

## UN ESTRUENDO INVISIBLE: LAS CAJAS EN EL TEATRO DE BANCES CANDAMO

## AN INVISIBLE ROAR: THE CAJAS IN THE THEATRE OF BANCES CANDAMO

GASTON GILABERT

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de uno de los ingredientes más invisibles del teatro del Siglo de Oro: la música instrumental y los efectos acústicos que no incluyen la participación de cantantes. Mediante el análisis de todas las apariciones de *cajas* o tambores militares percutidos en las comedias de Francisco Bances Candamo, con la dificultad que supone la escasez generalizada de acotaciones destinadas a la música instrumental, se dibuja una estrategia dramática para vincular el oído con lo bélico, sea para animar al soldado, sea para las honras fúnebres de los caídos, con las implicaciones ideológicas que ello tiene en el primer gran espectáculo de masas de la modernidad.

**Palabras clave:** Literatura y música, cajas, teatro, Siglo de Oro, Bances Candamo.

**Abstract:** The aim of this paper is to reflect on one of the most invisible ingredients of the Spanish Golden Age theatre: instrumental music and acoustic effects that do not include the participation of singers. Through the analysis of all the occurrences of *cajas* or percussed military drums in the plays of Francisco Bances Candamo, with the difficulty that supposes the generalized scarcity of stage directions destined to the instrumental music, a dramatic strategy is drawn to link the ear with war, either to animate to the soldier, or for the funeral honors of the fallen, with the ideological implications that this has in the first great mass spectacle of modernity.

**Keywords:** Literature and music, *cajas*, theatre, Spanish Golden Age, Bances Candamo.



*La justicia militar es a la justicia  
lo que la música militar es a la música.*

Georges Clemenceau

## Introducción<sup>1</sup>

Si en el ámbito de la filología dedicada al Siglo de Oro los estudios teatrales son los que más aire fresco y más interdisciplinariedad han aportado es debido a que, *per se*, el arte dramático tiene un importante componente literario, pero va más allá de la literatura por compartir espacio semiótico con otras disciplinas. La música es una de las más relevantes, pues, desde los orígenes rituales del teatro, la seducción dirigida al oído ha tenido un papel destacado, a pesar de que el monopolio del logocentrismo desde la Edad Moderna hasta la actualidad haya privilegiado las manifestaciones sonoras directamente dependientes de la palabra y haya invisibilizado todo elemento que sea susceptible de amenazar tal dominancia. De este modo, la música instrumental y los efectos especiales vinculados al sonido no han llamado la atención a la crítica especializada, sin importar que, en muchas ocasiones, sean un pilar de la estrategia dramática del poeta, estén íntimamente vinculados a la trama y pretendan producir un determinado efecto en el público. En cambio, la música vocal ha gozado de mucha mayor predicación, no tanto por su entidad musical, como por considerarse texto poético musicado, en una clara relación de subordinación. Hay que esperar al Siglo de las Luces, con la sistematización de discursos sobre lo sublime, para que comience a apreciarse positivamente la música instrumental, no solo desde su vertiente semántica, sino también desde su asemantividad (Hernández Mateos, 2013: 211).

En este breve estudio voy a tomar como ejemplo al dramaturgo asturiano Francisco Bances Candamo, pues gracias a su triple vertiente como tratadista, comediógrafo y dramaturgo real de Carlos II –cargo que heredó de Calderón de la Barca– constituye la última gran atalaya que posee el Barroco teatral español para apreciar la evolución y las características antes del cambio de siglo.

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 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. (Barrera y Leirado, 1968: 64)

Cabe pensar que, por el cargo que ostentó, los sutiles mensajes y solemnes proclamas que aparecen en sus obras –incluyendo también los que la música

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se inscribe en las labores del proyecto “Digital Música Poética”, FFI2015-65197-C3-2-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

ofrece— estuvieran especialmente ideologizados. Analizaremos la caja, a veces referida como tambor o timbal, en tanto que instrumento de percusión que aparece en sus comedias, con el objetivo de determinar las funciones dramáticas que realiza y de obtener una imagen de la cultura musical que poseía un dramaturgo del Siglo de Oro para trazar códigos compartidos entre emisores y receptores.

### Acotaciones sonoras

Cuando hablamos de música instrumental debe tenerse en cuenta la escasísima referencia que las acotaciones ofrecen ante este tipo de escenas, sobre todo cuando no van acompañadas 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* (Bances Candamo, 2017: v. 1 *acot.*):

*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.*

Como precisa esta acotación inicial, el tono que sonará a continuación va precedido por una introducción de música instrumental a la que luego se sumarán las voces. Que se haya conservado la partitura para esta canción en el *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena* (2010: 222), no hace más que confirmar la invisibilización de los efectos sonoros e introitos instrumentales: solo fueron copiadas las notas y melodías cantadas.

Esta hipótesis se ve reforzada antes de la última repetición del estribillo, centenares de versos más tarde que la acotación citada<sup>2</sup>, 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” (Bances Candamo, 2017: vv.

---

<sup>2</sup> Se trata de una macrosecuencia musical. Para una discusión crítica de este tipo de segmentos y de los fundamentos teóricos que buena parte de la filología actual sigue utilizando en detrimento del ingrediente musical, ver Gilabert, 2015.

393-396). Además, de esta alusión 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, Lidoro está infiriendo el movimiento del César, información sonora que determinará la acción inmediata: que se marchen los personajes y, en consecuencia, se dé fin a esta compleja macrosecuencia (Gilabert, 2017a: 250-255).

La música instrumental es de gran relevancia en el teatro de Francisco Bances Candamo por profundizar en los recursos acústicos aprendidos de Calderón de la Barca 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 Oro. 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 y que constituye una situación infrecuente en el teatro áureo. De este modo, incluye acotaciones como “*empezará el festín y si pareciese se puede oír entre copla y copla, caja y clarín*” (Bances Candamo, s.f.a: fol. 41r.), o un personaje puede ordenar que “entre copla y copla / hagan los músicos [vocales] pausa / y todos los instrumentos / sueñen” porque así “no embaraza / la voz al compás, y en uno / de otro la atención descansa” (Bances Candamo, 2014: vv. 161-166), 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 *El ilustre Luis de Badem*– o ya sea mediante la fórmula de indicación prescriptiva –en el caso de la comedia *Quién es quien premia al amor*–.

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”–. Es esta última familia la que nos interesa para hablar de la caja, un instrumento membranófono que emite su sonido gracias a la vibración de unas membranas tensadas y que se activa cuando se percute con un golpe. El *Diccionario de Autoridades* recoge dos entradas cuyos significantes son imitaciones de su sonido y ambas toman 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”–.

### Cajas militares

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, como las llama el *Diccionario de Autoridades*, “palillos”– terminadas en botón. La importancia de la caja en el teatro de Calderón de la Barca ha sido puesta de manifiesto por el musicólogo tarraconense Miguel Querol (1981: 82):

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.

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”. Nótese la coincidencia en la importancia que se concede al efecto que persigue el sonido de la caja en el oyente: se trata de una banda sonora que, mediante el estruendo de los golpes, impele al soldado a obedecer bloqueando toda reflexión. Teniendo en cuenta que este tipo de música militar es la que suena con mayor frecuencia en ese primer espectáculo de masas que fue el teatro del Siglo de Oro, podemos sospechar con fundamento si mediante ella se pretendía convertir al civil en soldado, insertándole por el oído la cantinela de la obediencia ciega.

Ciertamente, la caja aparece sobre todo en las abundantes escenas bélicas y es elemento indispensable para simbolizar un furor guerrero que el espectador no puede ver, pero debe creer sin usar sus ojos, con el poder sugestivo del arte sonoro. Además, la caja suena en eventos cortesanos como torneos y duelos. Junto al clarín, es vehículo privilegiado para dar señales y toques, como el toque de marcha<sup>3</sup>, el de contramarcha<sup>4</sup> y el de bando<sup>5</sup> por el que se proclamaban edictos. En la comedia *Más vale el hombre*, Francisco Bances Candamo describe

---

<sup>3</sup> “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” (*Diccionario de Autoridades*).

<sup>4</sup> “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” (*Diccionario de Autoridades*).

<sup>5</sup> “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”. (Covarrubias Horozco, 2006: 47).

“aquel edicto solemne / con que mandó al son de cajas / declararnos rebeldes” (Bances Candamo, 1722a: 332) y en la *Tragedia de Numancia*, Miguel de Cervantes dispone un bando precedido de la siguiente acotación: “*Dentro se echa este bando, habiendo primero tocado a recoger el atambor*” (Cervantes, 2014: v. 48 acot.).

Sin embargo, en las obras del dramaturgo asturiano muchas veces la caja cobra protagonismo autónomo en la trama, como ocurre en *La inclinación española* o en la comedia *El sastre del Campillo*, en la que puede leerse la siguiente escena (Bances Candamo, 1722b: 263-264):

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.
<i>Toca a rebato.</i>	
MANRIQUE	Así haremos que lo sientan los vecinos, porque quede castigada la soberbia de los leoneses.
<i>Dentro TODOS</i>	¡Traición!

En todas las comedias de Bances Candamo solo aparece la voz *tambor* una sola vez en las acotaciones y se usa como sinónimo de caja: “*Sale Carlos siguiendo confuso a un tambor que atraviesa el tablado tocando a leva*” (Bances Candamo, s.f.b: 16)<sup>6</sup>. Es, evidentemente, el tambor militar o caja que el niño Carlos llamará *tan-tan* por ser la primera vez que lo ve. Se evidencia la relación sinónima cuando él mismo pregunta en una escena posterior “¿Qué son cajas?” y Enrique responde: “Ellas te hacen la respuesta”, y suenan “*cajas dentro*”, con lo que Carlos sufre una anagnórisis: “¡Cajas son lo que *tan-tan* / llamé antes!” (Bances Candamo, s.f.b: 20).

Es en esta misma comedia, *La inclinación española*, en que la caja influye directamente en el desarrollo argumental, Bances Candamo toma la intriga prestada de la gran obra calderoniana, *La vida es sueño*. Carlos es un nuevo Segismundo que vive encerrado, aunque el experimento al que es sometido no con-

<sup>6</sup> En el impreso consultado de *La inclinación española* (suelta conservada en la Biblioteca Menéndez Pelayo con la signatura 33148), la referencia indica aparece en la pág. 19, pero hay un error de paginación: debería constar como pág. 16.

sistirá en ver si manifiesta una innata inclinación al buen gobierno, sino en comprobar si manifiesta una “inclinación española”, principalmente a través de una atracción natural hacia lo militar. Por ello, en su encierro lo han privado de libros que hablen de España o de cualquier tipo de arma. De ahí que, en el momento en que el soldado cruce el tablado tocando la caja, Carlos lo siga “*confuso*” y declame en endecasílabos una de las más bellas descripciones de este membranófono en todo el teatro áureo.<sup>7</sup> En otro pasaje de semejante riqueza simbólica e ideológica, tras asegurar que siente más inclinación hacia la caja que hacia el amor, más afición a Marte que a Venus, continúa Carlos del siguiente modo (Bances Candamo, s.f.b: 16):

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.

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 con absoluta certeza si el primer Segismundo es tirano por la privación a la que fue

---

<sup>7</sup> Estos versos comienzan por “Dulce rumor que alegras el sentido, / imán que mereció ver en olvido” (Bances Candamo, s.f.b: 16).

sometido o porque se cumple el hado pronosticado. Lo que sí podemos decir en el caso de Bances Candamo es utiliza el efecto sonoro de la caja para que se produzca esa interesada identificación entre la esencia española y la milicia.

En el teatro de Bances Candamo es usada como sinónimo de “cajas” la voz “timbales” sin ningún tipo de matiz de diferenciación, ya que nunca estos membranófonos constan en el paratexto, solo en los versos declamados; es decir, la elección de esta palabra trisílaba obedece siempre a necesidades métricas, motivo por el cual aparece exclusivamente en plural. Esta reserva aconseja al filólogo a tener una actitud de sospecha cuando el elemento objeto de investigación está integrado en una estrofa y, sobre todo, cuando se sitúa en posición de rima. El dramaturgo asturiano plasma estas referencias a los timbales solo en cuatro ocasiones, en las siguiente cuatro obras: *Más vale el hombre que el nombre* (Bances Candamo, 1722a: 276), *Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor* (Bances Candamo, 1722c: 380), *Quién es quien premia al amor* (Bances Candamo, 2014a: v. 140) y *La restauración de Buda*, siempre en las intervenciones en verso de los personajes. En esta última comedia hay una contradicción entre la acotación, que lee “*Suenan cajas y clarines*” y la reacción de Amurates, que escucha “timbales y cajas” (Bances Candamo, 2014b: v. 118). Por otra parte, en *Más vale el hombre que el nombre* se da otra antinomia ya que un personaje oye “destemplados timbales” (Bances Candamo, 1722a: 324), mientras que la didascalia advierte previamente que lo que debe escucharse son “*cajas destempladas*”. El criterio métrico, por tanto, se impone y la acotación queda como un reducto de libertad para la descripción no poetizada y más precisa de la realidad.

### Cajas destempladas

Cuando la caja viene acompañada en el teatro áureo de adjetivos como “destemplada”, “ronca” o “sorda”, Querol (1981: 86) considera que se trataría de otro tipo de membranófono, más grande y sin bordones que se usaría para “escenas fúnebres y de intenso dolor”, a diferencia de las bélicas que acabamos de señalar. En el mismo sentido, es necesario señalar que estas cajas destempladas suelen aparecer acompañadas por pífanos –probablemente con sordina– en la formación armónica de un conjunto fúnebre, pero ambos instrumentos, por separado, evocan el ejercicio de armas y sirven para infundir furor guerrero. El pífano 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 hace *pif*, para formar aquel soplo el sonido [...] y de allí por onomatopeya tomó el nombre”. Se trata del mismo proceso de formación de significantes que habíamos visto con las voces *tan* y *tantarantán* y que parece ir asociado principalmente con las sonoridades bélicas.

La gravedad de estos instrumentos logra que, individualizados, sirvan para matar, y, unidos, para sugerir la muerte, es decir, la soledad de la caja remite al pasado, pero, una vez unida al pífano y a la sordina, evoca al futuro próximo<sup>8</sup>. En la comedia de Bances Candamo *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 las cajas destempladas y los pífanos con sordinas. Interesante es el tempo lento con el que se desarrolla la escena musical: la acotación dice que los personajes “*van atravesando el teatro muy despacio*”, creando un efecto de intenso dramatismo (Bances Candamo, en prensa: v. 917 acot.):

*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.*

Tras la acotación, Arsidas se refiere a la música ejecutada por este conjunto instrumental como “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 (Bances Candamo, en prensa: vv. 932-395):

MÚSICA                    *¡Llore, sienta, pene, sufra,  
el que nace a ser ejemplo  
en la ojeriza del hado,  
de iras, de rabias y ceños!*

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 conceso 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 (Bances Candamo, 1722c: 433).

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?

<sup>8</sup> Para la música teatral del Siglo de Oro utilizada como símbolo premonitorio de la muerte, ver Gilabert, 2017b y 2019.

PRESASPES

Que todo el pueblo

que a muerte está condenado,  
al son de tristes sordinas  
busca tu piedad llorando.

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 la acústica de la música que suena como “ronco destemplado estruendo / de cajas y de sordinas / en tristes acentos formen / lamento de la armonía”. Así lo expresa el personaje en su contexto (Bances Candamo, 1722b: 239):

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.

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*” (Bances Candamo, 1722a: 322). Al gracioso, esta acústica fúnebre, que mezcla música vocal con música instrumental, le suena a inminente muerte y decide glosar dicha secuencia sonora con el sentido del humor que caracteriza a este tipo de personajes:

ROQUE            Ay, señor, que a la otra vida  
   me va a mí sonando todo,  
   y en sus voces mis oídos  
   están soñando responsos.

La sordina que suele acompañar a este tipo de escenas fúnebres es probablemente un tapón de madera que se añade a instrumentos aerófonos, como sugiere el *Diccionario de Autoridades*: “llámase también sordina a un tapón de madera con un agujero pequeño, que se coloca al fin de la trompeta, para el mismo efecto”. En la comedia *El sastre del Campillo*, tras la última acotación musical, que se limita a señalar “*Sordinas*”, un personaje las describe como “clarines roncós” a los que acompañan “destemplados timbales” (Bances Candamo, 1722a: 234):

a los tristes ecos sordos  
de destemplados timbales  
y de los clarines roncós,  
para asistir a este acto,  
sabe Dios cuán doloroso  
para mí, [...]

Nótese cómo el ambiente en que aparece el “ronco” sonido del clarín con sordina, la caja y el pífano con o sin sordina, siempre es de lamento fúnebre y sirve tanto de acústica *post mortem* para las exequias del finado, como de símbolo premonitorio de una muerte que se cree segura, porque al dramaturgo le interesa situar al espectador en ese horizonte de expectativas.

### Conclusiones

Francisco Bances Candamo aprende de la tradición precedente y aplica en todas sus comedias una semántica precisa para la percusión de cajas, que varía en función de la escena en la que se inserta tal sonoridad. En términos generales, este instrumento sirve para escenificar una demostración de poder que a menudo establece una jerarquía entre personajes sobre el escenario, aunque con repercusiones políticas también fuera de él. Puede vincularse el uso del estruendo percutido en el teatro del Siglo de Oro con la consideración platónica de la música como arte imitativa, pedagógicamente beneficiosa según el tipo de sonoridad y colectivo al que se dirigiese, pues es frecuente que los golpes de caja se usen para infundir valor guerrero en los personajes y en el público, persuadiéndolos a compartir ciertas conductas o valores fuertemente ideologizados. Prueba de ello

es la comedia *La inclinación española*, revisitación banciana de *La vida es sueño* en que, como se ha visto, el protagonista es sometido a una suerte de test de españolidad y es considerado un buen síntoma que guste del estruendo de las cajas. Por medio de la sinécdoque, parece que el dramaturgo oficial de Carlos II pretenda fomentar el espíritu bélico y dirigir las pulsiones físicas y mentales de sus espectadores, en el mismo sentido que Sebastián de Covarrubias había definido la caja: como instrumento idóneo para animar los corazones de los combatientes y para gobernar sus propios movimientos.

Las acotaciones, aunque sean escasas en todo el teatro del Siglo de Oro, son a menudo los únicos espacios en que los dramaturgos pueden dar precisiones acerca del paisaje sonoro. La mayoría de las veces, el investigador y el lector curioso dependen hoy de que los personajes, en sus diálogos, expliquen qué han escuchado, pero en estos casos los dramaturgos suelen subordinar la exactitud de la información a las exigencias de la métrica. Esto se evidencia claramente cuando la acotación indica que se escuchan “cajas” pero el verso lee “tambores” o “timbales”, como sinónimos, por la necesidad que tiene el poeta de una voz trisílaba, pero pueden producirse situaciones hermenéuticamente más complicadas en caso de que no haya un término de comparación —por la falta de paratextos ante la música instrumental del teatro áureo— o lo haya, pero los dos conceptos no se consideren sinónimos.

Además de la caja, hay otro tipo de membranófono que Bances Candamo utiliza en sus comedias: la caja destemplada. Si la primera, en tanto que base de la música militar, persuade a matar y a bloquear toda empatía, dentro y fuera de la escena, la segunda se utiliza para indicar el lamento por una muerte reciente o inminente. Con esta sonoridad también se intenta una alianza del público con la muerte de determinados personajes, representantes de ideologías con las que el Estado daría el visto bueno, como ocurre a día de hoy cuando se decreta luto oficial. Los fieles acompañantes de estos instrumentos de percusión son, para la caja, el clarín y, para la caja destemplada, el pífano y la sordina. 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 un único 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; y 3) Este conjunto instrumental suena en contextos de lamento fúnebre, especialmente ante uno o más personajes a los que se ha condenado a muerte.

En suma, la cultura del Barroco busca, en gran medida, “socializar un sistema de convenciones” de acuerdo con el un orden monárquico-señorial que se sentía amenazado (Maravall, 1972: 32), aunque no todas las manifestaciones teatrales del Siglo de Oro puedan explicarse de esta óptica. Un dramaturgo como Bances Candamo, en calidad de dramaturgo real para los festejos de Carlos

II, podría ser un ejemplo paradigmático de difusión artística de la ideología hegemónica, pues es además el primer dramaturgo europeo en afirmar explícitamente que escribe teatro político (Moir, 1970: XCV); no obstante, siempre tuvo una relación difícil con el poder y, si contempló el arte dramático desde la política, no fue tanto con la voluntad de persuadir a la ciudadanía, sino con la de influir en los propios reyes mediante la instrucción propia del *speculum principis*. Lejos de la propaganda declarada y de cualquier maniqueísmo fácil, Francisco Bances Candamo (1970: 57) afirmó que la misión de los dramaturgos de cámara era intentar instruirles sin que se dieran cuenta:

[...] 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.

Quizá por arriesgarse demasiado o no calibrar bien el arte del *decir sin decir*, el dramaturgo asturiano, que había llegado a ser una celebridad en la corte, fue más tarde destituido del cargo y, como afirman sus biógrafos, murió en extrañas circunstancias, con síntomas de envenenamiento. No sin dificultad, los filólogos de hoy podemos especular sobre las presuntas intenciones políticas que se esconden detrás de ciertas elecciones estéticas presentes en las obras dramáticas de Bances Candamo y de otros dramaturgos del Siglo de Oro, pero siempre navegaremos entre incertidumbres, persiguiendo una forma que, por la lejanía temporal y de cosmovisión, llega a desdibujar sus contornos, incluso de aquello que llegó a ser escandaloso. La censura a la edición póstuma de las obras de Bances Candamo (1722d: 4) lee en su tiempo y tiene la potestad de hablar “de este ingenio infeliz, que acabó injustamente desgraciado, porque fue sumamente entendido”.

## BIBLIOGRAFÍA

- BANCES CANDAMO, Francisco (s.f.a): *Comedia nueva intitulada El invicto Luis de Badem y primer triunfo del Austria*. s.l. [Manuscrito conservado en la BNE con la signatura MSS/15977].
- (s.f.b): *La inclinación española*. Sevilla: Diego López de Haro [Suelta conservada en la Biblioteca Menéndez Pelayo con la signatura 33148].
- (1722a): *Más vale el hombre que el nombre*. En *Poesías cómicas, obras póstumas*, II. Madrid: Lorenzo Francisco Mojados.
- (1722b): *El sastre del campillo*, en *Poesías cómicas, obras póstumas*, II. Madrid: Lorenzo Francisco Mojados.

- (1722c): *Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor*, en *Poesías cómicas, obras pósthumas*, I. Madrid: Blas de Villanueva.
- (1722d): *Poesías cómicas, obras pósthumas*, I. Madrid: Blas de Villanueva.
- (1970): *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Edición de Duncan W. Moir. Londres: Tamesis.
- (2014a): *Quién es quien premia al amor*. Edición de B. Oteiza. En *Poesías cómicas*, I, 1. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- (2014b): *La restauración de Buda*. Edición de José Enrique Duarte. En *Poesías cómicas*, I, 1. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- (2017): *El esclavo en grillos de oro*. Edición de Ignacio Arellano. New York: IDEA.
- (en prensa): *Duelos de Ingenio y Fortuna*. Edición de Gaston Gilabert.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1968): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Londres: Tamesis Books.
- CERVANTES, Miguel de (2014): *Tragedia de Numancia*. Edición de Gaston Gilabert. Nürnberg: More Than Books (Clásicos Hispánicos, 48).
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o espanyola*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana.
- Diccionario de Autoridades (1726-1737)*. Madrid: Francisco Hierro.
- GILABERT, Gaston (2015): La teoría de la segmentación métrica frente a las secuencias poético-musicales en el teatro del Siglo de Oro. *Voz y letra. Revista de Literatura*, XXVI, 2, pp. 75-85.
- (2017a): *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- (2017b): *I will play the swan and die in music*. Shakespeare y Lope de Vega ante la música teatral trágica. *Anuario Lope de Vega*, XXIII, pp. 270-285.
- (2019): Poesía cantada como presagio de muerte en el teatro del Siglo de Oro. En *Delito y muerte en el teatro del Siglo de Oro*. Edición de Elena Di Pinto. Madrid: Visor, pp. 89-105.
- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto (2013): *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena* (2010). Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- MARAVALL, José Antonio (1972): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S.A.

MOIR, Duncan W. (1970): Prólogo. En BANCES CANDAMO, Francisco: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Edición de Duncan W. Moir. Londres: Tamesis.

QUEROL, Miguel (1981): *La Música en el Teatro de Calderón*. Barcelona: Diputació de Barcelona / Institut del Teatre.