen los géneros musicales de más difícil rastreo en las fuentes poético-musicales del Siglo de Oro.

Rara vez el investigador encuentra en los índices de Stein y de Lambea estos tonos ya que se caracterizan por su adecuación a situaciones y personajes concretos –y por tanto, la misma letra no puede reciclarse–. De este modo cabe interpretar o bien que los instrumentos de viento y de percusión ejecutasen melodías y ritmos tan sencillos que se juzgase ridículo que pasasen a la posteridad, o bien que los músicos realizaran variaciones sobre incipits que sí recogen Stein y Lambea, por ejemplo reciclando las músicas registradas para tonos que empiezan por «Viva»³⁹², «En hora dichosa»³⁹³, «Al

³⁹⁰ *El duelo contra su dama*, pp. 357-358.

³⁹¹ Bances Candamo, 2014, p. 115.

³⁹² Lambea, 2012, pp. 349-350.

arma»³⁹⁴. Estas consideraciones se predicán de buena parte de las canciones que comienzan con una exclamación en las comedias del Siglo de Oro y, en Bances Candamo, pueden observarse principalmente en las bélicas *Luis de Badem*, *La restauración de Buda* o *La inclinación española*.

Un caso paradigmático que revela la complejidad ante estas piezas es la salva que aparece en *El esclavo en grillos de oro* «En hora dichosa llegue»³⁹⁵, íncipit que no recogen ni Stein ni Lambea, y por tanto, *a priori* parecería que no nos ha llegado la música para este tono. No obstante, conociendo la práctica común entre los dramaturgos áureos de reaprovechar tonos teatrales, a veces cambiando la letra para hacerlos hablar sobre la realidad concreta de los personajes en escena, aún pueden hallarse concordancias que encajen, *mutatis mutandi*, con la salva en cuestión. En la introducción al NIPEM ya se especifica al investigador esta precisión en la búsqueda de correlaciones poético-musicales:

Al iniciar una búsqueda, aconsejamos que se intenten agotar todas las posibilidades y que se tengan en cuenta los sinónimos, porque, en ocasiones, pueden pertenecer a una misma pieza. Por ejemplo, si se está buscando un íncipit titulado “La más bella niña” conviene que no se deje de observar que también existe otro que dice: “La más linda niña”, y, que, quizá, sea una variante del anterior.³⁹⁶

La pesquisa de íncipits afines ofrece una cantidad de resultados elocuente *per se*, pues indica que muchas letras de salvas se escribían sobre la misma música. Tomando de todos ellos solo los que se ajusten a la métrica del romance que utiliza Bances, el primer tono que se halla es «En hora dichosa venga» que salió a escena en *Ni amor se libra de amor* con música de Juan Hidalgo.

³⁹³ Lambea, 2012, p. 162.

³⁹⁴ Lambea, 2012, p. 57.

³⁹⁵ *El esclavo*, vv. 1-8.

³⁹⁶ Lambea, 2012, p. 4.

En hora dichosa venga
 a estas incultas montañas
 el gran Atamas de Egnido,
 donde sus dichas le aguardan.³⁹⁷

Del mismo modo que la salva de Bances, la de Calderón también va precedida por música instrumental, según la acotación que aparece cuatro versos antes de su inicio –«tocan instrumentos»–. Asimismo, el comentario que hace Anteo, también con carácter previo, y del que además se deduce información proxémica –«Mas ¿qué instrumentos son estos / que del encantado alcázar, / en bellas lucidas tropas, / salen con sonora salva?»– es semejante al que aparece en *El esclavo en grillos de oro*.

Se trata en ambos casos de romance en *a-a* y se dan referencias que aluden al espacio y al personaje ensalzado. Esta partitura se encuentra en el *Manuscrito Novena*³⁹⁸ y nos indica que se canta a cuatro voces. Con todo, Bances parece haber seguido este modelo, aunque solo como punto de partida porque la interrelación poético-musical que hace el dramaturgo asturiano en *El esclavo en grillos de oro* es mucho más espectacular y de un barroquismo más complejo³⁹⁹.

Calderón en *El mayor encanto amor*, comedia a la que aludimos por contener, con *Sangre, valor y fortuna*, la canción «Solo el silencio testigo», también incluye la siguiente salva:

En hora dichosa venga
 a los palacios de Circe
 el siempre invencible griego,
 el nunca vencible Ulises.

Como vemos, esta composición de la que no se ha conservado la partitura, se trata de un romance, aunque con distinta asonancia a la que aparecía tanto en *El esclavo*

³⁹⁷ Calderón, 2007b, p. 893.

³⁹⁸ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 216.

³⁹⁹ Ver el análisis de este tono en el apartado «Poder sobrenatural e interrelación poética de los estribillos».

en grillos de oro como en *Ni amor se libra de amor*. De acuerdo con el estudio musical que dedica Ulla en su introducción a *El mayor encanto amor*,

[...] esta canción, al menos los dos primeros versos, la tomó Calderón de la comedia previa a *El mayor encanto* titulada *Polifemo y Circe*, en la que el dramaturgo había participado escribiendo la tercera jornada. Estos dos versos no se encontraban, sin embargo, en la tercera jornada, sino en la primera, atribuida a Mira de Amescua [...]; este empleo de versos tomados de la primera jornada de *Polifemo y Circe* constituye un ejemplo más de que Calderón revisó el texto completo de la comedia de tres ingenios. Con el cambio de comedia hubo que modificar la canción de recibimiento; no obstante, Calderón siguió manteniendo el verso inicial («En hora dichosa venga») en el que, por otra parte, se recogía el sentido general de bienvenida. Este mismo verso será, también, el que aparezca en estribillos de comedias posteriores.⁴⁰⁰

A continuación, la investigadora gallega hace una búsqueda de ese verso en otras salvas del dramaturgo⁴⁰¹ y lo encuentra en *En esta vida todo es verdad y todo mentira*; *La exaltación de la cruz*; *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*; *Ni amor se libra de amor*; y *Los tres mayores prodigios* –que comparte idéntica estrofa y asonancia que *El esclavo en grillos de oro*, pero de la que no se conserva partitura–. Nótese cómo esta fórmula para la salva se había convertido en un estilema de Calderón, lo que probablemente condujo al error del copista que se referirá más adelante.

De toda esa lista de salvas calderonianas, las únicas de las que conservamos música son las ya referidas *Ni amor se libra de amor* y *La exaltación de la cruz*. En la primera jornada de esta última comedia de Calderón se lee:

En hora dichosa venga
coronado de victorias
el gran rey de Persia invicto,
el soldán de Babilonia;
y repitan las cajas y las trompas

⁴⁰⁰ Ulla, 2011, pp. 93-107.

⁴⁰¹ Ulla, 2011, pp. 100-101.

al son de dulces ecos [...] ⁴⁰²

Esta salva ofrece menos similitudes que las anteriores: aunque comience en octosílabo, no se trata ni siquiera de la misma estrofa. Además, se enmarca en una escena totalmente distinta, en que distintos personajes van tomando el turno de palabra para reproducir los mismos versos con variantes, así, Síroes empieza «En hora dichosa venga / de laureles coronado» y, Menardes, a continuación pronuncia «En hora dichosa venga / lleno de honores y aplausos». La partitura también se encuentra en el *Manuscrito Novena* ⁴⁰³, y en la tercera jornada de la misma obra dramática, hay otra salva con ligeras variaciones respecto del citado: «En hora dichosa venga / el soberano madero» ⁴⁰⁴.

A partir de los distintos fragmentos musicales aludidos que tienen en común solo el primer verso, se evidencia la propensión de Calderón para iniciar sus salvas con «En hora dichosa venga». Esto explica el error del copista del *Manuscrito Novena* que incluye el tono de la comedia *El esclavo en grillos de oro* empezando por este verso y no por la lección correcta «En hora dichosa llegue», dato que obviamente no recogen ni Lambea ni Stein porque extraen la referencia directamente del *Manuscrito Novena*. Probablemente, este copista, después de haber copiado tantas veces –porque se encuentran en páginas previas– la lección de Calderón, trocó el «llegue» por el «venga». Sea como fuere, se conserva su partitura en el *Manuscrito Novena* ⁴⁰⁵, volumen que, como se ha visto, parece tener una predilección por conservar la música de las salvas, a pesar de la poca importancia que da Stein al género:

[...] is a stylized song of welcome, similar to many such texts from simple *comedias* found in analogous situations. Any court composer of Calderón's day could have written an adequate musical setting of this, one of many examples of a standard type in a traditional or pseudo-traditional repertory. ⁴⁰⁶

⁴⁰² Calderón, 1987, p. 993.

⁴⁰³ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 60.

⁴⁰⁴ Su partitura también nos ha llegado: *Manuscrito Novena*, 2010, p. 62.

⁴⁰⁵ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 222.

⁴⁰⁶ Stein, 1993, p. 108.

El probable descuido del copista que trasladó la partitura de Bances al *Manuscrito Novena* va en consonancia con la indolencia con la que escribió el título: «Grillos de oro». El hecho de que ni siquiera copie el título entero condujo a un segundo error: Querol no solo dio por anónima esta obra de Bances Candamo, sino que hizo una atribución desafortunada diciendo «Esta obra que no figura entre las de Calderón podría ser suya»⁴⁰⁷ y, para demostrarlo, alude a canciones que hay en *El esclavo en grillos de oro* de las que se registra una tradición en el autor de *La vida es sueño*, algo que, aunque Querol lo ignore, forma parte de la dramaturgia de Bances Candamo.

Para comparar las escasas variantes que ofrece la fuente musical, a continuación se incluye la letra que aparece junto a la partitura.

FUENTE LITERARIA	FUENTE MUSICAL
<p>En hora dichosa llegue al sacro templo de Palas todo el esplendor de Roma en los dos héroes de España, diciendo en trompas bélicas músicas consonancias: <i>¡Trajano y Adriano vivan para timbre de su patria!</i>⁴⁰⁸</p>	<p>En hora dichosa venga al sacro templo de Palas todo el esplendor de Roma, todo el esplendor de Roma en los dos héroes de España, diciendo en trompas bélicas músicas consonancias: <i>¡Trajano y Adriano vivan para timbre de su patria!</i>⁴⁰⁹</p>

⁴⁰⁷ Querol, 1981b, p.

⁴⁰⁸ Bances Candamo, 1983, p. 119.

⁴⁰⁹ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 222.

Fortuna de una partitura teatral

Lambeck⁴¹⁰ y Stein⁴¹¹ recogen el incipit «Detente arroyuelo ufano» del que se ha conservado la partitura⁴¹² a propósito de la comedia *El esclavo en grillos de oro*. No obstante, esta pieza musical no se halla en ninguna otra comedia áurea, por lo que probablemente se compuso *ex professo* para esta pieza y la letra se deba al propio Bances y a su predilección por el tema hidráulico, como ya se dijo respecto del tono «Fuentecilla bulliciosa» de *El duelo contra su dama*.

La comparación de la fuente literaria con la fuente musical arroja pocas variantes:

FUENTE LITERARIA	FUENTE MUSICAL
Detente arroyuelo ufano, y sobre las flores duerme que al blando arullo del aire músico susurro mece. ⁴¹³	Detente aroyuelo ufano, y sobre las flores duerme que al blando arullo del are músico susurro mece. ⁴¹⁴

El éxito que tuvo esta comedia hizo que se repusiera al menos una veintena de veces en la cartelera teatral madrileña del siglo XVIII⁴¹⁵. En Madrid pudo verla el escritor madrileño, nacido en 1731, Ramón de la Cruz, que iba a usar el tono «Detente arroyuelo ufano» en su sainete *Soriano loco*, para la temporada teatral de 1772⁴¹⁶. En el manuscrito autógrafo que se conservó en la Biblioteca Municipal de Madrid, hay un

⁴¹⁰ Lambeck, 2012, p. 142.

⁴¹¹ Stein, 1993, pp. 375.

⁴¹² *Manuscrito Novena*, 2010, p. 223.

⁴¹³ Bances Candamo, 1983, p. 140.

⁴¹⁴ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 223.

⁴¹⁵ Andioc y Coulon, 1996, p. 711.

⁴¹⁶ En 1769, en 1770 y en esa misma temporada de 1772 se registran representaciones de *El esclavo en grillos de oro*.

*que al blando arrullo del aura
músico susurro mece.*

El editor prudente de la obra de Ramón de la Cruz, que a pesar de la identidad de la letra dudó sobre la autoría de ese papel adherido, no incluyó los versos cantados en el cuerpo del sainete sino en nota a pie de página. El procedimiento en virtud del cual el dramaturgo madrileño, en primer lugar, escribía la obra con indicación del tipo de música y, en un segundo momento, buscaba un tono conocido en su tiempo que encajase en la escena –no habían pasado ni treinta años de la muerte de Bances Candamo cuando nació Ramón de la Cruz–, podría sugerir procedimientos análogos que pudieron haber usado dramaturgos del Siglo de Oro.

Casos anómalos

La investigación y búsqueda de correspondencias poético-musicales en el teatro áureo puede conducir a callejones de difícil salida por la presencia de casos extraordinarios. Así, podemos encontrarnos con que la típica operación de reciclar la música de un tono teatral previo cambiándole la letra se haga a la inversa, es decir, reciclando la poesía previa y componiendo nueva música para el nuevo espectáculo. Este caso es el del tono «Cuidado pastor»⁴¹⁸, incluido en la comedia *El esclavo en grillos de oro*.

Se ha conservado la partitura⁴¹⁹ para esta canción a una sola voz –tiple, con acompañamiento– y sin variantes en el texto cantado. Tanto Lambea⁴²⁰ como Stein⁴²¹ recogen el incipit por partida doble porque se ha conservado la misma letra cantada con distinta partitura, constituyendo un fenómeno que adopta la forma inversa de lo que acostumbra a verse con el reciclaje dramático de tonos: en este caso, como se ha dicho, lo que se aprovecha es la poesía, aunque con dos ligeras modificaciones.

BANCES CANDAMO	SOLÍS Y RIVADENEYRA
Cuidado pastor, no te engañe otra vez tu furor : cuidado con el cuidado, que es peligroso ganado la hermosura y el amor: cuidado pastor.	Cuidado, pastor, no te engañe otra vez tu fervor , cuidado con el cuidado que es muy travieso ganado la hermosura y el amor. Cuidado, pastor.

⁴¹⁸ *El esclavo*, vv. 963-968.

⁴¹⁹ *Manuscrito Novena*, 2010, pp. 224-225.

⁴²⁰ Lambea, 2012, p. 122.

⁴²¹ Stein, 1993, p. 373.

La música para el tono teatral de Bances es de compositor anónimo, mientras que la partitura⁴²² que aparece en la obra de Antonio de Solís *Triunfos de Amor y Fortuna*⁴²³ es de Juan Hidalgo y no es a una sola voz sino a dúo.

Otro caso extraordinario con el que puede encontrarse el investigador es un error significativo en los índices de incipits que sirven de herramienta fundamental para el hallazgo de correspondencias poético-musicales. En el caso que se detalla a continuación, Stein creyó que en una hoja de música había, no una, sino dos canciones y la partió en dos partituras distintas con dos incipits diferentes, cuando realmente se trata de movimientos distintos de la misma pieza. Este tipo de errores solo pueden descubrirse con el cotejo de las fuentes musical y literaria de «Ojos eran fugitivos» que no hizo ni la musicóloga Stein, ni la filóloga Díaz Castañón en la edición crítica de *El esclavo en grillos de oro*.

El *Manuscrito Novena*⁴²⁴ nos ha transmitido la partitura para las cuatro voces de este tono que toma la letra de un romance de Góngora. Como es usual en estos casos, la partitura solo recoge la letra –que no contiene ninguna variante– y la música de la primera copla, es decir, las doce restantes se ejecutaban con distintas palabras pero idéntica música.

Calderón incluyó también en *El monstruo de los jardines* este romance gongorino pero solo sus dos primeras coplas⁴²⁵, en un contexto parecido al que establecerá Bances Candamo. Su deuda con este pasaje poético-musical de Calderón es evidente, pero el dramaturgo asturiano recibe también una influencia directa de Góngora⁴²⁶ y no solo a través de Calderón, como ocurre con la mayoría de dramaturgos de las dos últimas décadas del siglo XVII. No se explica de otro modo el homenaje que le rinde incluyendo trece de sus coplas, caso único y excepcional en el teatro del Siglo

⁴²² BNE, MC/3880/27.

⁴²³ Solís y Rivadeneyra, 2013. Para más información musical de esta obra dramática, ver la introducción que incluye Puchau de Lecea (pp. 18-85) y la transcripción poético-musical de las piezas conservadas por parte de Josa y Lambea (pp. 231-274).

⁴²⁴ *Manuscrito Novena*, 2010, 224.

⁴²⁵ Calderón, 2010a, pp. 300-303.

⁴²⁶ Para profundizar en la presencia de Góngora en la obra de Bances Candamo ver Arellano, 1991b.

de Oro, ya que el resto de poetas que incluyen esta canción de Góngora en sus piezas, solo aprovechan su primera o segunda copla: ni Calderón (*El monstruo de los jardines*), ni Zamora (*Amar es saber vencer* y *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*), ni Cañizares (*El domine Lucas*) añaden más versos de Góngora.⁴²⁷

Con todo, no es casual que en su tiempo fuera tachado de gongorino, como lee un poema burlesco anónimo⁴²⁸, y que en el siglo XX, con el redescubrimiento del dramaturgo asturiano, la crítica fuera unánime en esta consideración. Así, Rozas concluyó que «la lengua poética de Bances es el gongorismo»⁴²⁹ y el poeta Gerardo Diego, en su antología en honor de Góngora observó⁴³⁰:

Si queremos encontrar un verdadero poeta en la época del último Austria, hemos de trabar conocimiento con Bances Candamo. De los autores de teatro poscalderonianos, él es el más fino; y si en cualquiera de ellos hallamos reflejos indirectos de Góngora, recibidos de Calderón, en Bances los advertimos también directos.

Con la finalidad de considerar las muchas variantes –marcadas en negrita– que introduce el texto de Bances Candamo en el romance de Góngora, tanto en la organización estructural del poema como en su contenido, a continuación se incluyen los dos textos.

⁴²⁷ Stein (1993, p. 390) conoce la presencia de «Ojos eran fugitivos» en todas estas obras exceptuando la última de Antonio de Zamora, en que también aparece el tono en su copla inicial.

⁴²⁸ *Fiesta de toros ordenada por el architoro mayor del mentidero*, 1970, p. 143.

⁴²⁹ Rozas, 1965, p. 249.

⁴³⁰ Diego, 1979, pp. 43-44.

Cuartetas ⁴³¹	BANCES CANDAMO ⁴³²	GÓNGORA ⁴³³
1	Ojos eran fugitivos de un pardo escollo dos fuentes, humedeciendo pestañas de jazmines y claveles.	Ojos eran, fugitivos, de un pardo escollo, dos fuentes, humedeciendo pestañas de jazmines y claveles,
2	Cuyas lágrimas risueñas, quejas repitiendo alegres, entre conceptos de llanto y murmureos de corriente.	cuyas lágrimas risueñas, quejas repitiendo alegres entre concetos de llanto y murmurios de torrente,
3	Lisonjas hacen undosas, tantas al sol, cuantas veces memorias besan de Dafne, en sus amados laureles.	lisonjas hacen undosas tantas al sol, cuantas veces memorias besan de Dafnes en sus amados laureles.
4	Despreciando al fin la cumbre, a la campaña se atreven, adonde un mármol labrado les penase los corrientes.	Despreciando al fin la cumbre, a la campaña se atreven, adonde, en mármol dentado que les peina la corriente,
5	Sus cortinas abrochaba, digo, sus márgenes breves, como un alamar de plata, una bien labrada puente.	sus dos cortinas abrocha (digo, sus márgenes breves) con un alamar de plata una bien labrada puente.
6	Dichas las ondas pasaban entre pirámides verdes, que ser quieren obeliscos, sin dejar de ser cipreses.	Dichosas las ondas tuyas que, entre pirámides verdes que ser quieren obeliscos sin dejar de ser cipreses,
7	Entre palmas, que celosas confunden los capiteles de un edificio, a pesar de los árboles lucientes.	y entre palmas que celosas confunden los capiteles de un edificio, a pesar de los árboles, luciente,
8	Cristales son vagarosos de estos bellos muros, de este	cristales son, vagarosos, destos bellos muros, de este

⁴³¹ Para la numeración en cuartetos sigo el orden de la comedia de Bances Candamo.

⁴³² Nótese la necesidad de una nueva edición crítica de *El esclavo en grillos de oro* que, a diferencia de la que aquí reproduzco (Bances Candamo, 1983), considere el romance de Góngora, al menos para aquellas variantes que constituyen claros errores en la transmisión textual.

⁴³³ Proyecto Todo Góngora (Universitat Pompeu Fabra), Romances, 326.

	galán Narciso de piedra, desvanecido, sin verse.	galán Narciso de piedra, desvanecido sin verse,
9	Y con razón, que es alcázar de la divina Sirene, arco fatal de las fieras, arpón dulce de las gentes.	y con razón, que es alcázar de la divina Sirene, arco fatal de las fieras, arpón dulce de las gentes.
10	Armado el hombro de plumas, Cintia, perlas, que suspende Cupido, por las que bate en el ámbito de Betis.	Armada el hombro de plumas, Cintia por las que suspende, Cupido por las que bate, a la ambición es, del Betis.
11	Un día, pues, que pisando inclemencias del diciembre, treguas hizo su coturno, entre la nieve y la nieve.	Un día, pues, que, pisando inclemencias de diciembre, treguas hizo su coturno entre la nieve y la nieve, [...]
12	Sagaz el hijo de Venus, ⁴³⁴ atrevido como siempre, una piel le vistió al viento, que aun las montañas le temen.	Sagaz el hijo de Venus, vengativo como siempre, vana piel le vistió al viento, que aun las montañas la creen:
13	Síguelo, y en vez de cuántas ⁴³⁵ a los campos más recientes blancas huellas les negó, blancos lirios les concede.	Síguelo, y en vez de cuantas a los copos más recientes blancas huellas les negó, blancos lirios les concede. [...] ⁴³⁶

En suma, la anomalía que se detecta en la transmisión de esta canción se debe a la siguiente consideración: al tratarse de una macrosecuencia musical, el copista del *Manuscrito Novena* está siguiendo el curso de la obra de Bances e interrumpe temporalmente la música de «Ojos eran fugitivos» para incluir las breves partituras de «Guárdate de Cupidillo» y «Cuidado pastor»; una vez finalizada esta última, continúa

⁴³⁴ Estos cuatro versos que Bances incluye como duodécima cuarteta, es en realidad la decimonovena de Góngora.

⁴³⁵ Con esta decimotercera cuarteta, Bances recupera el orden del romance original.

⁴³⁶ El romance tiene una longitud de ochenta versos, que, divididos en cuartetas resultan veinte: la selección de Bances Candamo excluye siete.

con la música de la primera pieza⁴³⁷. Este hecho ha comportado que Stein⁴³⁸ crea que se trate de una canción distinta «Entre palmas que celosas» y que el NIPEM⁴³⁹, repitiendo el error de Stein, recoja el íncipit también como tono independiente, cuando en realidad se trata de la misma pieza. Por tanto «Entre palmas que celosas» no es el íncipit de ningún tono teatral.

⁴³⁷ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 225.

⁴³⁸ Stein, 1993, p. 378.

⁴³⁹ Lambea, 2012, p. 170.

MÚSICA INSTRUMENTAL

La música instrumental constituye un elemento importante en la música teatral del Siglo de Oro pese al predominio de la vocal, a la que acostumbraba a acompañar. Para atisbar la textura sonora y el colorido que aportaban los instrumentos, analizaremos todos los que aparecen en las comedias de Bances, mencionaremos las funciones que realizan y citaremos los ejemplos más paradigmáticos para comprender mejor tanto la habilidad de los músicos como la sensación acústica de los espectadores en el ocaso del Siglo de Oro. Asimismo, en las intervenciones de los personajes aparecen aludidos diversos instrumentos musicales de los que puede discutirse si sonaron o no en escena pero lo que es seguro –y por este motivo también serán objeto de análisis en este capítulo– es que estas menciones nos aportan valiosa información acerca de la cultura musical que podía tener un dramaturgo áureo como Bances Candamo.

En este capítulo, más que en otros, ha de tenerse en cuenta la escasísima referencia que las acotaciones ofrecen acerca de la música instrumental, sobre todo cuando no va acompañada de música vocal. Esto no es raro en el teatro del Siglo de Oro que, por lo general, hace coincidir la acotación –cuando la hay– con el inicio de los versos cantados y, los lectores, de no ser por los comentarios previos o posteriores de algunos personajes, creeríamos en gran medida que los instrumentos arrancan al mismo tiempo que las voces en la música teatral áurea. De este modo, y a falta de partituras, quedamos al arbitrio de que el dramaturgo considere que sus personajes tienen la suficiente sensibilidad musical para apreciar, glosar e incluso elaborar exquisitas metáforas acerca de la música instrumental que está sonando a la vez.

Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el tono «En hora dichosa llegue» con que empieza *El esclavo en grillos de oro*:

Tocan a una parte cajas y clarines, y a otra instrumentos músicos, y salen por los dos lados soldados acompañando a Adriano y a Trajano, que saldrán por encontradas partes, y por medio todas las damas coronadas de

*rosas, y Cleantes con gramalla y cota de senador y unas llaves doradas en una fuente, y Camilo y Lidoro y Gelanor, vestidos todos a la romana.*⁴⁴⁰

Como se intuye por esta acotación inicial, y aunque este extremo no aparezca en la partitura, la salva objeto de este análisis comienza con una introducción de música instrumental –probablemente anticipando la melodía que sí aparece en la partitura– a la que se sumarán las voces.

Esta hipótesis se ve reforzada antes de la última repetición del estribillo, centenares de versos más tarde que la acotación citada –se trata de una macroestructura musical–, en que Lidoro pone de manifiesto la música: «Ya, según dicen los nuevos / alborozos de esa salva, / desde lo interior del templo, / a palacio el César pasa»⁴⁴¹. Además, de esta alusión de Lidoro se extrae la importancia proxémica del elemento acústico también en el plano instrumental porque, aunque los músicos no se vean en esta última repetición, gracias al sonido está infiriendo el movimiento del César, información sonora que determinará que se marchen los personajes y se dé fin a esta macrosecuencia.

La música instrumental es de gran relevancia en el teatro de Bances Candamo por profundizar en los recursos acústicos aprendidos de Calderón y por añadir novedades: por ejemplo, es el único dramaturgo áureo en incluir el oboe, que no formaba parte de la convención poético-musical del Siglo de Oro⁴⁴². Además Bances es capaz de alternar música vocal y música instrumental como si fueran glosa la una de la otra, organización anómala que da protagonismo al virtuosismo de los instrumentistas, situación infrecuente en el teatro áureo. Así, incluye acotaciones como «*empezará el festín y si pareciese se puede oír entre copla y copla, caja y clarín*»⁴⁴³, o un personaje puede ordenar que «entre copla y copla / hagan los músicos [vocales] pausa / y todos los instrumentos / suenen» porque así «no embaraza / la voz al compás, y en uno / de otro la

⁴⁴⁰ *El esclavo*, acot. inicial.

⁴⁴¹ *El esclavo*, vv. 393-396.

⁴⁴² Ver el apartado dedicado al oboe.

⁴⁴³ *Luis de Badem*, f. 41r.

atención descansa»⁴⁴⁴, es decir, la atención de los espectadores de dentro y de fuera de la escena es dosificada en igual medida para la música vocal y para la instrumental, ya sea como indicación optativa –en el caso citado de *Luis de Badem*– o ya sea como indicación prescriptiva –en el caso de la comedia *Quién es quien premia*–.

Instrumento «se llama en la música cualquier máquina o artificio hecho y dispuesto para causar armonía» y el mismo *Diccionario de Autoridades* los clasifica por familias instrumentales: primero menciona los de cuerda –«o con diversidad de cuerdas, dispuestas y templadas proporcionalmente, como el harpa»–, sigue con los de viento –«o con la compresión del viento, con las mismas proporciones, como el clarín»– y termina con los de percusión –«o mediante golpe o pulsación como la campana»–.

Este capítulo se organiza siguiendo esa primitiva clasificación de instrumentos, aunque matizada por lo que hoy se entiende por cada una de estas familias. De este modo, empezaremos con los instrumentos de viento (aerófonos), seguiremos con los de percusión (principalmente membranófonos, pero también idiófonos) y terminaremos con los de cuerda (cordófonos).

⁴⁴⁴ *Quién es quien premia*, vv. 161-166.

INSTRUMENTOS AERÓFONOS

Los instrumentos de viento o aerófonos son aquellos que producen el sonido por la vibración del viento y de la masa de aire en su interior, sin necesidad de cuerdas o membranas. También llamados instrumentos «pneumáticos», se definen como aquellos que «animados con el viento, causan la variedad de sonos que experimentamos: como el clarín, pífano militar, &c.» (*Aut*). Los aerófonos que Bances Candamo incluye en sus comedias y que se analizarán a continuación, son el clarín –incluyendo el clarín militar y el de cámara–, la trompa, la trompeta, la sordina, el clarín bastardo, el pífano, la chirimía, el oboe, la flauta y la bocina.

Clarín

En el Siglo de Oro, el clarín se distingue de la trompeta por su registro particularmente agudo y por su tamaño más reducido. Su etimología, de acuerdo con Covarrubias, procede de la claridad con la que suena –«la trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara la llamaron clarín»–. Aunque la proximidad con la trompeta lleve a Querol a asegurar su sinonimia –«los clarines, que no eran más que trompetas tocadas en el registro agudo»⁴⁴⁵–, lo cierto es que eran distintos instrumentos, de la misma manera que no sería estricto decir que los violines son contrabajos tocados en registro agudo solo porque formen parte de la misma familia instrumental. A ella Sebastián de Covarrubias, en su definición de «trompeta bastarda» vincula tres distintos instrumentos, que por orden de más agudo a más grave son: clarín, trompeta bastarda y trompeta.⁴⁴⁶

En los albores del Siglo de Oro, Juan del Encina nombra por separado el clarín y la trompeta en *El triunfo de amor*, poema en que realiza una descripción de la música

⁴⁴⁵ Querol, 2005, p. 190.

⁴⁴⁶ Matices entre unos y otros instrumentos pueden hallarse en Kenyon de Pascual, 1995, pp. 100-106.

que acompañó un festín –por una parte habla de «trompetas» y por otra de «clarines de mil metales»⁴⁴⁷– y, entre muchos otros ejemplos, Cervantes, en la segunda parte del *Quijote* distingue «clarines, trompetas y chirimías»⁴⁴⁸. El *Diccionario de Autoridades* da precisiones acerca de la forma del clarín y menciona su característica sonoridad aguda, también llamada «clangor»⁴⁴⁹ o «tintirintín»⁴⁵⁰:

Trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, va igualmente ensanchándose, y el sonido que despide es muy agudo. Suele también hacerse con dos o tres vueltas, para que despida mejor el aire, y así se usan modernamente.

En la boca del clarín se colocaba un «bocal» o boquilla de metal, «que es lo que ajusta a los labios» (*Aut*) y a los instrumentistas dedicados a este concreto oficio solía llamárseles del mismo modo –clarín o trompetero–, por lo que Calderón, al bautizar al gracioso de *La vida es sueño*, pudo estar pensando en este empleo.

Los clarines son los únicos instrumentos musicales que pueden preciarse de aparecer en todas las comedias de Bances Candamo y probablemente fueron los que más sonaron en el teatro del Siglo de Oro por la diversidad semántica de sus sonidos. Así, por ejemplo son vehículo privilegiado dar señales concretas, infundir valor guerrero o para llamar la atención acerca de un suceso. Tras la acotación «*Clarines*», dice Martín en *El sastre del Campillo*:

Detente, que los clarines
fin a la plática han puesto,
pues nos avisan que ya

⁴⁴⁷ Anglès, 1975, p. 949.

⁴⁴⁸ Pastor Comín, 2006, p. 238.

⁴⁴⁹ «*Clangor*: El sonido de la trompeta o clarín. Es voz [...] solamente usada en lo poético». Los versos que a modo de ejemplo ilustran el concepto leen: «[...] el clarín, / cuyos clangóres distintos / al mundo inferior pregonan [...]» (*Aut*).

⁴⁵⁰ «*Tintirintín*»: El eco u sonido que resulta del toque de los clarines u otro instrumento que le tenga agudo» (*Aut*).

a la valla van viniendo
los del duelo.⁴⁵¹

Clarín militar

Son militares prácticamente todos los clarines que aparecen en el teatro del Siglo de Oro y sirven fundamentalmente para enardecer a los combatientes y para dar distintas órdenes y señales. El *Diccionario de Autoridades* menciona los siguientes toques de clarín:

Tocar al Ave María: «En los ejércitos y en los antiguos duelos de España era cuando los combatientes, para encomendarse a Dios, al toque de la caja o clarín, que son nueve golpes de tres en tres, rezaban hincadas las rodillas tres Ave Marías, y luego acometían».

Tocar a desjarrete: «Hacer señal los clarines o chirimías en las fiestas de toros, para que salgan a desjarretar al toro los que tienen esta incumbencia, o los que lo quieren ejecutar por su gusto».

Botasela: «Tañido o señal que hace el clarín en la caballería, con que se avisa y ordena a los soldados que ensillen los caballos. Es voz de la milicia».

Monta: «Se llama también la señal que se hace en la guerra, para que monte la Caballería, al especial toque del clarín».

Llamada: «En la Milicia es la señal que se hace con caja o clarín, de un campo a otro, para parlamentar».

Los textos dramáticos áureos se hacen eco de estos y otros toques que ejecutaba el clarín. Por ejemplo, el «toque de marcha» o «toque a marchar» que aparece en *El*

⁴⁵¹ *El sastre*, p. 272.

invicto Luis de Badem, en que el propio Luis grita desde dentro: «¡A marchar toque el clarín!»⁴⁵².

Bances Candamo, en su comedia *Cuál es afecto mayor*, incluye un diálogo declamado acerca de este instrumento y de cómo define a los personajes a quienes gusta su bélica sonoridad⁴⁵³. Cambises pide a su futura esposa Eudosa que cante porque ella es «portento peregrino» en verter «al viento dulzuras para el oído», pero cuando ella asegura que le gusta más el estruendo del clarín militar que las suaves armonías del canto, Cambises se enorgullece de su elección y lo ve como mayor atractivo por afinidad a su valor guerrero. Así responde Eudosa a la propuesta inicial:

EUDOSIA	Tal vez la voz me divierte, pero mi mayor hechizo es la militar sirena de bronce, el dulce suspiro del clarín, que suavizando va el aire con sus gemidos.
CAMBISES	¿De las músicas gustáis marciales?
EUDOSIA	Sí, y no me admiro si para tan gran soldado la fortuna me previno.
CAMBISES	¿Otra gracia en el aliento? ¿Otro donaire en el brío? ¡Ay, que ya no basta un alma para tantos atractivos!» ⁴⁵⁴

⁴⁵² *Luis de Badem*, f. 51r.

⁴⁵³ Bances Candamo escribe una escena similar en *Inclinación*, pero aquí la seducción la ejercerá el son de la caja militar en el ánimo del verdadero español.

⁴⁵⁴ *Cuál es afecto mayor*, p. 399.

Clarín de cámara

Al definir clarín, el *Diccionario de Música Labor* alude a dos distintos clarines que formaron parte de también distintos conjuntos instrumentales en la Corte de los Reyes Católicos. Así, define el clarín como

Instrumento de metal, en forma de trompeta enroscada con una o dos vueltas; tiene el tubo cónico en toda su longitud y el sonido más opaco que el de la trompeta. Derivado de la antigua trompa de posta fue adoptado como instrumento militar para dar órdenes y señales.

Sin embargo, identifica también un clarín distinto, «una trompeta plegada como las corrientes, pero algo más pequeña y con el diapasón más alto». Acto seguido, discrimina con el criterio de la pertenencia a conjuntos instrumentales diversos y da ciertos detalles sobre este segundo clarín «más adecuado para la música artística o de cámara»:

la Banda de trompetas en la Corte de los Reyes Católicos estaba formada por clarines, trompetas italianas y atabales, mientras que para el repertorio de ministriles de la misma Corte eran empleados los clarines con las trompetas bastardas y sacabuches. Este tipo de trompeta o clarín se adoptó en el siglo XVI en toda Europa como el instrumento más adecuado para la música artística o de cámara y fue empleado durante los siglos XVII y XVIII en toda Europa.

A pesar de tener presente esta distinción, el musicólogo tarraconense no la aplica cuando analiza la música en las obras de Calderón⁴⁵⁵ ni la de Cervantes⁴⁵⁶. Ciertamente, la coincidencia de nombre hace difícil su discriminación, pero la lectura atenta del contexto dramático en que aparece el instrumento permite arriesgar hipótesis con poco margen de error entre lo que llamo «clarines militares» y «clarines de cámara». En ningún caso puede asegurarse con certeza que en el Siglo de Oro aparecieran los dos

⁴⁵⁵ Querol, 1981a, pp. 91-93. Incluye la referencia citada del *Diccionario de la música Labor* (p. 91).

⁴⁵⁶ Querol, 2005, p. 190.

tipos de clarines como instrumentos físicamente diferentes, pero al menos sí pueden distinguirse distintos registros: la estridencia del clarín militar y uno capaz de ejecutar dulces sonidos. Por tanto, la distinción de los «clarines de cámara» obedece más a criterios de acústica, ya sea conseguida por la ejecución de otro instrumento, ya sea modificando la sonoridad del mismo, por ejemplo, con la aplicación de una sordina⁴⁵⁷. En suma, nada tendría que ver el clarín militar con el que aparece en obras palaciegas como *Duelos de Ingenio y Fortuna* en que suena «el clarín con ronca dulzura»⁴⁵⁸.

En la comedia de Bances *Cuál es la fiera mayor*, los tritones-músicos ejecutan sus sonidos soplando «nácares torcidos»⁴⁵⁹ que bien podrían ser «los dulces clarines» que aparecen referidos más adelante sonando en conento armónico con violines⁴⁶⁰, y que vuelven a aparecer en otro tono posterior, en que tras la acotación «*vuelven los clarines*» dice Galatea:

GALATEA	[...] ha venido a mirar como creciendo el amor el dulce estilo del órgano de metal dice a su cadencia unido en las góndolas que pueblan todos los espacios míos.
---------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Acompañan los clarines toda esta música al coro de violines.

MÚSICA	¡Ay! cómo gime, mas ¡ay! cómo suena el remo a que nos condena el niño Amor.
--------	--------------------------------------------------------------------------------------

CORO 1º	Clarín que rompe el albor no suena mejor. ⁴⁶¹
---------	-------------------------------------------------------------

⁴⁵⁷ ‘tapón de madera con un agujero pequeño, que se coloca al fin de la trompeta, para hacer sus voces más remisas, y sordas’ (*Aut*).

⁴⁵⁸ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 607.

⁴⁵⁹ *Cuál es la fiera mayor*, f. 9v.

⁴⁶⁰ *Cuál es la fiera mayor*, f. 43r.

⁴⁶¹ *Cuál es la fiera mayor*, ff. 45v-46r.

Como se aprecia, estos clarines nada tienen que ver con los que aparecen dando el toque de «al arma» en el contexto dramático propio del conflicto bélico. Lo mismo puede observarse del tono «Ya que mares ni vientos» de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, que aparece en una escena nocturna protagonizada por los lamentos de amor. La acotación previa lee «*pasarán barcos enramados con muchas luces en ellos, y hombres y mujeres tocando y cantando, en unos y en otros, clarines y chirimías*» y tras cada copla o bien sonarán clarines, o bien chirimías, como ocurre en el siguiente fragmento:

¿Cómo el mar tan sereno
se mira alegre,
si en mis lágrimas tristes
dolores bebe?

*Clarines.*⁴⁶²

Trompa

Aunque se defina este instrumento como «Instrumento marcial comúnmente de bronce, formado como un clarín, con la diferencia de ser retorcido, y de más buque, y va en disminución desde el un extremo al otro» (*Aut*), en el teatro del Siglo de Oro suele usarse el término trompa como sinónimo de clarín.

En efecto, muchas veces Bances Candamo se refiere a los clarines como «trompas» o «trompas militares», en atención a motivos métricos, ya que, cuando esto ocurre la acotación evidencia la identidad del instrumento. Por ejemplo, en la comedia *La restauración de Buda* la didascalía lee: «*Suenan cajas y clarines, levántanse todos*

⁴⁶² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2514-2517.

asustados y sale Amurates, turco galán, y Uberto, cristiano» y en los versos declamados en romance dice Amurates «oigo las trompas»⁴⁶³, correspondencia sinonímica que se hace más evidente en el tono inicial de *El esclavo en grillos de oro*, en que la acotación señala «*cajas y clarines*» y la letra cantada habla de «trompas bélicas»:

MÚSICOS	[...] diciendo en trompas bélicas músicas consonancias: <i>¡Trajano y Adriano vivan para timbre de su Patria!</i> ⁴⁶⁴
---------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En la reacción de Trajano ante el tono se enumeran los integrantes de la textura musical con la limitación métrica de las ocho sílabas que impone el romance –la cursiva es mía–: «Aquí, cesando el estruendo / *de trompas, voces y cajas*, / que la atención nos confunden». El estribillo se irá repitiendo y el paratexto seguirá insistiendo en que se trata de clarines.

Como se ha dicho para otros casos en que, buscando una terminología precisa, el paratexto se contradice con el texto versificado, es preferible apostar por la veracidad de la acotación, en primer lugar por su función más explicativa que poética, y en segundo lugar porque el paratexto no es un espacio en que rijan las convenciones –y limitaciones– silábicas de la poesía: si Trajano, de acuerdo con la acotación, hubiera dicho «clarines» en vez de «trompas», el verso ya no sería octosílabo como exige la estrofa del romance.

⁴⁶³ *La restauración de Buda*, v. 130.

⁴⁶⁴ *El esclavo*, vv. 5-8.

Trompeta

El mismo fenómeno ocurre con las trompetas. En proporción con los clarines son pocas veces las que aparece y prácticamente siempre con el mismo conflicto que se da con las trompas. Por ejemplo, en *El duelo contra su dama*, la acotación marca los distintos momentos del ritual del duelo «*al son de las cajas y clarines*» aunque Enrique diga «llenará el aire el estruendo / de las cajas y trompetas»⁴⁶⁵ para respetar el romance en *e-a*.

En la comedia *El Austria en Jerusalén*, el paratexto indica que «*al son de cajas y clarines*» se ejecuta el estribillo dedicado a la ciudad que aparece en el título de la comedia: «*Salve santa ciudad, salve tú, aquella / de nuestra fe metrópoli primera*». Esto no es óbice para que, por motivos métricos, Bances haga que un personaje describa la música en las ocho sílabas del romance en *e-a* con la fórmula: «*las cajas y las trompetas*»⁴⁶⁶. El análisis textual demuestra que el instrumento que sonaba en estas escenas era el clarín y que en caso de duda entre la trompeta y el clarín, ha de apostarse por la segunda hipótesis. En este sentido, un mayor problema lo encontramos en la comedia *La inclinación española*, concretamente en una mención paratextual aislada a «*cajas y trompetas*»⁴⁶⁷ a propósito de una salva militar en que previamente habían sonado «*clarines*» para formar el «*militar alboroto*»⁴⁶⁸, con lo que concluyo que se trata también de un clarín, como ocurre en todas las situaciones análogas.

Otro caso problemático aparece en *La piedra filosofal* en que la contradicción se da entre acotaciones: la primera acotación dice que la textura musical estará compuesta, además de por la letra cantada, por «*las voces, cajas y trompetas*», pero tras la didascalía el texto dice lo siguiente:

⁴⁶⁵ *El duelo contra su dama*, p. 386. Hay un error en la paginación, que consta como 396.

⁴⁶⁶ *El Austria en Jerusalén*, p. 136.

⁴⁶⁷ *La inclinación*, p. 24.

⁴⁶⁸ *La inclinación*, p. 23.

MÚSICA (<i>Dentro</i>)	<i>A la deidad invencible del gran Hércules Alceo.</i>
	<i>Todos lejos.</i>
UNOS (<i>Dentro</i>)	¡Al bosque, a la playa, al llano!
	<i>Clarines.</i>
OTROS	¡Viva el gran Hispán, rey nuestro! ⁴⁶⁹

En las sucesivas repeticiones del estribillo, siempre la acotación concreta marcará «*Clarines*» y nunca más volverán a aparecer las trompetas, por lo que cabe suponer que, como sucede en todas las salvas musicales, se trata del clarín.

Un nuevo conflicto del que cabe concluir la predilección del clarín es el que se da en *Más vale el hombre*, en que el Duque dice que dos grupos de trompetistas –«los trompetas»– tocaban dos melodías de «clarines». Con toda certeza, en la realidad bélica un trompetista sabría tocar tanto el clarín como la trompeta, pero en el mundo del teatro siempre se trata de clarines, como luego dice la acotación: «*Tocan canciones de dos clarines*»⁴⁷⁰. Amasis, personaje de *Cuál es afecto mayor*, también alude al trompetista que toca el clarín, con estos versos:

Hoy nos hace una llamada
un trompeta presuroso
que al órgano del clarín
infunde voz en el soplo.⁴⁷¹

Otra relación más entre el clarín y el empleo de trompetista aparece en la comedia *Quién es quien premia*, en que Otón observa a los que tienen este oficio y los

⁴⁶⁹ *La piedra*, vv. 1-4.

⁴⁷⁰ *Más vale el hombre*, p. 302.

⁴⁷¹ *Cuál es afecto mayor*, p. 418.

describe: «distingo de los trompetas / casacas y banderolas»⁴⁷² pero el tropel llega al son de «clarines» según la acotación.

Con mayor elocuencia, los «carrillos de trompetero» son definidos como «los que ponen hinchados los trompeteros cuando tocan el clarín» (*Aut*), dato que no sorprende si se observa que la propia definición de «trompeta» remite al significado de clarín –«lo mismo que clarín»–, instrumento que sí desarrolla con detalle.

Sordina

La sordina es definida por el *Diccionario de Autoridades* en tres acepciones: una como instrumento independiente –«instrumento músico de cuerda, de hechura, y forma de violín»–, otra como accesorio de hierro que se aplica a instrumentos cordófonos –«se llama también un hierro, que se pone sobre las puentecillas de los instrumentos de cuerda, para hacer sus voces más remisas, y sordas»–, y, finalmente, como un tapón de madera que se añade a instrumentos aerófonos –«llámase también sordina a un tapón de madera con un agujero pequeño, que se coloca al fin de la trompeta, para el mismo efecto»–. Es esta última acepción de sordina la que, por lo general, aparece en el teatro del Siglo de Oro.

En el apartado de clarín se ha distinguido el militar del de cámara, con la hipótesis de que la diferencia estribase, no en el instrumento físico, sino en una acústica distinta y lograda con ese «tapón de madera» o sordina. En consonancia con lo dicho, propongo que las sordinas se aplicaron en la mayoría de casos a los clarines.

En las comedias de Bances Candamo no hay sordinas que aparezcan sin que hayan sonado previa o posteriormente los clarines. Además de los ejemplos traídos a colación a propósito del clarín de cámara, en *El sastre del Campillo*, tras la última

⁴⁷² *Quién es quien premia*, vv. 899-900.

acotación musical, que se limita a señalar «*Sordinas*» un personaje las describe como «clarines roncós»:

a los tristes ecos sordos
de destemplados timbales
y de los clarines roncós,
para asistir a este acto,
sabe Dios cuán doloroso
para mí, [...] ⁴⁷³

Nótese cómo el ambiente en que aparece el «ronco» sonido del clarín con sordina siempre es de lamento. En la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, tras la acotación «*Tocan sordinas*», Himeneo realiza una descripción óptima de su acústica: «Herido del ronco aliento, / gimiendo se queja el aire / melancólico y funesto» ⁴⁷⁴. En la siguiente escena musical de la misma comedia, no hay acotación que indique instrumento alguno, pero el estribillo menciona «del ronco clarín, / el sonoro rumor» ⁴⁷⁵.

Clarín Bastardo

En el teatro del Siglo de Oro «trompa bastarda» o «trompeta bastarda» se refieren o bien al clarín de cámara o clarín con sordina, o bien a una modalidad próxima a estos, ya que, su acústica, es «la que media entre la trompeta, que tiene el sonido fuerte y grave, y entre el clarín que le tiene delicado y agudo» (Cov.).

⁴⁷³ *Más vale el hombre*, p. 324.

⁴⁷⁴ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 907-909.

⁴⁷⁵ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 1618-1619.

En la comedia de Bances *La restauración de Buda*, después de que la acotación haya marcado «cajas y clarines», Amurates asegura: «Mas declarado el estruendo, / oigo las trompas bastardas»⁴⁷⁶. Por su parte, en *El sastre del Campillo*, Manrique declara que «con melancólico acento, / al ronco estruendo bastardo, / gime el viento en las sordinas»⁴⁷⁷. De estos versos puede deducirse que el sonido bastardo era emitido por el clarín con la mediación de ese «tapón de madera con un agujero» que constituye la sordina.

En otras ocasiones, estos aerófonos son mencionados simplemente como «instrumentos bastardos». Así, en la comedia *Sangre, valor y fortuna*, se describe un torneo amenizado por cajas y clarines, y el personaje de Belisardo señala:

Admirables acentos
de ruidosos bastardos istrumentos,
para alegrar el vulgo y animarlos,
pronunciaban la entrada de don Carlos.⁴⁷⁸

Hay que tener en cuenta que aquí «bastardos instrumentos» engloba tanto clarines bastardos como cajas bastardas, de las que se hablará en el apartado de los instrumentos membranófonos.

Pífono

El pífono es una flauta travesera de registro muy agudo que acostumbraba a tocar la infantería con acompañamiento de la caja o tambor militar, en situaciones de conflicto bélico. Covarrubias arriesga una etimología diciendo que «al sonido de cerca

⁴⁷⁶ *La restauración de Buda*, vv. 129-130.

⁴⁷⁷ *El sastre*, p. 241.

⁴⁷⁸ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 967-970.

hace *pif*, para formar aquel soplo el sonido [...] y de allí por onomatopeya tomó el nombre».

Un dato de interés que ni la crítica filológica ni musicológica ha advertido es que los pífanos obedecen a varias convenciones poético-musicales en el teatro del Siglo de Oro que Bances Candamo respeta sin una sola excepción en sus comedias:

- 1) Nunca suena el pífano en solitario, sino que se trata siempre de un grupo instrumental –«*tocan pífanos*»–.
- 2) Pífanos, sordinas y cajas destempladas forman un conjunto armónico de manera que nunca los pífanos suenan sin el concurso de cajas destempladas y sordinas.
- 3) Este conjunto instrumental cuyo rasgo identificador es la participación de los pífanos, suena en contextos de lamento fúnebre, concretamente, ante uno o más personajes a los que se ha condenado a muerte. Instrumentos militares se unen para esta función específica.

En *Duelos de Ingenio y Fortuna*, han condenado a muerte a Arión en virtud de un antiquísimo rito sacrificial. La acotación da cuenta del contexto fúnebre a cuya significación concurren los pífanos con sordinas y cajas destempladas. Interesante es el tempo lento con el que se desarrolla la escena musical: los personajes «*van atravesando el teatro muy despacio*», creando un efecto de intenso dramatismo:

*Tocan sordinas, pífanos y cajas destempladas, y van saliendo cuantos soldados pudieren, arrastrando las armas y banderas, y, después, todas las ninfas con lienzos en los ojos. Detrás de ellas Arión, atadas las manos, vendada la vista, cercado de Arsidas y guardas, que van atravesando el teatro muy despacio.*⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 917 acot.

Tras la acotación, Arsidias nombra a la música ejecutada por este conjunto instrumental «aparato funesto» y aprecia cómo estos instrumentos militares están ejecutando música de lamento: «con las militares pompas / tantos trágicos lamentos». El estribillo que cantan los músicos se corresponde a las características mencionadas:

MÚSICA *¡Llore, sienta, pene, sufra,
el que nace a ser ejemplo
en la ojeriza del hado,
de iras, de rabias y ceños!*⁴⁸⁰

En *Cuál es afecto mayor*, Bances Candamo vuelve a insistir en el carácter «*muy triste*» de la música de esta escena, que suena desde dentro: «*Suenan dentro sordinas, cajas destempladas y pífanos, que puestos en concerto acompañan, sin otros instrumentos, la Música, que será muy triste*». Nótese la concordancia entre conjunto instrumental, letra cantada en endecasílabos y reacción de los personajes en romance.

MÚSICA *Piedad, señor, al mísero quebranto
que parte en mil sollozos un suspiro,
y que anega las quejas en los llantos.*

CAMBISES ¿Qué es esto?

PRESASPES Que todo el pueblo
que a muerte está condenado,
al son de tristes sordinas
busca tu piedad llorando.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 932-935.

⁴⁸¹ *Cuál es afecto mayor*, p. 433.

Chirimía

La chirimía es uno de los instrumentos musicales más privilegiados en todo el *Diccionario de Autoridades*, pues en esta sede se detiene en su explicación y se preocupa de distinguirlo de otros instrumentos.

Instrumento músico de madera encañonado a modo de trompeta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres cuartas, con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se forma la armonía del sonido según sale el aire. En el extremo por donde se le introduce el aire con la boca, tiene una lengüeta de caña llamada pipa, para formar el sonido, y en la parte opuesta una boca muy ancha como de trompeta, por donde se despide el aire. Derívase de los nombres Griegos *chir*, que vale la *mano*, y *nomos* que vale *preferencia*, por tener el uso de las manos la preferencia en la música de este instrumento. Diferenciase del obué solo en tener la boca mucho más ancha.

A pesar de la prolijidad con que detalla las características de la chirimía, muchos de sus elementos ya aparecían en el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias, que, para más información, aconseja al instrumentista «traer bragas justas» porque al precisar de las dos manos, pueden caérseles: «y así, no es mal consejo para menestriles y aun para cantores el andar recogidos y abrigados».

En las comedias de Bances Candamo solo aparece mencionada la chirimía en dos ocasiones: para invocar a un dios pagano en *El vengador de los cielos*, y para estructurar una secuencia nocturna de enredo en *Duelos de Ingenio y Fortuna*. En el primer caso las chirimías serán el único conjunto instrumental, mientras que en el segundo irán acompañadas por los clarines.

En la segunda jornada de la comedia *El vengador de los cielos*, lee la acotación: «Tocan chirimías, y en dos montes que estarán a los lados del teatro, se descubren dos altares con leña y algo que imite al sacrificio [...]» y estos instrumentos acompañarán

una letra cantada en forma de invocación pagana a Baal, del que esperan una respuesta que nunca llegará:

MÚSICA *Gran dios de Sidonia
recibe benigno
este humilde voto,
y en señal de que admites
nuestros ritos,
voraz consume el fuego el sacrificio.*⁴⁸²

Además del acompañamiento de chirimías es destacable cómo Bances hace explícito el modo en que se entonan estos «himnos supersticiosos», ya que dos de los cantores, Nacor y Eliud, dicen antes de cantar con la Música: «Ved con qué ansias pronunciamos» y «con qué dolor repetimos». No se da la identidad de esa anónima Música que desde dentro acompaña con su canto a los dos paganos, pero seguro que estaba compuesto por un coro de intérpretes muy inferior en número al que señalan de manera exagerada los versos declamados:

Más de ochocientos profetas
ese vano Dios fingido
adoran, están a voces
invocándole propicio
sin que de sus voces quiera
dárseles por entendido.⁴⁸³

En la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, los conjuntos instrumentales de clarines y de chirimías se disponen en distintos barcos. En un primer momento, sonará cada conjunto por separado y en distintos turnos, tras la secuencia musical correspondiente; pero en un segundo momento, se unirán las melodías de los dos conjuntos. La acotación de esta escena musical nocturna refiere que «*pasarán barcos enramados con muchas luces en ellos, y hombres y mujeres tocando y cantando, en unos y en otros, clarines y chirimías*». De este modo, tras la primera copla, ejecutada

⁴⁸² *El vengador de los cielos*, p. 503.

⁴⁸³ *El vengador de los cielos*, p. 504.

por la «Voz 1ª», lee la acotación «*Tocan clarines*», y a continuación sigue la «Voz 2ª», que, desde un barco distinto, canta lo siguiente:

En la noche apacible,
las ondas calmen,
solo de mis suspiros
las mueva el aire.

*Tocan chirimías.*⁴⁸⁴

Tras este diálogo vocal e instrumental, los integrantes de cada barco se cruzan buenos deseos: «¡Buen viaje!» y «¡Buen pasaje!» y al unísono gritan: «¡Vaya de fiesta y de gira!» cuyo correlato es la unión de instrumentos, tal y como señala la acotación: «*Clarines y chirimías, y grita*».

Oboe

Bances Candamo, al escoger este aerófono de doble lengüeta, está introduciendo una novedad en el teatro del Siglo de Oro, no en tanto que sonoridad, ya que los tipos más corrientes de chirimías (tiple y discante) se corresponden al oboe primero y segundo, sino en tanto que instrumento independiente, hecho con el que se desmarca del resto de dramaturgos áureos.

El origen del oboe cabe buscarlo en los intentos de hacer de la chirimía un instrumento más civilizado, en la corte francesa de Luis XIV. El vínculo más plausible entre Lully y Bances Candamo puede ser el afrancesamiento que sufrió la corte de Madrid con la llegada de la primera mujer de Carlos II, María Luisa de Orleáns, con su

⁴⁸⁴ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 2502-2505.

séquito de músicos, época que coincide con el nombramiento del dramaturgo asturiano como poeta oficial del rey⁴⁸⁵. Con la nueva reina, cuatro fueron los oboístas franceses que llegaron a la corte madrileña, con los primeros ejemplares de dicho instrumento⁴⁸⁶. A partir de los documentos conservados y exhumados, la crítica contemporánea ha dicho lo siguiente:

Hasta ahora no se ha encontrado evidencia de que el oboe se conociera en España con anterioridad a 1679 y, en aquella ocasión, el oboe tampoco se implantó en nuestro país. La música francesa de la reina no gustó a la corte madrileña, así que los músicos franceses se encontraron pronto en paro, con las consiguientes dificultades económicas, y, al cabo de un año de su llegada a Madrid, el responsable de los músicos, M. Guichard, pidió una ayuda de costa para regresar a Francia.⁴⁸⁷

No obstante, a Bances Candamo parece haberle gustado esta «música francesa de la reina» y debieron quedar sedimentos de la misma, porque de sus dos comedias conservadas que incluyen oboe, *Cuál es afecto mayor* y *Quién es quien premia*, de la primera se tiene constancia que se representó en 1697, es decir, casi veinte años después de la llegada de los cuatro oboístas franceses, y a pesar de que se hubiera vuelto a su país el maestro Guichard.

Lo más sorprendente es que las únicas dos comedias de los siglos XVI y XVII que contemplan oboes son de Bances Candamo, y ni siquiera su sucesor en el cargo de dramaturgo real, Antonio de Zamora, los usará en sus obras teatrales. En la comedia *Cuál es afecto mayor*, Bances nombra los oboes por boca de Cambises, que ordena su ejecución junto a clarines y violines:

CAMBISES	[...] los obúes, los violines y los clarines, que al rico aparato de mis mesas
----------	--------------------------------------------------------------------------------------

⁴⁸⁵ Bances seguía de cerca el desarrollo de la música teatral de Lully. Ver el apartado de la introducción correspondiente a la música en el *Teatro de los teatros* y, concretamente, el fragmento ubicado en Bances Candamo, 1970, p. 79.

⁴⁸⁶ Benoit, 1953-1954, pp. 48-60.

⁴⁸⁷ Kenyon de Pascual, 1984, p. 431.

sirven de pomposo ruido,
en góndolas y jabeques
conducirás por el río [...] ⁴⁸⁸

La letra que forma parte de esta canción nupcial o himeneo que se ejecuta a continuación tiene seis versos que se cantan en tres fragmentos de dos versos cada uno: «Ven Himeneo, / vuela, vuela Cupido», «Bate plumas de rosas / alado niño» y «Porque enlace dos cuellos / un laurel mismo».

En la comedia *Quién es quien premia*, Laura menciona la música «que en obúes» «y otros instrumentos» se ejecutará a partir del momento preciso que marca la acotación: «*Va saliendo al son de la Música la reina Cristina en brial y con un peinador puesto; todas las damas en traje de Suecia van sacando en azafates los vestidos, y haciendo cortesías al pasar la reina*». La letra cantada no se corresponde a un himeneo nupcial, sino a una salva en homenaje al amanecer como correlato de la llegada de la reina, que ilumina a los presentes con sus rayos:

<i>Canta</i> CARLOTA	Ya la soñolienta aurora con esperezos de nácar a los dejos de la noche está bostezando granas.
MÚSICA	Y rompiendo el nombre sus alboreadas tocan en estruendos de campal batalla.
UNOS	¡A recoger las sombras!
OTROS	¡Las luces a marcha, marcha!
UNOS	¡Cala cuerda, tambor, cala cuerda!
OTROS	¡Arma, arma, clarín, arma, arma! ⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ *Cuál es afecto mayor*, p. 400.

⁴⁸⁹ *Quién es quien premia*, vv. 149-160.

Flauta

La definición de la flauta es desarrollada por extenso tanto por el *Diccionario de Autoridades* como, sobre todo, por el *Tesoro* de Covarrubias. El primero, más próximo al tiempo de Bances Candamo, dice:

Instrumento Músico de los de viento, que se compone de un cañón cilíndrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone en la boca, y una ventanilla cerca de él con la superficie esquinada y oblicua, y varios agujeros hacia la parte inferior, los cuales se tapan y destapan con los dedos para formar los puntos de la música. Esta se llama regularmente flauta dulce.

Covarrubias, además de la descripción física del instrumento, añade que «hace varios sonidos dulces y apacibles» y se remite a las *Metamorfosis* de Ovidio para relatar su genealogía desde «Pan, dios silvano». Sobre su uso, apunta: «usaban dellas en diferentes ocasiones los gentiles, principalmente en sus sacrificios [...], en los juegos públicos y en los convites y festines, y también en tono triste se tañían las flautas en las obsequias». Otro dato de interés de este documento de 1611 es el pasaje por el cual se dice que la flauta «no es ejercicio ni entretenimiento de hombre noble, por cuanto priva de poder hablar teniendo ocupada la boca con el instrumento».

En el *Inventario* de Felipe II de 1602 aparecen «Siete flautas de madera de Alemania grandes y pequeñas» y se detalla que entre ellas hay «un bajo muy grande de madera de box, con guarniciones de metal» que «es contrabajo de flauta» y también se encuentra «otro bajón grande de madera de box, guarnecido de latón» que «es tenor de flauta». En el *Inventario* de María de Hungría de 1556, hermana de Carlos V, se dan cita «cuatro flautas, la una muy grande, de tres baras poco más o menos de largo, e las otras cada una disminuyéndose e haciéndose más pequeña»⁴⁹⁰. Por lo tanto, puede certificarse la gran tradición flautística en la corte de los Austrias, tanto en la calidad de los instrumentos, como en su variedad.

⁴⁹⁰ Querol, 2005, p. 183.

aerófono: viene de «la *boca* con que se tañe» o bien «de la *voz*, porque sirve de voz para llamar», o bien de «*boue*, porque de ordinario son las bocinas de cuernos de bueyes». En efecto, tradicionalmente se confeccionaban a partir del vaciado de cuernos animales, aunque también se fabricaron de metal.

Este instrumento propio de los monteros es también definido como «instrumento músico de boca, hueco y corvo, que tiene el sonido como de trompeta» (*Aut*), no obstante, por su acústica podía diferenciarse netamente la sonoridad de la bocina de la del clarín o trompeta.

Bances Candamo, en su comedia *Cuál es la fiera mayor*, se refiere a este instrumento directamente por «la bocina de la caza», y se ejecutará como aviso para que empiece un tono. Cuando la acotación marca «*Suena una bocina*», Acis pregunta «¿qué es aquello?» y a continuación dará comienzo la secuencia musical: «*Salen los pastores y zagalas cantando y bailando y entre ellos Sátiro y Fauno; detrás Doris, Glauco, Scila y las ninfas*»⁴⁹⁴. Sabemos que la bocina sirve de señal para que salga el resto de personajes porque el dramaturgo asturiano había escrito una secuencia previa de la misma comedia en que aparecían estos personajes ensayando el número de música y danza. En este pasaje metateatral, Doris se erige como directora escénica ordenando que esté «estudiada la letra / en que celebrar procura / mi amor sus dichas» y que para el «festejo» queden escondidos

DORIS

[...] en la frondosa clausura
de estos álamos que el suelo
de frescas sombras enluten
estos, hasta que a la seña
que os pronunció en voces mudas
la bocina de la caza,
salgan por que más la adulan
de músicas casuales
las no esperadas dulzuras.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ *Cuál es la fiera mayor*, f. 36r.

⁴⁹⁵ *Cuál es la fiera mayor*, f. 27.

En la comedia *Quién es quien premia*, también la bocina se dispone a modo de organización metateatral de una secuencia posterior cuya dirección escénica se encomienda a otra mujer, en este caso, a Madama:

MADAMA	Todas podemos del bosque en las sendas dividirnos a todas las avenidas, haciéndonos más festivo lo sangriento; que el ojeo confunda en todo el recinto con músicos instrumentos de los marciales el ruidos. ⁴⁹⁶
--------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cuando empiece la ejecución previamente ordenada, la letra de la canción aludirá a la bocina de caza, que en este caso es probable que llevase sordina, ya que se refieren los versos de la Música «al son de la bocina ronca»:

MÚSICA	El estruendo sonoro confunda los ecos distintos, diciendo al son de la bocina ronca y del clarín al sonoro suspiro: ¡A la cumbre, a la fuente, al valle, al risco!
VOZ	¡A la cumbre, a la fuente, al valle, al risco!

El hecho de mezclar el clarín con la bocina, la música y la caza, hace que el gracioso ponga de manifiesto la inadecuación de esta convención teatral propia de las comedias mitológicas o fábulas en una comedia historial como *Quién es quien premia*. Téngase en cuenta que las tres comedias mitológicas de Bances Candamo arrancan con escenas de música y caza: *Duelos de Ingenio y Fortuna*, *Carácter de los afectos* y *Cuál es la fiera mayor*. En esta última, los «estruendos venatorios» son apreciados desde la selva encantada de Circe. Estas referencias pueden servir para datar la comedia *Quién es*

⁴⁹⁶ *Quién es quien premia*, vv. 1979-1986.

quien premia, de la que no se conoce fecha de representación hasta el momento. Así, con carácter metateatral, el gracioso Beltrán revela la inadecuación de este recurso para las comedias historiales, a raíz del tono de esta comedia en que concurren clarines y bocinas de caza:

BELTRÁN ¿Música y caza? Dirán
 los que no lo hubieren visto
 que si esta es selva encantada...
 Dílogo porque lo digo.⁴⁹⁷

Compárese por ejemplo con acotaciones de *Carácter de los afectos* como «Será el teatro selva florida, y sonando a un lado la música, y a otro las voces de montería, atraviesan el teatro, como en fuga, algunas cazadores, y después Armelina y Lisarda a la francesa con unos venablos»⁴⁹⁸ o la más compleja acotación de la comedia de *Duelos de Ingenio y Fortuna*:

[...] a la segunda repetición del estribillo que cantó la Música fueron saliendo todos los que causaban el estruendo: Saldrán Arión retirándose de Arsidas y sus soldados; Himeneo, vestido de pieles, apartándose de Calíope y las demás musas; por en medio, Erictreea y Cintia, con un coro de ninfas, adornadas de venablos y plumas.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ *Quién es quien premia*, vv. 1987-1990. Ver el apartado correspondiente a la música asociada a la diosa Diana.

⁴⁹⁸ *Carácter de los afectos humanos*, p. 211, que se corresponde con la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, acot. inicial.

⁴⁹⁹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, acot. inicial.

INSTRUMENTOS MEMBRANÓFONOS

Se llama membranófonos a los instrumentos musicales de percusión que emiten su sonido gracias a la vibración de unas membranas tensadas que se produce tras ser percutidos. El *Diccionario de Autoridades* recoge dos entradas a imitación de su sonido y toma el nombre de tambor como genérico para los instrumentos de percusión: *tan* –«el sonido o eco que resulta del tambor u otro instrumento semejante tocado a golpes»– y *tantarantán* –«el sonido del tambor, repetidos los golpes»–. Los membranófonos que Bances Candamo incluye en sus comedias son la caja y la caja destemplada, cuyos matices y significación se analizarán a continuación.

Caja

La caja es el instrumento de percusión que más veces aparece en el teatro del Siglo de Oro y, junto al clarín, constituye buena parte de la sensación acústica global que reinó en la escena durante más de dos siglos. Solía ser de madera y se cubría por arriba y por abajo con pergamino en dos parches que incluían, al menos en el inferior, bordones hechos tradicionalmente de tripa. El parche se percutía con baquetas –o «palillos» (*Aut*)– terminadas en botón. La importancia de la caja en el teatro de Calderón de la Barca, tan admirado por su sucesor asturiano, ha sido puesta de manifiesto por Querol:

Si Beethoven es el único compositor capaz de interesarnos toda una página de música con las diferentes figuraciones de un solo acorde, Calderón es el único dramaturgo capaz de mantener la atención y la tensión del asistente a su teatro con el único auxilio de la caja.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Querol, 1981a, p. 82.

Se trata del tambor militar que define Covarrubias como los «que hoy en día se usan en la guerra, con dos haces y un sonido que parece enciende los corazones de los soldados para pelear». Asimismo, el *Diccionario de Autoridades* identifica la caja con el tambor bélico: «Caja se llama también el tambor, especialmente entre los soldados» y, con el modelo de Covarrubias, añade que «es instrumento sonoro que anima los corazones de los soldados y gobierna sus movimientos».

Ciertamente, la caja aparece sobre todo en las escenas bélicas y es elemento indispensable para simbolizar una guerra que el espectador no ve pero escucha. Además, la caja suena en eventos cortesanos como torneos, duelos. Junto al clarín, es vehículo privilegiado para dar señales y toques, como el toque de marcha⁵⁰¹, el de contramarcha⁵⁰² y el de bando⁵⁰³ por el que se proclamaban edictos. En la comedia *Más vale el hombre*, Bances describe «aquel edicto solemne / con que mandó al son de cajas / declararnos rebeldes».⁵⁰⁴

Sin embargo, en las obras de Bances Candamo muchas veces la caja cobra protagonismo autónomo en la trama, como ocurre en *La inclinación española* –de la que hablaré más tarde– o en la comedia *El sastre del Campillo*, en la que puede leerse lo siguiente:

MANRIQUE	[...] Ahora toca esa caja de guerra, que está en el cuerpo de guardia.
MARTÍN	Yo tocaré de manera que la haré bramar a palos.

⁵⁰¹ «Se llama en la Milicia el son que toca el tambor, o suena el clarín, con que da a entender se pongan en marcha los soldados» (*Aut*).

⁵⁰² «En la Milicia se llama también así aquel toque o son, que en el tambor está señalado para contramarchar, o retroceder las tropas del camino que llevaban» (*Aut*).

⁵⁰³ «el pregón que se da, llamando algún delincuente que se ha ausentado y de aquí se dijeron bandidos y bandoleros, [...] por estar echando bando y pregón contra ellos en la república». (Cov.).

⁵⁰⁴ *Más vale el hombre*, p. 332.

CARLOS

Si el vencimiento de mi duda aclamas
dime, pues tienes voz, ¿cómo te llamas
que en los libros que he visto, es bien que asombre,
que no hallo nombre con que darte nombre?
¿Cómo cabe que pueda dar regalos
el compás al oído de dos palos
y que sea, esta vez, en mi alegría
del tan-tan-tan, oír la vocería?
Con oírte no más, no me he acordado
de haber con atenciones reparado
del mundo la estrañeza que encontrada
es verdadera como fue pensada.
[...] pero vuelvo
a seguir el rumor, que si resuelvo
el parecer de todo lo advertido,
nada como el tan, tan, me ha parecido.⁵⁰⁹

Con la epifanía de la caja, irá descubriendo todos los elementos que faltaron a su educación —«Cajas, español, / soldado, guerra, espada... / ¡Que ignorase tanto yo!»— y, como ocurría con la ambigüedad de *La vida es sueño*, no podemos saber si realmente la seducción se produce a partir de su ocultación y de la novedad, o porque el destino predicho se cumple, como no podemos saber si el primer Segismundo es tirano por la privación a la que fue sometido o porque se cumple el hado pronosticado.

Los «timbales» también son usados como sinónimo de cajas, ya que nunca estos membranófonos constan en el paratexto, solo en los versos declamados, es decir, obedeciendo a una medida que exige una sílaba más, y por este motivo, además, solo aparecen en plural. En todas las comedias de Bances Candamo, estas referencias a los timbales se citan en cuatro ocasiones de las siguiente cuatro obras, respectivamente: *Más vale el hombre*⁵¹⁰, *Cuál es afecto mayor*⁵¹¹, *Quién es quien premia*⁵¹² y *La restauración de Buda*. En esta última, por ejemplo, hay una contradicción entre la acotación, que lee «*Suenan cajas y clarines*» y la reacción de Amurates, que escucha

⁵⁰⁹ *La inclinación*, p. 16.

⁵¹⁰ *Más vale el hombre*, p. 276.

⁵¹¹ *Cuál es afecto mayor*, p. 380.

⁵¹² *Quién es quien premia*, v. 140.

«timbales y cajas»⁵¹³. En *Más vale el hombre* hay otra antinomia ya que un personaje oye «destemplados timbales»⁵¹⁴ cuando la didascalia advirtió previamente «cajas destempladas». El criterio métrico, por tanto, se impone. En otro orden de cosas, pero en estrecha relación, el timbal no aparece ni en el *Tesoro* de Covarrubias ni en el *Diccionario de Autoridades*.

Caja destemplada

Cuando la caja viene acompañada en el teatro áureo de adjetivos como «destemplada», «ronca» o «sorda», Querol considera que se trataría de otro tipo de membranófono, más grande y sin bordones que se usaría para «escenas fúnebres y de intenso dolor»⁵¹⁵. En el mismo sentido, en el apartado que dediqué a los pífanos mencioné el conjunto fúnebre que constituían junto a las sordinas y a las cajas destempladas, por ejemplo en la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, en el momento en que los personajes van a realizar un sacrificio humano:

*Tocan sordinas, pífanos y cajas destempladas, y van saliendo cuantos soldados pudieren, arrastrando las armas y banderas, y, después, todas las ninfas con lienzos en los ojos. Detrás de ellas Arión, atadas las manos, vendada la vista, cercado de Arsidas y guardas, que van atravesando el teatro muy despacio.*⁵¹⁶

Un testimonio privilegiado sobre las honras fúnebres que realizaba esta caja destemplada aparece en la comedia *El sastre del Campillo*, en la que, tras las voces que gritan «¡Manrique es muerto!», el Rey toma la palabra para describir su acústica:

⁵¹³ *La restauración de Buda*, v. 118.

⁵¹⁴ *Más vale el hombre*, p. 324.

⁵¹⁵ Querol, 1981a, p. 86.

⁵¹⁶ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 917 acot.

REY

Sin duda le mató alguno
de los que en su alcance iban:
pésame por Dios, mas puesto
que después de sucedida
una desgracia no tiene
más remedio que sentirla,
a su cadáver se hagan
todas las honras debidas
que a difuntos generales
acostumbra la milicia,
ronco destemplado estruendo
de cajas y de sordinas
en tristes acentos formen
lamento de la armonía.⁵¹⁷

En la comedia *Más vale el hombre*, el paratexto que precede al tono «Prisionero vive Guido» indica: «*Suena a un lado Música muy triste, a otro sordinas y cajas destempladas y salen el Duque y Roque en prisiones*»⁵¹⁸. Al gracioso, esta acústica fúnebre le suena a inminente muerte y glosa la letra cantada con el siguiente chiste:

ROQUE

Ay, señor, que a la otra vida
me va a mí sonando todo,
y en sus voces mis oídos
están soñando responsos.

Finalmente, las cajas destempladas también aparecen en la comedia *Cuál es afecto mayor*, precisamente en una escena de lamento ya citada en sede de sordinas y pífanos para este tipo de secuencias fúnebres. La acotación que precede al tono «Piedad, señor, al mísero quebranto» lee: «*Suenan dentro sordinas, cajas destempladas y pífanos, que puestos en concento acompañan, sin otros instrumentos, la Música, que será muy triste*»⁵¹⁹.

⁵¹⁷ *El sastre*, p. 239.

⁵¹⁸ *Más vale el hombre*, p. 322.

⁵¹⁹ *Cuál es afecto mayor*, p. 433.

INSTRUMENTOS IDIÓFONOS

A diferencia de los membranófonos, los idiófonos son los autorresonadores, es decir, instrumentos de percusión sin parche cuyo sonido es producido por el propio cuerpo del instrumento. En el texto de sus comedias, Bances Candamo alude a los cascabeles, las castañetas y las campanas, pero siempre de manera anecdótica. A continuación se referirá su significación y su pertinencia para el contexto dramático concreto.

Cascabel

Covarrubias define el cascabel como «nuez o avellana de metal hueca y agujerada con cierto escrupulillo dentro, que la hace sonar regocijadamente». Añade que se coloca a los caballos para que no atropellen con su paso a los transeúntes, «pues ellos van avisando para que se aparten de la carrera». Después de los caballos, menciona su aplicación en los humanos: «Los danzantes en las fiestas y regocijos se ponen sartales de cascabeles en los jarretes de las piernas y los mueven al son del instrumento». Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* habla de este idiófono como «Globito pequeño de metal» y precisa que cuenta con «una asita y una cisura debajo, que remata en dos agujeros. Tiene dentro una bolilla de hierro o latón, para que meneándole haga un sonido apacible y agradable».

Según Querol, los bufones desde antiguo guarnecían sus gorros con cascabeles en las mascaradas⁵²⁰; no obstante, ni en las piernas ni en la cabeza llevan cascabeles los personajes de la comedia *El sastre del Campillo*, sino en las manos —«el guante de

⁵²⁰ Querol, 2005, p. 198.

cascabeles que suenan»⁵²¹– y en un ambiente de caza. Los versos que indican que «el Rey, que a caza esta tarde / salió, ya las avenidas va ocupando» probablemente irían subrayados por la acústica de este instrumento idiófono.

En la comedia *Luis de Badem* los cascabeles no suenan sino que son aludidos como metáfora del ruido de armas, en un chiste –«y hacia aquí viene la danza / sonando los cascabeles»⁵²²– que el gracioso pronuncia en relación a las danzas de cascabel, nombre genérico por el que eran conocidos los bailes populares en contraposición a los cortesanos. La acotación que sigue a este comentario del donaire lee: «*Salen Luis, el Conde y Federico retirando a los turcos*».⁵²³

Castañetas

El instrumento que hoy llamamos castañuelas es referido por Sebastián de Covarrubias como castañetas, y se corresponde con «el golpe y sonido que se da con el dedo pulgar y el dedo medio cuando se baila; y porque, para que suene más, se atan al pulgar dos tablillas cóncavas, y por de fuera redondas, se dijeron así ellas como los golpes que dan, *castañetas*».

Al inicio de la tercera jornada de la comedia *Cuál es la fiera mayor*, la acotación señala que «*Será el teatro el de la alameda frondosa y salen Doris con un coro de pastores y zagalas*». Los personajes rústicos estarán ensayando un baile popular que ejecutarán en una escena posterior, y, aunque nada diga la acotación, parece que este «*coro de pastores y zagalas*» que bailarán y cantarán, llevan consigo castañetas, a juzgar por este momento preparatorio:

ZAGALA 1ª

En honor de Galatea,

⁵²¹ *El sastre*, p. 253.

⁵²² *Luis de Badem*, f. 24v.

⁵²³ Sobre los bailes populares, ver el apartado correspondiente de esta tesis.

¿quién habrá que no sacuda
el polvo a la arena?

ZAGALA 2^a

¿Y qué madero habrá que no cruja
en las castañetas donde
lleven los oídos tunda?⁵²⁴

Campana

El *Diccionario de Autoridades* ponía como ejemplo de instrumento musical de percusión la campana. Este idiófono no sabemos si sonó en el teatro de Bances Candamo pero sí hay dos alusiones a él en dos comedias: *La piedra filosofal* y *Más vale el hombre*.

En la primera, se da un reloj al gracioso con la orden de que espere una campanada pasadas tres horas, pero como en esta obra interviene la magia y se juega con los saltos temporales, no se sabe si la campana del reloj sonó, ya que no hay ninguna acotación que lo indique. Simplemente tenemos al gracioso, que en un comentario metateatral dice al público: «Curiosos, ojo al reloj / hasta que dé campanada»⁵²⁵. Una alabanza a esta invención por parte de Bances Candamo puede leerse en el *Teatro de los teatros*, en la que destaca la acústica del reloj como uno de sus elementos principales: «Prodigiosa fue entre todas la de el reloj, que hizo al tiempo no solo visible sino viviente y conservable a los hombres, dándole cuerpo, voz y mano de metal con que nos avise, grite y señale los minutos que vivimos [...]»⁵²⁶.

En la comedia *Más vale el hombre*, es seguro que la campana no sonó porque el contexto en que aparece es una clara alusión al pasado del protagonista:

⁵²⁴ *Cuál es la fiera mayor*, f. 27r.

⁵²⁵ *La piedra*, vv. 1035-1036.

⁵²⁶ Bances Candamo, 1970, p. 78.

Al rumor de las campanas,
al golpe de los flamencos,
al arma de la partida,
y en fin, del plomo a los truenos,
disperté más que confuso.⁵²⁷

⁵²⁷ *Más vale el hombre*, p. 293.

INSTRUMENTOS CORDÓFONOS

Los instrumentos cordófonos son los que utilizan cuerdas en vibración para producir el sonido, usualmente amplificado por medio de una caja de resonancia. En el corpus de comedias de Bances Candamo, este tipo de instrumento está representado por las alusiones a la lira, el violín, la cítara, la tiorba y la guitarra, que a continuación se explicarán en su contexto dramático.

Lira

Ni Sebastián de Covarrubias, ni el *Diccionario de Autoridades* saben cómo era la célebre lira de la antigüedad y así lo explicitan en sus respectivas entradas. El primero asegura: «cuál haya sido y de qué forma acerca de los antiguos no lo acabamos de averiguar» y el segundo confiesa que la lira es «instrumento músico, muy usado en lo antiguo, del cual no ha quedado memoria ni noticia». No obstante ambos diferencian el instrumento pretérito con lo que hoy entienden por lira, el primero dice que «la que hoy se usa es de muchas cuerdas y se tañe con un arquillo largo y hace suave consonancia hiriendo juntamente tres y cuatro cuerdas, lo que no hace la vihuela de arco». El *Diccionario de Autoridades* añade «el que hoy se llama lira es muy semejante al laúd, del cual solo se diferencia en tener algunas cuerdas más, y tocarse con un arquillo pequeño. Es instrumento mui suave y de bella consonancia y armonía».

Cuando Bances Candamo se propone poner en escena al personaje mítico de Arión, célebre por ser el ser el mejor tañedor de lira de su era, tuvo que contar con un excelente cantor y tañedor de lira. En la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, acompaña su voz con este instrumento —«dejadme tocar primero / mi lira, que la dulzura

/ suavizará la desdicha»⁵²⁸. En *La piedra filosofal*, vuelve Bances a ambientar una comedia en la Antigüedad y, a juzgar por los soldados, la lira forma parte de la textura musical de la escena:

SOLDADO	[...] el rey a sacrificar vino de Hércules al templo que entre bosque y playa yace, y que esta caza ha dispuesto con músicas consonancias de la lira, con gorjeos del clarín [...] ⁵²⁹
---------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Violín

Covarrubias no incluye la entrada «violín» en su *Tesoro*, pero sí «violones», en cuya definición señala que «el tiple dellos se llama violín, táñense con el arquillo». Para el *Diccionario de Autoridades*, el violín es:

Instrumento músico de cuatro cuerdas que se toca con arco. Consta de una caja hueca compuesta de dos casi círculos, el superior menor que el inferior, con dos aberturas en ella, para que resuene la voz, con un mango sin trastes, en que se afirman las cuerdas en sus clavijas, y en la parte inferior se afirman en una pieza, y a poca distancia tiene su puentecilla para elevarlas.

Como tal aparece en tres comedias de Bances Candamo. En *Cuál es la fiera mayor*, el paratexto no menciona los violines pero sí la letra cantada. Por la acotación previa –«*Toda la música de adentro es baja y acompañada de clarines en eco como lejanos*»– parecería que los clarines son los únicos instrumentos en este tono, pero en otra escena de la misma comedia aparece un «*coro de violines*», por lo que probablemente sonarían junto a la música vocal, clarines y violines:

⁵²⁸ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 3163-3165.

⁵²⁹ *La piedra*, vv. 295-301.

<i>Dentro</i> MÚSICA	[...] a celebrar volar venid corred que en ecos de violines...
ECOS	Que en ecos de violines.
MÚSICA	...bebiendo están los clarines...
ECOS	Los clarines. ⁵³⁰

Es en una escena posterior en que se lee la acotación «*Acompañan los clarines toda esta música al coro de violines*» que suponemos aplicada también al anterior tono. En este, los violines ayudan a esas «cadencias de amor» que inspiran al oído:

MÚSICA	¡Ay! cómo gime, mas ¡ay! cómo suena el remo a que nos condena el niño Amor.
CORO 1º	Clarín que rompe el albor no suena mejor.
CORO 2º	Sí suena mejor el tarara que rompe los aires inspira al oído cadencias de amor. ⁵³¹

En la comedia *Cuál es afecto mayor*, los violines se encuentran dentro del conjunto instrumental del himeneo que ordena Cambises –«los obúes, los violines / y los clarines que al rico / aparato de mis mesas / sirven de pomposo ruido»–, cuyo íncipit es «Ven Himeneo, / vuela, vuela Cupido»⁵³².

⁵³⁰ *Cuál es la fiera mayor*, f. 43r.

⁵³¹ *Cuál es la fiera mayor*, f. 46r.

⁵³² *Cuál es afecto mayor*, p. 395.

En otra escena posterior de la misma comedia el paratexto reiterará el acompañamiento de violines y clarines como música de fondo –«*Suenan, como a lo lejos, clarines y violines*»⁵³³, «*Suenan a lo lejos los violines y clarines bajos, salen todas las damas y instrumentos y Cambises*»⁵³⁴ y «*Van respondiendo en ecos clarines y violines*»⁵³⁵– hasta que es aprovechada por parte de los personajes en escena, que seguirán a Eudosa en el tono «Ya los pájaros sintiendo». Esta canción con ecos de clarines y violines es prácticamente idéntica a la citada a propósito de la comedia *Cuál es la fiera mayor*.

EUDOSIA	[...] Niñas, llegaos, y cantemos la letrilla celebrada del amanecer, ahora que los coros la acompañan de clarines y violines. ⁵³⁶
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Finalmente, en *Quién es quien premia*, aparecen los violines en el conjunto instrumental que menciona Laura –«que en obúes, en violines, / clarines, timbales, flautas / y otros instrumentos hacen / la confusión consonancia»⁵³⁷. Sonará este introito instrumental y, en un segundo momento, se añadirá la letra cantada cuyo íncipit es «Ya la soñolienta aurora», que también se ejecutará como música de fondo en sus sucesivas repeticiones: «*los instrumentos que se dicen en los versos, todo cuanto dura este paso, aunque no se cante, no cesarán de tocar canciones a lo lejos, de forma que no estorben a la representación*». Es precisamente en este tono en que Madama solicita a los músicos vocales que detengan sus voces mientras suenan los instrumentos, para disfrutar de ambos conjuntos:

⁵³³ *Cuál es afecto mayor*, p. 404.

⁵³⁴ *Cuál es afecto mayor*, p. 404.

⁵³⁵ *Cuál es afecto mayor*, p. 405.

⁵³⁶ *Cuál es afecto mayor*, p. 405.

⁵³⁷ *Quién es quien premia*, vv. 139-142.

MADAMA

Diles que entre copla y copla
hagan los músicos pausa,
y todos los instrumentos
suenen, que así no embaraza
la voz al compás, y en uno
de otro la atención descansa.⁵³⁸

Cítara

La cítara es un instrumento musical «semejante algo a la guitarra; pero más pequeño, y redondo. Tiene las cuerdas de alambre, y se tocan con una pluma cortada, como para escribir de gordo» (*Aut*). Por su parte, Sebastián de Covarrubias, la define en relación a la vihuela:

Es una vigüela de arco con muchas cuerdas y hollándolas en el cuello, como la vigüela de mano, y tirando el arco con la mano derecha por cerca de la puentezuela, debajo del lazo, hace sus consonancias, tocando juntas tres o cuatro y más cuerdas.

La Música en la comedia *Cuál es la fiera mayor*, pide en su letra cantada «aplaudan su diosa / en cítaras de plata»⁵³⁹ en el mismo contexto marino en que los tritones soplan «nácares torcidos». Otro ejemplo lo encontramos en *Carácter de los afectos*, donde Orlando ordena a otro personaje: «Canta, / [...] placentero raudal que se desata / con uno, y otro acento / tu cítara süave en cuerda plata»⁵⁴⁰, pero puede tratarse simplemente de una metáfora de la voz humana. También consta la cítara en la comedia

⁵³⁸ *Quién es quien premia*, vv. 161-166.

⁵³⁹ *Cuál es la fiera mayor*, f. 13r.

⁵⁴⁰ *Carácter de los afectos humanos*, p. 219.

Quien es quien premia, en una escena en que Laura y Enrica cantan a dúo y su canción parece ir acompañada por clarines y cítaras, a juzgar por el contenido de la letra:

LAS DOS	A Venus decid...	
<i>Canta</i> LAURA	...en tantas cítaras de acordes perlas...	
<i>Canta</i> ENRICA	...en tanto alígero vivo clarín...	
LAURA		¡Ay!
ENRICA		¡Ay!
LAS DOS	¡Ay hermosura! ¡Ay, ay de ti! ¡Ay que el amor se ha hecho patín! ⁵⁴¹	

En la comedia *El duelo contra su dama* ni suenan cítaras ni aparecen citadas directamente pero sí aludidas en el tono de Laureta:

Pues en líquida armonía
al murmúreo de tus aguas
sirven de trastes undosos
guijas que en tus ondas lavas:
¡Para, risueña, para!
Que bulles, que saltas
y, bandido sediento, un arroyo
*te bebe la vida y te roba la plata.*⁵⁴²

Aquí Bances Candamo vincula la armonía de las fuentes a la producida por un instrumento de cuerda al que las piedras del río sirven de «trastes», palabra cuya definición remite a «la vihuela u otro instrumento semejante» (*Aut*). Sabemos que se trata de una cítara porque Bances era admirador de Góngora⁵⁴³ y está rindiéndole

⁵⁴¹ *Quién es quien premia*, vv. 2626-2630.

⁵⁴² *El duelo contra su dama*, p. 344.

⁵⁴³ Ver el apartado el apartado «Tonos teatrales» de esta tesis, donde se mencionan algunos estilemas y, sobre todo, la canción «Ojos eran fugitivos» de *El esclavo*, en que se pone música a un romance de Góngora.

homenaje a través de la adopción de idénticas metáforas, que extrae de la siguiente composición del genio cordobés:

Sobre trastes de guijas
cuerdas mueve de plata
Pisuerga, hecho cítara doliente;
y en robustas clavijas
de álamos, las ata
hasta Simancas, que le da su puente,
al son de este instrumento
partía un pastor sus quejas con el viento.⁵⁴⁴

Tiorba

La definición de este instrumento musical se caracteriza por su vaguedad, pues la tiorba es simplemente una «especie de laúd, algo mayor y con más cuerdas» (*Aut*). En *Los porceles de Murcia*, Lope de Vega, un personaje pregunta «¿Qué es tiorba?» y le responden con algo más de información:

Un instrumento
que tiene, aunque largo y llano,
más cuerdas que un cuerpo humano,
de dulce y suave acento.
Su inventor, si bien te acuerdas,
de que las cuerdas son pocas,
en tantas guitarras locas
hizo un son de muchas cuerdas.⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Proyecto Todo Góngora (Universitat Pompeu Fabra) Canciones, 145.

⁵⁴⁵ Lope de Vega, 1617, p. 143.

En las comedias de Bances Candamo, aparecen las tiorbas mencionada en la misma escena marina de *Cuál es la fiera mayor* en que también se citaban las cítaras, precedidas por la siguiente acotación: «*De cada fuente va saliendo poco a poco como abortada de la taza una ninfa vestida de velillo azul y plata que sentándose todas forman un sarao lo que dura la letra*».

MÚSICA

Rompan la diáfana tez
de su corriente espumosa
en transparentes viriles
que de los cristales forman
náyades y napeas
para que todas
con pausas confusas
aplaudan su diosa
en cítaras de plata
en nítidas tiorbas
con cláusulas de nieve
con cristalina solfa [...] ⁵⁴⁶

Guitarra

Las guitarras no aparecen en ninguna escena musical –ni en el texto dramático ni en el paratexto– de las comedias de Bances Candamo, quizá por el carácter popular que tenían, de acuerdo con Sebastián de Covarrubias:

Después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra.

⁵⁴⁶ *Cuál es la fiera mayor*, f. 13r.

Solo el gracioso –como personaje popular próximo a ese «mozo de caballos»– de la comedia *La piedra filosofal* menciona este instrumento musical en un chiste acerca de la misión que tiene Hispalo de construir un puente para la ciudad de Cádiz, ya «que aun no ha de poder hacer / el puente de una guitarra»⁵⁴⁷. A pesar de ello, Bances Candamo discrimina entre el músico guitarrista y el que simplemente rasguea, entre el arte y el pasatiempo, y se lamenta en su *Teatro de los teatros* de aquellos espectadores que no saben apreciar «los primores de la guitarra», ni distinguir «el que puntea las extrañas fantasías de el que rasguea los vulgares sonos, siendo el instrumento y las voces unas mismas»⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ *La piedra*, vv. 1751-1752.

⁵⁴⁸ Bances Candamo, 1970, p. 79.

EFFECTOS SONOROS

En el teatro del Siglo de Oro se confiaba la sensación acústica de los elementos de la naturaleza, como terremotos y tempestades, bien a instrumentos musicales conocidos y analizados en este capítulo, como el redoble de las cajas, bien a artefactos ideados al efecto, como el barril de piedras y el cohete que usa Cervantes en su *Tragedia de Numancia* para indicar la explosión de una tormenta: «*Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárese un cohete volador*»⁵⁴⁹.

Sin restar efectismo al espectáculo de luz y sonido, que los truenos se hacían a partir de redobles de cajas parece claro tras la acotación «*Dentro cajas*» que se lee en una escena de la comedia banciana *La inclinación española*, en que un personaje pregunta qué sucede y le responde otro: «Son truenos / señora, los rayos faltan / y esto es lo peor de todo»⁵⁵⁰.

Es indudable que son los membranófonos los instrumentos predilectos para emular los estruendos de la naturaleza; empero, no hay que olvidar el posible concurso de otro tipo de sonoridad, como la que se predica de aerófonos, de cordófonos o incluso de idiófonos como las castañuelas:

también contribuirían a tal efecto instrumentos como el clarín bajo, que alguna vez va asociado con las cajas roncadas, trémolos y escalas rápidas de toda clase de pífanos, clarines, chirimías y arpas (para la lluvia), en una palabra, de todo el instrumental de la compañía.⁵⁵¹

En este apartado se analizarán los efectos sonoros a los que más recurre Bances Candamo y en general los dramaturgos del Siglo de Oro: los truenos y los terremotos. No obstante, deben tenerse en cuenta otros efectos como los golpes que suenan en la comedia *El esclavo en grillos de oro*: en una situación de violencia, Bances aumenta la

⁵⁴⁹ Cervantes, 2014, vv. 842-843.

⁵⁵⁰ *La inclinación*, p. 14.

⁵⁵¹ Querol, 1981a, p. 102-103.

tensión mediante estímulos auditivos, ya que suenan desde dentro: «*Golpes*»⁵⁵², «*Cajas*»⁵⁵³ y voces diciendo que romperán la puerta si no abren, mientras Camilo y Adriano están luchando con las espadas.⁵⁵⁴

Otro efecto acústico que contribuía a ambientar determinadas escenas era el propio sonido producido por el choque de espadas y que se hacía también desde dentro. Se trata de un ejercicio sinecdótico por el que el espectador debe imaginar que se está produciendo la batalla en ese mismo instante. En la comedia de Bances *Luis de Badem* aparece en forma de acotación: «*Éntranse Luis y Federico desnudando la espada y oyéndose dentro ruido de armas*».⁵⁵⁵ Otra demostración del mismo fenómeno lo encontramos en la siguiente afirmación del Bajá, en la misma segunda jornada de *Luis de Badem*:

Dentro BAJÁ

En el alcázar
los aceros se han oído
y entre tanto que hago examen
del más oculto retiro
por si es traición, toque al arma
el clarín.⁵⁵⁶

En ocasiones, estas señales acústicas están perfectamente coreografiadas y los músicos han de situarse en lugares precisos para conseguir el efecto deseado. Así, en la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, la acotación especifica sonidos por tres lugares y uno de ellos es «ruido de armas»: «*dentro se oyó una gran tropa de música a una parte. A otra, ruido de armas, y en otras distintas, venatorias voces; y a la segunda repetición del estribillo que cantó la Música fueron saliendo todos los que causaban el estruendo*»⁵⁵⁷.

⁵⁵² *El esclavo*, v. 1090 acot. y 1092 acot.

⁵⁵³ *El esclavo*, v. 1094 acot.

⁵⁵⁴ *El esclavo*, vv. 1069-1110.

⁵⁵⁵ *Luis de Badem*, f. 24v.

⁵⁵⁶ *Luis de Badem*, f. 28r.

⁵⁵⁷ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, acot. inicial.

Truenos

Cervantes, en su prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* reconoce a un tal Navarro, posterior a Lope de Rueda, el haber inventado artificiales «truenos y relámpagos» pero «esto no llegó al sublime punto en que está agora»⁵⁵⁸, asegura el autor del *Quijote*. También Bances Candamo se detendrá en el origen de estos efectos sonoros en su *Teatro de los teatros*, amparándose explícitamente en el prólogo aludido –«como dice Cervantes»⁵⁵⁹–.

La sofisticación en este tipo de *imitatio* también evolucionó, como el resto de elementos escénicos, desde la época en que Cervantes usaba de los barriles con piedras a la de Bances Candamo.

Los truenos se fingirían haciendo deslizar una gruesa bola de piedra sobre el entarimado del escenario. Los relámpagos los simularía otra persona colocada por detrás del decorado en un sitio alto, teniendo una cajita llena de polvo de barniz en cuyo centro había unos agujeros y una candelilla encendida; agitando la cajita hacia arriba, los polvos saldrían por los agujeros y se incendiarían al contacto con la llama de una candela. El rayo se fingiría también de una manera un tanto primitiva e ingenua. Fabricado de cartón pintado de oro refulgente, se colgaría de un hilo atado en uno de sus extremos. Al finalizar el trueno se le haría descender por su propio peso a través de un filamento con sólo ir soltando un cabo del hilo.⁵⁶⁰

Así, cabe imaginar el siguiente pasaje cantado de la comedia de Bances *Cuál es la fiera mayor* con unos efectos acústicos propios del fastuoso ambiente palaciego de este dramaturgo real. La acotación precedente señala que «*Baja Circe con un dragón haciendo círculos por el teatro*» y «*Arroja el dragón llamas a las fuentes y todas corren fuego obscureciéndose el teatro*». Nótese que los truenos suenan en plena oscuridad para mayor tensión y pánico en los espectadores:

⁵⁵⁸ Cervantes, 2009, p. 92.

⁵⁵⁹ Bances Candamo, 1970, p. 29.

⁵⁶⁰ Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 41.

Canta CIRCE [...] y para que no busquéis
reparos a tanta aflicción
gima a ráfagas el aire
túrbese la luz del sol
y en rayos en relámpagos y truenos
todo sea estruendo, oscuridad y horror.

Truenos.

GALA ¡Qué susto!

ACIS ¡Qué horror!

GLAUCO ¡Qué pasmo!

SCILA ¡Qué asombro!

CORO ¡Qué confusión!
Que aun para norte el oído
pierde el tacto de la voz.⁵⁶¹

Una escena similar aparece en otra comedia mitológica de Bances Candamo, *Duelos de Ingenio y Fortuna*. Es el personaje de Apolo el que cantará volando sobre una saeta y, a su término, sonarán los truenos con análogas reacciones de pasmo por parte de los personajes. La didascalía lee «*Va pasando Apolo, sentado en una saeta, que coge todo el término, de bastidor a bastidor*» y tras su canto, «*Desaparece y suenan truenos*». El «horror», «asombro» y «susto» ya los vimos también en versos partidos también en la comedia *Cuál es la fiera mayor*:

PERIANDRO ¡Qué horror!

UNOS ¡Qué asombro!

OTROS ¡Qué susto!⁵⁶²

⁵⁶¹ *Cuál es la fiera mayor*, f. 20v-21r.

⁵⁶² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 1998.

No obstante, la repetidísima acotación «*Truenos*» no siempre aparece para indicar una tormenta, sino que es una fórmula que se predica de una sonoridad concreta, a modo de explosión, como ocurre con el castillo de la comedia de Bances *La piedra filosofal*, que tras la misma acotación gritan «¡Fuego, fuego!» y Lico revela el origen de tal explosión: proviene de unos fuegos de artificio que estaban previstos para una fiesta. De hecho, se trata de otra acepción que contempla el *Diccionario de Autoridades*: «Trueno se llama también el ruido o estampido que causa el tiro de cualquier arma o artificio de fuego».

[...] este palacio se abrasa,
 porque un castillo de fuego,
 que acaso estaba en su plaza
 para estas fiestas, prendido
 antes de tiempo, dispara
 de alquitranes y de breas
 volantes flechas y tantas,
 que al cuarto de la princesa
 o chamuscan o chicharran.⁵⁶³

Para el conjuro e invocación a los espíritus que hacen los musulmanes en virtud de sus supuestos conocimientos de magia negra, Bances Candamo también usa la sonoridad de los truenos, según se deduce del paratexto. Ismael, en *El Austria en Jerusalén*, los exhorta de esta guisa: –«Espíritus oprimidos, / a mi conjuro obedientes [...]», tras lo cual la acotación indica «*Truenos*» y los espíritus responden desde dentro: «Ya obedecemos»⁵⁶⁴. A pesar de esto, es la acústica del terremoto la que privilegia Bances para las escenas de invocación y con carácter sobrenatural.

⁵⁶³ *La piedra*, vv. 1084-1092.

⁵⁶⁴ *El Austria en Jerusalén*, p. 113.

Terremotos

Los terremotos en Bances Candamo sirven únicamente para el prodigio espectacular propio de las comedias de magia. Principalmente a través de las cajas, los músicos imitarían los temblores de la tierra por el influjo de señales sobrenaturales de diverso signo:

- 1) La magia negra de los musulmanes
- 2) El conjuro pagano asociado a la mitología grecorromana
- 3) La hechicería de las leyendas artúricas
- 4) El milagro del dios cristiano

Sobre las invocaciones aludidas es oportuno señalar la idiosincrasia que se deduce del *Teatro de los teatros*, tratado en que Bances Candamo incluye un párrafo referente a esta cuestión:

y es la cosa que más se ha pagado el demonio en las gentes que ha dominado, de que son buenos testigos en lo antiguo los magos egipcios y persas, que aunque era nombre común a sus sabios hallamos en la escritura muchos hechiceros con ese nombre. Los romanos y griegos también nos lo aseguran, y en lo moderno los isleños y bárbaros indios de nuestra América, y en lo presente los moros y turcos entre quienes hubo y hay tanta especie de supersticiones y hechicerías [...].⁵⁶⁵

A continuación se ejemplificará cada una de las cuatro situaciones en que intervienen los terremotos, todas ellas en estrecho contacto con la magia y el elemento sobrenatural.

⁵⁶⁵ Bances Candamo, 1970, p. 122.

1) La magia negra de los musulmanes

En una situación parecida a la citada a propósito de los truenos en la comedia *El Austria en Jerusalén*, Mehemet invoca a las fuerzas del mal en *La restauración de Buda* del siguiente modo, al que seguirá un sonido de terremoto:

MEHEMET ¡Oh, tú, funesto
 espíritu, que a violencias
 del pacto forzado asistes,
 ven y a los dos nos eleva
 donde veamos lo que pasa
 en las imperiales tiendas!

Suena terremoto, suben los dos en dos elevaciones a las puntas del teatro [...] ⁵⁶⁶

2) El conjuro paganos asociado a la mitología grecorromana

La naturaleza también responde con terremotos a los conjuros de la maga Circe en la comedia *Cuál es la fiera mayor*. Este personaje tiene una intervención en que precisamente cuenta los efectos que tienen sus conjuros sobre la naturaleza y cómo llegan a producirse los sismos:

[...] un conjuro mío
se estremecen y en abortos [...] revienta el Etna corriendo
sierpes de fuego en arroyos.
De mis voces solo al tacto
se desquician los dos polos
pues yo todo el aire nuevo,
todo el piélagos trastorno,
gimiendo el mar en vaivenes
y la tierra en terremotos. ⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ *La restauración de Buda*, vv. 987-992.

3) La hechicería de las leyendas artúricas

El «cadáver de Merlín» responde ante un conjuro cantado por la hechicera Melisa en la comedia *Carácter de los afectos*. Con las palabras «Dale a mi ciencia / el poder con que tantos / su efecto esperan», responderá el espíritu del mago de la mitología artúrica y la acotación leerá «*Suena terremoto*»⁵⁶⁸. La hechicera explica que el efecto sonoro del estruendo se debe a «los espíritus que rompen / las cárceles del abismo» para acudir a la llamada que constituye el conjuro.

4) El milagro del dios cristiano

Finalmente, en la comedia *El Austria en Jerusalén*, los músicos ejecutan la acústica propia del terremoto para un prodigio cristiano. Cuando «*suena terremoto*», las voces dentro exclaman «¡Qué horror! ¡Qué asombro!» y un personaje no da crédito al milagro: «¡Qué portento / es este, cielos! ¡Parece / que caduca el universo!». Será Ismén quien explique lo sucedido: un terremoto ha arrancado una casa y parece estar sobrevolando sus cabezas por influjo divino:

ISMÉN

[...] prodigios toda y agüeros
 es la noche y todo el orbe
 se está al susto estremeciendo.
 La casa que los cristianos
 aquí adoraban [...] en medio de un terremoto
 arrancada de cimientos
 entera, a región estraña

⁵⁶⁷ *Cuál es la fiera mayor*, f. 5v.

⁵⁶⁸ *Carácter de los afectos humanos*, p. 217. Se corresponde con la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, v. 1640 acot.

volando va por el viento.
Apenas este prodigio
conocimos, cuando dieron
arma por diversas partes,
y confundidos los ecos
de terremotos y cajas,
duran al aire [...] ⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ *El Austria en Jerusalén*, p. 134.

BAILES DRAMÁTICOS

En el Siglo de Oro por *baile* se entendía tanto el «festejo en que se juntan varias personas para bailar y danzar» como «el mismo acto de bailar» (*Aut*). Más detalle ofrece el *Tesoro* de Covarrubias, para quien «los que bailan se arrojan en alto con las cabriolas y se tuercen a un lado y a otro en las mudanzas» y a continuación desarrolla el concepto:

El bailar no es de su naturaleza malo ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para tomar calor y brío, pero están reprobados los bailes descompuestos y lascivos, especialmente en las iglesias y lugares sagrados, como está dispuesto por muchos concilios y cánones. [...] Esles tan natural a las mujeres la inquietud y mutabilidad, que esta las inclina y facilita al baile, que no es otra cosa sino una inconstancia en su cuerpo y en todos sus miembros.

La operación que hace Covarrubias en la defensa del baile como arte inocuo *per se*, del que solo deben desterrarse aquellos que sean «descompuestos y lascivos», será repetida por Bances Candamo en su defensa del arte dramático y como réplica a las acusaciones de los enemigos del teatro, que aseguraban la inmoralidad de las comedias en su conjunto y, en concreto, por sus argumentos y por las escenas musicales de canto y baile. Así, en el *Discurso teológico* contra las comedias, el padre Camargo se queja de las escenas que incluyen: «bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mismas mujeres bailan, tocan y danzan, ya con los hombres, ya solas, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con más desenvoltura»⁵⁷⁰.

El dramaturgo asturiano defiende los bailes dramáticos pero no oculta el carácter lascivo de algunos de ellos: «tengo por preciso no callar nada, por torpe que sea, del teatro antiguo y moderno, pues los mismos santos lo dicen y le es preciso al fin de esta obra». Así, habla de unos antiguos bailes de Cádiz en que «eran obscenas las canciones

⁵⁷⁰ Cotarelo, 1904, p. 125a.

y mucho más los movimientos». Finalmente reconoce que son estos bailes deshonestos «que se hacían en el tablado, como los que aún hoy permanecen de zarambeque, guineo y otros, con algo de menos embozo»⁵⁷¹.

Sin embargo, en el mismo tratado pero con otro tono, Bances habla de las danzas ejecutadas por «la más noble juventud romana», «los niños más nobles e hijos de los senadores»:

Los romanos a los niños más nobles e hijos de los senadores, después que salían de la escuela les enseñaban estos bailes, y que fuesen los escénicos se comprende bien claro [...] la más noble juventud romana fuese con zampoñas y psalterios a cantar y bailar públicamente y a aprender los juegos de los histriones.⁵⁷²

En suma, Bances Candamo señala en el *Teatro de los teatros* que los bailes y las danzas forman parte inseparable del arte dramático desde sus orígenes, y él mismo lo pone en práctica en sus composiciones. Si nos fijamos en la presencia de estos elementos en sus comedias se ve un acusado repertorio de ellos, a los que además asigna diversas funciones que van más allá de consideraciones estéticas. Por ejemplo, la danza que abre la primera jornada de *Luis de Badem*, además de constituir una entrada sorprendente y espectacular en la acción dramática, concede a su coreografía una importancia fundamental, puesto que a partir de un accidente en ella los turcos inferirán una derrota a manos de los cristianos, como si se tratara de un mal augurio desde el inicio mismo. A ello se añade el nombre simbólico que tienen las damas y por el que simbolizan, respectivamente, las religiones que profesan. De este modo, en el curso de la danza, la turca Luna tropieza —«tropecé y caí / al tiempo que aquí llegaba / María»⁵⁷³— y cae involuntariamente a los pies de la dama cristiana. Tras el accidente, se levantan sobresaltados el Visir y el Bajá.

⁵⁷¹ Bances Candamo, 1970, p. 110.

⁵⁷² Bances Candamo, 1970, p. 114.

⁵⁷³ *Luis de Badem*, f. 5r.

En este caso de la comedia de *Luis de Badem* el texto no refleja la simultaneidad entre la música que suena y la coreografía de la danza, pero es necesario entender que Bances concibe ambas artes perfectamente sincronizadas para que pueda extraerse el mensaje que ambos lenguajes dan en el momento del accidente. Prueba de ello la da el comentario posterior del Visir, que, para detallar el momento preciso de la canción y de la danza, reproduce la letra cantada en estilo indirecto:

VISIR [...] cuando yo pretendía
 ver a mis plantas suplir
 una imagen en el nombre
 a su mesma emperatriz,
 al cantarse que del César
 triunfara la luna, vi
 que fue Luna la que entonces
 cayó a sus pies infeliz.⁵⁷⁴

Otro rasgo de los bailes dramáticos es su carácter metateatral: a diferencia de la mayoría de las secuencias musicales cantadas –que se ejecutan fuera de la vista del espectador y no contienen danzas–, en estas acostumbra a formarse un teatro dentro del teatro, en que otros personajes actúan como público que se prepara para disfrutar un espectáculo de danza y música. Por seguir con el mismo ejemplo de la comedia *Luis de Badem*, una acotación detalla cómo se preparan los personajes para asistir a la repetición del baile cantado que inaugura la comedia: «*Siéntanse el Visir y el Bajá y vuelve el sarao*», gesto que es subrayado por la intervención del Bajá: «Sentémonos y las voces / vuelvan por ti a repetir...»⁵⁷⁵.

Debe tenerse en cuenta la dificultad que implica el bailar a la vez que se canta ante los espectadores, por este motivo suelen aparecer personajes anónimos en las escenas bailadas para que los cantores puedan concentrarse en su expresión vocal. Bances Candamo era muy consciente de esta incompatibilidad y en el *Teatro de los teatros* señala el avance que supuso el distribuir las funciones entre distintos personajes:

⁵⁷⁴ *Luis de Badem*, f. 6r.

⁵⁷⁵ *Luis de Badem*, f. 4v.

«unos mismo eran los que danzaban y cantaban, pero conociendo después que la agitación de el aliento embarazaba la voz, cantaban éstos lo que representaban danzando aquéllos»⁵⁷⁶.

A pesar de que hoy sean términos sinónimos y esté admitido su uso de manera indistinta, la regla general en el Siglo de Oro era distinguir entre danza y baile. En este sentido, aclara Querol⁵⁷⁷ que en el Siglo XVII se habla de danza «cuando la ejecutan bailarines profesionales u otros que las han aprendido conforme a las reglas del danzado» y de baile «cuando lo ejecuta el pueblo, a su manera, prescindiendo del ceremonial y de los detalles que hacen de la danza un arte». A la luz de esta discriminación, podemos hablar de las danzas cortesanas y de los bailes populares que constan en el texto de las comedias de Bances Candamo.

⁵⁷⁶ Bances Candamo, 1970, p. 124.

⁵⁷⁷ Querol, 2005, pp. 111-112.

DANZAS CORTESANAS

El término genérico para referirse a las danzas cortesanas en el teatro del Siglo de Oro es el de sarao, y en él podían englobarse, por ejemplo, las mascaradas que tantas veces aparecen en las comedias áureas. El sarao es, por tanto, una danza coreografiada de ámbito palaciego en sentido genérico, que podía adoptar la forma de una danza concreta –como la gallarda, la pavana o la zambra– o incluir diversos bailes, como vemos en la descripción del sarao celebrado en el palacio de Valladolid por el nacimiento de Felipe IV, en 1605: «En este medio tenían las damas dado lugar a los galanes y se proseguió el sarao danzando sus Magestades y damas un turdión, madama Urliens, pavana y gallarda»⁵⁷⁸.

El origen del sarao como fiesta cortesana y como baile de salón asociado a las casas aristocráticas debe buscarse en los momos medievales⁵⁷⁹ y tenemos constancia de que fue practicado como tal y con toda naturalidad, a partir del siglo XVI⁵⁸⁰. A pesar de que la mayoría de danzas palaciegas propias del sarao se ejecutaban solo con acompañamiento instrumental, también existieron danzas cantadas, cuyo éxito se debe en parte a su inclusión en las comedias, bien sea integrada dentro de sus argumentos, o bien sea como género breve que acompañaba a las comedias en el marco de una fiesta teatral más amplia. Para Bances Candamo las danzas cortesanas o saraos constituyeron un elemento fundamental de su dramaturgia incluso antes de que, como dramaturgo oficial, se le pagase por componer espectáculos palaciegos; un ejemplo de ello es el sarao citado que aparece en la temprana comedia *Luis de Badem*⁵⁸¹.

Estos bailes o bailettes cortesanos son próximos al *ballet de cour* que durante el reinado de Luis XIV vivió un apogeo y se profesionalizó con la creación de la primera

⁵⁷⁸ Ferrer, 1993, p. 243.

⁵⁷⁹ Shergold, 1967, p. 132.

⁵⁸⁰ Ferrer, 1993, recoge muchos testimonios además del citado. Son ilustrativos, por ejemplo, los de las pp. 140, 189 y 209.

⁵⁸¹ *Luis de Badem*, f. 1r-5r.

escuela de danza en 1661: la *Académie Royale de la danse*. Por tanto, Bances Candamo, nacido en 1662 y admirador de los espectáculos poético-musicales de la corte del Rey Sol –como se desprende de las citas que a él hace en su tratado–, es hijo también de la edad de oro del ballet.

Por lo general, las danzas en las comedias de Bances aparecen por sorpresa, sin previo aviso, al inicio de una escena, pero también los espectadores pueden asistir a su planificación –como en la danza de *Cuál es la fiera mayor* o la mascarada que se analizará posteriormente de la comedia *Por su rey y por su dama*–. Raras veces las danzas son fruto de invocación, como ocurre en otra secuencia musical de *Cuál es la fiera mayor*, en que Scila, mediante su canto desde dentro invoca a las ninfas marinas para que ejecuten una danza –«Ninfas de Sicilia / que en festivas tropas [...]»⁵⁸²– a lo que obedecerán, a juzgar por el paratexto posterior: «Sale un coro de ninfas coronadas de rosas cantando y bailando». Casi al término de la escena de canto y danza, huirán muchos de los componentes de la misma, y de manera igualmente espectacular: «desaparece la concha con los tritones y sirenas como sorbidos del mar». Las ninfas volverán a aparecer en la escena siguiente «vuelven a salir todos los que entraron» para emular con su danza el movimiento del agua que fluye en las fuentes. En efecto, se pide a las ninfas que «salten, salpiquen, murmuren y corran» en un verso de la letra cantada que sigue a la siguiente acotación: «De cada fuente va saliendo poco a poco como abortada de la taza una ninfa vestida de velillo azul y plata que sentándose todas forman un sarao lo que dura la letra».

MÚSICA

Rompan la diáfana tez
de su corriente espumosa
en transparentes viriles
que de los cristales forman
náyades y napeas
para que todas
con pausas confusas
aplaudan su diosa [...]»⁵⁸³

⁵⁸² *Cuál es la fiera mayor*, f. 8v.

⁵⁸³ *Cuál es la fiera mayor*, f. 13r.

Al término de la escena, las bailarinas desaparecen de modo análogo a como lo hicieron en la escena anterior: «*Las ninfas se hunden en las fuentes*».

Es en las comedias mitológicas, como la comentada anteriormente, donde las danzas cortesanas se ejecutan con todo lujo de detalles y en todo su esplendor. Incluso para la danza pueden usarse máquinas que posibiliten a los personajes el baile desde las alturas, como en la comedia de fábula *Duelos de Ingenio y Fortuna* en la que contamos con un coro de «*cupidillos, danzando en el aire*» en una escena que se abre del siguiente modo:

*Ábrese el foro extendiéndose el mar hasta el último centro de la perspectiva, de donde saldrá la Fortuna en pie sobre un orbe de plata y una vela de navío, y delante un coro de sirenas, y de arriba bajará un coro de cupidillos dando vueltas, circundando al Amor, que baja en medio de ellos sentado en la cima de un cogollo, que se irá desprendiendo de la altura hasta la medianía del teatro, y cantan a dió Fortuna y Amor.*⁵⁸⁴

En la comedia *Carácter de los afectos* podemos ver las diferencias en una escena de baile que aparece en la versión en zarzuela –*Cómo se curan los celos*– de la misma comedia. Lo que en la zarzuela era una mascarada francesa próxima al *ballet de cour* francés, con velas encendidas, «*formando un sarao*»⁵⁸⁵, en la comedia es simplemente una secuencia en que aparecen «*damas bailando con los galanes*»⁵⁸⁶: desaparece el suntuoso aparato del baile de máscaras y sus mudanzas con «*lazos*». Otra característica que aleja la versión en comedia de la versión en zarzuela es la presencia de acotaciones de posibilidad como «*en acción de baile, el que ejecutarán al compás que sea más del caso*»⁵⁸⁷ o «*Aquí se puede figurar un bailete*»⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 1003 acot.

⁵⁸⁵ *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, v. 2571 acot.

⁵⁸⁶ *Carácter de los afectos humanos*, p. 224.

⁵⁸⁷ *Carácter de los afectos humanos*, p. 225-226.

⁵⁸⁸ *Carácter de los afectos humanos*, p. 226.

Un rasgo llamativo que se aprecia en las danzas cortesanas de Bances Candamo es que suelen terminar de manera abrupta y hasta violenta, por ejemplo por un accidente en una de sus mudanzas, por un desafío de espadas a causa de la competencia de una dama, por una prenda litigiosa, o por una orden real de revelar sus identidades.

Hasta aquí se han aludido danzas cortesanas en general, pero a partir de los detalles que ofrecen los testimonios textuales podemos adscribir estas escenas a bailes concretos y conocidos en la época, como el tantas veces citado baile de máscaras, el minué y la zambra.

Mascarada

La *máscara* o *mascarada* era el «regocijo, festín o serao de caballeros o personas que se disfrazan con máscaras» (Cov.) «con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas» (*Aut*). Son numerosos los bailes de máscaras en el teatro clásico europeo y en el español tenemos muchos ejemplos que suelen atender a diversas características, a las que deben sumarse las mencionadas a propósito de las danzas cortesanas en general. A partir del corpus de comedias de Bances Candamo, estas son las leyes que rigen las mascaradas:

- 1) Acarrear mecanismos propios de la comedia de enredo al producirse una confusión de identidades por el uso o bien de máscaras completas o bien de mascarillas –que cubren frente y pómulos y rodean los ojos–.
- 2) Al menos en parte del proceso, son ejecutados en parejas de dos, por lo que son precisos galanes y damas en todas las mascaradas. Como asegura Bances en el baile de máscaras de la comedia *La piedra filosofal*: «suenan la música, y van pasando de dos en dos, dadas las manos, los galanes y damas»⁵⁸⁹.

⁵⁸⁹ *La piedra*, v. 3125 acot.

3) Por ser ejecutados en parejas, son vehículo privilegiado para los apartes – monologados y dialogados– y para la secreta confidencia, generalmente de tipo amoroso.

4) Los participantes en estas danzas deben ir disfrazados y enmascarados, motivos que dan sentido a este sarao. Se pone de manifiesto esta idea en la mascarada de *Quién es quien premia*, en que tanto el paratexto –«*Van saliendo de máscaras al tiempo que lo digan los versos, Federico en traje de indio, Carlos en traje de persiano, el duque en el de español, con calza atacada, y los demás con diferentes trajes*»– como la letra cantada inciden en lo mismo:

Del amor más firme en el carnaval
ser desconocido es chiste
en que la suerte consiste
y la mudanza es disfraz,
que el que más se muda es el más galán.⁵⁹⁰

5) Si no lucen disfraz ni máscara, los personajes en escena asumen un estatus de observador y no pueden entrar en estas danzas, como afirma Arión en la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*: «Yo sin disfraz / me introduzco al claustro, pues / solo he venido a mirar»⁵⁹¹. Por tanto, la gala es prescriptiva.

6) Los bailarines, por lo general, llevan velas de cera –«hachetas»–, por lo que la luminotecnia se añade tanto a la sensación acústica de la música como a la proxémica de las mudanzas del baile.

7) La intriga y posterior sorpresa por conocer la identidad de los danzantes es característica de estas escenas. Bances Candamo, en su *Teatro de los teatros*, habla de un baile de máscaras ejecutado en tiempos del emperador Nerón, y

⁵⁹⁰ *Quién es quien premia*, vv. 2805-2809.

⁵⁹¹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 1901-1904.

pone el acento en el descubrir que tras un diestro bailarín se puede ocultar un venerable magistrado.

Aelia Catula, mujer tan noble y rica como anciana (pues pasaba de ochenta años), bailó en ellos, y que los demás que por enfermedad o vejez no podían hacer otra cosa a lo menos bailaban, para lo cual había escuelas que frecuentaban nobilísimos varones, e ilustres hembras mozas y viejas, y que si de otro modo no podían hacer espectáculo de sí, iban a los corros y danzas, lo cual muchos por su vergüenza ejecutaban enmascarados, hasta que el mismo Nero, a petición del pueblo, los descubría de danzantes a los que poco antes los habían venerado de magistrados.⁵⁹²

En su comedia *Por su rey y por su dama*, se encuentra el tono «Hoy adornan del Soma», que constituye una macrosecuencia musical con baile de máscaras:

MÚSICA *Hoy adornan del Soma
las ondas cristalinas,
en góndolas doradas
nadantes galerías.*

[...]

CONDE Y CARLOS ¿Máscara, queréis danzar?

SERAFINA ¿Con cuál?

CONDE No hay quien me compita
a mí; conmigo, señora,
danzad.⁵⁹³

Como se intuye, esta escena rápidamente evolucionará hacia el desafío – «*Empuñan las espadas*»–. Ante esta tensión y de manera oportuna, a Madama se le caerá la máscara, hecho ante el cual el código de la danza exigía una reacción masiva e inmediata: el desvelo de identidades.

⁵⁹² Bances Candamo, 1970, p. 108.

⁵⁹³ *Por su rey y por su dama*, vv. 1193-1216.

Había en él una danza
de máscaras en un corro
y yo le dije entonces: “Esti
es en Amiens un vistoso
festín, en donde Hernán Tello
entró también de rebozo”⁵⁹⁹

En un pasaje metateatral de *La restauración de Buda*, la magia negra que está del lado de los musulmanes hace que Mehemet y el Visir contemplen como dos espectadores más una mascarada que se está ejecutando en otro lugar, en una maravillosa simultaneidad espacial:

MEHEMET Ahora has de ver lo que pasa
 –pues también el socorrerla
 será preciso– en Mongatz,
 en donde sitiada queda
 la esposa de Tekelí,
 de Hungría infeliz princesa.

*Descúbrese un gabinete ricamente aderezado y en un estrado
Madama Ragotzi a lo húngaro; a un lado damas, a otro galanes
húngaros, con mascarillas, formando un sarao.*

MÚSICA Los años dichosos, felices y breves
 de la reina hermosa de la primavera
 numeren gloriosos,
 del fuego, del aire, del agua y la tierra,
 las llamas, las plumas, las flores, las perlas.⁶⁰⁰

El accidente violento que da fin a esta mascarada no es ni un tropiezo en la danza ni un desafío de espadas, sino una bomba que cae en el lugar. Cuando la princesa Ragothzi ordena «en el sarao podéis / ir prosiguiendo la fiesta», la acotación lee: «*Vuelven a danzar, y estando en el sarao se rompe el artesón, cae una bomba ardiendo, que enciende el gabinete con estruendo y humo*».

⁵⁹⁹ *Por su rey y por su dama*, vv. 2343-2348.

⁶⁰⁰ *La restauración de Buda*, vv. 1061-1071.

En la comedia mitológica de *Duelos de Ingenio y Fortuna* se ejecutan dos mascaradas, una en un claustro «adornado de corredores, arcos y columnas y una fuente en medio»⁶⁰¹, en el que «van saliendo damas y galanes con mascarillas, y Cupido, y la Fortuna mezclados con ellos, y cantan» los músicos el tono cuyo íncipit es «A los triunfos de Apolo»; y otra, mucho más espectacular, en todo un salón real que baja del techo del teatro. Nótese cómo las damas y los galanes danzan con velas encendidas este tono cuyo íncipit es «A las célebres bodas»:

Al compás de la música, baja de lo alto del Coliseo un salón real con suntuosos aparatos y adornos. En la testera de él habrá un estrado en el cual bajan sentados Himeneo y Erictea, y en lo restante, dos coros de damas y galanes, con mascarillas y hachetas, danzando. Este se sienta, y con la música vuelve a subir a su tiempo, después de haber representado.⁶⁰²

El gracioso Silvano desconoce las reglas de esta danza y sus mudanzas perfectamente medidas –«pero si no sé / esta locura a compás de danzar»– y teme que el objetivo de la mascarada, con su juego de identidades, no se cumpla en su persona ya que «en los desairados saltos / sepan quién soy» porque «se me conoce la cara / en los gestos de los pies»⁶⁰³.

Una mascarada da origen a la comedia de Bances *La Jarretiera*, porque esta orden militar se fundó a partir de una liga –«jarretiera»– que le cayó de la pierna a una dama inglesa mientras danzaba en un sarao de este tipo. Estos hechos fundacionales de la Orden de caballería más importante y antigua existente hoy en Inglaterra –*The Most Noble Order of the Garter*– son dramatizados por el dramaturgo asturiano. Ya en la primera jornada de la comedia se introduce la futura mascarada con la caída de la liga que los espectadores de la corte madrileña conocían y esperaban ansiosos. No obstante, nótese esta primera referencia que se hace a modo de *captatio benevolentiae* para no ofender el decoro del público más moralista con el erotismo que se verá en el posterior

⁶⁰¹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 1861 acot.

⁶⁰² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 2995 acot.

⁶⁰³ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 1895-1898.

saraos con mascarillas en que el rey de Inglaterra se atreve a recoger la liga de la noble bailarina:

las libertades cortesas
de nuestra nación, en donde
nos permiten los desdenes
de las más ilustres damas
que en saraos y banquetes,
en paseos y asambleas,
nuestro afecto las corteje,
sin que el melindre al recato
los escrúpulos afecte.⁶⁰⁴

Una *captatio* parecida se encuentra en *La piedra filosofal*, en que el Rey, antes que su hija salga a bailar con máscara, explicita:

Ni aun de mi hija el altivo,
el decoroso recato
se ha de escusar en las fiestas
de disfraces, de saraos
y de otras galanterías,
que permite el cortesano
alborozo del día, [...]
Así por ser uso nuestro
celebrar los días sacros
con estas licencias, [...]
en honor de Hércules son
y así toca celebrarlos
a mi hija más que a todas.⁶⁰⁵

También se da la advertencia en las comedias *Más vale el hombre* y *Quién es quien premia*, lo que demuestra un especial celo del dramaturgo asturiano de cumplir con el decoro en sus comedias, especialmente en los bailes. La primera comedia indica «es estilo del país, [...] en saraos y asambleas, / festejar atentos y / cortesanos a las

⁶⁰⁴ *La Jarretiera*, p. 55.

⁶⁰⁵ *La piedra*, vv. 2640-2660.

damas»⁶⁰⁶, mientras que la segunda señala en alusión al carnaval: «en Suecia ha permitido / cuanta libertad decente / plausible hace el regocijo»⁶⁰⁷.

Volviendo a *La Jarretiera*, en la segunda jornada se ejecuta el baile de máscaras esperado con el tono «El viento todo es dulce», precedido por la acotación: «*Suena la Música, a cuyo compás salen todos los galanes y las damas con mascarillas danzando y danse las manos*»⁶⁰⁸. Entre las mudanzas de la danza, «*al dar la vuelta, se le cae una liga a Juana*», hecho que dará fin a la mascarada por haberse desatado la violencia con que se arrojan a por la prenda Enrique, el Duque y el Rey.

En la comedia *La piedra filosofal* el efecto lumínico del baile de máscaras se pone de manifiesto: todo un grupo de danzantes está bailando no con hachetas sino con hachas, es decir, velas de más grande tamaño, cuyas llamas en movimiento debía producir un pasmo a la vista mientras la música hacía lo propio con el oído. Además, la letra del tono «A la más felice llama» incide en este baile de máscaras y luces:

LICO	¡Ay, vista mía! que la luz me deja a oscuras.
HISPALO	Estos los reflejos son del salón, no tengas miedo. [...]
HISPALO	¿Cómo será el de mi amor, si tal es el esplendor de estas caducas estrellas?

*Salen cuatro damas y cuatro galanes con hachas y mascarillas,
danzando, y en un estrado están el Rey y Iberia.*

MÚSICA	A la más felice llama de Himeneo, cuya tea expléndidamente alumbra lo que intensamente quema,
--------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁶⁰⁶ *Más vale el hombre*, p. 303.

⁶⁰⁷ *Quién es quien premia*, vv. 1858-1860.

⁶⁰⁸ *La Jarretiera*, p. 80.

los coros vengan, vengan,
 ardiendo en afectos de su lucimiento
 los corazones, aun más que la cera.⁶⁰⁹

Hay ocasiones en que la acotación no nos dice que se trata de un baile de máscaras, pero hay fuertes indicios por los que se intuye que estamos frente a este tipo de sarao. Así, en la comedia *Quién es quien premia*, Madama señala «Y puesto que el carnaval / en Suecia ha permitido / cuanta libertad decente / plausible hace el regocijo» y a continuación una didascalia indica: «con la música van pasando de dos en dos, damas y galanes por el teatro»⁶¹⁰. Además, es seguro que esta comedia contaba con la gala y el aparato propios de la mascarada, ya que en una escena posterior de la comedia habrá otro baile en que sí se explicitará «Salen danzando todas las damas de máscara y entre ellas Federico y Ricardo, Otón y otros».

Minué

El minué tiene su origen en un baile popular de la región francesa de Poitou, pero el mérito de convertirla en danza cortesana para la escena se debe al célebre maestro Lully que, para reverenciar al Rey Sol, creó este delicado y ceremonioso baile en la década de 1670 que iba a convertirse rápidamente en danza cortesana internacional. Bances Candamo, como dramaturgo oficial de Carlos II, fue uno de los encargados de aclimatarla en la escena cortesana española. Esta danza confeccionada por Lully como una contrafacta a lo cortesano de un baile folklórico puede verse en obras como *Les amants magnifiques* de Molière, pero quizá el minué más célebre fruto de la colaboración de ambos es el que aparece en *Le bourgeois gentilhomme*. En esta

⁶⁰⁹ *La piedra*, vv. 2315-2331.

⁶¹⁰ *Quién es quien premia*, v. 2054 acot.

primera fase de desarrollo se caracteriza por su compás ternario y, como indica Rameau, por seguirse sobre el suelo un recorrido análogo a la forma de la letra zeta.⁶¹¹

Con pasos cortos, afectados y delicados, tenía un carácter rococó sumamente artificial. Dice Mapuy, uno de los más célebres maestros a fines del reinado de Luis XIV: «Haría falta reunir todas las artes con la de la danza para demostrar la belleza del minué. Sólo para empezar hace falta un gusto exquisito, un justo discernimiento, un carácter tierno, en fin, todo debe hablar en esta danza: los diferentes movimientos del cuerpo, el porte de la cabeza, los ojos, la boca, todo juega su papel para que el resultado sea un aire de gracia y nobleza.»⁶¹²

Ya en el siglo XVIII, cuando el *Diccionario de Autoridades* define «bailes», incluye una lista en que se encuentra una mixtura de danzas populares y cortesanas, entre las que se encuentra el minué —«Chacóna, Xácara, Canário, Minué, Contradanza, Pabána, &c.»—. Unas décadas antes, Bances Candamo hace ejecutar una de estas danzas francesas en *Por su rey y por su dama*: en la segunda jornada de la comedia, precedido por la acotación «*se empieza el baile francés entre damas y galanes*», se da comienzo a un minué con la siguiente letra:

MÚSICA	Amor lisonjero, veneno inmortal, tu rigor severo que ya es dulce y ya fiero siempre fatal sólo contra mí hace el penar dulce morir. Déjame quejar de tu infeliz rigor, pues haces durar de todo mi dolor el fiero ardor, y a un infeliz sólo a penar
--------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁶¹¹ Ver ilustración 4.

⁶¹² Markessinis, 1995, p. 84.

dejas vivir.
 Tu piedad cruel
 disfrazada el matar
 con dulzura infiel,
 porque sabe juntar
 en su pesar
 blando y sutil
 un halagar
 que sólo es herir.⁶¹³

Esta filiación francesa no hace a la escena bailada salirse de las premisas de otros bailes escénicos como las mascaradas y terminará con un accidente en una de sus mudanzas, que rápidamente se convierte en un conflicto de espadas entre galanes, y con el protagonismo de una prenda: «*Al pasar Serafina por junto al Conde, se va a caer; llegan a un tiempo el Conde y Carlos a detenerla, y encontrándose con violencia, cáesele al conde el sombrero*»⁶¹⁴.

⁶¹³ *Por su rey y por su dama*, vv. 1633-1656.

⁶¹⁴ *Por su rey y por su dama*, v. 1656 (acot.).

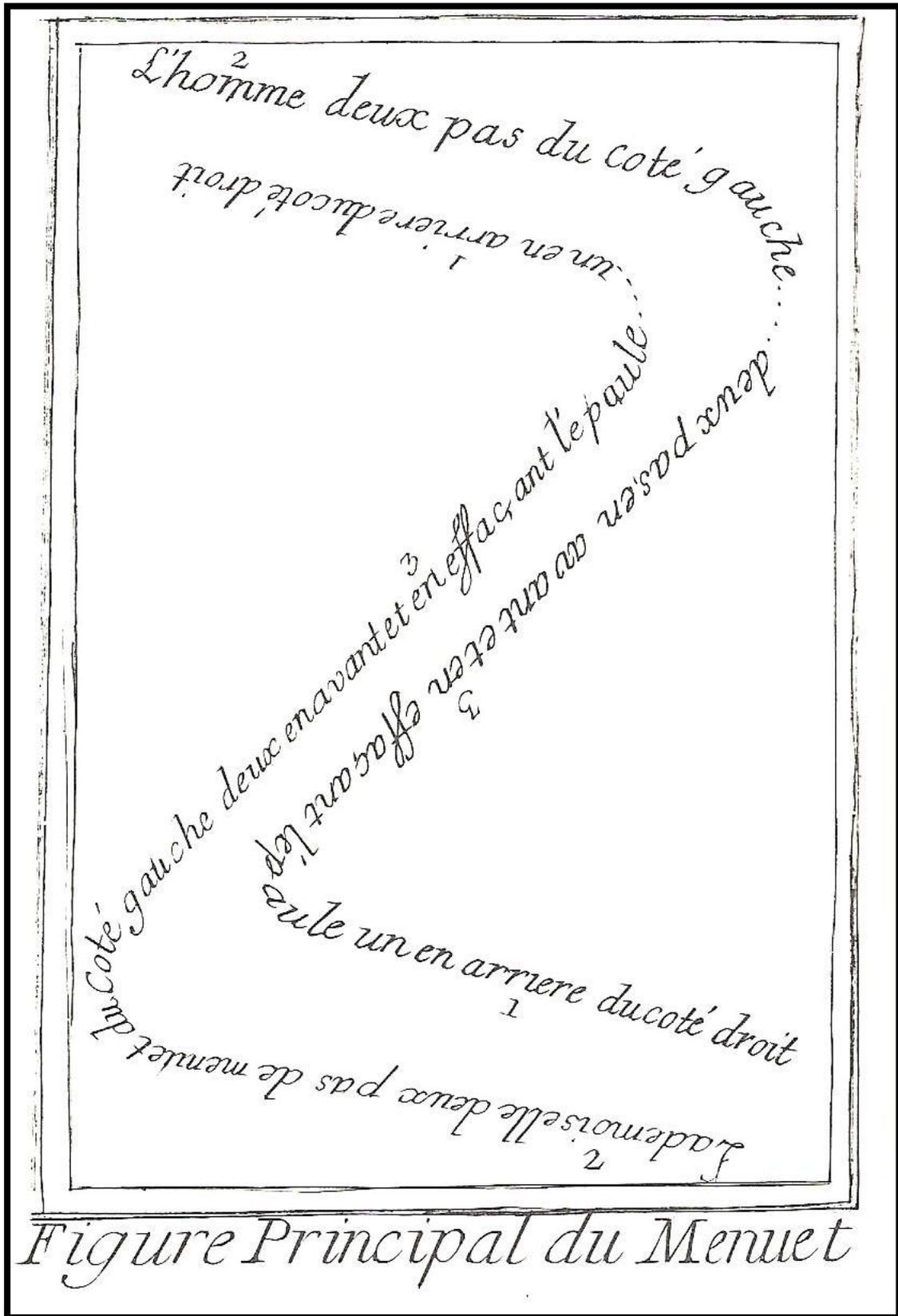


Ilustración 4: P. Rameau, *Le Maître à danser*, 1748, p. 87.

Zambra

La zambra es una danza morisca que en el teatro del Siglo de Oro sirve para ambientar la escena en el campo contrario al de los cristianos. Esta «fiesta que usan los moriscos con bulla, regocijo y baile» (*Aut*), puede además aportarnos información acerca de los instrumentos musicales con que contaban los músicos en estos saraos escénicos, ya que la zambra también se caracteriza por ser una «danza al son del dulzainas y flautas» (*Cov.*). Aunque Querol no lo recoja en su apartado de «Danzas y bailes citados por Calderón», este dramaturgo incluye zambras al menos en dos de sus obras: *A Dios por razón de estado* y *Amar después de la muerte*. En la primera de ellas, además, indica de manera sucinta, en las acotaciones, cómo se ejecutaba este sarao que incluye «*cruzados*» y «*vueltas*».

Bances Candamo en *Luis de Badem* y en *La restauración de Buda* incluye zambras para dar inicio a ambas comedias. En la apertura de la primera jornada de *Luis de Badem*, el paratexto señala un baile —«*turcos y turcas danzando*»— que el lector debe suponer ejecutado por los «*Soldados*» y por las «*Damas húngaras*» que aparecen en las *dramatis personae*. Ante el silencio de la acotación sobre la identidad de los bailarines, el Bajá nombra a su hija Luna, a Ismael y a «muchos nobles turcos». Que Luna e Ismael bailan, también se desprende del atrevimiento del varón en tomar la mano de la dama Luna:

VOCES [<i>Dentro</i>]	¡Viva la otomana luna! ¡Viva el Sultán y Visir!
ISMAEL	Dichoso yo que me cupo tocar el bello jazmín de tu mano.
LUNA	(¡Airoso joven! ¿Quién será?)
ISMAEL	(Desde que vi no ha un instante esta hermosura, el alma supo rendir.)

LUNA (No sé qué es, que la lisonja parece que agradecí.)

Gracias a este sarao, sabemos que la zambra era una danza coral en que los bailarines se daban las manos, dato confirmado por la *Historia general de la danza*⁶¹⁵, donde además se indica la posición de los danzantes: frente a frente y en dos hileras.

También es preciso señalar que la letra de esta zambra constituye una salva⁶¹⁶ dedicada a la llegada del Visir a Belgrado, según dice el Bajá: «Gran Visir dichoso llegues/ a Belgrado, donde unir / ves en tu aplauso, la caja [...]» y «todos en el festejo / han querido descubrir / el gozo de que a Belgrado / llegues en hora feliz». En estas intervenciones del Bajá notamos varias fórmulas y palabras clave —como *aplauso* o *en hora*— que tienen en común prácticamente todas las salvas. Más adelante, Luna dirá a María que venga a escuchar «aplausos del gran señor».

En la apertura de *La restauración de Buda*, la zambra con que se baila el tono «Venga en hora buena» constituye también una salva, dedicada en esta ocasión al bajá de Buda —«las sonoras voces, / que en aplauso tuyo cantan»—. La acotación inicial lee: «*El teatro está de jardín, y salen cantando y bailando turcos y turcas, imitando sus zambras [...]*».

MÚSICA Venga en hora buena
 con victorias tantas
 el rayo de Alá,
 la pompa otomana,
 repitiendo todos
 en coros y zambras:
 ¡Arma, guerra!
 ¡Guerra, arma...!⁶¹⁷

⁶¹⁵ Sachs, 1946.

⁶¹⁶ Para más información sobre las salvas, ver el análisis del tono «En hora dichosa llegue» en el capítulo dedicado al poder sobrenatural e interrelación de los estribillos.

⁶¹⁷ *La restauración de Buda*, vv. 1-8.

Igual que ocurría en la comedia *Luis de Badem* –«Siéntanse el Visir y el Bajá y vuelve el sarao» y «Sentémonos y las voces / vuelvan por ti a repetir...»⁶¹⁸ queda subrayado en esta escena de *La restauración de Buda* el carácter metateatral de teatro dentro del teatro: el bajá admite el sarao y pide que todos se sienten a contemplarlo: «por no desairar / fineza tan cortesana, / la admito. Todos se sienten» y la inmediata didascalia certifica «*Siéntanse en almohadas*».

⁶¹⁸ *Luis de Badem*, f. 4v.

BAILES POPULARES

Si a las danzas cortesanas las podemos llamar saraos, también es propio llamar a los bailes populares, *danzas de cascabel*, como pronuncia en un ejercicio sinecdótico el gracioso de la comedia *Luis de Badem*: «hacia aquí viene la danza / sonando los cascabeles»⁶¹⁹. Este chiste del donaire, que se refiere a unos combatientes que se acercan chocando sus espadas, alude a las danzas de cascabel, que, a diferencia de los saraos, eran bailes populares, acompañados por ese instrumento y denostados por los maestros de danzar:

Todos los maestros aborrecen a los de las danças de cascabel y con mucha razón, porque es mui distinta a la de quenta, y de muy inferior lugar, y ansi ningun Maestro de reputación y con Escuela abierta se ha hallado jamás en semejantes chapadanças, y si alguno lo ha hecho, no avrá sido teniendo Escuela, ni llegado a noticia de sus discípulos, porque el que lo supiere, rechifará serlo de allí adelante: porque la dança de cascabel es para gente que puede salir a dançar por las calles y a estas danças llama por gracejo Franciso Ramos la Tararia del día de Dios.⁶²⁰

Dentro del concepto de bailes de cascabel se integran un buen número de bailes populares que Cotarelo recoge en número mayor de cuarenta⁶²¹. Como el gracioso Patarata en la comedia *Luis de Badem*, la Finea de *La dama boba* también gusta de este tipo de bailes denostados por la aristocracia: a su declaración –«Que soy más aficionada / al cascabel os confieso»– el Maestro la reprende –«Es muy de caballos eso»–⁶²². Con todo, se ve el contraste del sarao cortesano que se analizó en el apartado anterior –que

⁶¹⁹ *Luis de Badem*, f. 24v.

⁶²⁰ Esquivel, 1992, p.45.

⁶²¹ Cotarelo, 2000, pp. CCXXXIII-CCLXXIII.

⁶²² Lope de Vega, 2007, vv. 323-225.

es una «danza de cuenta»⁶²³ – frente a esta alusión chistosa que solo podía hacer el gracioso a los bailes populares, sin las reglas del arte y considerados indecorosos.

Otra exigencia del decoro prescribía que las danzas de cascabel, en las raras ocasiones en que aparecen en las comedias de finales del siglo XVII, fueran ejecutadas por personajes de bajo rango o de ámbito rural, y en ningún caso por esa pasarela de aristócratas que suelen aparecer en las *dramatis personae*.

En la comedia *El vengador de los cielos* aparece un baile popular en consonancia con una música calificada por el personaje de Jezabel de ««dulce rústica armonía». Este tono probablemente se bailó con la misma música que Calderón usó para sus bailes de «A la siega, a la siega, zagales» (*El arca cautiva*) y «A la viña, a la viña, zagales» (*La viña del Señor*), y no es descabellado suponer que se ejecutase el mismo baile, en una operación análoga al frecuente reciclaje y reaprovechamiento de tonos musicales para distintas comedias. En la obra de Bances, la acotación indica: «*Salen [...] zagales bailando*», del mismo modo en que lo menciona la letra cantada:

MÚSICA

Venid a la viña,
a la viña zagales,
que a Nabot le quitó la justicia
y dueño Achab
de sus frutos ordena
que en vez de la vid
la corone la oliva
venid a la viña
que coronada de frutos opimos
los vástagos tienden
los pámpanos riza.⁶²⁴

Cuando entran en escena «*pastores y zagalas*» en *Cuál es la fiera mayor* o en cualquier otra comedia áurea, el horizonte de expectativas de los espectadores señalaba una próxima escena de baile popular. La comedia citada es elocuente en tanto que muestra una planificación de un futuro baile cantado, ensayo en el que los zagales y

⁶²³ «Danzar de cuenta es danzar al compás de los instrumentos, siguiendo las reglas del arte» (*Aut*).

⁶²⁴ *El vengador de los cielos*, p. 517.

pastores mencionan las mudanzas y piruetas que realizarán y que tanto denostaban los teólogos y moralistas. Así, un pastor confirma que los espectadores verán «que al aire doy una zurra / de coces y que a cabriolas / todos estos sotos hunda»; una zagala se suma a la propuesta y añade «¿quién habrá que no sacuda / el polvo a la arena?»; y una segunda zagala asegura que no habrá madero que no cruja al son de las castañetas «donde / lleven los oídos tunda»⁶²⁵.

La ejecución de este baile pastoril tan descomedido llega en una escena posterior introducido por la acotación «*Salen los pastores y zagalas cantando y bailando y entre ellos Sátiro y Fauno detrás Doris, Glauco, Scila y las ninfas*»⁶²⁶. El tono, en este primer momento parece tener solo dos versos –«Sea para bien / la feliz unión»– pero tras una la sucesión de intervenciones declamadas, se desarrollará el estribillo en un número mayor de versos cantados. Además, los graciosos Sátiro y Fauno se sumarán al baile de pastores y zagalas reconociendo que «de gorra metidos al baile» han entrado, ya que «estos pastores hallamos / ensayando una canción». Esta escena poético-musical bailada no se interrumpe con la venida de nuevos personajes, sino que van a simultanearse dos acciones, y el pasaje bailado, con las repeticiones de versos cantados, quedará en un segundo plano: «*Bailan y cantan ellos repitiendo la música baja como desde lejos*»⁶²⁷.

Este mismo tono será repetido, con variantes en su letra, por Bances Candamo en otra comedia mitológica, *Carácter de los afectos*. El baile rústico aparecerá en una ambientación más elocuente que la comedia anterior, a juzgar por la insistencia semántica de la acotación que lo precede:

[...] descúbrese en el foro la fachada de una casería de arquitectura rústica, y delante de ella un portal empujado [...] y Bato, viejo, de pastor; Belzoraida y Nicanora, de indias, cantando, y un coro de pastores y pastoras

⁶²⁵ *Cuál es la fiera mayor*, f. 27r.

⁶²⁶ *Cuál es la fiera mayor*, f. 36r.

⁶²⁷ *Cuál es la fiera mayor*, f. 38r.

*danzando. Por la puerta de la cacería, que estará abierta, se descubren adentro adornos rústicos. Salen con baile pastoril.*⁶²⁸

Este «baile pastoril», que con toda probabilidad incluía movimientos semejantes a los de la comedia *Cuál es la fiera mayor*, va acompañado con un tono a cuatro voces que adapta su letra a los personajes y circunstancias de *Carácter de los afectos*. Apréciense las variantes con el tono «Sea para bien / la feliz unión» del anterior baile cantado.

Sea para bien
la unión siempre feliz
de Angélica la bella
con Medoro el gentil.⁶²⁹

Las mudanzas de esta danza rústica se describieron ya en el ensayo de pastores y zagalas de la casi idéntica escena bailada. Las acotaciones de la presente añaden «*Vueltas hechas y deshechas*» y también se siguen ejecutando estos movimientos en un segundo plano mientras el resto de personajes los observan: «y aún duran de estos zagales / las rústicas alegrías».

Finalmente, por los detalles que el paratexto ofrece de sus mudanzas, es preciso analizar la danza rústica con que se abre la primera jornada de la comedia *Más vale el hombre*, ejecutada por «*villanos cantando y bailando*». La letra del estribillo está dedicada a la salida del sol como correlato de la llegada al castillo de Madama:

MÚSICA	¡Viva la gala! del sol que amanece con rayos de nieve, con luces de grana ¡Viva la gala! ⁶³⁰
--------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁶²⁸ *Carácter de los afectos humanos*, p. 212. Se corresponde con la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, v. 199 acot.

⁶²⁹ *Carácter de los afectos humanos*, p. 212. El pasaje correspondiente con la versión en zarzuela se halla en los vv. 200-204.

⁶³⁰ *Más vale el hombre*, p. 275.

Las sucesivas acotaciones indican que se trata de un baile coral, que se ejecuta «*haciendo corro*», con «*vueltas atravesadas*» y «*cara a cara*». En medio de esta macrosecuencia musical, un villano grita a sus compañeros de baile: «dándole coces al viento, / hagámonos todos rajas», en una fórmula parecida a la que ya Bances usó para el baile pastoril de *Cuál es la fiera mayor* –«que al aire doy una zurra / de coces»– pero distinta en la expresión de hacerse rajas⁶³¹, en el sentido de bailar sin descanso hasta hacerse pedazos de tantos saltos y mudanzas.

Madama, ese «sol que amanece» al que aluden los versos cantados, agradece a los villanos las «rústicas danzas» ejecutadas en su honor, sin embargo se aprecia en el comentario de esta dama acostumbrada a las delicadas danzas de palacio cierto menosprecio hacia los bailes poco decorosos y extremados de los villanos:

Amigos, yo os agradezco,
la expresión alborozada,
con que vuestra fe sencilla
festeja en rústicas danzas
mi venida a este castillo [...] ⁶³²

Al grito de un villano «Pues si hemos de irla sirviendo, / ¡de gira y de fiesta vaya!» se repetirá el baile con acompañamiento musical, bajo la mirada paternalista y condescendiente de Madama.

⁶³¹ Esta expresión aparece, por ejemplo, en *El burlador de Sevilla* de Tirso: tras la indicación de «que canten y bailen», Anfriso dice «Vamos, / y esta noche nos hagamos / rajas» (vv. 690-692).

⁶³² *Más vale el hombre*, p. 276.

ARMONÍAS DEL OLIMPO

MÚSICA DE VENUS Y MARTE

No es infrecuente encontrar acotaciones en las comedias de Bances Candamo en que se discriminan los integrantes de la textura musical en distintas categorías, como en el siguiente caso: «*Tocan a una parte cajas y clarines, y a otra instrumentos músicos, y salen por los dos lados soldados acompañando a Adriano y a Trajano, que saldrán por encontradas partes, y por medio todas las damas [...]*»⁶³³. La música busca crear una sensación espacial próxima a la estereofonía. Desde la izquierda del escenario se recibe un estímulo auditivo distinto del que se recibe desde la derecha en virtud de una consciente organización y disposición de los distintos instrumentos. Esta utilización de la proxemia contribuye a formar un *horror vacui* para el oído.

La distinción entre «*cajas y clarines*» e «*instrumentos músicos*» de la que resulta la exclusión de los primeros –y de los instrumentos de percusión y de viento que les son afines– del conjunto que agrupa a los segundos forma parte de la imaginario musical del Siglo de Oro: cuando en las acotaciones leemos «*suenan músicos*», sin más explicación, se alude sin duda a la música de la diosa Venus –vinculada sobre todo a los dulces y armoniosos sonidos del canto y de los instrumentos de cuerda– y no a la de Marte, reservada principalmente para emular el estruendo propio del fragor de la batalla. La fusión de timbres de instrumentos de uno y otro ámbito discursivo había sido ya practicada por Calderón, por ejemplo en su *Fineza contra fineza* donde habla así de la diosa del amor y del dios de la guerra:

Qué bien las consonancias
de ambos concertos suenan,
uniendo Amor y Marte
la lira y la trompeta,
cuando unísonas dicen
sus clausulas diversas
al eco que las trae

⁶³³ *El esclavo*, acot. inicial.

y al aire que las lleva.⁶³⁴

El musicólogo tarraconense asegura que «existe en Calderón una tendencia constante a asociar la música militar con la civil, disfrutando de ver y oír ambas juntas» y, seguidamente, explica el porqué de la profusión de escenas bélicas y del uso de cajas y trompetas, en lo que desde la atalaya del siglo XXI nos parece un exceso de crítica biográfica:

No hay que olvidar que Calderón tomó parte en las campañas de Felipe IV contra Cataluña, mostrándose en todo momento un soldado valiente y muy eficaz. Los documentos de la época hacen grandes elogios de su valor como soldado. No es pues de extrañar que en su teatro cree continuamente conflictos y batallas que requieren la intervención frecuente de los instrumentos militares. Por ello la caja y las trompetas son dos auxiliares constantes e inamovibles en el teatro de Calderón.⁶³⁵

Los sonidos característicos de este tipo de escenas militares se predicen de todo el teatro clásico español y no solo del de Calderón por más o menos participación que hubiera tenido en campañas militares. Ya abundan las músicas marciales propias de contextos bélicos en Lope de Vega⁶³⁶ –por ejemplo en las comedias de moros y cristianos– y seguirán, entre otros, Moreto⁶³⁷ y Bances Candamo, dramaturgo asturiano del que no puede decirse que se dedicó a las armas.

Forma parte del oficio de poeta dramático el estudio de todas las realidades que aparecen en su obra para crear una sensación de verosimilitud aun en los espectadores especializados en ese saber concreto, por ejemplo los soldados que asisten a ver una comedia con una escena bélica. Este caso es referido explícitamente por Bances

⁶³⁴ Calderón, 2010a, p. 1282.

⁶³⁵ Querol, 1981a, p. 55.

⁶³⁶ Sambrián, 2009, pp. 154-158.

⁶³⁷ Sáez Raposo, 2009, pp. 102-112.

Candamo en su tratado, el *Teatro de los teatros*, cuando presenta los peligros de la censura y la crítica a cualquier dramaturgo, que:⁶³⁸

[...] Hablará en una comedia de los trajes, edificios públicos, costumbres, políticas y magistrados de alguna corte extranjera, y lo está oyendo el embajador que residió, el soldado que estuvo y el curioso que peregrinó en ella. Describe alguna navegación y trance naval, vistiéndole de las faenas y términos de la náutica, y los oye el piloto y marinero, que apenas sabe otra cosa. Pinta un reencuentro marcial o una campal batalla, expone el sitio y defensa de una plaza, y habiendo de tratar con propiedad los términos militares y matemáticos, la política marcial y económica de un ejército, la distribución de sus órdenes, las graduaciones de sus cabos, sus alternaciones y estilos, sus marchas, acampamentos, descampamentos, leyes y costumbres, se halla el teatro lleno de soldados de todas graduaciones, que no han empleado en otra cosa la vida.

Cervantes, en la *Tragedia de Numancia*, ya aludía a la aparente incompatibilidad de los dos ámbitos discursivos: el de Venus y el de Marte. La predilección explícita por el primero es uno de los posibles motivos de la escasa aparición de música dulce y armoniosa en esta obra cervantina. En la primera jornada encontramos una dura arenga contra aquellos soldados que se dejan arrastrar por la seducción de Venus en un momento en que solo hay lugar para el culto al dios Marte:

La blanda Venus con el duro Marte
jamás hacen durable ayuntamiento:
ella regalos sigue; él sigue el arte
que incita a daños y a furor sangriento.
La cipria diosa estese agora aparte,
deje su hijo nuestro alojamiento;
que mal se aloja en las marciales tiendas
quien gusta de banquetes y meriendas.
[...]
En blandas camas, entre juego y vino,
hállase mal el trabajoso Marte;
otro aparejo busca, otro camino,
otros brazos levantan su estandarte.⁶³⁹

⁶³⁸ Bances Candamo, 1970, p. 83.

⁶³⁹ Cervantes, 2014, vv. 89-156. Ver también los atributos de estos dioses que describo en mi introducción a esta edición.

Calderón y su discípulo asturiano gustaban de mezclar el estruendo de instrumentos marciales con la sonoridad propia de Venus, esto es, con sus «*instrumentos músicos*». Como se ha dicho más arriba, son instrumentos propiamente musicales para el teatro áureo la voz humana, en primer lugar, a la que se añaden aquellos que no sean la caja y el clarín –o instrumentos afines a estos–, principalmente los de cuerda. Aunque la oposición y la posterior fusión acústica de Marte y Venus vienen normalmente marcados en el paratexto, en ocasiones la letra del tono tematiza la operación, como los versos de los músicos que cantan «diciendo en trompas bélicas / músicas consonancias»⁶⁴⁰ en la comedia *El esclavo en grillos de oro*.

Los propios términos opuestos de «trompas bélicas» y «músicas consonancias» son de por sí elocuentes. La definición que de este último vocablo ofrece el *Diccionario de Autoridades* sirve para precisar el sentido de la música de Amor: «Harmonía que resulta de la unión acordada de dos o más voces, o del instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan», que remite, a su vez, a la definición de armonía: «La consonancia en la Música, que resulta de la variedad de las voces, puestas en debida proporción». En suma, las palabras clave de este ámbito discursivo son: consonancia, armonía, acorde y proporción, para divertir y deleitar; no como la música de Marte, que anima los corazones de los soldados y gobierna sus movimientos.

El *horror vacui* para el oído, producido por la mezcla de la música de Marte y de la música de Amor, opera también en el plano de la proxemia ya que cada tipología de música es ejecutada por lo común desde lados opuestos del escenario, y sus ondas se funden en el centro del escenario, donde los personajes se encuentran y pueden reaccionar a esa fusión de músicas «que la atención nos confunden / y el aire nos embarazan»⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ *El esclavo*, vv. 5-6.

⁶⁴¹ *El esclavo*, vv. 13-14.

El paratexto que introdujo la colaboración de músicos adeptos a Venus y a Marte, respectivamente, muchas veces se olvida de recordarlo en las repeticiones del estribillo o solo menciona uno de los ingredientes de la mezcla. Así, en el ejemplo aludido de *El esclavo en grillos de oro*, la fusión inicial de «cajas y clarines» e «instrumentos músicos» queda reducida en una de las repeticiones a «clarín»:

SIRENE Vamos en su aplauso todas,
repitiendo en voces varias:

Clarín.

VOCES ¡Trajano y Adriano vivan
para timbre de su patria!⁶⁴²

Se deba esta disminución a la desidia del editor o a la realidad de la escenificación no reviste especial importancia debido a que ya se cumpliría el sonoro matrimonio entre Venus y Marte con solo la unión del clarín militar y de las voces armoniosas de las sacerdotisas que ejecutan el estribillo.

La diferencia que Bances Candamo hace entre caja y clarín, por una parte, y voces y/con música, en sus diferentes comedias, no solo indica su gusto por este *horror vacui* para el oído, sino que también pone de manifiesto que en el argumento el amor, junto con la guerra, estará presente en la obra teatral. Así, la comedia *Luis de Badem* comienza con una separación de las dos tipologías de instrumentos, los de Venus y los de Martes para unirlos como se unirán los protagonistas en un contexto bélico.

Si en la comedia antes aludida la mixtura sonora quedaba tematizada en los versos cantados, en esta comedia historial incidirán en lo mismo las intervenciones declamadas –«ves en tu aplauso la caja / con la armonía sutil»– y las cantadas –«sonando en las cadencias / los ecos del clarín»–. Las «cadencias» se predicen siempre de las voces humanas armoniosas, tal y como indica el *Diccionario de Autoridades*.

⁶⁴² *El esclavo*, vv. 131-134.

En la segunda jornada de *Luis de Badem*, y en medio del conflicto armado entre turcos y cristianos, Bances Candamo incluye hábilmente un tono amoroso que en su letra usa la terminología militar del ambiente en el que se enmarca, pues en esta guerra está en juego el amor de los personajes implicados. La descripción por fases acumulativas que contiene este tono constituye una rareza dentro de la música teatral áurea: la «*Música*» –probablemente solo los armoniosos instrumentos de cuerda– de «¡Al arma, al arma, dios ciego!» empieza a sonar en un primer momento; después de trece versos, «*Tocan los instrumentos*» que no se consideran música –los militares–; y solo en un tercer momento, aparecen los versos cantados del estribillo, cuyas palabras funden los dos universos: el del amor, representado por los «instrumentos músicos» y el de la guerra, representado por la caja y el clarín, que el espectador ya venía oyendo en todos los toques de al arma que aparecen en la escena precedente. Enfatizo en negrita cada una de las tres fases:

VISIR	De modo me facilitas los reparos, que permito
	<i>Música.</i>
	a tu valor me acompañe para el trofeo a que aspiro.
BAJÁ	Beso tu mano y ahora ven a ese jardín florido hasta el alba.
LUNA	En él tenía los músicos prevenidos cuando pedías las luces, y de cajas el sonido era tanto, que tus voces tan presto oír no pudimos. (Nunca yo la luz siguiera para ver desprecios míos.)
MARÍA	(Yo, despreciada de Enrique
	<i>Tocan instrumentos.</i>

llamas en el pecho abrigo.)

VISIR

Vamos, que ya la armonía
suena diciendo al oído:

MÚSICA

***¡Al arma al arma dios ciego!
¡Al arma, al arma dios niño!,
que riñen encontrados
potencias y sentidos.***⁶⁴³

Nótese cómo Bances Candamo en los versos declamados va preparando el tema del estribillo, sobre todo en las intervenciones en aparte de las dos mujeres que sufren de amor. Por ejemplo, María dice que abrigo llamas de fuego en su pecho, en una metáfora propia del tópico ovidiano *militia amoris* que va a sonar en el tono. La confusión de Marte y de Venus –o de su secuaz alado Cupido, sinónimos de la divinidad amorosa– queda asimismo subrayada por la glosa de María, entre repeticiones del estribillo citado:

MARÍA

[...] y en fin batallando juntos,
afectos, iras, cariños,
ansias, furias, pensamientos,
memorias, ojos, oídos
y vengando yo mi agravio
aire como el eco digo:

ELLA Y MÚSICA

¡Al arma al arma dios ciego! [...] ⁶⁴⁴

Las fusiones más espectaculares de estos ámbitos discursivos se encuentran sin embargo en las comedias de *La piedra filosofal* y de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, en que el estruendo militar de los instrumentos marciales y la armonía de las consonancias de la música propiamente dicha parecen producir una sensación de colapso sensorial para el oído, al que además, como se verá, se añaden otros ingredientes sonoros.

⁶⁴³ *Luis de Badem*, f. 34r.

⁶⁴⁴ *Luis de Badem*, f. 35.

En la segunda jornada de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, una acotación separa las dos categorías: «a lo lejos se oirán músicas a una parte, y a otra, instrumentos bélicos»⁶⁴⁵. En esta escena, se produce un alzamiento militar de los isleños, que tomarán las armas frente a los invasores —«no a estos bárbaros hoy dejéis ser dueños / del golfo y de la orilla / a quien inunda tanta infame quilla»— y, al mismo tiempo, el hijo de Venus baja cantando cadencias de amor. Es decir, en la tierra suena la música propia de la divinidad guerrera y en el cielo la amorosa. De este modo se produce una fusión entre las voces que se dirigen al combate —«¡Todos resueltos, tu valor seguimos!»— con el acompañamiento de cajas y clarines, mientras que desde el cielo «*Sobre un cisne, batiendo las alas, va bajando Cupido*», que canta armoniosamente —«Puesto que baja el Amor a la tierra / de cándido cisne moviendo las alas [...] »—⁶⁴⁶.

El referido alzamiento popular terminará en victoria y saldrán los personajes a celebrarlo con su sonoridad bélica a la vez que aparecen las representantes del amor con la «música» propiamente dicha, ya que el triunfo por las armas es y posibilita el triunfo del amor en la comedia: «*Salen por una parte Erictreea, Calíope y todas las musas y nereidas con la música; y por la opuesta, marchando todos los soldados con triunfos de vencedores, y Periandro y los suyos de cautivos*»⁶⁴⁷.

Es también un elemento a destacar en la misma comedia de *Duelos de Ingenio y Fortuna* que Marte y Amor aparezcan como personajes y cantores opuestos: «*Atraviesan encontrados Marte y Amor en dos carros: el de Marte compuesto de trofeos bélicos, tirado de cuatro caballos; y el de Amor será transparente de fuego, tirado de mariposas, y cantan lo siguiente*». La sonoridad híbrida que acompaña a las dos divinidades es puesta de manifiesto —«el clarín / con ronca dulzura»— en el estribillo que cantan a cuatro voces Amor, Marte —«Valor»—, Apolo —«Ingenio»— y Fortuna:

⁶⁴⁵ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 1144 acot.

⁶⁴⁶ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 1166-1167.

⁶⁴⁷ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 1631 acot.

LOS CUATRO ¡Y diga el clarín con ronca dulzura
que Ingenio y Valor,
Fortuna y Amor,
opuestos se aúnan
al célebre duelo de Ingenio y Fortuna!⁶⁴⁸

En *La restauración de Buda*, la música y danza armoniosas serán interrumpidas por la caja y el clarín: «salen cantando y bailando, turcos y turcas imitando sus zambras, y por un lado con cajas y clarines salen marchando»⁶⁴⁹. En el preciso momento en que se ejecutan los instrumentos marciales, la acotación marca además la reacción de los que disfrutaban de la estampa anterior: «Suenan cajas y clarines, levántanse todos asustados». Como se observa, en primer lugar, no es azaroso el momento en que se funden los dos tipos de música y, en segundo lugar, estas mixturas tienen una relación directa con el desarrollo de la trama.

Es mucho más significativa la reacción de Tomiris ante el cruce de sonidos de la comedia *Cuál es afecto mayor* por el detalle con que describe el fenómeno acústico en que dos de los ingredientes mezclados son lo amoroso en la música vocal —«Suena dentro la Música a un lado»— y lo bélico en los instrumentos que se asocian a la guerra —«y a otro las cajas y clarines»—. Con el testimonio de Tomiris, Bances Candamo expresa poéticamente el concepto de *horror vacui* auditivo que consigue mediante la fusión de «ecos tan diferentes», pues cada uno de los elementos acústicos son «bultos / que pueblan en viento de este / laberinto del oído» y forman un «estruendo confuso» en que «nada se percibe y solo / las confusiones se entienden»:

TOMIRIS [...] Aun no distingo los bultos
que pueblan en viento de este
laberinto del oído,
en ecos tan diferentes,
mas si el estruendo confuso
es tal que aun hace que llenen
el aire todas las voces,
¿qué harán la tierra las gentes?

⁶⁴⁸ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 607-611.

⁶⁴⁹ *La restauración de Buda*, acot. inicial.

[...] ¿qué es esto? Lisenia, dime,
¿qué de estas voces infieres,
que poblando el horizonte
de tantos vagos tropeles
nada se percibe y solo
las confusiones se entienden?⁶⁵⁰

La pregunta de Tomiris acerca de la identidad de cada uno de estos «vagos tropeles» del aire, por separado, no puede contestarse porque solo se percibe la amalgama acústica del conjunto. De ahí que una de las respuestas sea «¿Qué puede, señora, en tantas / confusiones responderte / quien más que tú las ignora, / y quien como tú las siente?» aunque hayan tentativas de describir el fenómeno como «aquel rumor confuso» que «la playa ensordece / en ecos que aun no pronuncian / y murmuran balbucientes»⁶⁵¹.

En definitiva, la dicotomía fundamental entre la acústica asociada a Venus y la asociada a Marte tiene claras consecuencias en la función que la música cumple en cada escena y obra en la que se inserta. Una demostración de que ello obedece a una estrategia poético-musical de Bances Candamo se evidencia en los casos en que la música cumple una función de seña: si se da bajo el signo de Venus, sirve para provocar el enredo entre los amantes y si se da bajo el signo de Marte –en escenas bélicas– sirve de aviso para iniciar un ataque, por ejemplo, pero jamás para generar enredos dramáticos. Todo ello se desprende del tipo de instrumentos que intervienen en cada momento.

⁶⁵⁰ *Cuál es afecto mayor*, p. 378.

⁶⁵¹ *Cuál es afecto mayor*, p. 380.

Cadencias de amor

La sonoridad propia de la divinidad del amor es la protagonista indiscutible de la escena áurea, principalmente por ser la música vocal su manifestación cardinal. En el *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* al que Bances contestó con su *Teatro de los teatros*, el padre Camargo afirmaba que en los teatros reinaba «una gentilica idolatría ajustada puntualmente a las leyes infames de Venus y de Cupido y a los torpes documentos de Ovidio en el libro de *Arte amandi*»⁶⁵²; a esto, añade lo siguiente:

Todos los tonos y letras que se cantan en las comedias, sin que apenas en esto haya variedad alguna, son de materias amorosas, ternuras y finezas locas, expresiones de afectos y de cuidados, quejas de amantes, pinturas de damas, alabanzas de hermosuras.⁶⁵³

Al influjo de Venus, a través de las ondas sonoras, debemos hacer responsable de provocar los mayores prodigios en el teatro, y a él se deben en gran medida los pasajes sobrenaturales que se analizan en el capítulo siguiente. La música vocal – normalmente ejecutada desde dentro– logra una armonía mágica con los personajes en escena capaz de arrastrarlos irremediabilmente a dar expresión lírica a su interior, o bien a través de una explicación de los procesos que están sintiendo, o bien a través de la propia música en lo que parece un canto del alma. Glauco comenta así la música vocal que suena desde dentro:

Cielos, esta es voz de Scila
que dulcemente gustosa
hace lío en el alma, amor
¿qué me estás pulsando ahora?
¿qué es esto? ¿También asustas
con lo mismo que alborotas?⁶⁵⁴

⁶⁵² Cotarelo, 1904, p. 122b.

⁶⁵³ Cotarelo, 1904, p. 123b.

⁶⁵⁴ *Cuál es la fiera mayor*, f. 8v.

Algunos temas que aparecen frecuentemente vinculados a la acústica de Venus son el binomio engaño-desengaño, los celos o el lamento por un amor no correspondido. El espacio preferido para ello es el jardín y el pretexto o justificación dramática de su ejecución se debe por lo general a la función de divertimento cortesano para la clase aristocrática:

ROSAURA	[...] el rey pasa al jardín, y el príncipe, en cuyo hermoso sitio, al compás de las fuentes que acompañan voz y tono de músicos que le asisten, tan diestros como sonoros, divierten algunas veces sus cuidados y sus gozos. ⁶⁵⁵
---------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En estos versos declamados se describe un propósito capital que tenía la música en los ambientes áulicos, el de divertir, en el sentido de entretener, a personas principales de la nobleza para quienes la música formaba parte consustancial de su cotidianidad⁶⁵⁶, de ahí que esté presente, cumpliendo sus respectivas funciones, tanto en las alegrías como en las preocupaciones, ya que, según constata Rosaura, tanto al rey como al príncipe los músicos «divierten algunas veces / sus cuidados y sus gozos». En este sentido, Bances no está haciendo más que un ejercicio de verosimilitud al incluir esta escena musical en una obra que tiene por trasfondo la corte de Polonia y por protagonistas a las más altas dignidades. Esto pone de manifiesto la importancia de la música en el día a día de la corte madrileña y revela una de las causas del gran desarrollo de la música en el teatro palaciego: el pretender el mundo de la escena ser espejo del mundo de los espectadores nobles.

⁶⁵⁵ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 503-510.

⁶⁵⁶ Un agudo análisis de fiestas y espectáculos propios del ámbito cortesano renacentista y áureo puede leerse en Ferrer Valls, 1991 y 1993.

En *El duelo contra su dama*, la única intervención que aparece antes del primer verso cantado de un lamento amoroso es una alusión musical de Margarita, que pide a los criados «que otra letra canten / más triste porque mis penas / sus cláusulas acompañen»⁶⁵⁷. Nada tiene de extraordinario que los señores pidan música a sus criados pero aquí se da un paso más en esta costumbre: Margarita acaba de llegar, disfrazada de hombre, a una corte extranjera, y dando por sentadas las habilidades musicales de los criados del lugar, se toma la libertad de solicitar el servicio sin la mediación de sus anfitriones, que están ausentes. A pesar de que todos los personajes en escena sepan que la música vocal se ejecuta por motivos concretos y lejanos al de divertir «algunas veces / sus cuidados y sus gozos», su ejecución suele ampararse bajo esta costumbre tan extendida. Así, es natural que las señas para el encuentro amoroso en el *hortus conclusus* se ejecuten también desde el mismo lugar, como ocurre con Lotario, que se dispone a «a oír si Laureta canta, / que es la seña de que ya / Margarita sola baja / al jardín»⁶⁵⁸.

En *El esclavo en grillos de oro*, Libia, criada de Sirene, es la encargada de cantar un tono cuya clave hermenéutica ha de buscarse en las intervenciones declamadas de los personajes en el segmento previo a la canción en que Sirene especifica las instrucciones: si una persona se acerca, la voz cantada ha de funcionar de aviso para que la dama se separe de su amante y disimule paseando por el jardín.

Y pues no pueden llegar
a este sitio sin que entren
por sus puertas a estas calles,
si alguna acercarse vieres,
procura que con la letra
me avisen, para que deje
de hablar con Camilo, y sola
por el jardín me pasee,
como gozando a mis solas
la suavidad del ambiente,
que de azucenas y rosas
invisibles alas mueve.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ *El duelo contra su dama*, p. 357.

⁶⁵⁸ *El duelo contra su dama*, p. 341.

⁶⁵⁹ *El esclavo*, vv. 849-860.

Antes de irse Libia, acepta el cometido advirtiéndolo, con un comentario indecoroso solo aceptable en el gracioso, que hará la seña a condición de que no pase toda la noche con su amante, como acostumbra: «pero mira / que no te estés, como sueles, / hasta el alba, porque el sueño / me da guiñadas». Durante la ejecución del plan, Sirene captará el mensaje: «Aquellas voces me avisan / que hay alguna que se acerque / a este sitio». Como se trata de escenas en paralelo –la criada Flora está cantando avisos también a Octavia– pronto se destapa el enredo.

En conclusión, la música de Venus aparece en gran medida bajo el pretexto de costumbre social y cortesana –como aliviar las penas o celebrar un himeneo– aunque los personajes especifiquen que en sus cadencias de amor lleven oculto un mensaje o aviso. Como se ha dicho a propósito de la música vocal, que es propiamente la de Venus, los estribillos, gracias a su poder de evocación, son susceptibles de cumplir diversas funciones para distintos personajes que van a extraer diferentes mensajes.

Estruendos marciales

La sonoridad propia del dios Marte se ejecuta en escenas en las que el valor es requerido, sea en una confrontación bélica o sea para ejercicios de armas propios del ámbito cortesano como los torneos o los duelos. De este modo, es extraño que voces armónicas propias de Venus suenen en la guerra o en una prisión militar sin el concurso de la caja y el clarín, y cuando esto sucede siempre los personajes reaccionan como si se estuviera atentando contra la verosimilitud y la convención escénica. Así, cuando «*suenan instrumentos*» músicos y no bélicos en la cárcel de *La inclinación española*, Federico rápidamente se extraña: «¿Acordes acentos en esta estancia?». ⁶⁶⁰

En una ocasión de *La restauración de Buda*, comedia historial con largas escenas de batalla y muertes tanto del bando cristiano como del musulmán, «*salen cantando y bailando todas las damas*» sin el acompañamiento del estruendo marcial propio de Marte, de ahí que uno de los contendientes se enfurezca y ordene el cese: «Tened, ¿qué música es esta / teniendo tan a la vista / un asalto de que todos / volvemos?», a lo que las cantoras se justifican. Jarifa pide que se mire

igualmente lo furioso
al horror de la milicia
que lo airoso en las hidalgas
cortesas galanterías
generosamente noble [...] ⁶⁶¹

La dama Zara es aún más elocuente cuando da explicaciones acerca del porqué bailaban y cantaban dulces cadencias en un contexto poco propicio para ello. No ha de ser reprimido este ejercicio musical ni aun en una situación de conflicto porque «cantábamos tu victoria / sin que ahora contradiga / con la armonía de Marte / mezclar dulces armonías». Es decir, el único asidero para vencer la inadecuación ante la convención teatral es la letra del tono «Del Austria el atlante, galante y bizarro», que, en efecto, canta las virtudes del cabeza de los cristianos en la confrontación.

⁶⁶⁰ *La inclinación*, p. 15.

⁶⁶¹ *La restauración de Buda*, vv. 2213-2217.

Con estas justificaciones vuelven a cantar para demostrar la inocencia de su acción pero vuelven a interrumpirlas, ahora por la sonoridad de Marte representada por un toque que solía hacerse con cajas y clarines –«*Tocan marcha y van saliendo soldados* [...]». Los hombres de armas prefieren las fuertes voces de estos instrumentos y se terminarán imponiendo. De ahí que por segunda vez con un «Tened» se ordene imperativamente a las damas que cesen su canto: «Tened, oíd, que estas voces / mejor aplauso me avisan».

Solo en una comedia Bances Candamo incluye al dios Marte entre las *dramatis personae*: en *Duelos de Ingenio y Fortuna* Marte aparece en un carro «*compuesto de trofeos bélicos, tirado de cuatro caballos*» y se presenta directamente mencionando los instrumentos que lo invocan.

Canta MARTE	Apolo, ya en tu favor tienes de Marte el valor, pues hoy alientan por ti bramando suaves y gimiendo graves, ronca la caja y sonoro el clarín. ⁶⁶²
-------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El estruendo marcial de la caja y el clarín simbolizan los atributos del dios Marte y el valor que se invoca en *Duelos de Ingenio y Fortuna*; pero es tal el poder de evocación de este ámbito discursivo que no es necesario que suenen estos instrumentos ni que se cite a Marte para aplicar metafóricamente sus cualidades a otros personajes o situaciones. De este modo, en la comedia *El duelo contra su dama*, la biografía de Margarita es presentada en términos musicales con unos versos que no precisan de ulterior explicación a los espectadores para ofrecer una valiosa información acerca del personaje.

Dirás que siendo su padre

⁶⁶² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 581-586.

gran general de las armas
de los duques de Lorena,
[...]
con aquella siempre fiera
ferocidad alemana
la crío siempre al arrullo
de las trompas y las cajas
hasta llevarla consigo
siendo embajador, a España.⁶⁶³

Dándonos Bances Candamo este dato, está vistiendo de características al personaje de Margarita antes de que haya aparecido. Sabiendo que se crío en un ambiente bélico, entre músicas militares, no nos extrañará –porque esta previa alusión musical sirve para incluir el dato en nuestro horizonte de expectativas– cuando la veamos, durante la segunda y la tercera jornada, disfrazada de hombre y con la espada dispuesta a atravesar a cualquier varón. El enfrentamiento final entre Margarita en disfraz varonil y Enrique da, como se sabe, título a esta comedia.

Por la importancia que tiene la música de Marte en las situaciones de duelo, de torneo y de guerra, se tomarán a continuación las escenas de este tipo en que Bances Candamo incluya más alusiones musicales con el objetivo de ejemplificar los recursos que les son propias.

⁶⁶³ *El duelo contra su dama*, p. 340.

Música para el torneo

La segunda jornada de *Sangre, valor y fortuna* se abre con un torneo que se está celebrando en honor de las bodas de la Infanta, pero los espectadores o lectores solo podemos presenciar una estancia palaciega adyacente donde la propia Infanta sufre en silencio a causa de esa boda pactada por su padre que obedece a razones políticas y no afectivas. De quien está realmente enamorada la Infanta es del villano Belisardo, que está participando precisamente en ese festivo torneo.

Según Ferrer Valls, la música instrumental era un elemento constitutivo del espectáculo cortesano del torneo desde sus orígenes. Así, documenta por ejemplo «trompetas e atabales» para la entrada del rey de Marruecos en uno⁶⁶⁴. Aunque era un fausto que podía incluir diversos ingredientes de teatralidad en sus sucesivas fases, durante la contienda propiamente dicha, la música parecía servir de aviso a los combatientes, marcar los ritmos de la ceremonia —como las entradas y salidas— y animar con su estruendo los ánimos de protagonistas y espectadores.

El problema que se presenta en la comedia *Sangre, valor y fortuna* es el mismo que nos encontramos con buena parte de la música instrumental del teatro áureo: su invisibilidad. Es sabido que el paratexto escasea en los manuscritos e impresos de las comedias del Siglo de Oro y que en muchas ocasiones el editor moderno ha de ingeniárselas para comprender en qué lugar iba una acotación o un aparte. En las relativamente pocas acotaciones musicales que conservamos se pone de manifiesto, primero, el predominio de la poesía sobre la música, y, segundo y consecuentemente, que la mayor proporción de ellas aluden a la música vocal, con o sin acompañamiento instrumental. En los casos en que suenan los instrumentos sin el concurso de la voz humana, los manuscritos o impresos del Siglo de Oro se limitan muchas veces a indicar, en el mejor de los casos, «clarines» y/o «cajas» sin más detalles. De nuevo quedamos al

⁶⁶⁴ Ferrer Valls, 1991, pp. 19-35.

arbitrio de que alguno de los personajes en escena comente los instrumentos que está escuchando de manera simultánea.

En *Sangre, valor y fortuna*, como era de esperar, no hay ninguna acotación para ese torneo que se supone que se está celebrando al lado de la sala que el espectador ve y que la Infanta y Rosaura están comentando. Aunque no mencionen ningún instrumento, es probable que a la ambientación y al decorado verbal se sumara el estruendo de instrumentos tan poco discretos como el clarín y la caja, la sonoridad marcial por antonomasia. En esa estancia adyacente, las damas comentan:

ROSAURA	Cuando habías de gozar de las fiestas, prima mía, con tanta melancolía te das así al suspirar [...]
INFANTA	Si sabes, prima, el intento de mi pasión desigual, si sabes, Rosaura, el mal de mi pena y mi tormento, te admiras que me retire de que a ver vaya el torneo.
ROSAURA	Como se hace a tu himeneo no te espantes que me admire.
INFANTA	(Disimulando he fingido estar indispuesta ahora.)

*Sale Belisardo alborotado.*⁶⁶⁵

La Infanta, fingiendo una indisposición, se ha retirado para no ver el torneo que se hace en honor de su aborrecida boda, pero irrumpe de pronto uno de los combatientes, el villano Belisardo, tras haber dado muerte al privado del rey de Polonia. Rápidamente, para impedir que entre otra persona del torneo, pide la Infanta a Rosaura: «Duquesa, cierra esa puerta» y ella responde «Ya cierro». Belisardo comienza a contar lo que acaba de ocurrir mientras ellas estaban encerradas y es en su parlamento donde

⁶⁶⁵ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 875-892.

menciona esos instrumentos que podrían haber sonado al inaugurar la segunda jornada o incluso durante esas intervenciones que he citado entre la Infanta y su dama Rosaura.

BELISARDO [...] pido licencia y al rumor canoro
del parche herido, del clarín sonoro,
por la confusa gente
entro en el circo valerosamente
[...]
Admirables acentos
de ruidosos bastardos instrumentos,
para alegrar el vulgo y animarlos,
pronunciaban la entrada de don Carlos
[...]
Las tiendas ocuparon
hasta que los llamaron
al certamen briosos y arrogantes,
con voces de clarines resonantes.⁶⁶⁶

La audición de instrumentos de viento y de percusión era inexcusable en los torneos por cumplir diversas funciones, y solo su alusión ya evocaba en la mente del dramaturgo y de los espectadores toda una escena que no era preciso mostrar.

⁶⁶⁶ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 925-1010.

Música para el duelo

A diferencia de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, en que el duelo opera como sinónimo de enfrentamiento y no se muestra ninguno de estos ritos cortesanos, en *El duelo contra su dama*, sí se da el duelo como ceremonial con grandes dosis de teatralidad acompañado con los instrumentos propios de Marte. Es en la tercera jornada donde se representa el desafío que da título a la obra, y la música marcial suena de manera transversal. Si en la tradición del torneo existen dos partes diferenciadas en tiempo y lugar, la del anuncio y la del combate propiamente dicho, también hallamos estas características en el duelo y en la representación que de él hace Bances Candamo. Ferrer explica así el carácter bipartito del torneo, que luego veremos aplicado a la tercera jornada de la comedia *El duelo contra su dama*:

El esquema era generalmente el mismo: unos personajes disfrazados irrumpían, interrumpiendo otros espectáculos, anunciaban la justa por medio de una ficción verosímil, jugando a provocar la sorpresa del auditorio, a veces por medio de recursos escenográficos y decorados móviles, y solían recitar un texto, y gesticular acompañándose, en ocasiones, de música y danza. La segunda parte del espectáculo, el combate, tenía lugar al aire libre, bien en el patio del palacio, en cuyo caso los espectadores podían asistir desde las ventanas y las galerías, bien en una plaza pública, y entonces la audiencia noble se situaba también en catafalcos contruidos para la ocasión y lujosamente cubiertos de ricas telas. La exhibición de vestuario y armas, el desfile de los flamantes caballeros, el galimatías de motes y emblemas, y en los casos más elaborados, la escenografía y el acompañamiento musical configuraban la segunda parte del espectáculo.⁶⁶⁷

La primera de las dos partes, que corresponde al anuncio, en *El duelo contra su dama* se ejecuta en forma de bando. Esta proclamación es a la vez musical y visual, porque un instrumento suena para indicar a los oyentes que pueden acercarse a leer el texto del edicto que se proclama. De este texto colgado en forma de cartel con anuncio auditivo, resulta la acotación típica del teatro del Siglo de Oro «tocan a bando» que también se usa en el texto de Bances:

⁶⁶⁷ Ferrer, 1991, p. 20.

mueran todos.

La caja a bando.

VOCES

Todos mueran,
sin reservar a ninguno
que a Sísara no obedezca.⁶⁷¹

No obstante yerra el musicólogo tarraconense al relacionar exclusivamente el tocar a bando con instrumentos de percusión, ya que también podían ir acompañados de instrumentos de viento como los clarines. Un ejemplo de ello lo encontramos en un auto sacramental de Bances Candamo, *El primer duelo del mundo*, en que el Pecado habla de un bando para el que utilizará, en vez del clarín, el viento, y en vez de la caja, su voz, construyendo una metáfora cuyo funcionamiento necesita que el público tenga automatizada la asociación del bando tanto al clarín como a la caja.

Esto definiendo en campaña,
y este bando lo promulgue,
siendo, en estruendo ruidoso
que a su daño se conjure,
clarín el viento que al mundo
con sus bramidos asuste
y caja mi voz, pues cuando
la vaga esfera discurre
para imitarme los ecos
los ejes del polo crujen.⁶⁷²

Asimismo, la Tierra, el Aire, el Agua y el Fuego acompañarán el bando para el mismo duelo con el clarín y la caja⁶⁷³. Es el primero de los elementos de la naturaleza citados el que justifica la intervención cuando indica: «publicarlo manda el Mundo [...] diciendo el clarín y el parche»⁶⁷⁴, y así da paso a los versos cantados del pregón: «*Oíd,*

⁶⁷¹ Calderón, 2001, p. 80.

⁶⁷² Bances Candamo, 2014, p. 109.

⁶⁷³ Bances Candamo, 2014, p. 159.

⁶⁷⁴ Como se dijo más arriba, parche es sinónimo de caja: «el pergamino o piel con que se cubren las cajas de guerra. Tómase alguna vez por la misma caja» (*Aut.*).

oíd, mortales, / el pregón de la lid generosa, / del duelo sangriento, del nuevo combate [...]».

La segunda parte de la ceremonia, el combate en sí, como aludía Ferrer en relación a los torneos, se celebraba en un tiempo y espacio distinto y que era anunciado en esa primera parte. En el caso de la comedia *El duelo contra su dama*, se celebrará en la plaza del palacio de Matilde y la música volverá a cobrar protagonismo en la ceremonia. En la acotación, Bances no escatima en detalles acerca de cómo se ejecutaba un duelo:

[...] *Al son de cajas y clarines se descubrirá en medio del teatro una gran tienda de campaña, y en un trono estará Matilde sentada y en sus gradas las damas. A la puerta habrá una silla en que estará sentado Adolfo, con bastón, y delante dél un bufete con sobremesa y recado de escribir. A los lados ha de haber dos tiendas menores, en una estarán Margarita y don Fernando, y en otra don Gastón y Enrique [...]*⁶⁷⁵

Las cajas y los clarines son normalmente los encargados de inaugurar el rito formulario que conlleva el duelo. Del mismo modo había dispuesto Bances esta entrada en su auto sacramental *El primer duelo del mundo*, a juzgar por su acotación: «*Cajas y clarines, y sale el Mundo con bastón; descúbrense en los dos carros de los dos lados dos tiendas de campaña, y sale el Temor poniendo la valla [...]*»⁶⁷⁶. A partir de este momento, la música que dio inicio a la escena irá pautando los distintos movimientos de los personajes implicados en el desafío, por ejemplo, las preceptivas llamadas cuyo toque, según Querol, se hacían exclusivamente con el clarín⁶⁷⁷, aunque también podían hacerse o bien con la percusión de una caja, o bien con ambos instrumentos a la vez⁶⁷⁸. En el torneo de la comedia *Sangre, valor y fortuna* se había aludido solo al instrumento de viento—«Las tiendas ocuparon / hasta que los llamaron / al certamen briosos y

⁶⁷⁵ *El duelo contra su dama*, p. 382.

⁶⁷⁶ Bances Candamo, 2014, p. 157.

⁶⁷⁷ Querol, 1981a, p. 92.

⁶⁷⁸ En efecto, el toque a llamada es «la señal que se hace con caja o clarín» (*Aut*).

llamada, / la segunda y la tercera, / y entren al son de su salva». La acotación, siguiendo puntualmente estas instrucciones, lee «*Tres toques de cajas y trompetas, y después a marchar, hacen su paseo y reverencias*».

Al toque de llamada, correspondían los destinatarios con su presencia y, después de aclaradas las instrucciones del duelo y hechos los pertinentes juramentos, debían volver a sus respectivas tiendas de campaña para prepararse para la lid. En la comedia de Calderón es el Condestable quien manda «Acompañenles las cajas / y trompetas mientras vuelven / a sus tiendas de campaña», y en la comedia de Bances Candamo es Enrique de Lorena, quien, después de detallar las vestimentas que llevarán los combatientes, menciona idénticos instrumentos musicales:

Y pues están prevenidas,
una llevad a la tienda
de mi contrario; y en tanto
que al combate se prevenga,
llenará el aire el estruendo
de las cajas y trompetas.⁶⁸²

Es en este momento en que termina *El duelo contra su dama*, sin llegarse a celebrar la contienda propiamente dicha, porque Margarita, disfrazada de varón, rehúsa la condición que pone Enrique de Lorena en cuanto a vestuario: «el pecho todo desnudo», solo cubierto con túnicas transparentes para que los testigos vean que nadie oculta armas. Con este ingenioso ardid, Enrique consigue que Margarita, entre lágrimas, deponga las armas y revele al auditorio que es una mujer, no con su cuerpo sino con su palabra⁶⁸³.

⁶⁸² *El duelo contra su dama*, p. 386.

⁶⁸³ Para este y otros desafíos al decoro teatral que supone esta obra de Bances Candamo en relación a su *Teatro de los teatros*, ver Gilabert, 2013b.

Música para la guerra

Los estruendos marciales propios de Marte estimulan el ejercicio de la violencia a sus oyentes, principalmente a aquellos que están encima del tablado, pero también afecta biológicamente a los espectadores.

La exposición a sonidos intensos, como en el caso de los tambores de guerra, estimula la secreción de hormonas como la *adrenalina* o la *noradrenalina*, *catecolaminas* cuya función biológica es preparar el organismo para la lucha o la defensa (Crystal, 1993): aumentan el ritmo cardíaco, la presión sanguínea y la glucosa en sangre. Son, además, neurotransmisores en el cerebro y los nervios simpáticos (correspondientes al sistema nervioso autónomo). La noradrenalina controla la temperatura corporal y la ingesta de agua y alimentos. El estado de estrés causado por estas hormonas prepara psicológicamente para la lucha.⁶⁸⁴

Luis de Badem es una de las comedias de Bances Candamo con más confrontaciones bélicas en que se explicita el concurso de la sonoridad de Marte. Desde el inicio de la segunda jornada, los instrumentos musicales están *tocando al arma* y las voces gritan desde dentro «¡Arma, arma!», entre los versos declamados. Este es un ejemplo del ambiente acústico y de la confusión que reina en la escena:

VOCES	¡Arma, arma!
LUIS	¿Qué es aquesto?
SOLDADO	Señor, de la estancia inculta salió una emboscada oculta del turco [...] y Dunebal ha embestido contra toda la emboscada.
	<i>Tocan.</i>
LUIS	[...] Federico, ¡a la venganza!
FEDERICO	En mi acero se afianza.

⁶⁸⁴ Miyara, 2005, p. 9.

UNOS ¡Cala cuerda, tambor, cala cuerda!

OTROS ¡Arma, arma, clarín, arma, arma!⁶⁸⁹

Otro elemento acústico que contribuía a ambientar las escenas bélicas, además de cajas y clarines, era el sonido producido por el choque de espadas y que se hacía desde dentro⁶⁹⁰. A través del oído la imaginación del espectador debía producir la imagen de la batalla librándose en ese preciso instante. Estas indicaciones pueden aparecer en el paratexto –«*Éntranse Luis y Federico desnudando la espada y oyéndose dentro ruido de armas*»⁶⁹¹– o en el texto dramático –«En el alcázar / los aceros se han oído»⁶⁹²–. El artificio de este efecto sonoro que se sirve de la sinécdoque es puesto de manifiesto por el gracioso de *Luis de Badem*, en un comentario metateatral –«hacia aquí viene la danza / sonando los cascabeles»– que, como se explicó en el apartado de bailes, tiene su correlato en las danzas de cascabel tan denostadas por los maestros de danzar del Siglo de Oro.

⁶⁸⁹ *Quién es quien premia*, vv. 153-160.

⁶⁹⁰ Ver el capítulo relativo a la música instrumental y, concretamente, el apartado sobre los efectos sonoros.

⁶⁹¹ *Luis de Badem*, f. 24v.

⁶⁹² *Luis de Badem*, f. 28r.

MÚSICA DE DIANA

En la comedia *La piedra filosofal* se encuentra uno de los pasajes más explícitos de esta colaboración entre la sonoridad bélica de Marte y la amorosa de Venus. Ya el paratexto que abre la secuencia separa los ámbitos: «*A un lado suena como a lo lejos la música, a otro las voces, cajas y trompetas y se descubre medio en una gruta Rocas*»⁶⁹³. Nótese que aquí la división se hace en tres categorías y cada una de las tres se ejecuta desde un lugar distinto: la propia de Venus, la propia de Marte y la que podríamos llamar propia de Diana, que son las «*voces*» venatorias. Es natural que a partir de este *horror vacui* tripartito el oído del espectador se confundiese, pero Bances Candamo decide no ocultar el recurso y lo explicita en boca de Rocas, que describe «tan disonante estruendo» con expresiones deícticas para señalar la procedencia de cada una de las sonoridades:

confunden los aparatos
 de tan disonante estruendo.
 Allí sonora armonía
 con la suavidad del metro,
 allí venatorias voces,
 al parecer de monteros,
 y aquí el dulce horror de tantos
 militares instrumentos
 con tal ímpetu confunden
 lo vario de sus acentos,
 que no hay cóncavo bastante
 a concebirles los ecos,
 ni el eco sabe la voz
 que ha de repetir primero,
 y así de todos duplica
 el rumor y no el acento.⁶⁹⁴

⁶⁹³ *La piedra*, acot. inicial.

⁶⁹⁴ *La piedra*, vv. 53-68.

Esta confusión para el oído es una estrategia musical de Bances Candamo con correlato en el argumento, pues se ejecuta con un objetivo: que la acústica sorprenda y espante lo suficiente para que el viejo Rocas salga su cueva y así ser cazado por los soldados del rey. Así lo expresa uno de los soldados que viene con ese encargo y que, entre otros detalles, señala que la «música» de Venus de esa acotación que excluía los instrumentos militares procede, al menos, de la lira.

SOLDADO	[...] y que esta caza ha dispuesto con músicas consonancias de la lira, con gorjeos del clarín y con las voces de las salvas y el ojeo, para que os hiciese el ruido salir del oscuro centro de la tumba que os esconde, sepultado antes de muerto. ⁶⁹⁵
---------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

También desde distintos lugares del escenario, en *Duelos de Ingenio y Fortuna* vuelven a colaborar en un *horror vacui* auditivo Venus, Marte y Diana, como se colige de la didascalía que da inicio a la primera jornada: «dentro se oyó una gran tropa de música a una parte; a otra, ruido de armas; y en otras distintas, venatorias voces»⁶⁹⁶. Los personajes de la escena inaugural de esta comedia mitológica llevan la cifra de cada uno de los tres dioses, que conformarán un vestuario sonoro que los acompañará a lo largo de la obra:

[...] a la segunda repetición del estribillo que cantó la Música fueron saliendo todos los que causaban el estruendo: Saldrán Arión retirándose de Arsidas y sus soldados; Himeneo, vestido de pieles, apartándose de Calíope y las demás musas; por en medio, Erictea y Cintia, con un coro de ninfas, adornadas de venablos y plumas.⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ *La piedra*, vv. 298-306.

⁶⁹⁶ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, acot. inicial.

⁶⁹⁷ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, acot. inicial.

Queda claro bajo el signo de Marte se encuentra la trama del capitán Arsidas y sus soldados que tienen por misión detener a Arión; bajo el signo de Venus, la propia de las musas e Himeneo, dios de los matrimonios y de los armónicos himnos nupciales – con los que comparte etimología–; y bajo el signo de Diana, la acción de las sacerdotisas del templo que van con «*venablos y plumas*», es decir, con la indumentaria propia de la caza, junto con las ninfas del monte.

Bances Candamo funde la sonoridad de Venus y Diana en la comedia *Carácter de los afectos* con parecida acústica e incluso vestuario: «*Será el teatro selva florida, y sonando a un lado la música, y a otro las voces de montería, atraviesan el teatro, como en fuga, algunas cazadores, y después Armelina y Lisarda a la francesa con unos venablos*»⁶⁹⁸. Es probable que incluyesen bocinas esas «*voces de montería*», y, precisamente en el apartado que más arriba dedicamos a este instrumento propio de las escenas venatorias, se explicaron los motivos del comentario metateatral del gracioso de *Quién es quien premia* que incide en esta mixtura de Venus y Diana:

BELTRÁN	¿Música y caza? Dirán los que no lo hubieren visto que si esta es selva encantada... Dígoles porque lo digo. ⁶⁹⁹
---------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

De hecho, y como hemos visto en otras ocasiones, el estribillo se hace eco de la operación por la que se mezclan los ámbitos discursivos: «*¡Ala, ala, ala, / del estruendo se formen / las consonancias!*»⁷⁰⁰. Estos versos bien podrían constituir un lema para la música teatral de Bances Candamo, ya que el espectáculo que concibe para el oído, ese *horror vacui*, no implica caos sino orden: todos los ingredientes de la textura musical, por opuestos que parezcan, tienen su lugar en la consonancia global.

⁶⁹⁸ *Carácter de los afectos humanos*, p. 211. Se corresponde con la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, acot. inicial.

⁶⁹⁹ *Quién es quien premia*, vv. 1987-1990. Ver el apartado correspondiente a la bocina en el capítulo relativo a la música instrumental.

⁷⁰⁰ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 7-9.

También los tres dioses –Diana, Marte y Venus–, con los tres protagonistas de sus tres tramas –Erictea, Arión e Himeneo– y sus acompañantes –ninfas, soldados y musas– tienen asociados tres distintos lugares: el monte para Diana, el templo en el que van a realizar un sacrificio humano y el maravilloso palacio ajeno a toda violencia:

NINFAS	¡Al monte! (<i>Vanse.</i>)
SOLDADOS	¡Al templo! (<i>Vanse.</i>)
MUSAS	¡Al palacio! (<i>Vanse.</i>) ⁷⁰¹

No obstante la participación en el estruendo sonoro del elemento venatorio, su intervención será ocasional y las sacerdotisas Cintia y Erictea se inclinarán hacia el binomio de Marte y Venus, respectivamente, que representan los héroes Arión e Himeneo –de los que se enamorarán– y las tramas de las que son portadores. De este modo, los estruendos bélicos persiguen el oído y la persona de Arión, mientras que la música armoniosa persigue el oído y la persona de Himeneo: «*Éntranse, llevando preso los soldados a Arión, las mujeres a Himeneo*»⁷⁰².

En ocasiones, el paratexto, que es la principal fuente de estas mixturas, es parco en palabras. Así, la didascalía de la comedia *Cuál es afecto mayor* no especifica la identidad de los instrumentos que suenan –«*Tocan instrumentos*»– pero por la glosa de los personajes sabemos que el espectador está escuchando «mujeres [...] que mezclen músicos / y venatorios instrumentos»⁷⁰³.

⁷⁰¹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 65.

⁷⁰² *Duelos de Ingenio y Fortuna*, v. 382 acot.

⁷⁰³ *Cuál es afecto mayor*, p. 381.

MÚSICA DE PLUTÓN

El hibridismo sonoro predilecto de Bances Candamo es, como se ha visto, el de mezclar la sonoridad del ámbito amoroso con la del ámbito bélico, pero en ocasiones puede haber otras mixturas con ingredientes, por ejemplo, de la acústica propia de la caza, pero siempre la fusión se hace a partir, o bien de Marte, o bien de Venus. Además de la acústica de Diana en algunas ocasiones, podríamos añadir la del dios Plutón en relación a la ejecución de melodías e instrumentos que directamente se relacionan con lo funesto. Un ejemplo de esta idea lo encontramos en la comedia *El Austria en Jerusalén*, en que las sonoras ondas de Marte y de Plutón se encuentran y confunden a los personajes que están en escena. Al amparo del clarín y de las salvas militares ejecutadas para «el lucimiento a la entrada» de un «alemán caballero», un personaje pregunta por el origen de «este alboroto» y le responden «que alborozado el pueblo / vuestro heroico nombre aclama»⁷⁰⁴. Bances Candamo busca el choque semántico a partir de sensaciones acústicas contrapuestas porque a esta acústica marcial se suman las fúnebres sordinas, es decir, una música enciende el espíritu y la otra lo templea en un lamento.

Sordinas.

FEDERICO	Oíd y qué destemplada ronca sordina, tan mal el eco al aire dilata, que lo que aquí aplauso empieza, allí en lamento se acaba. ⁷⁰⁵
----------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La afición del dramaturgo asturiano por este tipo de *horror vacui* para el oído es trasladada a los personajes. Así, Federico quiere asistir, en un gesto metateatral, a ese espectáculo híbrido entre la vitalidad de un sonido y lo fúnebre de otro, que es correlato,

⁷⁰⁴ *El Austria en Jerusalén*, p. 103.

⁷⁰⁵ *El Austria en Jerusalén*, p. 103.

según este personaje, de la propia existencia humana: si el júbilo de la vida y el horror de la muerte se encuentran juntos por natura, ¿por qué no reproducir esta sensación metafísica con el lenguaje musical?

FEDERICO Franquéeseles la entrada
a pública audiencia juntos,
que quiero ver cómo enlaza
aquel júbilo con este
horror, la vida en sus farsas,
mas ¿cuándo en ella tan cerca
uno de otro no se hallara?⁷⁰⁶

Leopoldo, uno de los que entraron con acompañamiento instrumental fúnebre, pide disculpas por aportar la nota sombría en la textura musical, ya «que entre festivas / señales alborozadas / le parece que os la hurta / el rato que os la dilata»⁷⁰⁷.

En la comedia *Más vale el hombre*, el maridaje de Plutón ya no es con Marte sino con Venus. En la apertura de la tercera jornada, la didascalia asegura que «*Suena a un lado música muy triste, a otro sordinas y cajas destempladas, y salen el Duque y Roque en prisiones*»⁷⁰⁸. La sonoridad de la diosa Venus, es decir la «*música*» vocal, cantará lamentos de amor con versos como estos:

La bellísima Floripes
milagro de amor hermoso
con dulce naufragio anega
su corazón en sus ojos.⁷⁰⁹

Como ocurriera con *El Austria en Jerusalén*, en esta escena de la comedia *Más vale el hombre* los personajes comentan la mixtura de los dos tipos de música que

⁷⁰⁶ *El Austria en Jerusalén*, p. 103.

⁷⁰⁷ *El Austria en Jerusalén*, p. 104.

⁷⁰⁸ *Más vale el hombre*, p. 322.

⁷⁰⁹ *Más vale el hombre*, p. 322.

Bances Candamo ha dispuesto para el oído del público. Nótese los deícticos por los que el Duque señala los distintos puntos de emisión sonora para cada categoría:

Dos encontrados acentos
 en distantes ecos oigo
 en entrambas partes dulces
 y en cualquiera pavorosos:
 allí lejana armonía
 se escucha de cuyo tono
 cláusulas son los suspiros
 funestamente sonoros
 y aquí en fúnebre aparato
 casi del viento medroso
 el eco en tantas sordinas
 suena bajo y gime ronco.⁷¹⁰

Tras este ejercicio de hermenéutica por parte del Duque, el gracioso –cobarde por definición– Roque se asusta ante lo que oye porque de la maraña acústica solo extrae uno de los elementos del binomio, el «fúnebre aparato»: «Ay, señor, que a la otra vida / me va a mí sonando todo». El donaire relaciona la sonoridad propia de Plutón con el responsorio que se dice por los difuntos en los funerales: «en sus voces mis oídos / están soñando responsos»⁷¹¹. A diferencia de su inferior, el personaje del Duque está más próximo a la atracción amorosa que al miedo a la muerte, de ahí que repare más en las dulces cláusulas de Venus que en la acústica instrumental de Plutón. Señala que «de Madama es la armonía», de donde proviene la suavidad «en las olorosas alas / que bate manso el fabonio». A esta intervención centrada exclusivamente en el elemento amoroso que canta Madama, el gracioso alega, en un arrebató metateatral e indecoroso, la poca pertinencia de mezclar la sonoridad de Plutón con la de Venus, máxime cuando están a punto de morir:

ROQUE

¡Valga el diablo la borracha!
 mucho “te quiero y adoro”

⁷¹⁰ *Más vale el hombre*, p. 322.

⁷¹¹ *Más vale el hombre*, p. 322.

y cuando para la muerte
vamos los dos de retorno,
ella se pone a cantar
gorgeos y requilorios.⁷¹²

⁷¹² *Más vale el hombre*, p. 322.

MÚSICA DE BACO

En el *Teatro de los teatros*, Bances Candamo asegura que la raíz etimológica de *comedia* tiene que ver con el origen mismo de las comedias, que se celebraban como rito báquico. De ahí vincula el arte dramático con la voz «*a commedendo*» en un contexto en que se «juntaban los mancebos al tiempo de la vendimia, festejando a Baco, comiendo y bebiendo en público, y ejercitando todas las licencias de la gula, y después cantaban por las alquerías y por lugares umbrosos»⁷¹³. Además de este nexo etimológico, Bances Candamo, en otro pasaje de su tratado teórico, vincula la música y las «decentes» burlas escénicas propias de los graciosos de comedias —«aunque ridículos, no tienen señas de deshonestidad»—, con el dios Baco. Da incluso un ejemplo de una escena musical risible de la Antigüedad, sin fuente documentada, por lo que Duncan W. Moir, que registra las fuentes clásicas que maneja Bances en su *Teatro de los teatros*, concluye, en una nota al texto, que «será invención del mismo Bances, si no es recuerdo de alguna farsa que ha visto o leído»:

En las fiestas de Baco, a quien estaba dedicado el teatro, andaban por las calles danzando, coronados de yedra y con unas cestillas de flores, serpol, verbena, violeta y yedras. [...] Mofaban y hacían gestos a cuantos encontraban [...] aunque ridículos, no tienen señas de deshonestidad y que aluden a nuestros entremeses desazonados y decentes burlas. [...] sacaban unos papeles de solfa, haciendo demostración de que le querían enseñar a cantar, y en tanto que uno le divertía, poniéndole delante el papel con que le enseñaba y echándole el compás mudamente, el otro le iba sacando de las alforjas el regalo que llevaba a las espaldas, haciendo visajes no poco acompañados de la risa del auditorio.⁷¹⁴

El objetivo de este apartado es analizar las relaciones poético-musicales del gracioso en las comedias de Bances Candamo por ser este personaje vehículo privilegiado para desvelar metateatralmente los resortes acústicos que escucha. Además, si al gracioso se asigna entre sus funciones la de ser alivio cómico en escenas de tensión, también este descanso tiene un correlato en las secuencias musicales: entre la

⁷¹³ Bances Candamo, 1970, p. 68.

⁷¹⁴ Bances Candamo, 1970, p. 128.

medida y contención de las canciones armónicas y de los saraos cortesanos, se encuentran comentarios del donaire referidos a la música popular y mudanzas irreverentes. Incluso en determinadas ocasiones Bances Candamo exige al actor que tiene este papel ciertas aptitudes en el canto, como en la comedia *Cuál es la fiera mayor*, en que todas las intervenciones de los dos graciosos son cantadas, a diferencia del resto de las *dramatis personae*.

Asimismo, los chistes que para el gracioso construye Bances Candamo a partir de lo acústico dan también una idea de su cultura musical. De este modo, sería incompleto un estudio de las virtudes de la música teatral sin tener en cuenta la sátira que el dramaturgo hace de los vicios asociados a los músicos áureos. Uno de los mejores ejemplos para ilustrar esta última idea se da en una escena de la comedia *El duelo contra su dama* en que Laureta, la graciosa, ejecuta una canción a modo de seña para indicar al galán oculto que Margarita está en el jardín. El enredo se da porque no solo está Lotario preparado para penetrar en el *hortus conclusus* sino también Enrique, verdadero amor de Margarita y acerca de quien Laureta había olvidado que usaba la misma seña. Cuando se da cuenta de su torpeza al asignar a dos galanes idéntico aviso, ya es demasiado tarde y su dueña la incita a cantar. Laureta, como graciosa de comedias, siente un miedo que la invade por haberse dejado sobornar por Lotario, y no dejará de exclamar apartes como «¡Ay, bolsillo, en qué peligro / me he de ver hoy por tu causa!» o «¿Hay mujer más desgraciada?»—. Margarita empieza a leer en voz alta la carta de Enrique por la que, después de «tres años de pena», decide venir esta noche. Como aún no ha terminado Margarita de leer la epístola, los espectadores y Laureta están impacientes por saber qué seña ha escogido Enrique y confirmar así su temor. La criada lo expresa con una metáfora acústica que bien podría servir para los galanes que esperan fuera:

Acaba, por Dios, señora,
no vayas leyendo a pausas,
que curiosos mis oídos,
tienen una sed, que rabian.⁷¹⁵

⁷¹⁵ *El duelo contra su dama*, p. 341.

Y antes de continuar Margarita con la lectura, Laureta sigue la misma metáfora musical y se dirige al público en un extremo metateatral. El oído, para todos las personas del teatro, es de importancia fundamental en esta escena.

Señores, de los oídos
la vida tengo colgada,
y al aire de lo que lee,
se me bambolea el alma.

Finalmente, su ama llega poco a poco, alargando la angustia, a las condiciones que establece en su carta Enrique para penetrar en el jardín, que, como se ha dicho, son las mismas que espera Lotario. Si Laureta no se acordaba de esta información se debe en parte a que, como buena criada, estaba acostumbrada a usar su bella voz para divertir y distraer a su ama.

LAURETA (¡Muriéndome estoy de miedo!)

Lee MARGARITA «Por la puerta falsa
del jardín, como solías,
me puedes abrir...»

LAURETA (¡Ya escampa!)

Lee MARGARITA «...y la seña de que está
la familia sosegada
será el oír que Laureta,
como que es acaso, canta.»

LAURETA (¡Cayose la casa a cuestras!
Tiemblo como una azogada,
que la misma seña tiene
también Lotario. ¡Oh, mal haya
mi memoria, que no pudo
acordarse de que usaba
Enrique esta misma seña!)⁷¹⁶

⁷¹⁶ *El duelo contra su dama*, p. 342.

Margarita suspende la furia porque se da cuenta de que necesita la voz sin igual de su criada para que ejecute el aviso musical. De este modo, ordena que comience la comunicación sonora con Enrique, no sin antes pedir a su criada que deje «las luces / en el nicho de esa estatua», por lo que suponemos que en esta escena de noche iban con ‘velas, velones o candiles con que se alumbra de noche’ (*Aut.*). En este momento la criada pone en marcha la segunda excusa antes de cantar: si la primera había sido criticar la venida nocturna de Enrique, ahora, con una sinestésica metáfora visual-auditiva, pretende convencer de la idoneidad de que la acción ocurra a oscuras, para que así no distinga a Lotario de Enrique y el enredo sea digno de las mejores comedias del género:

LAURETA	¿De qué sirve aquí la luz? Mira si alguna palabra yendo tentando el oído por los ojos se te ensarta.
MARGARITA	Necia, ¿quieres que una noche esté sin verle la cara sobre tres años de ausencia?
LAURETA	(¡Que al lance no le quedara ni aun el antiguo recurso de ser a oscuras!) ⁷¹⁸

Con la segunda intentona fracasada, Margarita urge a Laureta a que dé inicio a su canto: «Acaba / y, dando al aire la voz, / llama a Enrique» a lo que ella tramará la tercera excusa y aún habrá una cuarta. Nótese como la graciosa alarga cómicamente esta escena en que los dos galanes, en distintos lugares, están con el oído esperando la canción del mismo modo en que lo están todos los espectadores. El tercer y el cuarto subterfugio tienen una especial relevancia musical porque, si las dos primeros no incidían de manera directa en el ámbito que nos interesa, estos últimos son excusas reales sacadas del oficio del músico; de este modo Bances Candamo incluye un par de

⁷¹⁸ *El duelo contra su dama*, p. 343.

y os fingís malo del pecho.⁷²⁰

La quinta y última excusa para no cantar es la peligrosa obstrucción de la respiración por causa de flato, entendido como ‘porción de aire interceptado en los conductos por donde hace su tránsito la sangre, que embarazando el libre paso a los espíritus, causa dolor y molestia, o falta de respiración, y a veces la muerte’ (*Aut.*). Por el comentario metateatral en aparte que después de cada subterfugio da la graciosa, Bances Candamo nos da información sobre usos y costumbres de su tiempo; en esta nos indica que tener flato era una moda de las damas de la corte, como si cada alteración de la respiración tuviera que llevar esta etiqueta tan en boga. En un aparte dice Laureta «¡Ah, quién supiera / hacer bien la patarata / de algún mal de corazón, / gran socorredor de damas». Acto seguido, pasa a la representación dentro de la representación:

LAURETA	¡Ay, ay, ay, ay!
MARGARITA	¿Qué te ha dado?
LAURETA	Un flato, ¡ay, Dios, que me tapa toda la respiración!
MARGARITA	¿Flatos tienes?
LAURETA	¿Qué te espantas? Si anda este mal tan valido, que todas las damas rabian por entrar en esta moda. ¡Ay, ay!
MARGARITA	¿De burlarte tratas? ¡Por vida de Enrique! ⁷²¹

En este momento la criada ya no ve más escapatoria y en su siguiente intervención no tiene más remedio que ceder y ejecutará un tono que podría ser

⁷²⁰ Rojas Zorrilla, 1645, f. 114r. También en la comedia burlesca anónima *Escarramán* (Di Pinto, 2005, pp. 559-602) Constanza usa el subterfugio del catarro.

⁷²¹ *El duelo contra su dama*, p. 343.

interpretado por cualquier otro personaje sin la función de donaire. En la letra cantada se observa la seña por la que Lotario debería sentirse identificado con esa «fuentecilla bulliciosa», «abejuela de cristal».

Canta LAURETA Fuentecilla bulliciosa,
que con travesura incauta,
abejuela de cristal,
libando las flores pasas:
¡Para, risueña, para!
Que bulles, que saltas
y, bandido sediento, un arroyo
te bebe la vida y te roba la plata.⁷²²

Un último dato de interés sobre Laureta es que generalmente los pocos criados-músicos que tienen la oportunidad de salir a escena para comportarse como actores en las comedias del Siglo de Oro lo hacen de manera accidental, con poquísimos o ningún verso declamado. En cambio, Bances Candamo diseñó el personaje de Laureta como un papel para el que fueran precisas ambas habilidades interpretativas, la actoral y la musical. Además, el personaje de gracioso de comedias ultrapasa en mucho la dificultad interpretativa que puede tener frente a cualquier otra tipología de criado-cantor cortesano.

Al hilo de la técnica vocal en la poesía cantada se había aludido al falsete, indicando que poner de manifiesto este recurso era propio de los graciosos del teatro áureo, como el personaje de Gelanor de la comedia *El esclavo en grillos de oro*, que se basa en la etimología de *falsete* para motejar de falsa tanto a Libia como a su impostada voz:

GELANOR Que espere, dice la voz
de Libia, en falsete; pues
tan falsa como ella es;
y aun temo que me dé coz
con ella.⁷²³

⁷²² *El duelo contra su dama*, p. 343.

⁷²³ *El esclavo*, vv. 755-759.

En esta escena habrá una confusión de señas y terminarán los galanes sacando las espadas con el acompañamiento de las dulces voces de Venus. Solo el personaje metateatral del gracioso podía romper la ilusión escénica de ese fondo sonoro, exclamando durante la tensión del momento: «¡Que no dejen / de cantar con esta bulla, / estos diablos de mujeres!»⁷²⁴.

Calderón incluyó en *El monstruo de los jardines* una escena similar, en que el gracioso huye temeroso en un contexto violento con acompañamiento musical y será el encargado de cuestionar la convención teatral:

LIBIO	A muy lindo tiempo vuelven a cantar los otros. ¿Quién puso espadas y broqueles en solfa jamás?
-------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------

LIDORO	¿Qué hacéis?
--------	--------------

LIBIO	La fuga de este motete. A decir que callen voy por que en estilo no entren de matarse dos debajo de compás.
-------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

*Vase.*⁷²⁵

Las danzas de cascabel, que en el capítulo dedicado a los bailes ya se asociaron a lo popular e incluso a lo lascivo son traídas a colación por el gracioso de *Luis de Badem*⁷²⁶ para que luzca en la imaginación de los espectadores aunque se vede a la escena por imperativos del decoro. Sin embargo, en *Duelos de Ingenio y Fortuna* el

⁷²⁴ *El esclavo*, vv. 1104-1106.

⁷²⁵ Calderón, 2010a, pp. 300-303.

⁷²⁶ *Luis de Badem*, f. 24v.

gracioso intenta participar en la mascarada moviendo a la risa por su torpeza en las mudanzas. Así expresa su frustración:

SILVANO	También de máscara yo vengo, pero si no sé esta locura a compás de danzar, puedo temer que en los desairados saltos sepan quién soy... mas va, que se me conoce la cara en los gestos de los pies. ⁷²⁷
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En relación a la música bailada de Baco también puede verse el análisis de las danzas rústicas en el apartado dedicado a los bailes de raíz popular, concretamente los que acompañan a los siguientes tonos: «Venid a la viña, / a la viña zagales» (*El vengador de los cielos*), «Sea para bien / la feliz unión» (*Cuál es la fiera mayor*), «Sea para bien / la unión siempre feliz» (*Carácter de los afectos*) y «¡Viva la gala!» (*Más vale el hombre*).

La mixtura del dios Baco con la sonoridad propia de Marte aparece en una escena satírica de la comedia *La inclinación española* en que los graciosos Guirrete y Sotana imitan el bélico «toque a recoger», que se hacía por lo común con cajas y clarines, pero aquí se utiliza para huir del campo de batalla con un bando militar burlesco que se ejecuta al unísono. El contexto dramático es un combate cruento entre ingleses y escoceses en el que los graciosos no quieren involucrarse:

GUIRRETE	Sotana, ya es tiempo.
SOTANA	¿De qué, Guirrete?
GUIRRETE	De tocar a recogernos.
SOTANA	Pues toca a recoger.
GUIRRETE	Toca.

⁷²⁷ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 1891-1898.

SOTANA ¡Bravo brío!

GUIRRETE ¡Grande aliento!

SOTANA Sepa el mundo...

GUIRRETE El mundo sepa...

LOS DOS ¡Que no somos para esto!

*Vanse.*⁷²⁸

Otros recursos musicales como el eco, que Calderón usó al servicio de lo sobrenatural y para dar profundidad al mensaje repetido, en Bances Candamo deviene burlesco. En *Cuál es afecto mayor*, Eudosia, caracterizada por una voz prodigiosa, se prepara para cantar pero pide a una criada que la acompañe cantando –«cantemos / la letrilla celebrada del *Amanecer*»– pero esta subordinada, al no saberse la letra –«No la sé bien, pero vaya»⁷²⁹– se limita a repetir las últimas palabras a modo de eco. En consecuencia, la graciosa se esfuerza por retener y reproducir las últimas palabras con su menos dotada voz, contrastando burlescamente con la virtuosa voz de Eudosia que le sirve de modelo.

Finalmente, es preciso señalar un caso anómalo en el teatro del Siglo de Oro en relación a la música influida por la figura del donaire: en una comedia Bances Candamo incluye dos graciosos en que absolutamente todas sus intervenciones son cantadas, como reza la acotación de *Cuál es la fiera mayor*: Sátiro y Fauno van vestidos «*de dioses silvestres imitando la forma en que los pintan, medio hombres, medio cabras, y se advierte que todo su papel es cantado*»⁷³⁰.

⁷²⁸ *La inclinación*, p. 33.

⁷²⁹ *Cuál es afecto mayor*, p. 405.

⁷³⁰ *Cuál es la fiera mayor*, f. 3v.

PODER SOBRENATURAL E INTERRELACIÓN POÉTICA DE LOS ESTRIBILLOS

La música teatral del Siglo de Oro ejerce un poder extraterrenal en los personajes, sirviendo muchas veces de aviso velado o de oráculo para la psicomaquia que los atormenta. Bances Candamo acentúa este poder de la música en sus propias comedias y sus personajes son víctimas de una epifanía de carácter místico por la que les es revelada una verdad oculta. Este proceso de asimilación psicológica no solo opera en el plano de lo argumental sino también en el de la forma: la métrica se ve afectada por el oráculo en un proceso de contaminación que se detallará más adelante. Con todo, debe ponerse de manifiesto que una de las características esenciales de las secuencias musicales es la suspensión de la incredulidad que se exige al espectador, sobre la que aún la crítica no ha reparado en ella.

El hechizo que constituye la música ya había sido puesto de manifiesto por el *Discurso teológico* contra las comedias del padre Camargo y este punto no fue discutido por Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*:

La música de los teatros de España está hoy en todos primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos como hechizados.⁷³¹

El mejor modo de análisis de estos fenómenos es tomar diversas secuencias de una misma comedia y analizar todas las dimensiones de lo sobrenatural que se aprecian en la relación poético-musical. Para apreciar estas características es necesario observar también la evolución de los personajes y cómo actúan en relación a los distintos tonos que aparecen a lo largo de una comedia, de este modo es más útil tomar varios ejemplos

⁷³¹ Cotarelo, 1904, p. 123b.

de una misma comedia y enlazarlos, que tomar un ejemplo por comedia, desconectado de su contexto dramático.

Los doce tonos seleccionados para analizar los recursos de lo sobrenatural y la interrelación poético-musical de los estribillos en su contexto dramático, han sido tomados de cuatro comedias: *Sangre, valor y fortuna*; *El duelo contra su dama*; *El esclavo en grillos de oro* y *Luis de Badem*. Las cuatro pertenecen a distintas fases de producción del dramaturgo asturiano y ninguna de ellas pertenece al subgénero de comedia mitológica en que los prodigios audiovisuales forman parte estructural de la construcción dramática. En estas, la suspensión de la incredulidad opera de manera sistemática –por ejemplo en la aparición de personajes alegóricos– y se contempla en el horizonte de expectativas del espectador. En conclusión, las cuatro comedias escogidas para ejemplificar este capítulo forman parte de los otros dos subgéneros de comedias que señala Bances Candamo en su tratado teórico: comedias historiales y comedias de fábrica.

«ES EL ENGAÑO TRAIADOR»

En la jornada inicial de *Sangre, valor y fortuna* encontramos «Es el engaño traidor», el primer tono que nos ha llegado de una escena musical⁷³² en el teatro de Bances Candamo. Esta comedia pertenece a esa primera fase de su trayectoria previa a la llegada a la corte y puede servirnos de punto de partida para analizar la evolución poético-musical del dramaturgo.

Dentro MÚSICA *Es el engaño traidor
y el desengaño leal,
el uno dolor sin mal
y el otro mal sin dolor.*⁷³³

Bances juega a multiplicar su carácter evocador de este tono conocido por los espectadores, ya que no solo activa en el imaginario de los presentes todas aquellas escenas de engaño-desengaño que han presenciado con la misma música, sino que además suma los niveles de significación propios de las subtramas de las que son portadores algunos de los personajes de *Sangre, valor y fortuna*, a saber: el rey de Polonia, el príncipe de Polonia, la infanta Margarita, la duquesa Rosaura y Bencislao de Dinamarca. Es sintomático del efecto sobrenatural que este mismo estribillo es capaz de significar de manera directa realidades distintas para cada personaje. Además, con la audición se ponen en bandeja al espectador las conexiones necesarias para que pueda construir su horizonte de expectativas respecto al destino de cada personaje, aunque en principio, según se desprende de los versos que citamos a continuación, parece que los músicos estén tocando única y exclusivamente para el rey y para el príncipe:

Pero el rey pasa al jardín,
y el príncipe, en cuyo hermoso
sitio, al compás de las fuentes
que acompañan voz y tono

⁷³² *Sangre, valor y fortuna*, vv. 523-570.

⁷³³ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 523-526.

de músicos que le asisten,
tan diestros como sonoros,
divierten algunas veces
sus cuidados y sus gozos.⁷³⁴

Para el rey de Polonia el binomio engaño-desengaño del tono es trascendental. Su error trágico ha sido casar a su hija con el rey de Dinamarca por pura ambición de ver ampliados sus dominios, haciendo oídos sordos a la voluntad de su hija. Él aún está en la fase dominada por el «engaño traidor» y no llegará al «desengaño leal» hasta la tercera jornada, cuando tendrá que resignarse al amor verdadero de su hija a pesar de que no entre en sus planes políticos.

Respecto al príncipe polaco, para quien también los músicos están tocando y cantando, el tono es una interpelación directa. Está dándole a escoger entre el engaño y el desengaño, ya que está enamorado de la duquesa Rosaura y sabe que no es correspondido. En posteriores escenas el espectador podrá ver cómo el caprichoso príncipe ha escogido vivir en el engaño traidor, sobre todo cuando se deje dominar por sus bajas pasiones y, no importándole el rechazo de Rosaura, intente violarla con su «espada desnuda»⁷³⁵ y amparado por la oscuridad de la noche. En virtud de la justicia poética pagará con su propia vida el haber rechazado el «desengaño leal» ofrecido por el estribillo como esa voz del destino que suena, sin que se vean los músicos, poderosa y profunda.

No obstante, la conexión más evidente de la canción es la que se relaciona con la psicomaquia de la Infanta, cuyos motivos fueron esgrimidos justo antes de iniciarse el tono: aunque su padre ha determinado las bodas con el rey de Dinamarca, ella está enamorada del villano Belisardo, aunque atente ella misma contra su «deidad altiva», «real decoro» y su «sangre». A diferencia del príncipe, que escoge el «mal sin dolor», ella escoge la vía tortuosa del «dolor sin mal», porque, queriendo en silencio a un

⁷³⁴ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 503-510.

⁷³⁵ A García-Castañón en su edición no se le escapan las «claras connotaciones sexuales» de la espada desnuda de esta escena de intento de violación «como símbolo fálico». *Sangre*, p. 156, nota a la acotación al v. 1438.

villano solo se hace daño a sí misma, como expresa en versos que declamó instantes antes: «Para mí, triste, le lloro, / para mí, triste, le callo»⁷³⁶. Así, la Infanta expresa la pasión a la que parece contestar el oráculo cantado:

Belisardo es el que quiero,
y Belisardo a quien postro
contra mi deidad altiva,
contra mi real decoro,
contra mi sangre y mis prendas,
contra mí, y contra todos,
la vida, el sentido, el bien
la majestad, el reposo.⁷³⁷

La duquesa Rosaura completa este triángulo –o, mejor, poliedro– amoroso para el que el estribillo tiene connotaciones diversas. Ella rechaza, como se ha dicho, las galanterías del príncipe polaco, porque está enamorada del que cree que es el embajador de Dinamarca, Bencislao, ignorando que es en realidad el rey de dicho país. El desengaño, por tanto, se queda en el ámbito de lo latente, ya que los espectadores, en el momento de la audición, conocen la circunstancia real y esperan el momento en que Bencislao revele su verdadera identidad y cause ese «dolor sin mal» a Rosaura.

Finalmente solo queda hablar del propio Bencislao cuyos sentimientos han sido frustrados justo antes de la canción, cuando oculto ha oído la contraria inclinación de la Infanta. De este modo, declama desesperado en un aparte:

(O es ilusión lo que atiendo,
o es locura lo que noto,
o es engaño lo que dudo,
o es confusión lo que oigo,
o es que todo en mí es delirio
pues que lo padezco todo.)⁷³⁸

⁷³⁶ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 420-421.

⁷³⁷ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 477-484.

⁷³⁸ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 493-498.

Bencislao es el único, junto a la Infanta, que se encuentra ya sufriendo el dolor de la fase de desencanto. Paradójicamente él, extranjero en la corte de Polonia y para quien los músicos no están interpretando –lo hacían, como se ha visto, para amenizar el paseo del rey y del príncipe–, creará en virtud del efecto sobrenatural del estribillo, que el tono se escribió para él y que la música dialoga con él, a pesar de que se halle escondido fuera del campo de visión del resto de personajes. Nótese cómo Bencislao de Dinamarca se ve también interpelado para escoger entre el «engaño traidor» y el «desengaño leal». La canción lo persuade a la reflexión que compartirá con el público, ¿aceptará dolorosamente la realidad y seguirá adelante con el matrimonio como si nada hubiera oído? ¿Desvelará el secreto de la Infanta y huirá a Dinamarca? Sea como fuere, fijémonos en que Bances toma la excusa de la verosimilitud de la música en el ambiente cortesano para incluir lo que parece una inocente canción, cuando, en realidad, lo que hace interesante esta escena musical es que actúa de crisol para las decisiones de los personajes que marcarán el desenlace de la obra con sus peripecias individuales.

Inmediatamente después de los cuatro versos del estribillo, en efecto, Bencislao se siente identificado y dice «Parece que este concepto / se escribió para mí solo»⁷³⁹. Los dramaturgos del Siglo de Oro, conscientes del poder comunicativo de los estribillos musicales, trasladaban a los personajes reacciones de sorpresa o incluso de desconfianza, como si alguna instancia superior estuviera jugando con ellos y hubiera dispuesto esa audición para revelar aspectos clave sobre sus destino individuales, y esto a pesar de que en puridad los músicos no estén hablando ni con ellos ni de ellos. Calderón, en *El acaso y el error*, después de que suene un estribillo, observa metateatralmente Flora: «Parece que adrede quiso / quien tono y letra escribió, / satirizar mis delirios»⁷⁴⁰.

El estribillo, a modo de oráculo invisible –recuérdese que suena la voz sin que se vea el cantante–, aunque ya haya aparecido en las obras teatrales de otros ingenios anteriores, mueve necesariamente a la reflexión en el presente. Bencislao habla consigo

⁷³⁹ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 527-528.

⁷⁴⁰ Calderón, *El acaso y el error*. Cito por Querol, 1981a, p. 69.

mismo en voz alta y se interroga acerca del significado del estribillo y sobre la posible aplicación del mismo a su situación.

BENCISLAO Parece que este concepto
se escribió para mí solo,
pues engaño mis pasiones
en lo mismo que enamoro.
Estoy tal, ¡oh hado esquivo!
siendo lo que pasa cierto,
que me acredita que muerto
la pena de verme vivo;
no es engaño, no, aprensivo,
lo que toco, que un dolor
para padecer horror
trae consigo el no sentir, [...] ⁷⁴¹

Como se explicó a propósito de los estribillos y sus glosas, este es un ejercicio de hermenéutica en toda regla, como el que realiza el sacerdote aplicando a la cotidianidad presente los relatos bíblicos, o como la aplicación a un hecho concreto de una ley general que sirve a todos los ciudadanos. Los tonos teatrales del Siglo de Oro tienen en su formulación el poder de las leyes sagradas y humanas, de ahí que puedan recontextualizarse en el seno de otras comedias y seguir activo su magma significativo: el personaje seguirá aplicando a su existencia temporal, lo que pudo y podrá servir a otros personajes de obras precedentes o futuras, pese a la disparidad de peripecias. Son evidentes las connotaciones casi mágicas de este fenómeno tanto para el dramaturgo como para los espectadores que contemplaban y escuchaban las escenas musicales. Tanto es así que únicamente en esta secuencia de la comedia *Sangre, valor y fortuna*, Bances Candamo introduce dos elementos más que podríamos llamar sobrenaturales, siempre al hilo de lo musical. Me refiero, en primer lugar, al concurso auditivo de los elementos de la naturaleza para crear el ambiente: sea de manera literal o figurada se sugiere que el flujo del agua, sin intervención humana, es quien marca el tempo a los músicos: «al compás de las fuentes / que acompañan voz y tono / de músicos que le asisten» ⁷⁴². Y en segundo lugar, me refiero al discurso reflexivo que realiza Bencislao,

⁷⁴¹ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 527-538.

⁷⁴² En su tratado teórico, Bances Candamo expresó su concepción de la armonía musical en los seres humanos, en los elementos de la naturaleza y en las esferas celestes, siguiendo una idea de raíz órfica y

ya que en el momento de terminar cada una de sus coplas declamadas, se produce una perfecta sincronía, aparentemente azarosa, con el estribillo de la música que se supone ejecutado en otro espacio —el jardín— y para otros personajes —el rey y el príncipe—. A continuación se muestran dos de las cuatro ocasiones en que esto ocurre en el marco del mismo tono teatral:

BENCISLAO	[...] para padecer horror trae consigo el no sentir, y solo para el fingir...
ÉL Y MÚSICA	<i>...es el engaño traidor.</i>
BENCISLAO	Pero de manera siento este fuerte desengaño, que no sé si en ser engaño fuera demás sentimiento. Quién vio por mayor tormento un alivio en lid mortal, un bien en la luz de un mal, siendo con certezas claras el engaño de dos caras...
ÉL Y MÚSICA	<i>...y el desengaño leal.</i>
BENCISLAO	De los dos dónde hay más daño se conoce fácilmente [...] ⁷⁴³

La crítica especializada apenas ha reparado en que buena parte de las escenas musicales de las comedias del Siglo de Oro tienen características propias de las comedias de magia, escenas que, si no estuvieran acompañadas por el componente acústico, nos llamarían la atención por la torpe inverosimilitud. Pero es la música la que logra este efecto de suspensión de la incredulidad aun en las piezas teatrales más alejadas del tema mitológico o mágico: en virtud del poder de lo auditivo, el espectador

pitagórica (Bances Candamo, 1970, p. 95). Para ver la relación del flujo del agua con la técnica vocal, ver el apartado relativo a las hipotiposis.

⁷⁴³ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 537-552.

de la época o el lector actual dejan automáticamente de lado su sentido crítico e ignoran las inconsistencias del género teatral en el que están inmersos.

A nivel formal la presencia del estribillo corrobora métricamente su autonomía. Después de doscientos treinta y un versos octosílabos en romance con asonancia en *o-o*, los cuatro versos del estribillo se presentan con otra estrofa, la redondilla y con estructura abrazada *abba*. Sin embargo, no rompe por completo la anterior secuencia métrica, porque al quinto verso –la glosa de Bencislao– se retoma el romance en *o-o*. Parece que métricamente también se esté expresando ese paréntesis musical en que las convenciones propias de la semiótica teatral han de quedar en suspenso. Obsérvese cómo la reflexión de Bencislao comienza con romance, al igual que el resto de personajes de la escena precedente, pero que, métricamente, su intervención queda contaminada por la forma del estribillo, es decir, por las redondillas –que se encadenarán para formar décimas–.

	[...]	
INFANTA	Dices bien, vamos Rosaura. (Amor, no tan riguroso; válgate Dios por villano, nunca te vieran mis ojos.)	SEGMENTO PREVIO (Romance en <i>o-o</i>)
<i>Dentro</i> MÚSICA	<i>Es el engaño traidor y el desengaño leal, el uno dolor sin mal y el otro mal sin dolor.</i>	ESTRIBILLO (Redondilla)
BENCISLAO	Parece que este concepto se escribió para mí solo, pues engaño mis pasiones en lo mismo que enamoro.	REACCIÓN (Romance en <i>o-o</i>)
	Estoy tal, ¡oh hado esquivo! siendo lo que pasa cierto, que me acredita que muerto la pena de verme vivo; [...]	CONTAMINACIÓN (Redondilla que se convierte en décima)

A partir de este momento y hasta el final de la escena, Bencislao de Dinamarca no volverá al romance. Se mantendrá, tras ese titubeo posterior al estribillo, en las redondillas, con un añadido de complejidad: las de Bencislao serán series de dos redondillas de rimas abrazadas que enlazará con dos versos que repiten la última rima de la redondilla inicial y la primera de la final, estrofa que recibe el nombre de décima espinela.

A partir de este análisis podríamos ciertamente asegurar que hay una diferencia entre los primeros cuatro versos del rey de Dinamarca y los sucesivos: en los primeros está reaccionando ante la letra de la canción, describiendo su medio –«Parece que este concepto / se escribió solo para mí»–; en los siguientes ya se ha dejado arrastrar por esa dimensión casi mágica y no cuestiona la coincidencia ni el vehículo. De hecho, no es hasta que se canta el último verso de la repetición y cesa la música, que Bencislao de Dinamarca no volverá a hablar de él –«¿Qué intentaré ahora aquí / con lo que su voz obró?»–, como si ya hubiera regresado a la verosimilitud, tras el paréntesis acústico.

En definitiva, la crisis existencial en la que se ve sumido y el mensaje oracular del binomio engaño-desengaño, concluyen en una firme decisión a favor del «leal desengaño», ese «dolor sin mal» que también había escogido la Infanta. Bencislao ha recibido ese mensaje divino como un aviso y así lo expresa con unos versos que ponen fin a la escena:

saldrá a luz el desengaño
a pesar de lo indeciso,
que un daño llama a un aviso,
y un aviso vence un daño.⁷⁴⁴

Escogiendo el desengaño, vence un daño y se vence a sí mismo. Es curioso notar en qué medida esta escena musical sobre el destino de los personajes anticipa el final –a modo de *spoiler*– recubierto de un velo enigmático, que solo se ve claramente en una segunda lectura. En la tercera jornada, estarán los mayores retos respecto al desengaño:

⁷⁴⁴ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 577-580.

Bencislao dejará de engañar al rey de Polonia y revelará el secreto de que él fue quien mató a su hijo el príncipe, crimen por el que habían culpado a un inocente. Asimismo, el resto de personajes también tendrá retos con el desengaño, y con mayores implicaciones en la trama, así, los protagonistas podrán finalmente casarse, cuando el villano Belisardo se dé cuenta de que ha vivido en un engaño y que es de noble cuna.

«SOLO EL SILENCIO TESTIGO»

El tono anterior, «Es el engaño traidor», se encontraba en la primera jornada de *Sangre, valor y fortuna*. Para apreciar el significado de estos procedimientos y ya que conocemos la peripecia de los protagonistas de esta comedia, analizaremos el último tono de la comedia, «Solo el silencio testigo», que se encuentra en la segunda jornada.

MÚSICA (*Dentro*) *Solo el silencio testigo
ha de ser [de] mi tormento
pues no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.*⁷⁴⁵

Previamente a la canción, la infanta Margarita ha dado un paso en su prohibido amor por el villano, interrogando al gracioso Pepino sobre la vida privada y amores de Belisardo. Por ejemplo, le pregunta a qué se dedicaba en la aldea y Pepino responde «Hacía versos / y andaba galanteando / el lugar todo». Como complaciéndose con el dolor del desengaño, la enamorada ahonda en su propia herida y pregunta concretamente qué es lo que hacía en sus galanteos y si había una concreta mujer a quien «con más agasajo / servía». El gracioso cuenta que andaba persiguiendo a varias mujeres y refiere una jocosa lista de todas ellas, a saber: «la hija del boticario», «la mujer / del barbero», «la hermana del escribano», «la del herrador», «la sobrina del cura» y

Luego más cuatro viudas,
seis doncellas y otras cuatro
que no lo eran, por ser
el estorbo ya pasado.
Esto gozaba en su aldea;⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1367-1370. Añado la necesaria partícula del segundo verso que olvida esta edición.

⁷⁴⁶ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1265-1269.

Para mayor dolor de Margarita, Pepino sigue la cuenta con una dama de la corte de quien está enamorado Belisardo en la actualidad. Como no puede revelar que se trata de la propia Margarita, esconde el nombre:

pero aparte lo villano,
a una hermosísima dama
está en la corte adorando,
tan linda, tan bella, y tan
con tantos tanes de garbo
que sobre tantos le puedo
añadir aun otros tantos,
(¡quién la dijera a la Infanta
que es ella! [...])⁷⁴⁷

El enredo está servido y queda confirmado con un soneto que escribió Belisardo a esa dama a la que se nombra poéticamente con el seudónimo de «Celia»⁷⁴⁸. La Infanta, al enfadarse, parece ignorar la convención poética tan en boga en el Siglo de Oro de referirse el poeta a su amada con seudónimos como «Amarili»⁷⁴⁹, «Fili»⁷⁵⁰, «Lisi»⁷⁵¹, «Anarda», «Matilde», «Isabela» o incluso «Dominga»⁷⁵² cuando ambienta el poema en un paraje rústico, por citar las ocho destinatarias poéticas que aparecen en el

⁷⁴⁷ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1270-1278.

⁷⁴⁸ El soneto, además de conservarse en *Sangre*, aparece recogido en su *Poesía selecta*, bajo el íncipit de «Idólatra de amor, Celia, asegura» (Bances Candamo, 2004, p. 71). Idéntico nombre poético se lee en la endecha real «Celia, mientras al aire», p. 144. Curiosamente, del yo poético también se infiere una diferencia de estatus social respecto a Celia, lo que podría dar lugar a hipótesis, ajenas a este trabajo, de una unidad, sea como personaje literario o como persona real, de esta dama.

⁷⁴⁹ «Ofendíome Amarili y yo, quejoso», p. 44. El mismo seudónimo aparece en otros poemas del mismo volumen («Hermosa ninfa, ya verde y amena», p. 45) y a veces, aparece con la variante de Amarilis («De qué me sirve, amor, fingir enojos», p. 49 y «Llegué del Tajo a la dorada orilla», pp. 158-181) atendiendo, probablemente, a necesidades métricas.

⁷⁵⁰ «Llora el alba, lloraba Fili un día», p. 50. Aparece también, por ejemplo, en «Por error de tu cielo, Fili bella» (p. 55), «Como el enfermo que con sed ardiente» (p. 61), «Qué haces allá de amante embelesado» (p. 62). Como en el caso de Amarili/s, aquí también aparece a veces como Filis: «Llegué del Tajo a la dorada orilla», pp. 158-181.

⁷⁵¹ «Para responderte amigo», pp. 105-114. Bajo el pseudónimo poético de Lisi se esconde la reina María Luisa de Orleáns, esposa de Carlos II, que en el momento de escribir el poema acababa de fallecer.

⁷⁵² *Anarda* en «Hurtó en reflejo el pintor», p. 12; *Matilde* en «Después que por largos días», p. 72; *Isabela* en «Contra ti sean los enojos», p. 124; y *Dominga* en «Helarse con el fuego, arder al hielo», p. 51.

compendio lírico de *Poesía selecta* de Bances Candamo. La infanta Margarita, celosa de sí misma sin saberlo, rompe furiosa el papel que contiene el poema y entra en una profunda desazón. Se trata del doloroso «desengaño» que había sido *leit motiv* de la primera canción de *Sangre, valor y fortuna* junto al «engaño» que también se predica de la Infanta. Para distraer sus penas, pide Margarita, según la costumbre cortesana, que se le interprete una canción para aliviar las penas de amor y la melancolía. La petición musical es detallada y debe ir acorde con su estado de ánimo. Bances Candamo, incluye de manera expresa, en boca de la Infanta, esta adecuación poético-musical que incide incluso en el modo en que han de interpretar la canción y no solo en la canción escogida: «Sea triste la letra y canto».

INFANTA [...] Flora, tú y Risela un rato
cantad allá fuera.

FLORA Si halla
tu pena en eso descanso
seremos todas dichosas.

INFANTA Sea triste la letra y canto.⁷⁵³

Antes de que Flora y Risela canten, Margarita se lamenta y refiere su desdichado dolor, alegando que «no todos los amores / han de ser tan desgraciados / como el mío». Lo que dará entrada al tono teatral, como si este verso fuera la seña para que los músicos comiencen, es la exclamación que aparece en el último verso de su parlamento «¡Suframos, penas, suframos!». De modo circular, el único verso parecido al mencionado es «¡Suframos, cielos, suframos!» con el que dará fin, precisamente, a esta escena musical. Entre una y otra exclamación de Margarita se halla el tono «Solo el silencio testigo».

Recordaremos que en el tono «Es el engaño traidor» la primera reacción de Bencislao de Dinamarca había sido de sorpresa, y comentaba el propio tono con la misma forma métrica que precedía a la redondilla del estribillo, el romance, durante

⁷⁵³ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1350-1354.

cuatro versos. A partir de su quinto verso y hasta el final de la escena musical Bencislao ya demostraba haberse contaminado por el contenido de la canción que imitaba a nivel de contenido –examinando sus propios sentimientos– y a nivel de forma –adoptando una forma métrica análoga a la del estribillo–. A partir de ese quinto verso ya no reparaba en el vehículo musical ni en las sincronías casi mágicas entre su discurso y la música. Lo mismo, literalmente, ocurre en este caso con la Infanta. Bances Candamo está colocando un espejo en las escenas musicales de la primera y la segunda jornada de tal manera que es imposible que se trate de una coincidencia:

INFANTA	[...] que no todos los amores han de ser tan desgraciados como el mío. Muerta vivo. ¡Suframos, penas, suframos!	SEGMENTO PREVIO (Romance en <i>a-o</i>)
MÚSICA (<i>Dentro</i>)	<i>Solo el silencio testigo ha de ser de mi tormento pues no cabe lo que siento en todo lo que no digo.</i>	ESTRIBILLO (Redondilla)
INFANTA	Cuanto veo, cuanto oigo, todo conmigo está hablando. ¡Ay de mí, triste! Volved segunda vez a cantarlo.	REACCIÓN (Romance en <i>a-o</i>)
	Quien con firme amor batalla y el silencio le prefiere todo aquello de que muere viene a ser de lo que calla [...]	CONTAMINACIÓN (Redondilla que se convierte en décima)

Téngase en cuenta que los cuatro versos del *segmento previo* son la continuación de un romance más largo y que los cuatro en los que la víctima de la música está ya irremediabilmente imbuido de ella –*contaminación*–, continúan del mismo modo en cuanto a forma y contenido hasta terminar la escena. De los cuatro mencionados, los únicos microsegmentos son los del medio –el *estribillo* y la *reacción*–, ambos de cuatro

versos y que solo aparentemente –como los puntos de distinto color del *yin yang* taoísta– están desgajados de un segmento mayor.

Todo ello es un *déjà vu* o, mejor, un *déjà ecouté*; compárese la idéntica interrelación poético-musical con que Bances urdió el tono «Es el engaño traidor» en la primera jornada. A partir de aquí las simetrías se siguen cumpliendo hasta terminar la escena: a la primera décima de Bencislao se sumará la Música repitiendo el primer verso del estribillo; a la segunda décima, se sumará con la repetición del segundo verso, y así sucesivamente hasta llegar a la última repetición del cuarto verso del estribillo. No es tampoco azaroso que cada una de estas secuencias musicales tenga cuarenta y ocho versos exactos.

La suspensión de la incredulidad propia de este tipo de escenas musicales y que se comentó al hilo del tono anterior implica aquí un mayor reto para el espectador. Si dejamos de lado la convención según la cual el estribillo –«*dentro*»– cumple una función de voz invisible del destino puede parecernos extraña y cuestionable la primera reacción de sorpresa tras la música –«Cuanto veo, cuanto oigo, / todo conmigo está hablando / ¡Ay de mí, triste!»⁷⁵⁴– pues es la misma triste Infanta que se siente identificada con la canción la que acaba de indicar a Flora y a Risela que canten un tono en que sean tristes «letra y canto». La válvula de escape para que no resulte ridículo este choque entre realidad dramática y convención estriba en concebir que esas voces invisibles del hado no importan en cuanto a continentes sino en cuanto a contenidos, tal y como sucede con la posesión de un cuerpo humano por parte de una instancia superior. Este espíritu acústico sería el que movería a las criadas a escoger de entre todas las canciones del repertorio de tonos teatrales, aquella que revelase una verdad epifánica íntimamente relacionada con la situación de su destinatario; en otras palabras, se asemejaría al oráculo de Delfos –tantas veces citado por Bances en sus obras⁷⁵⁵– en el que las sacerdotisas cedían su voz para que la divinidad revelase el hado de manera

⁷⁵⁴ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1371-1373.

⁷⁵⁵ Aparece por ejemplo en el personaje alegórico de Oráculo y en sus diálogos con la Providencia del auto sacramental *Las mesas de la fortuna* (Bances Candamo, 1722b) y también en su comedia mitológica *Duelos de Ingenio y Fortuna* (Bances Candamo, en prensa), cuyo marco espacial es Delfos y su protagonista femenina es una sacerdotisa del templo de Apolo.

acústica. Que la música sea el punto de encuentro entre el ser humano y la divinidad para la manifestación del oráculo, es un elemento fundamental, según escribe Bances Candamo en unos versos cantados de su auto sacramental *El gran químico del mundo*:

MÚSICA

Ya a la voz alentada
de oráculo divino,
que de los aires rompe
viriles cristalinos
la oculta consonancia
de los cinco sentidos,
pues la fábrica humana
en música se hizo,
responda en acentos de métrico ritmo.⁷⁵⁶

En «Es un el engaño traidor», en «Solo el silencio testigo» y en tantos otros tonos teatrales, los músicos constituyen un buen ejemplo de esa «fábrica humana» que median «en acentos de métrico ritmo» con «voz alentada / de oráculo divino» entre la circunstancia concreta del personaje y el sentido profundo de su existir.

El hecho de que Bances Candamo escoja para las repeticiones fragmentadas del estribillo el último verso de cada décima en que el destinatario reflexiona en voz alta es un genial recurso que no hace más que subrayar el efecto de epifanía. No se trata de diez versos declamados más uno cantado, sino que el último verso de la décima se funde con el verso cantado del estribillo en una coincidencia perfecta que logra el efecto de parecerle al personaje que las voces sonoras del destino, que no vemos, se han apoderado también de su cuerpo. Debido a la superposición simultánea de lenguaje hablado y cantado es imposible separar la voz del individuo que el espectador ve de la voz cuyo emisor no ve; en definitiva, el público presencia cómo la única persona en escena, llegado el décimo verso de cada décima, parece hablar con la misma voz del destino que usan los oráculos que están *dentro*. Pocas fórmulas hay mejores para dramatizar la aprehensión e interiorización de un «aviso».

⁷⁵⁶ Bances Candamo, 1722b, pp. 7-41.

El estribillo aconseja a la Infanta que debe sufrir su tormento de celos en silencio y ella, en la décima de conclusión previa al verso cantado final, parece aceptar y hacer suya la lección: «sea mudo castigo / de mi pena y mi tormento / cuanto sufro, quiero y siento... / ...*en todo lo que no digo*». Sabia actitud la de interpretar en clave individual y aceptar el aviso sonoro, pues, si en vez de callar, exteriorizase su dolor de celos por esa Celia que no es otra que ella misma, haría un ridículo espantoso ante Belisardo, ante el rey y ante todos. La Infanta, por tanto, aguantará estoicamente su pena –gracias a *patientia* y *prudencia* aprendidas en virtud del tono– para que las aguas vuelvan a su cauce.

No obstante, ni Margarita ni nosotros podemos encerrar todo el sentido del estribillo con una única interpretación, máxime si los versos cantados se expresan como una ambigua paradoja entre hablar y callar, el sonido y el silencio: la primera parte ya implica una contradicción poética *per se* –«Solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento»– a la que se suma la segunda –«pues no cabe lo que siento / en todo lo que no digo»– y el sentido unificado resultante infringe el sentido común sin acarrear una contradicción lógica. Probablemente Bances Candamo hereda esta paradoja del silencio poético de su admirado Calderón, autor del famoso poema *Psalle et sile*⁷⁵⁷ –canta y calla– que expresa perfectamente la idea que aparece en *Sangre, valor y fortuna*. Reproduzco tan solo algunas estrofas del largo poema, que bien podrían ser versos pronunciados por la infanta Margarita:

Canta y calla, otra vez leo,
y otra vez suspensa el alma
duda cómo se reduzca
a un precepto: *canta y calla*.
Porque si el callar es muda
prisión del silencio que ata
con el uso de las voces
el rumor de las palabras;
y el cantar, no sólo es
romperlas, pero entonarlas
al concertado compás

⁷⁵⁷ Calderón, 2000.

de métrica consonancia,
 ¿cómo, compuesto de dos
 proposiciones contrarias,
 sagrado precepto, a un tiempo
 cantar y calla me manda?

[...]

Es el silencio un reservado archivo
 donde la discreción tiene su asiento;
 moderación del ánimo que, altivo,
 se arrastrara sin él del pensamiento;
 mañoso ardid del menos discursivo
 y del más discursivo entendimiento;
 pues a nadie pesó de haber callado
 y a muchos les pesó de haber hablado.

[...]

Confieso que es una interior batalla,
 por eso se corona el que pelea,
 y para aquél que menos fuerte se halla
 consejo fue de iluminada idea,
 sacro proverbio en que se escribe: «O calla,
 o algo di que mejor que callar sea»,
 y si ha de ser mejor callar, calle entre tanto
 el silencio, hasta ver si lo es el canto.

Este motivo calderoniano⁷⁵⁸ parece haber sido transversal en el siglo XVII hispánico. Así, en el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*⁷⁵⁹, Josa y Lambea notan en buena parte de las piezas barrocas que editan, una recurrencia a la manifestación musical del sufrimiento amoroso del sujeto lírico en relación dicotómica con el silencio, hecho evidente, por ejemplo, en el recitativo que comienza de esta guisa: «Rompa el aire en suspiros, / queja sin voz, y voz de mi silencio / templada con el llanto»⁷⁶⁰. Ciertamente, el elocuente silencio es a la literatura barroca lo que el claroscuro para la pintura de la misma época: un motivo de hondo calado filosófico capaz de expresar todo un universo poético en un verso o en cualquier otra forma artística. Bances Candamo, en la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* expresa así la

⁷⁵⁸ Sobre la retórica del silencio en el teatro áureo pueden verse Déodat-Kessedjian, 1999; Josa y Lambea, 2008a y Vara López, 2014.

⁷⁵⁹ Josa y Lambea, 2008b. Ver, en particular, las pp. 42-49 del estudio introductorio.

⁷⁶⁰ Josa y Lambea, 2008b, p. 108.

paradoja: « [...] nunca / rompa el labio este secreto, / ¿pues qué hará, ay de mí, la voz, / si aún temo que hable el silencio?»⁷⁶¹.

Volviendo al tono de «Solo el silencio testigo», Suárez Miramón, analizando la redondilla que tantas veces se escuchó en los teatros del siglo XVII⁷⁶², añade lo siguiente:

La paradoja entre el silencio y la manifestación verbal, conceptual y musical del sufrimiento amoroso se funden en varias obras para comunicarnos unas emociones imposibles de traducir con la lógica del lenguaje o, como dijo un personaje de Pérez de Montalbán (*Olimpa y Vireno*), “porque en la lengua no hay modo/ para explicar lo infinito”.⁷⁶³

En otro orden de cosas, decide Bances hacer que la Infanta se canse de la canción y la interrumpa, precisamente después de que se haya cantado la última y preceptiva repetición de nuestro estribillo. Este elemento forma parte también de lo sobrenatural en el que debe suspenderse la incredulidad del espectador: los músicos iban a detenerse de todos modos, incluso sin la orden de la Infanta, en primer lugar porque ya lo hicieron en la canción de la primera jornada a la que sirve de espejo y segundo lugar porque el estribillo no tiene cinco versos, sino cuatro. De todos modos, se hace creer al espectador que el corte es abrupto y de improviso, como si «en todo lo que no digo» no fuera el último verso del tono.

<i>Dentro</i> MÚSICA	<i>...en todo lo que no digo.</i>
[INFANTA]	Dejad las voces, que sirven a mi pena de más llanto.
FLORA	Si otra letra más gustosa

⁷⁶¹ *Duelos de Ingenio y Fortuna*, vv. 632-635.

⁷⁶² Calderón se sirvió de ella en seis de sus comedias. Ver el apartado correspondiente a la música conservada, concretamente, la sección que analiza aquellas partituras con tonos populares.

⁷⁶³ Suárez Miramón, 2012.

quieres, suspende el cuidado.

INFANTA No, Flora, que mi tristeza
tiene en el consuelo daño.

FLORA Terrible melancolía.

INFANTA El padecer solo hallo
por alivio de mi mesma.
¡Suframos, cielos, suframos!

Vanse [...]

Transcribo el diálogo final por el interés que reviste este tipo de alusiones musicales no cantadas para comprender el papel metafísico y analgésico de la música en relación a la psicomaquia que atormenta a los personajes. Más allá de la belleza lírica que pueda suponer, la infanta Margarita había pedido una letra triste para recrearse en su tristeza, de ahí que agudamente Flora insinúe a su melancólica señora la posibilidad de interpretar una más alegre, para que la música «más gustosa» contrarreste el efecto y pueda equilibrar su humor. Parece que cuando el dolor proviene del alma, el único médico que puede penetrar en ella es el músico, que deberá escoger el paliativo sonoro adecuado.

Tal y como se ha dicho en el apartado pertinente, la música de este tono se ha conservado y aparece en distintas comedias, notoriamente *El mayor encanto amor*, de Calderón, pero la recontextualización que hace Bances de este tono, requiere al espectador una mayor suspensión de su incredulidad, porque, a diferencia de aquella, *Sangre, valor y fortuna* no es una comedia mitológica. Como se sabe, el género mitológico ya implica para el dramaturgo y para el espectador un pacto implícito acerca de ciertas convenciones que implican un horizonte de expectativas más o menos determinado. De hecho, el tono «Solo el silencio testigo» es interpretado por los músicos de la maga Circe en el palacio encantado de *El mayor encanto amor*, de modo que el contacto con lo sobrenatural va de suyo y no sería privativo de esta escena musical en Calderón. Lo contrario ocurre en la recontextualización de este tono por parte de Bances.

«FUENTECILLA BULLICIOSA»

Este tono aparece prácticamente al inicio de la primera jornada de *El duelo contra su dama* como parte de un plan que se nos relata al inicio de la obra y que forma parte de la intriga creada desde el primerísimo verso: Lotario obedeciendo a su pasión amorosa va a penetrar furtivamente en el jardín de su amada Margarita y ha sobornado a su criada Laureta para que le avise, mediante el canto, cuando su señora baje al mismo verde espacio. El enredo ocurrirá porque Laureta no recuerda que la misma seña musical había establecido para otro amante de Margarita, Enrique, y teme que, al cantar, se descubra todo y termine con un baño de sangre, algo que, efectivamente ocurrirá también en la primera jornada.

Lotario explicita tanto a su criado Celio, como al público, este acto de violencia hacia Margarita. Por usar las palabras del Arcipreste de Hita, sabemos –porque ya ocurrió en *Sangre, valor y fortuna*– que Bances Candamo sigue una tradición por la que se premia el «buen amor» con la correspondencia de la dama y se castiga «el loco amor» con la muerte. Los versos que cito a continuación revelan la desmesura o *hybris* de Lotario junto al concurso de la música en su maquinación.

Lo que en tres años no pudo
conseguir la continuada
porfía de mis afectos
consiga el despecho y haga
la desesperación más
que ha cabido en la esperanza.
Ven conmigo, siempre atento,
a oír si Laureta canta,
que es la seña de que ya
Margarita sola baja
al jardín.⁷⁶⁴

⁷⁶⁴ *El duelo contra su dama*, p. 341.

Con esta situación nocturna se cierra la escena y se deja con expectación impaciente al espectador. Inmediatamente después aparecen dialogando Margarita y Laureta hasta que la segunda ejecute el canto contra su voluntad, porque es la única que sabe que hay dos galanes al acecho.

Canta LAURETA Fuentecilla bulliciosa,
que con travesura incauta,
abejuela de cristal,
libando las flores pasas:
¡Para, risueña, para!
Que bulles, que saltas
y, bandido sediento, un arroyo
te bebe la vida y te roba la plata.⁷⁶⁵

Hemos seleccionado este tono para hablar del elemento sobrenatural en la música teatral áurea con el objetivo de analizar esa característica del gran poder de evocación y del múltiple destinatario que hemos establecido para los estribillos. Si ante un tono de *Sangre, valor y fortuna* Bencislao afirmaba «Parece que este concepto / se escribió para mí solo»⁷⁶⁶, mientras que la misma letra cantada podía aplicarse también al resto, ahora, en *El duelo contra su dama*, Bances Candamo tiene un reto mayor: Laureta pretende dar un mensaje específico a un solo personaje con un lenguaje poético-musical que es universal y atemporal por definición.

Este cometido será realizado por el dramaturgo asturiano mediante una estructura conglomerada de la que no he encontrado precedente en el teatro áureo. Estamos ante un único parlamento cuyo virtuosismo formal consiste en englobar cuatro distintos materiales usando siempre la misma estrofa métrica –romance en *a-a*, que coincide tanto con la que venía usándose antes de su intervención, como con la que continuará después del estribillo– y sin salir de la unidad que le da el único emisor de este acto de habla.

⁷⁶⁵ *El duelo contra su dama*, p. 343.

⁷⁶⁶ *Sangre, valor y fortuna*, vv. 527-528.

En esta estructura cuatripartita vemos la siguiente concatenación de instancias comunicativas: en primer lugar declamará versos para tranquilizar a su señora, luego hablará en un aparte, en tercer lugar cantará una copla –de composición variable, por definición– y finalmente hará lo propio con el estribillo –de composición fija–.

Pese a que el emisor primero sea Bances Candamo y el objetivo último de los enunciados sea el público, es necesario entrar en la relación de comunicación que se establece en el mundo de la representación. Los destinatarios inmediatos, son, por este orden: Margarita para los versos declamados, Laureta –consigo misma– para el aparte y Lotario para ambas secciones de lo cantado, aunque, en virtud de la ambigüedad de la letras cantadas, su señora crea que el destinatario es Enrique.

Obsérvese que en toda la intervención, por variados que sean los materiales, Bances Candamo no juega con la métrica como en *Sangre, valor y fortuna*, en que la influencia epifánica del estribillo tenía ese correlato formal en el cambio de expresión del personaje influido. En este tono de *El duelo contra su dama*, continuamos con el romance en *a-a*, porque, siguiendo esta hipótesis, el canto de la graciosa no pretende ser la voz reveladora del destino sino cumplir una función pragmática. La virtualidad del elemento sobrenatural en la música teatral varía, por tanto, si el tono sirve para el enredo y es ejecutado por la figura del donaire.

	1. VERSOS DECLAMADOS
Tente, que cantaré aunque exhalara la vida en la voz.	<u>1.1. Diálogo</u> Destinatario: Margarita
(Sospechas, no nos hagamos culpadas aunque camine a mi muerte en pasos de mi garganta. ¡Oh, si Lotario entendiese la seña y se retirara!)	<u>1.2. Monólogo (aparte)</u> Destinatario: Laureta
	2. VERSOS CANTADOS
(<i>Canta</i>) Fuentecilla bulliciosa, que con travesura incauta, abejuela de cristal, libando las flores pasas:	<u>2.1 Copla</u> Destinatario: Colectivo e individual (Lotario/Enrique)
<i>¡Para, risueña, para! Que bulles, que saltas y, bandido sediento, un arroyo te bebe la vida y te roba la plata.</i>	<u>2.2 Estribillo</u> Destinatario: Colectivo e individual (Lotario/Enrique)

Llamo anisotropía comunicativa a este conglomerado por la heterogeneidad de sus propiedades, las cuales cambian en función del receptor. Tomo el término de las ciencias físicas, en que la anisotropía es la característica de los cuerpos cuyas propiedades dependen de la dirección, a diferencia de la isotropía, en que su forma no se ve alterada, sea cual sea su dirección. Con todo, este parlamento de Laureta representa un desafío a la teoría de la comunicación tradicional, pues se da una ruptura enunciativa múltiple: el diálogo queda subvertido, primero, por el aparte, luego por la canción. En el teatro del Siglo de Oro son normales los apartes, sobre todo en los graciosos, pero totalmente anómalos los casos en que se añaden otros modos de expresión, distintos a los dos anteriores. Estas son las características que destacamos del fenómeno que se aprecia en el fragmento:

1. El emisor único e ininterrumpido da unidad al conjunto: no hay alternancia de personajes en los turnos propios del diálogo dramático ni tampoco hay otros individuos que se sumen en alguna de las partes, como podría pensarse de la

música. La intervención de Laureta es la que ensambla la amalgama de mensajes y destinatarios.

2. La métrica no se ve alterada: si bien en el teatro del Siglo de Oro la polimetría es un importante elemento para estructurar el discurso dramático y para mostrar alteraciones en los modos de expresión de los personajes, Laureta no modifica el tipo de estrofa ni la idéntica asonancia en *a-a* en su estructura cuatripartita. Además, esta incluye versos cantados, donde la tendencia a cambiar de métrica en el teatro áureo es más exagerada, por más pequeña que sea la secuencia cantada.

3. Cada cambio en el modo de expresión implica un cambio de destinatario del acto de habla (anisotropía comunicativa): el primero es un diálogo hacia Margarita, el segundo es un monólogo hacia sí misma y a partir del tercero la instancia receptora deviene compleja. Generalmente, un número musical tiene un receptor colectivo y abstracto, es decir, los espectadores-oyentes, pero en ocasiones como la presente, se canta para alguien en concreto. Esta excepción consistente en convertir lo sonoro universal a lo sonoro concreto es aprovechada por el dramaturgo áureo para generar enredo: cada personaje se cree único destinatario de la música. Para que los espectadores no se queden atrapados en el carácter multireferencial de los versos cantados, Laureta usa el aparte para señalar explícitamente que el destinatario de la próxima sección de su intervención será Lotario, pero ello no obsta para que Margarita crea que el receptor de la misma es Enrique; y para que el propio Lotario –que, obviamente, no ha oído el aparte– se sienta interpelado como receptor único, usará Laureta la tercera sección para llamarlo, identificándolo con esa «Fuentecilla bulliciosa, / que con travesura incauta, / abejuela de cristal, / libando las flores pasas». Con esta tercera sección está intentando la criada reducir a un concreto individuo el destinatario colectivo y universal que generalmente tiene la música cantada en el teatro áureo. Con la cuarta y última sección da instrucciones precisas a Lotario – «¡Para, risueña, para!»». Tampoco estas precisiones, gracias a ese carácter

multireferencial de la música vocal, no son obstáculo para que Margarita siga pensando en Enrique como único receptor.

Entablada la «comunicación», se produce, como es de suponer, una distorsión en la decodificación del mensaje: según la teoría básica de la comunicación, el emisor debe organizar el mensaje de modo que el receptor lo pueda decodificar y debe escoger un canal adecuado para su objetivo. Esta fase la exterioriza Laureta en la segunda sección de su discurso donde elige el receptor y desea que entienda el mensaje que vehiculará a través de su voz. En este momento comienzan las dos secciones musicales: la primera es la copla cantada, que se caracteriza por su volubilidad y por su mayor capacidad de descripción, de manera que muchas veces realiza la función de glosa explicativa del estribillo que, por definición es fijo y de significado más universal. La copla se sirve de la misma música del estribillo pero sus estrofas no repiten la misma letra; esta característica dota de mayor narratividad a la primera y de mayor lirismo a la segunda.

En el marco de las conocidas funciones del lenguaje que distingue Jakobson, la criada graciosa imprime una función distinta para cada una de las secciones musicadas. El emisor, durante la tercera sección, usa el lenguaje cantado en su función fática o de contacto; y durante la cuarta sección, lo usa en su función apelativa o conativa. Un primer problema estriba en que ambas secciones cantadas llevan el disfraz propio de la función poética, lo que impide al receptor decodificar el mensaje; y un segundo y mayor problema es que Lotario, a raíz de las instrucciones previas que conforman su horizonte de expectativas, es forzosamente sordo a otras funciones de la música que no sean la poética, ya que Laureta y él habían establecido un código reducible a los siguientes términos binarios: mientras ella declamase él no podía entrar, pero en el instante en que empezase a cantar, él ya tendría luz verde para acceder. Cuando en la sección cuarta Laureta canta –el mero hecho de cantar, según el código, significaba ‘entra’– y en la letra de la canción dice que no entre –«¡Para, risueña, para!»–, está esforzándose en vano: Lotario no está atendiendo al código lingüístico ordinario, ni a las funciones que conlleva su lenguaje, sino que se rige por el alfabeto binario acordado y que le indica

que entre en escena. Así, hace acto de presencia atraído por el canto-seña: «A la seña de la voz, / por esas vecinas tapias / me arrojé»⁷⁶⁷.

En este ejemplo, se observa la complejidad semiótica con que Bances Candamo sazona la interrelación entre versos declamados y versos cantados con el objetivo de manipular una de las virtudes metafísicas de los tonos teatrales, su vocación de universalidad, a partir de una intervención anisotrópica con un mensaje que, al ser cantado, se contradice con el código.

Por otra parte, como Margarita no esperaba a Lotario sino a su amado Enrique de Lorena, pide a su criada que vuelva a cantar: «Prosigue otra vez la letra, / que juzgo que Enrique tarda». Es manifiesto que, en vez de una nueva canción, ordena que otra vez cante la misma letra, que prosiga la anterior. Margarita, de acuerdo con la convención y juzgando el tono precedente por su función poética –o mejor, poético-musical–, en ningún momento nota que iba dirigido a una persona determinada y con una intención precisa. Ahora la criada Laureta canta libremente para que Enrique de Lorena la oiga y lo hace ya sin reparos, ni excusas, ni apartes, como había hecho en la anterior ocasión.

Pues en líquida armonía
al murmúreo de tus aguas
sirven de trastes undosos
guijas que en tus ondas lavas:
¡Para, risueña, para!
Que bulles, que saltas
y, bandido sediento, un arroyo
*te bebe la vida y te roba la plata.*⁷⁶⁸

Como ocurre con la mayor parte de tonos teatrales del Siglo de Oro, las composiciones tienen una parte variable y otra fija. En la letra de la primera, la criada puede expresar el lirismo poético-musical que considere oportuno, pero en la letra de la

⁷⁶⁷ *El duelo contra su dama*, p. 343.

⁷⁶⁸ *El duelo contra su dama*, p. 344.

segunda, que fue escogida en atención a unas circunstancias que ya han desaparecido, se aprecia su relativa obsolescencia. En la copla anterior se identificaba a Lotario con las aguas de una fuente que debía –y aquí entra el estribillo– detener su curso porque un arroyo, como bandido, le robaría su riqueza, y como sediento, se bebería su vida. A diferencia de la copla, aquí el estribillo nuevamente estuvo y está hablando del destino a través de la voz oracular de Laureta porque en efecto, Enrique le va a robar a su amada y, después de un enfrentamiento con espadas, se va a beber su vida, forzándole a entonar el «muerto soy».

«ASTRO PURPÚREO DE NÁCAR»

Este tono, igual que «Fuentecilla bulliciosa», pertenece a la primera jornada de *El duelo contra su dama*. La acción que ha ocurrido entre tanto es que Enrique, imaginando un adulterio, da muerte a Lotario y abandona a Margarita por otra mujer, la condesa Matilde, hacia la que dirige sus pasos con el fin de solicitar su amor. El cambio de ese espacio regido por la deshonrada Margarita al espacio regido por «el nuevo imán» de los afectos de Enrique, se realiza con el concurso de la música, como dice la acotación: «*Vanse y salen los músicos y damas [...]*». El tono escogido para dar inicio a la escena entra en la tipología de los «cuatros de empezar», es decir, composiciones polifónicas a cuatro voces que el dramaturgo disponía al inicio de una escena o jornada, dotándolas claramente de una función estructural en cuanto a organización de secuencias.⁷⁶⁹

A 4 MÚSICOS *Astro purpúreo de nácar,
 reina de todo el vergel,
 enciende el aire la rosa
 en ascuas de rosicler.*⁷⁷⁰

En cuanto a la interrelación de versos declamados y versos cantados, se aprecia que la copla es declamada y que aprovecha la repetición por fragmentos del estribillo cantado para terminar su propia unidad semántica. Este recurso ya lo aplicó Bances Candamo en las dos canciones vocales de *Sangre, valor y fortuna* que hemos analizado y en que los músicos fundían la repetición de su estribillo con el último verso de cada copla de Bencislao en «Es el engaño traidor» y de la Infanta en «Solo el silencio testigo», respectivamente.

⁷⁶⁹ Ver el apartado de esta tesis dedicado a las agrupaciones vocales.

⁷⁷⁰ *El duelo contra su dama*, p. 347-348.

Hemos seleccionado este tono para ejemplificar un hecho diferencial en la interrelación poético-musical de los versos y de los personajes implicados. El fenómeno que en *Sangre, valor y fortuna* aparecía en situaciones de completa soledad en que el único personaje en escena se unía a los músicos invisibles, en «Astro purpúreo de Nácar» deviene un acto colectivo y compartido. En primer lugar, la música no pretende alzarse como una voz sobrenatural del destino desde «dentro», sino que los músicos interpretan esta pieza de cuerpo presente —«salen los músicos»—. En segundo lugar, esta audición tiene un público intradieгético, distinto al público real, y no poco numeroso, pues, según se lee en la acotación, está formado por, al menos, once personas, a saber: Matilde, Lisarda, Adolfo, Libio, Gastón, Fernando, Fabio, varias damas de la corte y diversos criados de Gastón⁷⁷¹. En tercer lugar, la unidad del solista que repetía el estribillo fragmentado en las dos canciones de *Sangre, valor y fortuna*, se rompe para dividirse en dos: Bances Candamo dividirá la escena musical asignando a Fernando y a Gastón distintas coplas y distinta repetición del estribillo. Por ejemplo, en este fragmento del tono:

GASTÓN	¿Dónde, señora, mejor pudiera nuestra altivez de la humildad coronarse, sino adonde más se ven, al vacío de las plantas, tantas flores suceder? Pues en el contacto hermoso su nieve encendió tal vez...
--------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ÉL Y MÚSICA	<i>...astro purpúreo de nácar, reina de todo el vergel.</i> ⁷⁷²
-------------	--------------------------------------------------------------------------------

Una consecuencia gráfica de esta dicotómica partición es la articulación del recurso de la correlación progresiva bímembre. Los dramaturgos del Siglo de Oro, y notoriamente Calderón⁷⁷³, cuando buscan acentuar el carácter lírico de una secuencia y

⁷⁷¹ Estos dos últimos conjuntos constituyen el «acompañamiento» que aparece en las *dramatis personae* (*El duelo contra su dama*, p. 339).

⁷⁷² *El duelo contra su dama*, p. 348.

⁷⁷³ Alonso, 2000, pp. 290-350.

al mismo tiempo crear un paralelismo expresivo entre dos personajes de la misma relevancia argumental, incluyen este recurso tan del gusto barroco.

Al hilo de la música, los galanes Fernando y Gastón aprovechan este cuatro de empezar con el fin de mostrar reverencia a la dama que pretenden y de iniciar la preceptiva presentación biográfica que los personajes suelen dar en las comedias áureas. En cuanto a los músicos, después del tono que inaugura la escena hemos de entender que desaparecen aunque no sean merecedores de ninguna acotación al respecto. En estos casos en que salen los músicos a escena y no se nos dice cuando se van –que son la mayoría–, lo más probable es que aprovechen la salida de otros actores que sí marca el paratexto.

«INFELICE AUMENTA DIDO»

«Infelice aumenta Dido» es el tono con que se da inicio a la segunda escena de la segunda jornada. Las coplas son interpretadas por cantantes individuales –numerados en la acotación– y el estribillo es cantado a cuatro voces, en este y tantos otros tonos teatrales del Siglo de Oro referido como «el 4». La primera copla y el estribillo son los siguientes:

<i>Canta 1</i>	Infelice aumenta Dido a su fugitivo amante, las ondas, con lo que llora, y con lo que gime, el aire.
----------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------

EL 4	<i>Diciendo entre quiebros de dulces compases: «Ráfagas te sepulten, hondas te traguen».</i> ⁷⁷⁴
------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Comparte con la anterior canción analizada –«Astro purpúreo de nácar»– el hecho de ser un cuatro de empezar cuya partitura no se ha conservado. También comparte con ella, en oposición con las dos canciones vocales de *Sangre, valor y fortuna*, el hecho de que los músicos salgan a interpretar al escenario y que cuenten además con un público numeroso. La acotación no puede ser más elocuente en este sentido: «*Salen los músicos y el mayor acompañamiento que se pueda [...]*», acompañamiento que se refiere, al menos, a las damas del palacio y a los criados de Gastón que de manera anónima asistieron de público a la audición de la primera pieza, a juzgar por su paratexto. La única intervención que aparece entre la acotación y el primer verso cantado es la alusión musical de Margarita, que dice a esos criados que conforman el acompañamiento, como sabemos: «Decid que otra letra canten / más triste porque mis penas / sus cláusulas acompañen».⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ *El duelo contra su dama*, pp. 357-358.

⁷⁷⁵ *El duelo contra su dama*, p. 357.

La canción triste que los músicos ejecutarán será un lamento de Dido abandonada por Eneas. El tema de este cuatro, siguiendo la convención, parece aludir directamente a la situación de Margarita, aunque no la conozcan –acaba de llegar a una corte extranjera– y además piensen que en realidad es un hombre –va disfrazada de varón para recuperar su honor–. Este sería un ejemplo llevado al límite de la suspensión de la incredulidad en virtud del elemento metafísico de los tonos teatrales, de hecho, los músicos se sorprenden y replican cuando Margarita les pide que no quiere oír más esa canción, algo poco frecuente en el teatro áureo: lógicamente, no saben qué pudo ofenderla cuando aparentemente nada tiene que ver Dido con el hombre por el que se hace pasar Margarita.

MARGARITA	Callad, callad, que no quiero oír quejas lamentables de despreciada hermosura.
CRIAD. 1	¿Qué furor pudo obligarte?
MARGARITA	(¡Ay, Amor, cuándo hallaré un alivio en que me falten memorias de mis desdichas, recuerdos de mis pesares!) No quiero saber que hay hombres de tan bárbaro dictamen que desprecien hermosuras, y débanme las beldades esta atención, que no quiero que aun en letras las desairen. No cantéis más. ⁷⁷⁶

Es sintomático del elemento sobrenatural de la música la conexión de su letra a la situación de Margarita y a su identidad sexual problematizada, que había quedado en el horizonte de expectativas desde la primera jornada cuando Bances Candamo escribía que se había criado, no como una dama cortesana, sino bajo el estruendo de

⁷⁷⁶ *El duelo contra su dama*, p. 358.

instrumentos musicales bélicos⁷⁷⁷. En la segunda jornada, ya habiendo adoptado actitud y traje varonil, la música de «Infelice aumenta Dido» –no los músicos– deviene ente sobrenatural que ve más allá de las apariencias y conoce su identidad de mujer.

En un arrebató, Margarita de varón pide el cese de la música porque sabe que la música no cumple una función ornamental y que su letra no son meras ficciones desconectadas de su propia situación. Por el efecto oracular que se predica de los estribillos, Margarita no quiere que se cumpla en su persona el destino aciago de la desdichada reina de Cartago.

⁷⁷⁷ «su padre / [...] la crio siempre al arrullo / de las trompas y las cajas» (*El duelo contra su dama*, p. 340).

«LOS CASOS DIFICULTOSOS»

En la segunda jornada se encuentra el último tono de *El duelo contra su dama*, «Los casos dificultosos». La acotación únicamente indica «salen Matilde y Música» pero pone de manifiesto una constante: toda la música vocal de esta obra se ejecuta desde el escenario, a vista de los espectadores, y a diferencia de la comedia *Sangre, valor y fortuna*, en que el público no pudo ver en ninguna ocasión a los músicos interpretando.

De acuerdo con la convención, también cree Matilde que la música habla con y de ella, como si fuera una proyección de lo que piensa, de su imaginación: «parece que fue la voz / eco de la fantasía». Entiéndase fantasía como ‘potencia que se atribuye al alma sensitiva o racional, que forma las imágenes de las cosas. Es voz Griega, que vale imaginación’ (*Aut.*). A diferencia de las tres canciones previas de *El duelo contra su dama*, aquí realmente se establece un vínculo de forma y contenido musical que no va a dejar indiferente, en ambos aspectos, a Matilde. En este sentido y en otros que se verán a continuación, este «vago oráculo del viento» se asemeja más a los tonos analizados a propósito de *Sangre, valor y fortuna* que al resto de tonos de la comedia *El duelo contra su dama*.

MÚSICA	<i>Los casos dificultosos y con razón envidiados, empiézanlos los osados y acábanlos los dichosos.⁷⁷⁸</i>
--------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El segmento previo a este estribillo seguía la estrofa del romance en *a-e*, pero el tono teatral se ejecuta con distinta métrica, la característica redondilla que arrastrará las siguientes intervenciones declamadas en estrofas formadas por redondillas, las décimas,

⁷⁷⁸ *El duelo contra su dama*, pp. 359-360.

igual que ocurría en los dos tonos de *Sangre, valor y fortuna*. En cuanto a la relación poético-musical, también aquí se observa que, tras el tono, Bances Candamo destina cuatro versos del personaje-víctima a esa reacción en que cuestiona el medio, para luego, a partir del quinto verso, dejarse llevar por lo que ha dicho la música e integrar la repetición del estribillo dentro de su propia estrofa. Las únicas diferencias con los célebres tonos de *Sangre, valor y fortuna* son, primera, que aquí los cuatro versos de reacción adoptan la redondilla sin vacilar y, segunda, que el personaje tampoco vacila en adoptar como propio el estribillo, es decir, no lo toma a pequeños sorbos – repeticiones de un verso– sino que directamente asume los cuatro versos cantados, redondilla que pasa a integrarse en la unidad superior de la décima.

Esta repetición del estribillo va precedida por unos versos que, como ocurría en la primera reacción, hablaban del código. En esta ocasión se da una segunda reacción: parece que Matilde despierta del trance en que la música la había sumido, para darse cuenta del artificio, tomar aire y volver a penetrar en ella. Nótese en consecuencia cómo toda la intervención de Matilde puede dividirse en cuatro partes que guardan una simetría especular:

- Reacción (cuatro versos, redondilla, décima 1.1).
- Contaminación (seis versos, décima 1.2).
- Contaminación (seis versos, décima 2.1).
- Reacción (cuatro versos, redondilla, décima 2.2).

ROBERTO	[...] y vestirse con truhanes.	SEGMENTO PREVIO (Romance en <i>a-e</i>)
MÚSICA	<i>Los casos dificultosos y con razón envidiados, empiézanlos los osados y acábanlos los dichosos.</i>	ESTRIBILLO (Redondilla)
MATILDE	¡Oh, cuánto a la pena mía dice el acento veloz! Parece que fue la voz eco de la fantasía.	REACCIÓN Redondilla (Décima 1.1)
	Enrique pretendería, bien claro está, el haber sido quien me hubiese socorrido, y el que pudo ser dichoso llegó por más presuroso y no por más atrevido.	CONTAMINACIÓN Décima 1.2
	Y supuesto que el acento con dulcísima armonía es a tanta duda mía vago oráculo del viento, diga otra vez el concento en ecos armoniosos:	REACCIÓN Décima 2.1
ELLA Y MÚSICA	<i>Los casos dificultosos y con razón envidiados, empiézanlos los osados y acábanlos los dichosos.</i>	ESTRIBILLO Redondilla (Décima 2.2)
<i>Sale</i> ENRIQUE	Astro en verde firmamento [...]	SEGMENTO SIGUIENTE (Décimas)

En el verso que empieza diciendo «Enrique pretendería», Matilde está glosando el estribillo en un ejercicio de hermenéutica en virtud del cual encaja su situación particular en la universalidad de la letra cantada. Cuando cree haber encontrado la interpretación adecuada, pide otra vez el «concento», es de decir, el «canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas» (*Aut.*). Los músicos que

no diese en la voz sonora.

MATILDE ¿Cómo?

ENRIQUE Como sé, señora,
que habla conmigo su acento:
Yo algún peligro intenté,
y aunque dichoso me vi,
solo no lo conseguí
porque no lo blasoné.
En el primero callé [...] ⁷⁸⁰

Como última observación de la estrategia poético-musical del dramaturgo asturiano en este tono, cabe señalar cómo en tan breve lapso –no hay ni una sola página entera de separación– incluye dos escenas musicales con dos canciones distintas: «Infelice aumenta Dido» con Margarita y «Los casos dificultosos» con Matilde. Bances que, por lo general espacia más sus secuencias musicales, parece que haya decidido que en la segunda jornada únicamente se use el recurso sonoro para que las dos candidatas al amor de Enrique expresen sus sentimientos, ya que los temas de las dos canciones invitan a ello y las dos aceptan el convite. A estas sincronías se suma el hecho de que cada una de estas dos escenas musicales tiene una duración de veinticinco versos exactos.

De la observación de estos primeros seis tonos analizados, se extrae un dato cuanto menos curioso: la estrofa predilecta de Bances es el romance pero cuando ha de incluir piezas conocidas y de moda en la época –«Es el engaño traidor», «Solo el silencio testigo» y «Los casos dificultosos»– no solo no le importa que se trate de una nueva estrofa, la redondilla, sino que además deja que los personajes se contaminen de ella y empiecen a incluirlas en sus décimas. Es sintomático que no se recojan testimonios previos de las tres canciones –«Fuentecilla bulliciosa», «Astro purpúreo de nácar» e «Infelice aumenta Dido»– que incluye Bances continuando la estrofa con la que escribía en el segmento previo, el romance, lo que refuerza la hipótesis de que ambas puedan ser piezas compuestas *ex professo* para la comedia y que la poesía de las

⁷⁸⁰ *El duelo contra su dama*, p. 360.

mismas se deba al mismo dramaturgo. En los primeros casos se ve claramente en la métrica cómo reacciona el cuerpo textual con la injerencia de un ingrediente extraño; en cambio, en estos últimos casos, no existe la más ligera alteración en la rima, por lo que parece que Bances Candamo hubiera escrito la letra de la música en un *continuum*.

«EN HORA DICHOSA LLEGUE»

«En hora dichosa llegue» abre la primera jornada de *El esclavo en grillos de oro*, una comedia que, junto con *La piedra filosofal*, es la más anómala del corpus bancesiano. La singularidad de estas piezas se debe a los intensos contenidos políticos que vehiculan⁷⁸¹, y queda subrayada desde el ámbito de lo musical, al que Bances da una nueva dimensión.

MÚSICOS

En hora dichosa llegue
al sacro templo de Palas
todo el esplendor de Roma
en los dos héroes de España,
diciendo en trompas bélicas
músicas consonancias:
*¡Trajano y Adriano vivan
para timbre de su patria!*

VOCES

*¡Trajano y Adriano vivan
para timbre de su patria!*⁷⁸²

La primera diferencia respecto a los tonos anteriormente analizados es que el primer verso de la comedia es cantado: es mucho más usual en Bances encontrar cuatros de empezar escenas o jornadas, pero no en la primera jornada. Eso da a *El esclavo en grillos de oro* una entrada más sorprendente y espectacular. En cuanto a la relación poético-musical de versos cantados y declamados, este tono también se desmarca del resto porque abre una larga macrosecuencia musical jalonada por las repeticiones del estribillo. En los tonos previos, entre la canción y la última repetición del estribillo podía haber pequeños lapsos declamados pero no comparten las mismas características que «En hora dichosa llegue» debido a lo siguiente:

⁷⁸¹ Para las implicaciones políticas de las obras del dramaturgo asturiano, ver Gilabert, 2013a.

⁷⁸² Bances Candamo, 1983, p. 119.

- a) Extensión: este tono y su última repetición engloba cuatrocientos cuatro versos frente a la media de *Sangre, valor y fortuna*, con cuarenta y ocho, y la de *El duelo contra su dama*, con veinticinco.
- b) Unidad métrica: a pesar de la gran cantidad de versos que engloba esta macrosecuencia musical, con el primer verso cantado comienza una estrofa métrica (romance en *a-a*) y, tras el último, comienza la siguiente (romance en *e-o*). Por tanto, los más de cuatrocientos versos de secuencia métrica coinciden con la secuencia musical.
- c) Correspondencia con la escena: la macrosecuencia musical empieza y termina cuando empieza y termina la escena. Entiéndase por cambio de escena lo que en términos generales se entiende también por cambio de cuadro: la salida de los personajes y la entrada de los siguientes.

Además, el tono crea un espesor de signos sonoros mezclando músicas de ámbitos discursivos opuestos: por una parte dulces armonías propias de escenas amorosas y por otra el estruendo de la música militar producida por cajas y clarines. Las primeras palabras del paratexto ya son ilustrativas de esta escena coreografiada hasta el detalle: «*Tocan a una parte cajas y clarines, y a otra instrumentos músicos, y salen por los dos lados soldados acompañando a Adriano y a Trajano, que saldrán por encontradas partes, y por medio todas las damas [...]*»⁷⁸³.

Obsérvese como en el tono «En hora dichosa llegue» este binomio analizado tiene el correlato en otras dualidades que también se funden en una unidad. La estructura para esta operación es palindrómica: en un solo lugar, dos héroes unidos, dos tipos de música unidos, dos héroes unidos, para un solo lugar. Como se señaló más arriba⁷⁸⁴, esta sería la organización poético-musical:

⁷⁸³ *El esclavo*, acot. inicial.

⁷⁸⁴ Ver el apartado de esta tesis dedicado a las letras de las canciones.

En hora dichosa llegue al sacro templo de Palas todo el esplendor de Roma	En un solo lugar,
en los dos héroes de España,	dos héroes unidos,
diciendo en trompas bélicas músicas consonancias:	dos tipos de música unidos,
<i>¡Trajano y Adriano vivan</i>	dos héroes unidos,
<i>para timbre de su patria!</i>	para un solo lugar.

En virtud del carácter metafísico de los tonos teatrales, esta salva que tematiza la fusión de lo dual en lo único –con un correlato en las señales acústicas bélicas y armoniosas, que son a la vez duales y únicas– subraya el significado de los versos con su propio lenguaje y ofrece, con la ambigüedad propia de los oráculos, el principal reto de los personajes en *El esclavo en grillos de oro*, que versa sobre una conspiración por la que el valido Camilo quiere mediante el magnicidio detentar el poder absoluto en soledad. La selección de los personajes que cantan el tono tampoco es azarosa y responde al elemento sobrenatural del destino que se predica de la música teatral. Por el mayor número de veces en que ejecuta esta función, parece que la encargada de repetir el estribillo es Sirene, de la que además sabemos que es una de las actrices-músicas, es decir, que además de participar en las partes cantadas como una de las cuatro⁷⁸⁵ «voces varias», tiene un papel principal. Ella, como *primus inter pares* de las sacerdotisas que cantan, integra en su discurso la repetición de la última parte del tono y su estribillo de este modo:

SIRENE

Todas las sacerdotisas
de la religiosa estancia
de esta clausura, en tu triunfo,
llegan, señor, humilladas,
a darte el parabién, todas
festivas y coronadas
de rosas, cuyos fragantes
ojos, lágrimas del alba

⁷⁸⁵ La partitura conservada en el *Manuscrito Novena* indica las cuatro líneas melódicas (p. 222).

bordaron, cuajando perlas,
rojas y verdes pestañas;
a cuyo fin tus aplausos
repiten, en voces varias.

Con MÚSICA

Diciendo en trompas bélicas
músicas consonancias:
*¡Trajano y Adriano vivan
para timbre de su patria!*⁷⁸⁶

Que Sirene sea la dama encargada tanto de incluir en su discurso la salva en honor de Trajano y de Adriano como de invitar al resto de músicos a que la sigan, es una muestra de la ironía con la que Bances Candamo está sazizando estas repeticiones: Sirene es precisamente la amada del conspirador Camilo, que también está en escena y que el lector debe imaginárselo en esta audición con no poca rabia.

Tras la que parece la última repetición del estribillo, la acotación indica «*Vanse*» y desaparece de escena Sirene y el coro de sacerdotisas que la acompañaban en el canto, permaneciendo solo en el tablado el conspirador Camilo, su cómplice Lidoro, y Gelanor, criado del primero y también cómplice. Cuando las repeticiones del estribillo habían ya desaparecido del horizonte de expectativas de los espectadores –además del «*Vanse*» aludido, la última repetición queda atrás después de casi trescientos versos de diálogos declamados– suena desde dentro el estribillo de las sacerdotisas con la connotación sobrenatural que se predica de las voces sin emisor visible. El conspirador no quiere aceptar como voz del destino que «*Trajano y Adriano vivan*», pues está planeando el magnicidio para hacerse con el poder. Así, de manera vana desafía el poder omnipotente de la música teatral áurea al afirmar:

CAMILO

Pues entremos; y supuesto
que solo de aquí a mañana
es el plazo de su vida,
¿qué importa que en consonancias
de músicas y clarines
las voces repitan varias

VOCES Y MÚSICA

¡Trajano y Adriano vivan,

⁷⁸⁶ *El esclavo*, vv. 89-104.

*para timbre de su patria!*⁷⁸⁷

Nótese cómo Camilo integra el estribillo, no en el modo en que es emitido – significaría una contradicción en su cometido– sino manipulando su entonación y convirtiendo los versos exclamativos originales en interrogativos. El desenlace dará la razón, como es de suponer, a la música omnipotente y no a la conjura de Camilo.

En la siguiente jornada Trajano, enterado de la traición que planea Camilo, decide castigarlo nombrándolo César para que, al compartir el mando imperial y ver la esclavitud que comporta el poder, le llegue el desengaño y se arrepienta. Adriano, que era el que debía ocupar ese puesto de César junto a Trajano, es dejado de lado. Para marcar este cambio de posiciones, Bances Candamo opta por recuperar la salva de la primera jornada «En hora dichosa llegue» y rehacer su estribillo con el nombre de Camilo, en contra de Adriano. Nótese la simetría de ambos estribillos:

<i>¡Trajano y Adriano vivan, para timbre de su patria!</i>	<i>¡Trajano y Camilo vivan, Césares de Roma invictos!</i> ⁷⁸⁸
----------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------

Ya en la primera jornada había molestado la letra de este tono dedicado a la fusión de dos cuerpos en uno, y nuevamente vuelve a inquietar al conspirador aunque haya conseguido el poder: Camilo reconocerá tras los versos cantados de esta salva: «Aún no es este aplauso entera / lisonja de mis oídos / hasta que me aclamen solo»⁷⁸⁹.

⁷⁸⁷ *El esclavo*, vv. 397-404.

⁷⁸⁸ *El esclavo*, vv. 1469-1470.

⁷⁸⁹ *El esclavo*, vv. 1471-1473.

«OJOS ERAN FUGITIVOS»

También en la misma primera jornada de *El esclavo en grillos de oro* suena «Ojos eran fugitivos». De acuerdo con la acotación que precede al tono –«*Suena la música lejos, sin dejar de representar*»–, nuevamente usa Bances la potencia acústica en sentido proxémico, y además precisa que los diálogos se han de desarrollar al mismo tiempo que la música, no siendo impedimento la ejecución de un lenguaje para el desarrollo del otro.

Las interrelaciones poético-musicales de esta macrosecuencia presentan diversos puntos destacables y novedosos respecto a las canciones anteriormente analizadas:

- 1) En los doscientos veintitrés versos que hay entre el primer y el último verso del tono teatral, se engloban no solo pasajes declamados sino también otras canciones: «Guárdate de Cupidillo» y «Cuidado pastor».
- 2) La configuración de esta macrosecuencia musical no obedece al esquema típico por el que las repeticiones del estribillo se encargan de englobar el resto de materiales, sino que «Ojos eran fugitivos» envuelve sin necesidad de reiterar su letra.
- 3) Este tono se organiza en trece cuartetos distribuidas a lo largo de la escena, lo que constituye una de las canciones más largas usadas en las comedias del Siglo de Oro.
- 4) Esta canción no proviene, en su origen, de un tono teatral previo, sino de un romance de Góngora que le sirve a Bances de base para modificar y reorganizar el texto poético a su voluntad.
- 5) Por la presencia de tres canciones –la englobadora y las englobadas– Bances Candamo diluye la primera en el ambiente para crear la ilusión escénica de que solo van a cantarse las englobadas, como se explica a continuación.

A pesar de la baja potencia acústica con que se ejecuta «Ojos eran fugitivos», el tono crea un fondo musical audible –«Ya cantan» expresa Adriano– para el desarrollo del diálogo declamado. El texto escrito como tal –manuscrito autógrafo, impreso antiguo o edición crítica contemporánea– no permite apreciar la simbiosis poético-musical que se da con carácter simultáneo, característica propia del lenguaje escénico de difícil plasmación en papel. En este sentido, el teatro del Siglo de Oro no logra sustraerse del escritocentrismo propio de la galaxia Gutenberg. Nótese en el siguiente fragmento la traición al espectáculo poético-musical por parte del texto escrito, que no permite apreciar la riqueza del tempo en que probablemente se interrelacionaban los binomios del texto cantado –«ojos», «dos fuentes», «pestañas», «jazmines y claveles»– con los binomios del texto declamado –«dos bultos», «duplican», «serán él y su criado», «dos bultos», «él y el criado serán»–. Para ello, lo sucesivo debería ser simultáneo, en esta escena repleta de paralelismos:

Suena la música lejos, sin dejar de representar.

MÚSICOS	Ojos eran fugitivos de un pardo escollo dos fuentes, humedeciendo pestañas de jazmines y claveles.
ADRIANO	Ya cantan.
OCTAVIA	Allí dos bultos a la vista se conceden, si no me engañan las ramas, que duplican densamente la obscuridad de la noche; pues no puede aquí haber gente, serán él y su criado.
SIRENE	Si las sombras no me mienten, dos bultos, con más horror, la obscuridad lobreguecen:

él y el criado serán.⁷⁹⁰

Para que la macrosecuencia musical que constituye el romance cantado de Góngora funcione como fondo acústico capaz de soportar diálogos declamados e incluso otras canciones, es necesario que Bances Candamo mimetice sus cuartetos con el ambiente, como si se tratara de un elemento más de la escenografía, a modo de brisa constante, para conseguir que los personajes y los espectadores, cuando esperen los otros tonos que sirven de seña musical, no se confundan con las coplas de «Ojos eran fugitivos». Este proceso de naturalización consistente en transformar un contenido en continente forma parte del mismo procedimiento semiótico que logra en las óperas suspender la incredulidad del espectador para que, en el momento en que suene una nueva canción en un nivel intradiegetico, no se dé cuenta que los personajes han estado cantando constantemente.

En efecto, Octavia y Sirene se refieren a «Guárdate de Cupidillo» y a «Cuidado pastor» como aquellas canciones que las han de avisar mientras ellas están distraídas en ese ambiente en que se encuentra mimetizado el tono «Ojos eran fugitivos». Así describe Octavia la sensación que le producen esas cuartetos que integran lo que en un sentido semiótico podríamos llamar no-canción:

el manso viento, que a soplos
y a blandos susurros leves,
entre estos sauces se arrulla,
y entre estas copas se mece.⁷⁹¹

Después de la segunda cuarteta o copla comenzará el enredo. Sirene cree que en la noche ha encontrado a Camilo, y Octavia cree haber dado con Adriano, aunque la situación sea a la inversa. Estas confusiones de identidad se irán sucediendo sin que nadie se fije, por el momento, en las cuartetos que se cantan a lo largo de la escena. En el instante en que suenen «Guárdate de Cupidillo» y «Cuidado pastor», Sirene y Octavia no se confundirán con el romance de Góngora y pondrán de manifiesto que están

⁷⁹⁰ *El esclavo*, vv. 887-901.

⁷⁹¹ *El esclavo*, vv. 865-868.

oyendo esos dos tonos englobados. Solo tras estas dos audiciones, y por primera vez, percibirán «Ojos eran fugitivos» cuando arranque su séptima cuarteta. De las trece cuartetas de Góngora que suenan, solo percibirán esa séptima, cuya letra encaja perfectamente en la escena de enredo:

Entre palmas, que celosas
confunden los capiteles
de un edificio, a pesar
de los árboles lucientes.⁷⁹²

De no ser por la partitura conservada el lector contemporáneo no sabría por qué en este momento los personajes se dan cuenta y no antes: ha cambiado la música. Los oídos habían escuchado seis veces la misma melodía hasta este momento, en que varía⁷⁹³. Hasta hoy la crítica filológica y la musicológica no habían reparado en que son dos movimientos distintos de una misma canción, y por ello las habían recogido, erróneamente como piezas distintas⁷⁹⁴.

En conclusión, la confusión y los celos se trasladarán a las espadas de Adriano y de Camilo. En esta situación violenta, Bances aumenta la tensión mediante estímulos auditivos, ya que suenan desde dentro: «*Golpes*», «*Cajas*» y voces diciendo que romperán la puerta si no abren, mientras Camilo y Adriano están luchando con las espadas. Las coplas del romance gongorino han ido sonando a lo largo de toda la escena y no dejan de hacerlo ahora, aunque hayan quedado automatizadas con el ambiente y nadie repare en ellas. Solo el gracioso rasga el velo de la ilusión escénica de ese fondo sonoro: «¡Que no dejen / de cantar con esta bulla, / estos diablos de mujeres!»⁷⁹⁵. Este comentario, como ocurrió antes, se supone simultáneo a la última copla y no inmediatamente antes, como consta en el texto.

⁷⁹² *El esclavo*, vv. 1007-1010.

⁷⁹³ *Manuscrito Novena*, 2010, p. 225.

⁷⁹⁴ Stein, 1993, p. 378; Lambea, 2012, p. 170.

⁷⁹⁵ *El esclavo*, vv. 1004-1006.

«¡VIVA LA OTOMANA LUNA!»

En la primera jornada de *Luis de Badem* aparece esta salva de dieciséis versos. El único testimonio que se conserva de esta comedia es un manuscrito deteriorado en que apenas se lee la acotación que precede al tono: «[ilegible] clarín y caja, oyéndose voces dentro [ilegible] música, y salen Ismael, Luna, el Visir y el Bajá, turcos y turcas danzando»⁷⁹⁶.

VOCES	¡Viva la otomana luna! ¡Viva el Sultán y Visir!
MÚSICA	Eternos vivan, vivan, Sultán y gran Visir, sonando en las cadencias los ecos del clarín. Gloriosos vivan, vivan, y lleguen a rendir banderas imperiales en la esperada lid. Triunfando vivan, vivan, y eterna en su lucir, eclipse el sol del Austria la luna más feliz.
VOCES	¡Viva la otomana luna! ¡Viva el Sultán y Visir! ⁷⁹⁷

La presencia acústica de la caja y el clarín ya ponen en sobreaviso acerca de las connotaciones bélicas de la secuencia que abre, en consonancia con el horizonte de expectativas del espectador que ha ido a presenciar una obra cuyo título completo es *El invicto Luis de Badem y primer triunfo del Austria*. La diferencia que el manuscrito hace entre caja y clarín, por una parte, y voces y/con música, de otra, pone de manifiesto la distinta concepción que hay entre la música de Marte y la música de Venus, que el

⁷⁹⁶ La mancha que afecta la parte inferior izquierda del manuscrito parece cubrir «*Suenan*» para la primera omisión y «*com*» o «*y*» para la segunda.

⁷⁹⁷ *Luis de Badem*, f. 1.

dramaturgo gusta de entremezclar para sugerir que el amor, junto con la guerra, también estará presente en la secuencia inaugurada. Vuelve la música a erigirse como oráculo ya que la macrosecuencia musical engloba secciones declamadas que, en efecto, aludirán al amor en un contexto militar de los personajes Ismael y Luna, que precisamente se conocen mientras se ejecuta la música, como atraídos por su acústica.

Esa mixtura musical de la sonoridad propia de las escenas bélicas con la propia de las amorosas, queda subrayada en los versos declamados —«ves en tu aplauso la caja / con la armonía sutil»— y en los versos cantados: «sonando en las cadencias / los ecos del clarín». Es preciso recordar que el término cadencia se predica de la música vocal, o, mejor dicho, de «la pronunciación y modo de cantar» (*Aut.*).

El dramaturgo asturiano es movido a incluir esta zambra morisca con el tono «¡Viva la otomana luna!» por una intención más allá de la meramente estética: el poder sobrenatural de la música es trasladado al baile y es a raíz de un accidente en la coreografía que el Visir y el Bajá interpretarán como un oráculo el trágico destino que les espera en la batalla. Bances Candamo ofrece el desenlace de la tercera jornada en la apertura de la primera y con la ambigüedad característica del augurio: la turca Luna en una mudanza del baile cantado yerra el paso —«tropecé y caí / al tiempo que aquí llegaba / María»⁷⁹⁸— y cae involuntariamente a los pies de la dama cristiana. El símbolo en los nombres de las damas, que devienen sinécdoque de las religiones que profesan, tampoco es azaroso.

Como se dijo a propósito de los bailes, el texto no refleja la simultaneidad entre la música que suena y la coreografía de la danza, pero con el objetivo de leer el mensaje del oráculo y que sea interpretado como una epifanía, es necesario que ambas artes estén perfectamente sincronizadas. Una prueba de ello la encontramos en la reacción declamada del Visir, que reproduce la letra cantada en estilo indirecto para señalar el instante preciso del accidente.⁷⁹⁹

⁷⁹⁸ *Luis de Badem*, f. 5r.

⁷⁹⁹ *Luis de Badem*, f. 6r.

En cuanto a la métrica, el estribillo que abraza las coplas es un romance en *-i* que continuará en los versos declamados. Al estribillo inicial de dos versos, siguen tres cuartetos heptasílabos a modo de coplas simétricas –se repite en cada primer verso «vivan, vivan»– y, finalmente, la canción termina con la repetición del estribillo, que cierra el tono con el romance. Este bloque estribillo-cuartetas-estribillo no se repetirá como tal pero sí fragmentado, de manera que engloba versos que cabe entender declamados durante la danza morisca. Así, se repite el estribillo y la primera de las tres coplas, en una repetición; la segunda copla suelta en la siguiente; y durante la tercera, también suelta, sucederá el simbólico accidente y ya no se repetirá el estribillo que servía de cierre. Mientras se están yendo de escena irritados Visir y Sultán, volverá a sonar la primera copla, sin el estribillo inicial, y como cierre definitivo del tono y de la secuencia inaugurada con la presencia de los dos turcos.

pleno sentido tras el fin de la comedia. Justo antes de que hubiera sonado la música desde dentro, Ismael, en soledad, había lanzado al aire sus quejas de amor:

¿Quién se vio en duda mayor?
 ¿Quién en confusión tan nueva?
 Allí un impulso me lleva,
 y allí me lleva un amor.⁸⁰¹

Así se entiende que la reacción de Ismael ante la música sea «respondió a la duda mía». Un elemento anómalo en su reacción es que repita el estribillo completo, palabra por palabra, como procesando la información que acaba de oír y ofreciéndola nuevamente al público, ahora en versos declamados.

MÚSICA	<i>Hecho amor el pecho mío dos astros en un arpón: uno inclina el albedrío y otro roba el corazón.</i>
ISMAEL	Hecho amor el pecho mío dos astros en un arpón: uno inclina el albedrío y otro roba el corazón. ⁸⁰²

⁸⁰¹ *Luis de Badem*, f. 7v.

⁸⁰² *Luis de Badem*, f. 7v-8r.

«LIDIABAN AMOR Y CELOS»

Este tono se encuentra al final de la primera jornada de la comedia *Luis de Badem* y con el último verso cantado se cerrará. Hay paralelismos evidentes entre «Hecho amor el pecho mío» y esta pieza, por ejemplo, ambas tratan el mismo tema: el conflicto entre un amor que los personajes no entienden porque solo al final se revelará que son hermanos y que el amor es fraternal. Si la primera pieza fue cantada por Ismael, la segunda será interpretada por su hermana María. La pieza también será introducida como si nada tuviera que ver con ella, en una sincronía sobrenatural: el Bajá pide a Ismael que le acompañe a escuchar la música a los jardines y con esta excusa se retirarán:

BAJÁ	Lo más digno de admirar de este alcázar son las fuentes y jardines diferentes; y así venlos a gozar, pues hay por aquí salida, y tu padre el Gran Visir sale a ellos para oír la música prevenida que entre tanto le divierta, que otros ministros soldados para el Consejo llamados llegan aquí. ⁸⁰³
------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El Bajá no invita a Luna a salir al jardín a gozar de la música, sino que ella debe limitarse a escucharla en la lejanía: «Y tú, de esta galería puedes oír la armonía». Ella sabe que la música solo puede acrecentar su dolor producido por los celos hacia María, así que acepta la invitación a la audición con un «Rabia para mí será». Entre tanto, Enrique, marido de María, estará al paño observando la escena y, del mismo modo que Luna, también tendrá celos de Ismael, del que tampoco sabe que es su hermano. Nótese cómo el dramaturgo asturiano cifra en la música la clave del enigma consanguíneo, y a

⁸⁰³ *Luis de Badem*, f. 17v-18r.

pesar de dar dos oportunidades en dos distintos tonos, los personajes no pueden desenmarañar su mensaje. Bances Candamo, a modo de demiurgo, hace uso de la ironía trágica y parece estar burlándose de sus creaciones de carne y letra, mientras que los espectadores, que conocen la convención, intentan a su vez descifrar el misterio que por fuerza conlleva el estribillo y que explica la tensión existente entre los personajes.

En el mismo sentido, y para complicar más la situación, tras una discusión, Enrique huirá temiendo un adulterio –algo que también aparece en *El duelo contra su dama*– y María, intentándolo detener, dará paso al tono, que revela el engaño con que están obrando los celos:

MARÍA Aguarda, espera, detente,
que en confusa obscuridad...

Dentro MÚSICA *Lidiaban amor y celos
con arma muy desigual:
los celos con la mentira
y el amor con la verdad.*⁸⁰⁴

La reacción de María, como ya vimos a propósito de *Sangre, valor y fortuna*, empieza con una sorpresa ante el código, luego se dejará arrastrar por el tema propuesto y, tras su reflexión, se unirá con su canto al tono de manera consciente. Es elocuente esa primera reacción de cuatro versos ante el fenómeno sobrenatural por el que la canción, que *a priori* no iba dirigida a ella, habla de su situación:

La letra que en los jardines
del Visir se oye cantar,
cuanto a Enrique a decir iba
lo explica con claridad;⁸⁰⁵

El tono «Hecho amor el pecho mío» de su hermano, se expresó con términos parecidos y mencionó también ese binomio de amor. Nótese que el «arpón» de Cupido

⁸⁰⁴ *Luis de Badem*, f. 20v.

⁸⁰⁵ *Luis de Badem*, f. 21r.

que aparece en el estribillo de Ismael, volverá a aparecer como glosa de María, como si estuvieran dialogando ambos tonos y el estribillo de uno pudiera ir con la glosa de otro, y viceversa, a pesar del cambio temporal. Este elemento subraya el carácter sobrenatural y de suspensión de la incredulidad con que la música actúa en el teatro del Siglo de Oro y notoriamente en las comedias de Bances Candamo.

Para terminar, y como era de esperar al seguir el modelo de Ismael, María decide fundirse con la música: «lo que aquel eco repite / diciendo yo a su compás: / *Lidiaban amor y celos* [...]». Nótese que es ella la que se adapta al compás de la música pero que no se trata de una subordinación sino de una interrelación: en otra sincronía prodigiosa, ese compás no empieza hasta que ella no lo decide, y esto a pesar de que se supone que la música se está ejecutando para el Visir, en los jardines.

MARÍA	Y entonces den, espero, por triunfo de su deidad lo que aquel eco repite diciendo yo a su compás...
-------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ELLA Y MÚSICA	<i>Lidiaban amor y celos con arma muy desigual: los celos con la mentira y el amor con la verdad.</i> ⁸⁰⁶
---------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁸⁰⁶ *Luis de Badem*, f. 21.

«¡AL ARMA, AL ARMA, DIOS CIEGO!»

En la segunda jornada de *Luis de Badem*, y en medio del conflicto armado entre turcos y cristianos, Bances Candamo incluye hábilmente este tono que responde al tópico del *militia amoris*:

MÚSICA *¡Al arma al arma dios ciego!
¡Al arma, al arma dios niño!,
que riñen encontrados
potencias y sentidos.*⁸⁰⁷

Con idéntico carácter que en otros tonos analizados, aquí cada personaje aplica la letra de la canción a su situación personal, en virtud del poder evocador de los estribillos teatrales, aunque para ello tengan que forzar la interpretación de los mismos. La alarma amorosa de Cupido es entendida así por las damas, pero no por el Visir que está pensando en la guerra y la aplica contra el César de manera literal, tras el estribillo: «“Al arma” dicen los ecos, / yo contra el César lo digo».⁸⁰⁸ El tono servirá para que María vuelva a expresar sus sentimientos hacia Enrique, que, por una parte, son de cólera y, por otra, de amor. Respecto al influjo de la música en la psicología y el estado de ánimo de los personajes, según se deduce de los versos declamados de la dama, la melodía de «¡Al arma, al arma, dios ciego!» es alegre y festiva, pero eso no alivia su pena, sino que la acrecienta según comenta a continuación:

[...] Y pues aquí la armonía
se penetra, y al oído
de un triste es mayor tormento
escuchar ecos festivos:
¡A llorar de Enrique ofensas
y a sentir desaires míos!⁸⁰⁹

⁸⁰⁷ *Luis de Badem*, f. 34r.

⁸⁰⁸ *Luis de Badem*, f. 34r.

⁸⁰⁹ *Luis de Badem*, f. 34v.

A partir de este momento de reacción en que alude al código musical, directamente se deja arrastrar por su letra y empieza a glosar sus conceptos, aplicándoselos a su caso concreto. Este proceso, vinculado al elemento sobrenatural y epifánico de la música teatral, ya se ha analizado a propósito de otros tonos de Bances Candamo, pero el ejercicio hermenéutico de María merece ser citado por el detalle y la belleza lírica con que glosa los versos del estribillo de tema amoroso: en su fuero interno vive una batalla en «*que riñen encontrados / potencias y sentidos*». Como es usual en Bances Candamo, María terminará su glosa fundiéndose con la repetición del estribillo, del mismo modo en que el mismo personaje lo había hecho en el tono de la primera jornada «Lidiaban amor y celos». A pesar de todo ello, aún no lo logra descifrar los enigmas que la música plantea y que revisten esa ironía trágica:

[...] en sentidos y potencias
el amor ha introducido
una guerra en que parece
que batallan atrevidos
contra mis efectos arduos
mil azules basiliscos,
y aun parece que repiten,
en un combate reñido,
lo propio que en dulce metro
cantó el sonoro artificio,
pues en lid confusa forman:
las iras un laberinto,
la mentira contra el alma,
el alma contra el suspiro,
el suspiro contra el pecho,
el pecho contra el sentido,
y en fin batallando juntos,
afectos, iras, cariños,
ansias, furias, pensamientos,
memorias, ojos, oídos
y vengando yo mi agravio
aire como el eco digo:

ELLA Y MÚSICA *¡Al arma al arma dios ciego! [...]*⁸¹⁰

⁸¹⁰ *Luis de Badem*, f. 35.

En esta pasaje es especialmente significativo el poder sobrenatural del estribillo y su interrelación poético-musical con los versos de María: ella se siente impelida a repetir junto con la Música el estribillo porque sus sentimientos se lo exigen, y simplemente va a prestar sus labios a esa letra bélica porque en su interior ya se está repitiendo —«repiten, / en un combate reñido, / lo propio que en dulce metro / cantó el sonoro artificio»—.

CONCLUSIONES

Antes de que la casa de Borbón se instaurara en España con el nieto de Luis XIV en el año 1700, el gusto por lo francés ya se había instalado en la corte, y la música de Bances Candamo es un claro síntoma. Aunque el término «afrancesado» empiece a predicarse de los ilustrados del siglo XVIII, podemos afirmar que el cambio progresivo de estética ya había empezado con la llamada crisis de la conciencia europea, que el clásico estudio de Paul Hazard⁸¹¹ fecha a partir de 1680. Esas dos últimas décadas de siglo constituyen, precisamente, la época de los novatores en España y la de Bances Candamo como dramaturgo real. El cambio que se está produciendo en el pensamiento y en las ciencias, también lo hallamos en las artes escénicas.

Dos tendencias apreciamos en el ingrediente musical de las comedias del asturiano: un afrancesamiento que imita el modelo de Lully y un barroquismo que parte de Calderón pero que es llevado a veces hasta el colapso del oído. Ambos prohombres aparecen mencionados con el mayor respeto y admiración en su *Teatro de los teatros*. Bances Candamo ha sido por mucho tiempo un dramaturgo olvidado por la crítica y aún no existe ni siquiera un libro sobre su arte dramático. Esta tesis es una contribución al estudio de la música en sus comedias, uno de los pilares de su dramaturgia, pero no el único, por lo que sería necesario atraer el interés de filólogos e historiadores hacia esta época de transición de estéticas sobre la que aún quedan muchas lagunas por colmar. Que durante la ejecución de esta investigación haya encontrado una comedia que la crítica creía perdida, no es solo mérito mío, sino también muestra del abandono que sufre el dramaturgo asturiano.

Se ha demostrado que las eruditas obras del musicólogo Querol son de gran utilidad para entender muchos aspectos de la relación poético-musical en las obras del

⁸¹¹ Hazard, 1988.

teatro áureo; sin embargo, se han detectado carencias que nos hacen concluir la necesidad de rehacer sus estudios a la luz de las nuevas herramientas de las que el investigador actual dispone, incluyendo bases de datos digitales, bibliografía especializada y una metodología pionera como la aprendida en el Grupo de Investigación Aula Música Poética.

Principalmente en la Edad Media y en el Siglo de Oro, la música y la poesía van de la mano, sobre todo en los géneros dramáticos. Los estudios filológicos tradicionales han pasado y pasan de puntillas por la poesía cantada que aparece en el teatro, y clara muestra de ello son muchas ediciones críticas que guardan silencio en estos pasajes líricos que en buena medida no merecer ninguna nota al pie. Ni siquiera parece haber curiosidad por saber si se conservan las partituras para esas comedias, información que enriquecería en mucho estas ediciones y además serviría para actores, músicos y directores escénicos que quisieran ponerlas en escena a día de hoy. El filólogo especializado en la literatura dramática debe ser consciente, por tanto, que puede hacer mucho más que trabajar como un arqueólogo para poner su reliquia reconstruida en una vitrina de museo.

El primer paso que he seguido para analizar los pasajes musicales en las comedias de Bances Candamo, ha sido, como detallo en la introducción, crear una base de datos transcribiendo manualmente todos estos pasajes. De este modo, he podido extraer conclusiones acerca de la estrategia dramática que Bances Candamo sigue en los pasajes musicales. Su praxis ha sido estudiada a la par que *El teatro de los teatros*, pues su tratado constituye la poética del Siglo de Oro con más referencias a lo musical, dato que se explica, en parte, por el protagonismo que tenía este ingrediente dramático en las controversias sobre la licitud del teatro.

Bances Candamo privilegia, al igual que el resto de dramaturgos del Siglo de Oro, la música vocal a la instrumental: para él «no hay música que no esté suponiendo antes la letra»⁸¹². Esta poesía cantada puede organizarse de distintas maneras y la elección del dramaturgo tiene repercusiones en el argumento y en sus personajes. En este sentido, el cuatro de empezar es la fórmula preferida de Bances, aunque en sus

⁸¹² Bances Candamo, 1970, p. 99.

piezas más fastuosas disponga largos solos que anteceden a las arias operísticas y un buen número de coros, como en la espectacular *Duelos de Ingenio y Fortuna*. Que el texto cantado importe más que la música instrumental en las comedias, ha quedado demostrado en el capítulo dedicado a la triple invisibilidad: de los compositores musicales, de los espacios destinados a la música y también de los propios músicos. En el análisis pormenorizado de algunos tonos se ha llegado a la misma conclusión: se da más relevancia a la función dramática de la letra que suena, que al caracterizar o visibilizar de algún modo al anónimo músico.

Esta tesis ha puesto de manifiesto cómo la teoría de la segmentación de las comedias en macrosecuencias y microsecuencias infravalora estas letras cantadas. De ahí que le haya dado la vuelta y hable, siempre argumentándolo y con ejemplos, de «macrosecuencias musicales», término que he acuñado y que resulta antitético para los defensores de la teoría de la segmentación, para los que la música solo puede ser elemento englobado y jamás englobador de otros materiales.

Por la importancia de la poesía cantada, he dedicado un extenso capítulo a la técnica vocal en el teatro del Siglo de Oro, estudio totalmente pionero. En él demuestro esa tendencia al barroquismo a partir del *horror vacui* para el oído que parece estar sugiriendo Bances. En primer lugar, hablo de la simultaneidad de códigos con especial énfasis en aquellos ejemplos donde se ve que el dramaturgo asturiano busca más la sensación de estruendo que la intelección del mensaje. También dedico un apartado a la importancia dramática de la potencia acústica, es decir, de cómo el volumen en que se interpretan las piezas influye en el argumento de la comedia y con qué distintos niveles juega el dramaturgo para crear determinados efectos, algo en lo que aún la crítica no ha reparado. Una de las técnicas vocales más privilegiadas por Bances Candamo es la hipotiposis, sobre la que me aventuro a hacer una clasificación en función de los ámbitos discursivos que la poesía explora, para concluir que siempre sigue unos mismos patrones con el objetivo de explotar la conexión poético-musical. Asimismo, propongo nuevas teorías tanto para el origen del estilo recitativo, del que siempre se dice que fue importación italiana, como para la presencia del falsete, que se invisibiliza como tantos

ingredientes musicales y que quedamos al arbitrio del gracioso para poner de manifiesto esta convención.

La potencialidad del fenómeno acústico del eco ya había sido una conquista de Calderón para el arte dramático. El mismo fenómeno, en manos de su discípulo en el cargo de dramaturgo real, será llevado a nuevos virtuosismos. Por ello, hago una clasificación de tipos de eco y destaco los ejemplos más paradigmáticos en los que Bances se separa de la tradición: por ejemplo, casos en que de ocho versos seguidos, solo uno es original y el resto son repeticiones y repeticiones de las repeticiones que se ejecutan con un volumen inferior para denotar distintos grados de lejanía; o casos en que al recurso se da un giro burlesco, como el de la actriz desmemoriada que no se sabe la letra de la canción y solo puede hacer el eco a la cantante principal.

Respecto a los tonos teatrales, reviso las concepciones canónicas (Cov., *Aut*, obras de Lope, de Calderón) y apporto nuevas definiciones corregidas con la casuística que ofrece Bances Candamo. Así, hablo de estribillos, coplas, repeticiones, e incluso de lapsos instrumentales que incluye Bances para descanso de los cantantes. El reciclaje de canciones anteriores es una constante en sus comedias, pero siempre se trata de un artefacto musical único: el musicólogo o filólogo no puede limitarse a señalar un listado de obras dramáticas en que aparece un mismo tono: porque el ingrediente queda ensamblado de tal manera que se transforma. Si cambia el emisor, por ejemplo, cambia el mensaje también, en un género en que todo significa. Del mismo modo en que Bances retoma tonos precedentes, también hay materiales musicales nuevos en sus comedias que en el s. XVIII serán aprovechadas por autores como Ramón de la Cruz, por lo que el ciclo se repite. Puede hablarse con toda seguridad de modas en la música escénica, canciones que se repiten hasta la saciedad en las tablas, que el pueblo corea en las calles, que los eclesiásticos condenan en los púlpitos y cuyas partituras no necesitan ser conservadas porque «va por música sabida» y parece absurdo dedicar tiempo a su escritura. Por este exceso de confianza en la tradición oral, hemos perdido importantes partituras que sonaron en el teatro áureo.

Algunos casos anómalos que he detectado en la conservación de la música para las comedias de Bances es el reciclaje, no ya de la música para cambiarle la letra, sino el

fenómeno inverso: reciclaje de la letra para cambiarle la música. Asimismo, he hallado uno de los tonos más largos del teatro del Siglo de Oro –trece cuartetas– en una macrosecuencia musical tan infrecuente que los musicólogos contemporáneos han cometido fallos en la consignación de los incipits. Se trata de una composición poética de Góngora que Bances incluye con música en *El esclavo en grillos de oro*, canción en la que intercala otros tonos breves y puede llevar fácilmente a la confusión.

En relación a la música instrumental, además de algunos elementos mencionados, como la invisibilidad, o la particularidad de tocar entre copla y copla cantada para descanso de los músicos, cabe destacar el uso del oboe, instrumento que nunca antes había sonado en el teatro del Siglo de Oro y que es descubrimiento de esta tesis. Este dato pone de manifiesto el progresivo afrancesamiento de las artes en la corte española antes de la llegada de Felipe V. Hasta ahora, la crítica no había concedido ninguna consecuencia para el teatro a la regencia de otro descendiente del Rey Sol: la primera esposa de Carlos II, María Luisa de Orléans, que precisamente reina en la década de los ochenta, con Bances Candamo como dramaturgo oficial. En este capítulo, reviso las definiciones clásicas de los instrumentos musicales y, a partir de ejemplos extraídos de las comedias del asturiano, aventuro hipótesis, corrijo datos que hasta ahora parecían demasiado vagos y relaciono la sonoridad instrumental con las escenas dramáticas en las que se insertan. En esta sede de música no cantada no me olvido de otros efectos sonoros, como el ruido de espadas que se hacía para evocar una batalla, golpes que se daban a la puerta para aumentar la tensión del momento, o los conocidos fenómenos naturales del trueno y del terremoto. En este último caso aprecio una constante en las comedias de Bances Candamo: siempre se asocia a lo sobrenatural, ya sea cristiano o pagano.

Respecto a los bailes dramáticos, doy referencias de la importancia que les da en su *Teatro de los teatros* y en sus comedias. Por ejemplo, da a la coreografía una significación argumental de relevancia⁸¹³ e invita al espectador, en otros casos, a asistir a los ensayos de esas danzas⁸¹⁴. En el momento de su ejecución se aprecian

⁸¹³ Es así, entre otras, en *La Jarretiera* y en *Luis de Badem*.

⁸¹⁴ En este sentido, ver lo establecido a propósito de *Carácter de los afectos humanos*.

concomitancias con el *ballet de cour* francés y a veces hasta bailes franceses directamente importados como el minué. Algunas constantes que se citan en este tipo de pasajes son el carácter metateatral reforzado con un público intradieético que observa la danza; el uso de recursos espectaculares como maquinaria para bailar en el aire, en *Duelos de Ingenio y Fortuna*, o los autómatas que danzan en *Por su rey y por su dama*; las acotaciones de posibilidad como «aquí puede haber un baile»; los finales violentos de muchas danzas –bombas, espadas, etc.–; y el erotismo con que sazona algunas de ellas, pero siempre habiéndose justificado previamente –por ejemplo: es carnaval, es un país de costumbres ligeras, es una fiesta pagana de la Antigüedad, etc.–. Otras conclusiones de interés respecto a este análisis son en relación a la mascarada, danza sobre la que apporto características propias que permiten definirla aunque no se diga en el texto de qué tipo de baile se trata; y en relación al papel del gracioso, que suspende el decoro y da entrada, aunque sea verbalmente, a los bailes populares más lascivos, o pone de manifiesto la dificultad de ejecutar una danzas cada vez más sofisticadas.

En el capítulo que he bautizado como «Armonías del Olimpo» estudio la música teatral desde un punto de vista innovador: a partir de los dioses acerca de los que se predica un tipo de sonoridad. Así, exploro toda la música de Venus o amorosa, dando sus características y observando qué ocurre, por ejemplo, cuando se mezcla con la sonoridad de Marte o marcial. Esta fusión sobre la que es maestro Calderón, Bances la desarrolla hasta el colapso del oído y buscando una sensación de estereofonía. Observo también el correlato en el argumento y en los personajes que aparecen cuando suena cada tipo de música, y aprecio estrategias dramáticas que se dan siempre a propósito de una acústica concreta: en este sentido, cuando se da una seña con un instrumento asociado a Venus, siempre va a producirse en un enredo en el que participan amantes, en cambio, cuando se da una seña con un instrumento propio de Marte, siempre es para iniciar un ataque.

A propósito de la música de Marte, distingo apartados para situaciones concretas –el torneo, el duelo y la guerra– porque hay recursos específicos y rituales que conciernen a lo musical en cada una de ellas. Cuando un instrumento de Venus suena en un contexto propio de Marte, la inadecuación es además puesta de manifiesta por los propios personajes y he citado las reacciones más paradigmáticas. Aunque me he

centrado en Venus y en Marte, he añadido la novedad de hablar de una música propia de Diana, otra de Plutón y otra de Baco, que pueden aparecer en solitario o combinadas con categorías anteriores. Así, las voces venatorias o el sonido de la bocina en las escenas de caza, mezclada con instrumentos militares o con aquellos propios de Venus, no dejan tampoco indiferentes a los personajes oyentes. Cuando hablo de la música asociada a Plutón, me refiero a los instrumentos que suenan para simbolizar lo funesto y que es siempre interpretada así por todos los personajes, antes incluso de saber quién está a punto de entrar en escena. En el apartado correspondiente a Baco se citan pasajes de música popular, chistes sobre la acústica y, en general, toda intervención del gracioso que pueda conectarse con lo musical, notoriamente aquellos casos en que desvela artificios dramáticos como la técnica del falsete o esas mezclas de ámbitos discursivos. Un caso anómalo en este sentido se da en la comedia *Cuál es la fiera mayor*, en que expresamente se dice en el paratexto que todas las intervenciones de los graciosos, y solo de los graciosos, serán siempre cantadas.

El capítulo final de la tesis lo dedico a analizar el poder sobrenatural de la música en las comedias áureas y la interrelación poética que tienen los estribillos en su contexto dramático. A pesar de que los estribillos sean por definición universales y sirvan a distintas comedias, en muchas ocasiones funcionan como un oráculo invisible que revela una verdad oculta de relevancia trascendental para el destino de los personajes. Estos, si la descifran, viven una epifanía mística y quedan afectados en tanto que contenido –extraen un aprendizaje o entienden el aviso divino– y en tanto que forma –adoptan para sus intervenciones la misma métrica que usó el estribillo, por ejemplo–. Los personajes, con sorpresa, reaccionan a lo que oyen construyendo fórmulas análogas a «parece que esta letra se escribió para mí solo» porque encaja perfectamente a su situación. En efecto, en un primer momento reaccionan describiendo el medio y, en un segundo momento, quedarán contaminados: ya no describen lo que oyen sino que lo integran directamente y además imitan por primera vez la métrica que usa la música en sus intervenciones. En algunos momentos, para completar la rima y la estrofa de que se está sirviendo el personaje, suena la música desde dentro, o del revés, en una sincronía sobrenatural. Estas escenas son más propias de las comedias de magia que del resto de tipos de comedias, no obstante se exige al espectador la suspensión de

la incredulidad que se predica de aquellas para todo tipo de escenas musicales. Un ejemplo del poder sobrenatural de la música es cuando el dramaturgo usa el clásico recurso del personaje femenino con disfraz varonil que se presenta en una corte extranjera: nadie sabe que es una mujer, excepto la música, que en su letra habla de ella⁸¹⁵.

⁸¹⁵ Esto se aprecia claramente en el tono «Infelice aumenta Dido», en *El duelo contra su dama*, pp. 357-358.

CONCLUSIONS

Before the Bourbons settled in Spain with Louis XIV's grandson in 1700, francophilism had already been established in the court, and Bances Candamo's dramatic music did nothing but confirm this. Although the term *afrancesado* referred principally to the enlightened men of the XVIII Century, we can state that a progressive shift on the aesthetics had already begun with the so-called “crisis of the European consciousness”, that Paul Hazard develops on his essay *The European Mind, the Critical Years*⁸¹⁶. The last two decades of this century are precisely the time of the *novatores* in Spain and that of Bances as royal playwright, and as it happened in the fields of thought and science, this change is also to be found on the field of the scenic arts.

Two main trends are visible on the musical element of this Asturian: on the one hand the francophilism that tends to imitate Lully's model; on the other hand the baroque induced by Calderón taken to the collapse of the ear. Both men are mentioned with the highest of admirations on Bances Candamo's *Teatro de los teatros*. For a long period of time, he has been forgotten as a playwright for the criticism and still nowadays, any book about his art has ever been written. This thesis aims to contribute to the study of the music of his dramas –one of the foundations of his play-writing, but not the only one. Hence, it is essential to attract the interest of philologists, literary critics and historians towards this particular period of transition for which there are still many gaps to fulfil. Having found a play for my research that criticism had forgotten is not only for me to get the credit, but a proof of the state of neglect that Bances Candamo undergoes.

It has been proven that some of the musicologist Querol works are of great utility for the understanding of many aspects of the poetic-musical relationship of the

⁸¹⁶ Hazard, 1988.

Spanish Golden Age drama. Nevertheless some gaps have been noticed and this has led us to the necessity of reassemble his studies in the light of the new tools that researchers have available nowadays, these including digital databases, specialized bibliography and ground-braking methodology like the one acquired in the Aula Música Poética research group.

During the Middle Ages and the Spanish Golden Age mainly, both music and poetry walked hand in hand, especially when referring to drama. Philological studies have and continue to skim the lyrical songs that drama features, and a clear example of this are the many critical editions that are silent in these musical passages that quite often don't even deserve a footnote. It doesn't even seem interesting to find out whether there are still scores for these dramas, information that would largely enrich these editions and would help actors, musicians and stage directors that would like to put them on scene nowadays. Any specialized philologist in dramatic literature should therefore be aware that there is much more to do for his work, like an archaeologist knows that there is more than putting his findings on a museum display.

The first step I followed in analysis of the musical passages in the dramas of Bances Candamo, has been, as I describe in the introduction, the creation of a database transcribing manually all these excerpts. Thus, I have been able to draw conclusions on the dramatic strategy that Bances Candamo exercises in his musical passages. His practice has been studied along with *El teatro de los teatros*, since his essay have the most musical references among the other dramatic theory essays of the Golden Age period, fact that can be explained, in part, by the prominence that these dramatic components had in the controversy about the morality of the *comedias*.

Bances Candamo privileges vocal to instrumental music, as so do the rest of playwrights of the Golden Age. In Bances' own words "there is no music that hasn't imagined the lyrics first"⁸¹⁷. This sung verses may be organized in various different ways, and the election of the playwright to do so has enormous repercussions on the plot and its characters. In this sense, the *cuatro de empezar* is Bances favourite's formula, although in his most magnificent works we may find long solos preceding

⁸¹⁷ Bances Candamo, 1970, p. 99.

operatic arias and an important number of choirs, as that of the spectacular *Duelos de Ingenio y Fortuna*. The fact that the vocal music matters more than the instrumental one in the dramas has been proven in the chapter devoted to triple invisibility: that of the musical composers, that of the spaces destined for music and that of the musicians themselves. In the detailed analysis of some *tonos*, the same conclusion has been reached: it is given much more relevance to the dramatic function of the songs than to the characterization or visibility of the anonymous musician.

This thesis has made clear how the theory of segmentation of dramas in macrosequences and microsequences underestimates these sung lyrics. This is the reason why I have turned it around and I speak of *musical macrosequences*, always defending it and giving examples. This term has been coined by me and it happens to be antithetical to the defenders of the theory of segmentation, for whom music can only be an encompassed but never overarching element.

Given the importance of dramatic *tonos*, I have devoted a large chapter on the vocal techniques during the Golden Age Theatre. On this pioneer study, I prove this tendency towards the baroque style taking *horror vacui* for the ear as Bances seems to be suggesting. First, I mention the simultaneity of codes making special emphasis on those instances in which it is obvious that the Asturian playwright seeks the feeling of turmoil rather than the intellection of the message. I also devote a section to the dramatic importance of the acoustic power, or to put it otherwise, how the volume in which the pieces are interpreted takes an essential role on the plot of the drama, and the different levels that allow the playwright to recreate certain effects, something that the critics have not noticed yet. One of the most frequently used vocal techniques for Bances Candamo is that of the hypotyposis, on which I dare to set a classification in terms of the discursive fields that poetry explores, reaching to the conclusion that it always follows the same patterns in order to exploit the poetic-musical connexions. Additionally, I propose new theories to both the origin of the recitative style – for which it has always been said to come from Italy - and to the presence of falsetto, which becomes invisible as many other musical elements that are left to the discretion of the *gracioso* to highlight this convention.

The potential of the phenomenon of the acoustic echo had already been achieved by Calderón in the field of dramatic arts. This same phenomenon, in the hands of his disciple as the royal playwright, will be taken to a new level of virtuosity. Due to this fact, I make a classification of the types of echoes and I highlight the most paradigmatic instances in which Bances deviates from the tradition. For instance, cases in which from eight straight verses, only one is original and the rest are just repetitions and repetitions of the repetitions that run at a lower volume to denote different degrees of remoteness. Other cases reveal the use of a burlesque twist, like that of a forgetful actress that has forgotten the lyrics to her song and can only reproduce the echo of the lead singer.

Regarding the dramatical *tonos*, I revisit the canonical conceptions (for example, Covarrubias, *Diccionario de Autoridades*, works of Lope de Vega and Calderón de la Barca) and I bring new definitions corrected following the essay and plays of Bances Candamo. Hence, I speak of refrains, stanzas, repetitions, and even instrumental lapses that Bances includes to give their singers some rest. For Bances, recycling previous songs is a constant in his plays, but it is always an unique musical artefact: a musicologist or a philologist cannot simply be restricted to pointing out a list of works in which the common element is the presence of the same *tono*, because the element becomes assembled to the point of being transformed. To set an example, if the speaker changes, the message will change too in a genre in which all has a meaning. In the same way that Bances resumes precedent *tonos*, there are also new musical materials in his dramas that will be later on used in the course of the XVIIIth Century by authors such as Ramón de la Cruz, and so the cycle recurs. We can safely say that there are trends of scenic music, songs that we hear *ad nauseam* on stage, that the people chant on the streets, that the clergymen condemn on their pulpits and whose scores do not need to be preserved because it seems absurd to invest time and efforts in transcribing. Due to an overconfidence on the oral tradition many important scores that sounded during the Golden Age have been lost forever.

Some of the anomalous cases that I have detected in the conservation of the music for Bances' dramas are related to recycling – not in terms of the music with the intention of changing the lyrics, but the other way around: recycling the lyrics to make a

change on the music. Additionally, I have found one of the longest Golden Age dramatic *tonos* - composed by thirteen quatrains - in a musical macrosequence so infrequent that contemporary musicologists have made mistakes when recording the incipits. I am referring to a poetic composition by Góngora that Bances includes along with the score of *El esclavo en grillos de oro*, alternating short *tonos* and that can easily lead to confusion.

In relation to instrumental music, apart from some elements already mentioned – the invisibility, the possibility of giving some rest to the singers between sung verses – it is important to highlight the use of the oboe, an instrument that had never played before in the Golden Age and that is a ground-breaking discovery on this thesis. This evidences the progressive francophilism that was taking over the arts in the Spanish court before the arrival of Philip V. Until this moment, critics had never given any consequence for the theatre to the regency another descendent of the Sun King: Charles II's first wife, Marie Louise of Orléans who reigned during the eighties, that has Bances Candamo as official playwright. In this chapter, I review the classical definitions of musical instruments and taking as reference point examples of some of Bances Candamo's plays, I hypothesize and correct data that until now seemed too vague and relate the instrumental sound with the dramatic scenes in which they are inserted. I am not forgetting to mention other sound effects, such as the noise of swords caused to evoke battles, slamming doors to enhance the tension of the moment, or the well-known natural phenomena such as thunders or earthquakes. In the latter I appreciate a constant in Bances Candamo's dramas: there is always an association to the supernatural, no matter whether it is christian or pagan.

Regarding the dances, I make constant references to the importance that the author gives in *Teatro de los teatros* and in his plays. For example, he gives to the choreography a relevant meaning for the plot⁸¹⁸ and invites the viewer, in some cases, to attend the rehearsal of these dances⁸¹⁹. On the moment of the execution we can appreciate similarities with the French *ballet de cour* and occasionally even dances

⁸¹⁸ So it happens, among others, in *La Jarretiera* and in *Luis de Badem*.

⁸¹⁹ In this sense, see in this theses what it is established regarding *Carácter de los afectos humanos*.

directly imported from France like the minuet. Some constants cited on this kind of passage are the metatheatrical character reinforced with an intradiegetic audience that observes the dance, the implement of great resources such as machinery used to dance in the air – like in *Duelos de Ingenio y Fortuna* - or the dancing automatons in *Por su rey y por su dama*, the possibility stage directions like «aquí puede haber un baile», the violent endings of many dances – bombs, swords, etc. - and the eroticism that spices some of them, always being justified in advance e.g.: it is carnival time, it is a country of easy virtue, it is a pagan festivity of the antiquity. Other findings of interest regarding this analysis are relative to the masquerade, a dance on which I bring characteristics of their own that allow us to define it although it is not specified which kind of dance it is on the text, and in relation to the role of *gracioso* that suspends the decorum and gives entrance, albeit verbally, to the most lascivious popular dances, or highlights the difficulty of executing increasingly sophisticated dances.

On the chapter baptized as «Armonías del Olimpo» I study the theatrical music from an innovative point of view: taking as starting point the gods to whom a certain type of sonority is related. Hence, I explore all of the music about Venus or love sounds, explaining its features and observing what happens, for instance, if it is mixed with that of Mars or war sounds. This fusion that Calderón masters perfectly is developed by Bances until the collapse of the ear seeking a sensation of stereophony. I also note the correlation in the plot and on the characters that appear every time a particular piece of music is being played, and I also appreciate recurrent dramatic strategies that occur for the sake of a particular acoustic. On this aspect, when a signal is given with an instrument associated to Venus, there will always be a tangle in which the lovers will be involved. On the contrary, when the given signal is associated to Mars, it will always involve an attack.

Speaking about the music related to Mars, there is a distinction for particular situations: tournament, duel or war, and this is so because there are specific and ritual resources concerning the musical sides of each of them. When an instrument typical of Venus plays during a context typical of Mars, the inadequate setting is also manifested by the characters themselves and I have cited the most paradigmatic reactions. Although I have principally focused on Venus and Mars, I have also mentioned Diane, Pluto and

Bacchus, and they can appear alone or combined with the categories mentioned before. Thus, the hunter voices or the sound of the horn in the scenes involving hunting, mixed with military instruments or with those typical of Venus, do not leave the listeners indifferent. When I talk about the music associated with Pluto, I refer to the instruments that aim to symbolize the fatality and that are always understood this way by all the characters, even before knowing who is about to go on stage.

In the section corresponding to Bacchus, some passages of popular music are cited, also jokes about acoustic music and, in general, any intervention of the *gracioso* that may connect with the musical aspect of it, notably those cases revealing dramatic devices like falsetto or mixtures from discursive fields. An anomalous case in this respect is provided in the play *Cuál es la fiera mayor*, in which it is expressly stated in the paratext that all interventions of the *graciosos*, and only those of the *graciosos*, will always be sung.

The final chapter of this thesis is devoted to analyze the supernatural power of music in the Golden Age plays and the poetic interrelation between the refrains in its dramatic context. Despite the fact that the refrains are universal by definition and serve to different plays, often function as an invisible oracle revealing a hidden transcendental truth relevant for the fate of the characters. These, if they are able to decode this truth, live a mystical epiphany and are affected by means of the content – extracting or understanding the divine warning - and by means of the form -adopting for its interventions the same metric used by the refrain. The characters, react by surprise to what they hear constructing analogous formulas to «it seems that these verses were written only for me» because they fit perfectly to their situation. At first they will, indeed, react describing the environment and, afterwards, they will become contaminated: they do not describe what they hear anymore but they integrate it directly and also mimic for the first time the metric used in the music that plays for their interventions. In some cases, to complete the rhyme and stanza that is being expressed by a character, the music sounds from within or in reverse, in a supernatural synchrony. These scenes are more easily to be found in magical plays rather than in any other kind of play, nevertheless it requires the viewer to suspend his disbelief that is predicated of

those for all kinds of musical scenes. An example of the supernatural power of music is when the playwright uses the typical resource of the feminine character with a manly costume appearing in a foreign court: nobody knows she is a woman except from the music, that speaks of her on its lyrics⁸²⁰.

⁸²⁰ Shown on the tono «Infelice aumenta Dido», in *El duelo contra su dama*, pp. 357-358.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 5: «Detente arroyuelo ufano», música para *El esclavo en grillos de oro* de Bances Candamo (*Manuscrito Novena*, p. 223).

Ilustración 6: «Recibe sacro Apolo», música para *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bances Candamo (*Manuscrito Suro*, f. 24r).

Ilustración 7: «Ay mísera de ti Jerusalén», música para *El Austria en Jerusalén* de Bances Candamo (*Manuscrito Novena*, p. 101).

Ilustración 8: «Figure principal du menuet», en P. Rameau, *Le Maître à danser*, Paris, Rollin fils, 1748, p. 87.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en J. Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Madrid, Istmo, 2000.
- Amadei-Pulice, M. A., *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam, John Benjamins, 1990.
- Andioc, R., y Coulon, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, vol. II, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996.
- Anglès, H., *Scripta musicologica*, ed. J. López-Calo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1975.
- Antonucci, F., «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000a, pp. 19-37.
- «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.
- Armas, F. A. de, García Lorenzo, L. y García Santo-Tomás (eds.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- Arellano, I., *Editar a Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- «Introducción» a Bances Candamo, *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. I. Arellano, Ottawa / Pamplona, Dovehouse Editions / Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- «Presencia de Góngora en Bances Candamo, poeta oficial de Carlos II», *Revista de Literatura*, LIII, 106, 1991b, pp. 619-630.
- Bances Candamo, F., *Comedia nueva intitulada El invicto Luis de Badem y primer triunfo del Austria*, s.l., s.f. [Manuscrito conservado en la BNE con la signatura MSS/15977].
- *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. I. Arellano, Ottawa / Pamplona, Dovehouse Editions / Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- *Duelos de Ingenio y Fortuna*, ed. G. Gilabert, pendiente de publicación.
- «*El esclavo en grillos de oro*» y «*La piedra filosofal*», ed. C. Díaz Castañón, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1983.

- *La inclinación española*, Sevilla, Diego López de Haro, s.f. [Suelta conservada en la Biblioteca Menéndez Pelayo con la signatura 33148].
- *La piedra filosofal*, ed. A. d'Agostino, Roma, Bulzoni, 1988.
- *Obras líricas*, ed. F. Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1949.
- *Obras lyricas*, ed. J. del Río Marín, Madrid, a costa de Nicolás Rodríguez Francos, 1720.
- *Poesía selecta*, ed. S. García-Castañón, Gijón, Llibros del Pexe, 2004.
- *Poesías cómicas, obras pósthumas*, I, Madrid, Blas de Villanueva, 1722a.
- *Poesías cómicas, obras pósthumas*, II, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722b.
- *Poesías cómicas, I, 1*, ed. B. Oteiza, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- *Por su rey y por su dama*, ed. S. García Castañón, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1997.
- *Sangre, valor y fortuna*, ed. S. García Castañón, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (CSIC), 1991.
- *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Tamesis Books, 1968.
- Bègue, A., «Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro», *Criticón*, 80, 2000, pp. 69-116.
- Benoit, M., «Musiciens français en Espagne», en *La Revue Musicale*, 226, 1953-1954, pp. 48-60.
- Bianchi, G. A., *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos*, Madrid, Imprenta Real por D. Pedro Julián Pereyra, 1798.
- Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- Bolaños Donoso, P., «De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)», *Scriptura*, 17, 2002, pp. 65-87.

- «La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, t. I, Madrid, 1984, pp. 749-767.
- Buezo, C., *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004.
- Burmeister, J., *Musical Poetics*, ed. B. V. Rivera, New Haven / London, Yale University Press, 1993.
- Calderón de la Barca, P., *Autos sacramentales alegóricos y historiales*, Madrid, Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición, 1759.
- *Comedias I. Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Comedias II. Cuarta parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007a.
- *Comedias III. Cuarta parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007b.
- *Comedias IV. Cuarta parte de comedias*, ed. S. Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010a.
- *Comedias V. Quinta parte de comedias*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010b.
- *Comedias VI. Sexta parte de comedias*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010c.
- *El postrer duelo de España*, ed. G. Rossetti, London, Tamesis Books, 1977.
- *La viña del señor*, ed. I. Arellano, A. L. Cilveti, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- *Los tres afectos de amor*, en *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* ed. J. J. Keil, Leipsique, Ernesto Fleischer, 1830.
- *Obras completas. Tomo II. Dramas*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- *¿Quién hallará mujer fuerte?*, ed. I. Arellano y L. Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- *Selección de poemas*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Cancionero Poético-Musical de Suro*, s.l, s.f. Conservado en la Suro Library de San Francisco con la signatura SMMS-M1.

- Carreter, L., «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en «*El castigo sin venganza*» y el teatro de Lope de Vega, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra / Teatro Español, 1987.
- Cerone, P., *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*, 2 vols., ed. A. Gallo, Bologna, Forni editore, 1969.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Real Academia Española, 2004.
- *Entremeses*, ed. N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2009.
- *Tragedia de Numancia*, ed. G. Gilabert, Nürnberg, Clásicos Hispánicos, 2014.
- Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- Cruz, R. de la, *Sainetes inéditos de don Ramon de la Cruz existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1900.
- Cuervo-Arango, F., *Don Francisco Antonio de Bances y López-Candamo: estudio bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1916.
- Cueto, L. A. de, *Poetas líricos del siglo XVIII*, t. I, Madrid, Rivadeneyra, 1869.
- Déodat-Kessedjian, M. F., *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- Di Pinto, E., *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Diccionario de la música Labor*, Barcelona, Editorial Labor, 1954.
- Diego, G., *Antología poética en honor de Góngora, desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, Alianza, 1979.
- Donington, R., *The Rise of Opera*, London, Faber, 1981.
- Echavarren, A., «Un poema desconocido de Francisco Bances Candamo con nuevos aportes biográficos», *Iberoromania*, 78, 2013, pp. 178-203.
- Esquivel Navarro, J. de, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1992.

- Fernández Mosquera, S., *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Ferrer Valls, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis, 1991.
- *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1993.
- (dir.) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- «Fiesta de toros ordenada por el architoro mayor del mentidero», en *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970, pp. 141-151.
- Flores García, F., «Eufrasia Maria de Reyna», *El teatro*, 17, 1910, par. 10-11.
- Flórez, M. A., *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- Frenk Alatorre, M., *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- García Santo-Tomás, E., *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.
- Gilabert, G., «El compromiso político de Bances Candamo a través de su preceptiva y obra dramática», en *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, ed. M. T. Navarrete y M. Soler, Roma, Aracne, 2013a, pp. 207-214.
- «El *Duelo contra su dama* a partir de la preceptiva dramática banciana», en *Allegro con brío. I Encuentro “Aula Música Poética” de Jóvenes Humanistas*, ed. L. Josa y M. Lambea (ed.), Digital CSIC [<http://hdl.handle.net/10261/86681>], 2013b, pp. 221-231.
- «Introducción» a Cervantes, M. de, *Tragedia de Numancia*, ed. G. Gilabert, Nürnberg, Clásicos Hispánicos, 2014.
- Gilabert, G., y Josa, L., «Objetivos y metodología del proyecto de investigación “Digital Música Poética”: la música y la poesía en el teatro español del siglo XVII», en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz (ed.), *El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas*, 2015 (pendiente de publicación).
- Giraldi, L. G., *Historiae poetarum tam graecorum quam latinorum dialogi decem*, Basileae, Thomae Guarini, 1580.

- Godoy, F. de, *Apólogo membral, discurso jocosero moral y político. Contiene eficacísimos remedios para que Dios nos quite la peste, y el Rey nuestro señor por nuestro medio los tributos*, Sevilla, Juan Vejarano, 1682.
- González de Salas, J., *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. L. Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- González Valle, J. V., «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “Ars musica” y la “Musica practica” a comienzos del Barroco», en *Revista de Musicología*, X, 3, 1987, pp. 811-841.
- Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Hazard, P., *La Crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988.
- Izquierdo Valladares, R., «Aparte y comunicación teatral. *La dama boba*», en *El escritor y la escena: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 119-128.
- Josa, L. y Lambea, M., (ed.) *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. I, Barcelona, CSIC, 2000.
- (ed.), *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. II, Madrid / Barcelona, CSIC, 2003.
- (ed.), *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, vol. I, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004.
- (ed.), *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. III, Madrid, CSIC, 2005.
- (ed.), *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, vol. II, Madrid, CSIC / Sociedad Española de Musicología, 2006.
- «Los resortes dramáticos del tono humano barroco», *Teatro de palabras*, 2, 2008a, pp. 159-174.
- (ed.), *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*, Madrid, CSIC / Sociedad Española de Musicología, 2008b.
- (ed.), *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. IV, Madrid, CSIC, 2010.
- (ed.), *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, vol. III, Madrid, CSIC / Sociedad Española de Musicología, 2011.

- «Transcripción poético-musical de las piezas conservadas», en A. de Solís y Rivadeneyra, *Triunfos de Amor y Fortuna*, ed. Puchau de Lecea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- Kaplan, D. M., *La cavidad teatral*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- Kenyon de Pascual, B., «El primer oboe *español* que formó parte de la real capilla: don Manuel Cavazza», en *Revista de Musicología*, vol. 7, núm. 2, 1984, pp. 431-434.
- «*Clarines and trompetas: some further observations*», en *Historic Brass Society Journal*, 7, 1995, pp. 100-106.
- Koegel, J., «Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España», en *Heterofonía*, 116-117, 1997, pp. 9-37.
- Lada Ferreras, U., *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- Lambea, M., *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada*, Digital CSIC, 2012.
- Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.
- Lope de Vega, F., *Séptima parte de sus comedias*, Barcelona, Casa Sebastián de Cormellas, 1617.
- *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Berkeley / Madrid, University of California Press / Castalia, 1968.
- *La dama boba*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, M. Presotto (coord.), Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- *El ruiseñor de Sevilla*, en *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, CD-Rom, ed. M. C. Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.
- *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. M. Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Markessinis, A., *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1995.
- Martínez del Fresno, J., y Gómez Rodríguez, B. (ed.), *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662 - 1704)*, Oviedo, Universidad de Oviedo / Ayuntamiento de Avilés, 1994.
- Miyara, F., *Ruido y música*, Biblioteca Virtual del Laboratorio de Acústica y Electroacústica de la Universidad Nacional de Rosario, 2005.

- Moir, D. W., «Prólogo» a Bances Candamo, F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Montiano y Luyandro, A. de, «Notas para el uso de la sátira», en *Memorias literarias de la Academia sevillana de las buenas letras*, t. II, Sevilla, Establecimiento tipográfico, 1843.
- Oteiza, B., «La música de *Quién es quien premia al amor*, de Bances: estructura y función dramáticas», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, A. Cassol y B. Oteiza (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- Padilla Altamirano, A. L., *Compendio del origen, antigüedad y nobleza de la familia y apellido de Márquez, con la noticia de los escudos de sus armas y de la de algunos linages y apellidos nobles destos reynos de España*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1689.
- Pastor Comín, J. J., «*Terminorum musicae index*: La organología musical en la obra cervantina y su proyección didáctica», en *Don Quijote en el aula: la aventura pedagógica*, A. G. Cano Vela y J. J. Pastor Comín (coord.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Plett, H. F., *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin, De Gruyter, 2004.
- Puchau de Lecea, M., «Introducción» a Solís y Rivadeneyra, *Triunfos de Amor y Fortuna*, ed. M. Puchau de Lecea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- Querol, M., *Música barroca española*, vol. VI, Barcelona, CSIC / Instituto Español de Musicología, 1970.
- *La Música en el Teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, 1981a.
- *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Barcelona, CSIC, 1981b.
- «La dimensión musical de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1155-1160.
- *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Quintiliano, M. F., *Instituciones oratorias*, vol. II, trad. I. Rodríguez y P. Sandier, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y cía., 1887.

- Rameau, P., *Le maître à danser*, Paris, Rollin fils, 1748.
- Ricoeur, P., *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, México D.F., Siglo XXI / Universidad Iberoamericana, 2006.
- Robledo, L., *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1641). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- Rojas Zorrilla, F., *Segunda parte de las comedias*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1645.
- Rosales, L., *La obra poética del Conde de Salinas*, Madrid, Trotta, 1998.
- Roux, L. E., «Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVIe siècle. Première moitié du XVIIIe siècle», en *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, J. Jacquot, E. Konigson y M. Oddon (ed.), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, vol. II, pp. 479-523.
- Rozas, J. M., «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 1 (1965), pp. 247-273.
- Rubiera, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- *Para entender el cómico artificio : Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.
- Rueda Ramírez, P., y Fernández Chaves, M., «El terremoto como noticia: relaciones de sucesos y otros textos del temblor de 1680», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 14, 2008, pp. 581-604.
- Sachs, C., *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946.
- Sáez Raposo, F., «El empleo de la música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto», en *El Siglo de Oro antes y después del Arte nuevo*, ed. O. A. Sâmbrian, Craiova, Sitech, 2009, pp. 102-112.
- Sage, J., «Calderón y la música teatral», *Bulletin hispanique*, LVIII, 1956, pp. 275-300.
- «Texto y realización de *La estatua de Prometo* y otros dramas musicales de Calderón», en *Hacia Calderón. Coloquio anglogermánico*, Berlin, De Gruyter, 1970, pp. 37-52.
- Salas Barbadillo, A. G. de, *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad, 1635.

- Sâmbrian, O. A., «*In hoc signo vinces*: representación y escenificación de las cruzadas en el teatro de Lope de Vega», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Bellaterra, Prolope / UAB / TC/12, 2011, pp. 149-166.
- Sanz Ayán, C., *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- Shergold, N. D., *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Shergold, N. D., y Varey, J. E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, 1985.
- *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1979.
- *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.
- Solís y Rivadeneyra, A. de, *Triunfos de Amor y Fortuna*, ed. Puchau de Lecea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- Stein, L. K., *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in the seventeenth century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Suárez Miramón, A., «Voz de Rosales ante el silencio del conde de Salinas», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 49, 2012.
- Szondi, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, ed. G. Garrido, Madrid, Dykinson, 2011.
- Tabla de los tonos que contiene este libro puestos en cifra de arpa*, s.l, s.f. Conservado en la BNE con la signatura M/2478.
- Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, CD-Rom, ed. M. C. Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.
- Terencio, *Las seys comedias de Terentio*, trad. P. S. Abril, Alcalá, Juan Gracián, 1583.
- Théâtre espagnol, tome quatrième*, ed. y trad. S. N. H. Linguet, Paris, Chez de Hansy le jeune, 1770.
- Trías, E., *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

- Ulla Lorenzo, A., «*El mayor encanto, amor*» de Calderón de la Barca, *fiesta cortesana. Estudio y edición*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- Vara López, A., «El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana», *Hipogrifo*, 2.1, 2014, pp. 73-85.
- Varey, J. E., y Davis, C., *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, London: Tamesis, 1992.
- Varey, J. E. y Shergold, N. D., *Comedias en Madrid (1603-1709): Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis books, 1989.
- Vitse, M., «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 45-63.
- Vives, L., *Obras completas*, ed. L. Ribes, Madrid, Aguilar, 1992.
- Wilson, E. M. y Sage J., *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón: citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.