

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

19/2016

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Gaston Gilabert

Cantar y callar: secretos sonoros en el teatro de Bances Candamo

Sing & Keep Silent: Sound Secrets in Bances Candamo's Plays

pp. 131-145

DOI: 10.15581/001.19.131-145



Universidad
de Navarra

Cantar y callar: secretos sonoros en el teatro de Bances Candamo

Sing & Keep Silent: Sound Secrets in Bances Candamo's Plays

GASTON GILBERT

Universitat de Barcelona

gastongilbert@ub.edu

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2016

ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2016



Resumen: La cultura del secreto en el Siglo de Oro se manifiesta en el teatro, no solo a partir de secretarios, confesores, espías y criados que trafican con palabras, sino también de los músicos escénicos, que hacen lo propio con la poesía que cantan. Este es uno de los modos privilegiados por Bances Candamo para evitar el excesivo protagonismo del gracioso e impedir que los personajes nobles aparezcan indecorosamente como traidores. Este artículo, a partir de la comedia *Sangre, valor y fortuna*, se fija en los procedimientos metafísicos que utiliza Bances para que una verdad pase de lo íntimo a lo público.

Palabras clave: Francisco Bances Candamo. Teatro del Siglo de Oro. Comedia. Música. Secreto.

Abstract: The culture of secrecy in the Golden Age appears on stage, not only from secretaries, confessors, spies and servants who deal with words, but also from theatre musicians, who do the same but with sung poetry. This is one of the privileged ways for Bances Candamo to avoid the excessive protagonism of the *gracioso* and to prevent that noble characters appear indecorously as traitors. This article, based on the play *Sangre, valor y fortuna*, focuses in the metaphysical procedures used by Bances in order that a truth passes from the intimate to the public.

Keywords: Francisco Bances Candamo. Golden Age Drama. Comedia. Music. Secret.

«La herida secreta vive dentro del pecho».
Virgilio, *Eneida*, IV, 67

Si tuviéramos que mencionar el aspecto social más relevante en la España del Siglo de Oro y que más repercusiones tuvo en su literatura, este sería el honor y la honra. Esta preocupación vinculada a la buena fama, a la nobleza y a la virtud y a la limpieza de sangre se convierte a menudo en una obsesión por las apariencias externas, ya que estos términos son juzgados —e incluso vigilados y castigados— por los ojos de los demás. Como dice Guillén de Castro en boca del duque en *El caballero bobo*: «la honra en el mundo, hijo, / solamente es opinión»¹, enseñanza crucial para que un individuo en la España del momento viese favorecidas sus ansias de progreso social. La constante recurrencia de los textos literarios áureos a dilemas relacionados con el buen nombre hace que digamos con Cervantes que «el hombre sin honra es peor que un muerto»² y que «por la honra se puede y debe aventurar la vida»³.

Decir que el Siglo de Oro es el siglo de la honra equivale a decir que es el siglo del secreto, pues sin este era y es imposible mantener la honra personal y familiar. Este dato es especialmente relevante cuando nos referimos, ya no al ámbito doméstico, sino al aparato estatal, pues la grandilocuente y deslumbrante fachada del poder barroco siempre trata de ocultar la sombra que proyecta a través de la represión y de la política del secreto. Wolfram Aichinger y los miembros del proyecto de investigación que dirige⁴ se han dedicado a estudiar el fenómeno sociológico del secreto y sus representaciones culturales y literarias en el siglo XVII, principalmente a partir de Calderón de la Barca. De este modo se arroja luz, por ejemplo, a la importancia y al modo en que secretarios, confesores y espías —todos ellos agentes que hacen del secreto su modo de vida— trafican e interactúan con la información, revelándola o callándola⁵.

¹ Guillén de Castro, *El caballero bobo*, p. 128.

² Cervantes, *Don Quijote*, I, 35.

³ Cervantes, *Don Quijote*, II, 58.

⁴ «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture» (P 24903-G23), financiado por Austrian Science Fund FWF y desarrollado en la Universidad de Viena.

⁵ Aichinger, 2013.

El objetivo de estas líneas es mostrar otro agente que aparece en el teatro del Siglo de Oro y que trafica y a menudo revela los secretos más íntimos: la música. Las exigencias del decoro hacen que los dramaturgos áureos se las ingenien para que las informaciones ocultas y delicadas —muchas veces el verdadero motor dramático de las piezas— no sean desveladas, traicionando la confianza de otros, por personajes elevados⁶. Esta operación, hartamente complicada en comedias que son pasarelas de reyes y príncipes, suele solucionarse con el concurso del personaje del torpe gracioso y, por tanto, añadiendo distintas dosis de comicidad a lo largo de la pieza.

Pero si la idea de decoro del poeta o la gravedad de la pieza no quiere dar cauce a la risa, existe el recurso de introducir canciones por las que los músicos, sin querer, están interpretando una pieza cuya letra revela lo que los personajes ocultan. Francisco Bances Candamo (1662-1704), continuador de Calderón de la Barca en el cargo de dramaturgo real, es un buen ejemplo para analizar estos procesos poético-musicales en relación con el secreto ya que, por su concepción de decoro, en muchas de sus comedias el gracejo está reducido a la mínima expresión⁷. Nos detendremos en su obra *Sangre, valor y fortuna*, estrenada en Valladolid en 1682, por ser la primera que escribió Bances, de acuerdo con los datos conservados⁸.

1. LA POLISEMIA DEL SECRETO CANTADO

En la jornada inicial de *Sangre, valor y fortuna* encontramos «Es el engaño traidor», el primer tono que nos ha llegado de una escena musical en el teatro de Bances Candamo:

Dentro MÚSICA. *Es el engaño traidor
y el desengaño leal,
el uno dolor sin mal
y el otro mal sin dolor*⁹.

⁶ Recuerda Aichinger el caso de la prohibición de *El rey de Suecia* de Lope de Vega a causa, según el embajador de los Medici, de presentar a la Infanta Isabel Clara Eugenia comunicando secretos a otros personajes como el bufón (Aichinger, 2013, p. 11).

⁷ Baste recordar la opinión de Duncan W. Moir al respecto: «el empeño de Bances Candamo en observar un código del decoro extraordinariamente riguroso casi llega a parecernos neurótico» (Moir, 1970, p. lxxviii).

⁸ Ferrer, 2008.

⁹ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 523-526.

Bances juega a multiplicar el carácter evocador de este tono conocido previamente 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 los secretos y 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
de músicos que le asisten,
tan diestros como sonoros,
divierten algunas veces
sus cuidados y sus gozos¹⁰.

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 pasio-

¹⁰ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 503-510.

nes y, no importándole el rechazo de Rosaura, intente violarla con su «espada desnuda»¹¹ 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 —pues tocan desde dentro—, 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 secreto silencio a un 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»¹². 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 reposo¹³.

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 país¹⁴. El desengaño, por

¹¹ A García Castañón no se le escapan en su edición las «claras connotaciones sexuales» de la espada desnuda de esta escena de intento de violación «como símbolo fálico» (Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, p. 156, nota a la acotación al v. 1438).

¹² Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 420-421.

¹³ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 477-484.

¹⁴ Aichinger habla del valor simbólico que se daba a la presencia física de un agente diplomático y, con Thomas Weller, dice: «los diplomáticos de la época [...] representaban a sus príncipes. El término representar hay que tomarlo al pie de la letra, porque según los manuales de diplomacia [...] el embajador debía parecerse a su mandatario hasta en la voz y en la apariencia física, es decir,

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 identidad secreta 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, espacio teatral propio para el secreto íntimo:

(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.)¹⁵

Bencislao es el único, junto a la infanta, que se encuentra ya sufriendo el dolor de la fase de desengaño. 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 pone de manifiesto verdades encriptadas que nadie se atreve a revelar a las claras y 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

ser su personificación» (Aichinger, 2013, p. 15).

¹⁵ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 493-498.

escribió para mí solo»¹⁶. 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 destinos 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, hace observar metateatralmente a Flora: «Parece que adrede quiso / quien tono y letra escribió / satirizar mis delirios»¹⁷.

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 mismo en voz alta y se interroga acerca del significado del estribillo y sobre la posible aplicación de este a su secreta 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 de 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, [...]»¹⁸

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»¹⁹.

¹⁶ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 527-528.

¹⁷ Calderón, *El acaso y el error*. Cito por Querol, 1981, p. 69.

¹⁸ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 527-538.

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: Bencislao dejará de engañar al rey de Polonia y revelará el secreto confesando 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 vinculados con el desengaño, y con mayores implicaciones en la trama; de este modo, 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.

2. CANTAR Y CALLAR

El segundo y último tono de la comedia que estamos analizando es el titulado «Solo el silencio testigo»²⁰, que se encuentra en la segunda jornada y tematiza el dilema de guardar o revelar un secreto. Previamente a la canción, la infanta Margarita ha dado un paso en su oculto y prohibido amor por el villano, interrogando al gracioso sobre la vida privada y amores de Belisardo. Pepino, aunque lo sabe, no puede revelar que Belisardo ama a la propia Margarita y decide encriptar su nombre de este modo:

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! [...])²¹

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»²². La infanta, al enfadarse, parece ignorar la conven-

¹⁹ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 577-580.

²⁰ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1367-1370.

²¹ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1270-1278.

²² El soneto, además de conservarse en *Sangre, valor y fortuna*, aparece recogido en *Poesía selecta*,

ción poética tan en boga en el Siglo de Oro de referirse el poeta a su amada con seudónimos como «Amarili», «Fili», «Lisi», «Anarda», «Matilde», «Isabela» o incluso «Dominga» cuando ambienta el poema en un paraje rústico, por citar las ocho destinatarias poéticas que aparecen en el 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. Pide Margarita, según la costumbre cortesana, que se le interprete una canción para aliviar las penas de amor y la melancolía («Flora, tú y Risela un rato / cantad allá fuera»²³). La petición musical es detallada y debe ir acorde con su estado de ánimo («Sea triste la letra y canto»). A continuación reproducimos parte del tono²⁴ y la reacción al estribillo.

MÚSICA (Dentro). *Solo el silencio testigo
ha de ser [de] mi tormento
pues no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.*

INFANTA. Cuanto veo, cuanto oigo,
todo conmigo está hablando.
¡Ay de mí, triste! Volved
segunda vez a cantarlo.
Quien con firme amor batalla
y el silencio le prefiere
todo aquello de que muere
viene a ser de lo que calla.

La suspensión de la incredulidad propia de este tipo de escenas musicales —y que se comentó al hilo del tono de la primera jornada— 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

antología de su poesía lírica hecha en 2004, bajo el incipit de «Idólatra de amor, Celia, asegura» (Bances Candamo, *Poesía selecta*, p. 71). Idéntico nombre poético se lee en la endecha real «Celia, mientras al aire» (*Poesía selecta*, p. 144). Curiosamente, del yo lírico 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.

²³ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1350-1351.

²⁴ Bances Candamo, *Sangre, valor y fortuna*, vv. 1367-1370. Añado la necesaria partícula del segundo verso que olvida la edición moderna.

primera reacción de sorpresa tras la música —«Cuanto veo, cuanto oigo, / todo conmigo está hablando / ¡Ay de mí, triste!»— 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 un secreto o 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 obras²⁵— en el que las sacerdotisas cedían su voz para que la divinidad revelase el hado de manera 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 ritmo²⁶.

En «Es 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 media «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 secreto, al ser, más que algo

²⁵ 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, *Poesías cómicas, obras pósthumas*, t. II, pp. 478-507) y también en su comedia mitológica *Duelos de ingenio y fortuna*, cuyo marco espacial es Delfos y cuya protagonista femenina es una sacerdotisa del templo de Apolo.

²⁶ Bances Candamo, *El gran químico del mundo*, en *Poesías cómicas, obras pósthumas*, t. II, pp. 7-41.

escondido, «una información cargada por unas reglas muy específicas de comunicación»²⁷, nos abre un abanico de posibilidades y recursos. 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 de inspiración calderoniana 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» velado.

El estribillo aconseja a la infanta que guarde el secreto; 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*»²⁸. 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 secreto y 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 aprisionar 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 he-

²⁷ Kroll, 2015, p. 22.

²⁸ Bances Candamo, *Sangre valor y fortuna*, vv. 1411-1414.

reda esta paradoja del silencio poético de su admirado Calderón, autor del famoso poema *Psalle et sile* —«Canta y calla»— que expresa perfectamente la idea que aparece en *Sangre, valor y fortuna*. Reproduzco tan solo un fragmento 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 solo es
romperlas, pero entonarlas
al concertado compás
de métrica consonancia,
¿cómo, compuesto de dos
proposiciones contrarias,
sagrado precepto, a un tiempo
cantar y callar me manda?*²⁹

Este motivo calderoniano³⁰ parece haber sido transversal en el siglo XVII hispánico. Así, en el *Manojuelo poético-musical de Nueva York*³¹, Josa y Lambea notan, en buena parte de las piezas barrocas que editan, una recurrencia de la manifestación musical del sufrimiento amoroso del sujeto lírico en relación dicotómica con el secreto y 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»³². 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 *Dueños de ingenio y fortuna* expresa así la paradoja: «[...] nunca / rompa el

²⁹ Calderón de la Barca, *Psalle et sile*, vv. 9-24.

³⁰ Sobre la retórica del silencio en el teatro áureo pueden verse Déodat-Kessedjian, 1999; Josa y Lambea, 2008a, y Vara López, 2014.

³¹ Josa y Lambea, 2008b. Ver, en particular, las pp. 42-49 del estudio introductorio.

³² Josa y Lambea, 2008b, p. 108.

labio este secreto, / pues ¿qué hará, ay de mí, la voz, / si aun temo que hable el silencio?»³³.

Suárez Miramón, analizando las redondillas cantadas de «Solo el silencio testigo», que tantas veces se escucharon en los teatros del siglo XVII³⁴, 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»³⁵.

El secreto queda por tanto confinado en ese espacio liminal de difícil exteriorización —a excepción del personaje del gracioso— pero que la música puede ayudar a sacar a la superficie con un estribillo que sirva de anzuelo por entrar en sintonía temática, expresiva y métrica con la situación del personaje en cuestión. Por tanto la música sería una eficaz llave para un teatro «which habitually secludes secret spaces, mystifies identities through veils and masks, and divides identities between public and secret»³⁶.

CONCLUSIONES

Es curioso constatar cómo 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

³³ Bances Candamo, *Duelos de ingenio y fortuna*, vv. 632-635.

³⁴ Calderón de la Barca aprovechó el mismo tono al menos en cinco de sus comedias: *Darlo todo y no dar nada*; *Eco y Narciso*; *El encanto sin encanto*; *El mayor encanto, amor* y *Los tres afectos de amor*. Asimismo, aparece en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*, en la de los hermanos Figueroa *Vencerse es mayor valor* y en la de Leyva Ramírez de Arellano *Amadís y Niquea*. Finalmente, el anónimo *Entremés famoso de los amantes de Teruel* también lo incluye. De las cinco comedias de Calderón en que el público —y, entre ellos, Bances— 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». Sugiero las siguientes dos hipótesis: en primer lugar, que el joven dramaturgo hubiese presenciado el montaje calderoniano que llevó a cabo la compañía de Simón Aguado para la temporada teatral de 1681-1682 (Shergold y Varey, 1982, p. 242), 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 ese momento fueron puestas en música por el maestro Juan Hidalgo (Stein, 1993, pp. 268-269).

³⁵ Suárez Miramón, 2012.

³⁶ Aichinger y Kroll, 2013, p. 137.

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, un secreto solo conocido por una persona o, a lo sumo, por los implicados en el vínculo —a veces triángulo— amoroso. Con todo, debe ponerse de manifiesto que una de las características esenciales de estas secuencias musicales es la suspensión de la incredulidad que se exige al espectador, sobre la que aún la crítica no ha reparado.

Si la cultura del secreto en la sociedad del Siglo de Oro se manifiesta en el teatro principalmente a partir de secretarios, confesores, espías y criados graciosos, no debemos olvidar el papel de los músicos. Con sus letras seleccionadas aparentemente al azar, consiguen cumplir con las exigencias más rígidas del decoro al tematizar secretos con los que los reyes y príncipes protagonistas no podrían traficar y desprovveyendo de esta función a la comicidad del gracioso.

Es paradigmático el ejemplo de *Sangre, valor y fortuna* de Bances Candamo ya que, aunque la música se ha conservado y aparece en distintas comedias de Calderón, principalmente mitológicas —como «Solo el silencio testigo» en *El mayor encanto, amor*³⁷—, la recontextualización que hace Bances del 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, «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, que estaría confirmando al azar y a sus sincronías aquello que antes era competencia de la magia, los oráculos y los dioses: la revelación de un secreto que se encuentra en tránsito desde lo íntimo a lo público.

BIBLIOGRAFÍA

Aichinger, Wolfram, «Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos del poder y su representación en el teatro de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. Mariela Insúa y Felix

³⁷ Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, vv. 1304-1307.

CANTAR Y CALLAR: SECRETOS SONOROS...

- K. E. Schmelzer, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 9-21.
- Aichinger, Wolfram, y Simon Kroll, «[Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture. Outline of a New Research Focus in Calderonian Studies](#)», *Hipogrifo*, 1.2, 2013, pp. 135-144.
- Bances Candamo, Francisco, *Duelos de ingenio y fortuna*, ed. Gaston Gilibert, pendiente de publicación.
- Bances Candamo, Francisco, *Poesía selecta*, ed. Santiago García-Castañón, Gijón, Libros del Peixe, 2004.
- Bances Candamo, Francisco, *Poesías cómicas, obras póstumas*, t. II, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722.
- Bances Candamo, Francisco, *Sangre, valor y fortuna*, ed. Santiago García Castañón, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (CSIC), 1991.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Psalle et sile, en Selección de poemas*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Castro, Guillén de, *El caballero bobo*, en *Obras completas, I*, ed. Joan Oleza, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. 117-213.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Josa, Lola, y Mariano Lambea, «[Los resortes dramáticos del tono humano barroco](#)», *Teatro de palabras*, 2, 2008a, pp. 159-174.
- Josa, Lola, y Mariano Lambea, *Manojuelo poético-musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*, Madrid, CSIC/Sociedad Española de Musicología, 2008b.
- Kroll, Simon, «[El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón](#)», *Hipogrifo*, 3.1, 2015, pp. 19-34.
- Moir, Duncan W., «Prólogo» a Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Querol, Miquel, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, 1981.
- Shergold, N. D., y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.
- Stein, Louise K., *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in the seventeenth century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Suárez Miramón, Ana, «[Voz de Rosales ante el silencio del conde de Salinas](#)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 49, 2012.
- Vara López, Alicia, «[El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana](#)», *Hipogrifo*, 2.1, 2014, pp. 73-85.