

Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular

ANA SUÁREZ MIRAMÓN
UNED

A veces la fortuna de una canción popular expresa mejor todo el dramatismo de una obra que muchos diálogos intensos. Es lo que ocurre con una famosa redondilla, que fue glosada por diferentes poetas¹ e incluso utilizada por Gracián (1967: 347) para ilustrar la definición de *paradoja*. La canción a que nos referimos dice así:

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

Los versos fueron glosados en el teatro, sobre todo por Calderón, que la introdujo en seis obras, y por Matos Fragoso², Moreto³, Salazar y Torres⁴, Antonio Hurtado de Mendoza⁵, Solís⁶, Diamante⁷, Pérez de Montalbán⁸ y Suárez de Deza⁹. Todos los testimonios coinciden en señalar a Calderón como el autor que popularizó la canción hasta el punto de que algunos le consideraron su autor. Tanto por la temprana obra en que la incluyó

-
1. Por Bocángel, J. Pérez de Montoro, Miguel de Barrios, J. de Balmaceda y Zarzosa y el P. Cornejo, entre otros.
 2. En *El hijo de la piedra* y *El marido de su madre*. Preparamos un trabajo sobre la función de la canción en estas obras por lo que prescindimos de las citas concretas aquí.
 3. En *Industrias contra finezas*. Ya nos ocupamos de su valor en esta obra (Suárez Miramón, 2008: 317-336).
 4. *El amor más desgraciado*, *Céfalo* y *Pocris*.
 5. *Ni callarlo ni decirlo*.
 6. *Triunfos de amor y fortuna*.
 7. *Alfeo y Aretusa*.
 8. *Olimpa y Vireno*.
 9. En la mojiganga *Los amantes de Teruel*.

como, sobre todo, por la gran atracción que el dramaturgo sentía por el silencio, permiten asegurar que a él se debió el dilatado éxito de la canción hasta el punto de que Luzán en su *Poética* (1789: 280) se hacía eco de su gran popularidad que atribuía a la *sutileza* de su expresión. Paradoja y sutileza permitían expresar de forma concisa y profunda la complejidad del alma barroca.

La canción, atribuida al conde de Salinas por Rosales (1998: 342) y Dadson (1985: 201)¹⁰, y considerada «proposición extraordinaria [con] más exageración, que la paradoja» (Gracián, 1967: 347), condensa los conceptos fundamentales utilizados en el arte dramático: la palabra, el silencio, el sentimiento y la agonía interior. De forma esquemática permitía resumir el famoso *decir sin decir*, de Bances, la prudencia de Gracián, la soledad gongorina, el silencio intimista de Cervantes, el lenguaje de pasión contenida en San Juan y aun el silencio dolorido de Garcilaso para expresar el amor. El silencio, el sufrimiento, la soledad, la melancolía e incluso el «cobarde respeto» al que se refiere el propio Calderón en *Basta callar* se encuentran resumidos en estos versos. Por ello, no se puede hablar simplemente de una canción introducida en el teatro sino de una auténtica fórmula dramática en sí misma en cuanto declara de forma cantada (en muchos casos acompañada de música) el arcano de un sentimiento que ha de permanecer oculto.

Asimismo, como ya destacó Déodat (1999) respecto a la importancia del oxímoron como uno de los recursos estilísticos para expresar la retórica del silencio, la canción aúna los conceptos contradictorios en que se debate el ser humano (*sentir, decir*, o *co-razón, razón*). Por ello nos parece de gran interés su utilización por Calderón y por los dramaturgos de la época. Pérez de Montalbán en *Olimpia y Vireno* ya se hizo eco del agrado con que la copla resumía todo el sentimiento contenido «en solo cuatro versos» y decía «con valentía» la pena. La consideraba «muy buena»; «ajena» y de tal belleza «que aplaudirla/ debe quien llegare a oírla» (Pérez de Montalbán, 1635: 241).

En la obra de Montalbán, el personaje femenino mostraba su odio al silencio porque constituía el testigo de su daño mientras que para su amante significaba la represión de sus sentimientos, fuente de su tormento. Hay que añadir que el propio Montalbán, en la dedicatoria de esta obra al Lcdo. Diego de Tovar, se había referido también a la *retórica del silencio*. Decía allí «más persuade el amor con la retórica de su silencio que el ingenio con la elegancia de su pluma». Esa misma retórica del silencio constituyó un tópico en el arte calderoniano, que aplicó sobre todo al amor («el silencio es retórica de amantes», *Lances de amor*), reiterándolo en *La vida es sueño*, *La cena de Baltasar* y *El mayor encanto, amor*, entre otras. Teniendo en cuenta esta preferencia no extraña la utilización de la copla aunque la crítica no haya reparado en su interés dramático.

Aunque Wilson y Sage (1964: 124-25) advirtieron que la copla estaba incluida en varias obras (*El mayor encanto, amor, Eco y Narciso, El encanto sin encanto, Darlo todo y no dar nada* y *Los tres afectos de amor*) no citaron la presencia de su glosa en una de sus primeras obras del autor, *Amigo, amante y leal* (1631). Aquí, sin que se muestre explícitamente la canción, todo gira en torno a ella y podemos considerarla como teoría dra-

10. Wilson y Sage (1964:125) la relacionaron con otra de Diego de San Pedro incluida en el *Cancionero General*: «En mi grave sufrimiento/ no hay dolor más desigual/ que ser sólo el pensamiento/ el testigo de mi mal».

mática del propio autor y punto de partida para comprender su expresión en los textos posteriores. En esta comedia se glosa la cuarteta completa y el personaje (Félix) se sirve de ella para evitar confesar el amor a Aurora (una vez que se ha enterado que es también de quien está enamorado el príncipe) pero dejando ver en su discurso una pasión tan profunda que la palabra no es capaz de transmitir. Entre el sentimiento y la palabra establece la misma distancia que entre el original y una pobre copia en arte.

En este caso la paradoja, como lenguaje de pasión, sustituye a la palabra propia para declarar un estado de ánimo en donde se debaten la lealtad hacia el amigo y el amor hacia la mujer. El silencio al que se refiere aquí resulta muy próximo al del poema *Psalle et sille* por cuanto el amor humano se define en él como comunicación de almas cuyo idioma, según las doctrinas pitagóricas, no podía ser otro que el silencio. Mediante este idioma se accedía a la eternidad y Calderón lo ratificó de forma categórica en su verso: «el idioma de Dios es el silencio» (v. 232), tras haber declarado en otro lugar que «las voces/ son suspiros».

El discurso está incluido al principio de la jornada primera, cuando Aurora, feliz por el regreso de su amante, le recibe con toda alegría pero él no puede utilizar otras palabras que las contenidas en la cuarteta de la cual glosa sus elementos. Los términos *inmortal*, *alma* y la oposición *cuerpo-sombra* y *sentir-decir* ponen de manifiesto el plano espiritual en que se mueven los sentimientos humanos:

el silencio es testigo,
que aun no es sombra lo que digo
del cuerpo de lo que callo.
Solamente el alma sabe
comprender afecto igual,
porque es esencia inmortal,
que mi amor inmenso, y grave
en menos caja no cabe,
que en lo eterno, y así, intento
explicarte este contento,
disculpándome contigo
con que siento lo que digo,
y no digo lo que siento.

(1960, II: 352b)

La glosa de la canción se convierte en elocuente disculpa que sirve a la poética del silencio diseñada por el dramaturgo a partir del poema que se supone bien conocido por los personajes. Su discurso obedece a la retórica del sentimiento, sólo capaz de expresarse en uno de los «dos modos de decir» que permite la palabra:

uno, que es decir diciendo;
y otro, que es decir sintiendo:
quien dice por divertir,
dice, mas quien por sentir
dice, siente.

(1960, II: 352b)

Esta breve, pero rotunda teoría, se corresponde con la copla del conde de Salinas. La dificultad de la lengua para traducir sentimientos le permite al dramaturgo que sus personajes, cuando se muestran incapaces de emitir un discurso propio ante situaciones difíciles, acudan a este poema que habla por ellos. Su presencia en las obras determina diferentes funciones y su utilización en diferentes momentos nos ha permitido descubrir cómo el autor fue incrementando sus valores dramáticos.

A veces la copla se constituye como una diversión a modo de teatro dentro del teatro. Así puede verse en *El mayor encanto, amor* (1635-1640). La canción se inserta en la jornada segunda. Ulises ha sido recibido en el palacio de Circe y en la fiesta que ha preparado para atraerle, la maga (que siente pasión por el viajero pero no sabe lo que es amor) aprovecha el sentimiento de Flérida para tenderle una trampa: quiere hablar con él sin que sepa su verdadera identidad. Para ello obliga a Flérida a enamorarle de día y citarle de noche. A la cita nocturna acudirá ella encubierta para salvar su honor, decoro y soberbia. En balde se opone su compañera y, aunque ama a Lísidas, se ve obligada a fingir amor hacia Ulises y a ocultar sus verdaderos sentimientos. Circe piensa que no tendrá celos de ella porque ama de verdad y con Ulises sólo habrá fingimiento. Así comienza la fiesta. Los Músicos cantan la copla completa en el momento en que Flérida se sienta al lado de Ulises y habla con él mientras su amante apenas puede contener los celos.

La canción permite la construcción de juegos de ingenio sobre el amor y Flérida utiliza los versos para plantear una historia fingida que refleja la suya propia (obligada a *fingir y disimular* y a *callar y mostrar* lo que no siente). Cada uno de los presentes da una interpretación sobre el valor del fingimiento amoroso. Tras ese juego, Ulises rechaza la invitación de Flérida de acudir a la cita nocturna. Había decidido fingir amar a Circe y no puede aceptar otro favor. Por ello recurre a los versos iniciales «solo el silencio testigo/ ha de ser de mi tormento» para comunicar sus propios sentimientos. Circe, celosa de Flérida, se siente atormentada por los fingidos celos y lo expresa con los versos de la copla «aun no cabe lo que siento/ en todo lo que no digo». A su vez, Flérida, enajenada por lo que pudiera pensar su amante, Lísidas, quien ya se había quejado con el verso «solo el silencio testigo», se refiere al engaño y desengaño, y trata de expresar su situación con el verso «ha de ser de mi tormento». La tristeza de Lísidas y su deseo de soledad se resumen en el verso «aun no cabe lo que siento» a lo cual, inútilmente trata Flérida de explicarle lo ocurrido, sin que pueda utilizar otra expresión que la proporcionada por el verso «en todo lo que no digo».

Si el jardín con la música y la canción constituyen un auténtico teatro de fingimientos donde nada es lo que parece, la glosa posterior de cada uno de los versos de los que se van apropiando los diferentes personajes, víctimas de su situación, representan el auténtico sufrimiento humano que anticipa, por otra parte, el desengaño del jardín de Circe y el desenlace de la acción (1960, I: 1523b-1526a).

En otras ocasiones, la copla se convierte en un ejercicio de intertextualidad para dar voz propia con la palabra ajena. Es lo que ocurre en *El encanto sin encanto* (1640-1650). Antes de insertarse en la tercera jornada, dos de los versos ya se habían integrado en el discurso de Serafina («pues a despecho del labio,/ solo el silencio testigo/ ha de ser de mi tormento») para después aparecer todos los versos progresivamente acompañados de la Música. La acción que justifica su inclusión responde a un equívoco. Serafina entra con

músicas, disfraces y canciones a la torre donde está encerrado Enrique para protegerle (aunque él no lo sabe) y explicarle la situación pero cada vez que intenta hacerlo la Música interrumpe bruscamente. Canta primero los dos versos iniciales («Solo el silencio testigo/ha de ser de mi tormento») y Enrique se admira de su voz; después, al verla, enmudece, y la Música de nuevo interrumpe para hablar por él («Aun no cabe lo que siento/en todo lo que no digo»). Después, y en el bullicio de la fiesta, es Enrique quien canta todos los versos también y siempre acompañado de la Música. Entre un verso y otro se intercalan frases, siempre inacabadas, que expresan el estado de «suspensión» constante del joven para el que cada verso de la copla responde a una sensación o sentimiento diferente. La copla sirve así para utilizar la palabra ajena en lugar de la propia y precisamente se utiliza en una noche de San Juan, de larga tradición amorosa.

En *Darlo todo y no dar nada* (1651) la canción, inserta al principio de la tercera jornada, permite dar a conocer los sentimientos silenciados. Estudiada esta obra por Déodat (1999: 138-150) como ejemplo de sumisión y silencio, destaca el silencio y la soledad del personaje Apeles, fundido en el espacio dramático de la naturaleza. Se escucha la canción (sin música) cuando Apeles, enajenado en la soledad del campo (por tener que renunciar a Campaspe de la que estaba enamorado), proclama su derecho a silenciar ante el sabio Diógenes lo que le ocurre. En el preciso momento en que el protagonista está rogando a Diógenes que no «apure sus sentimientos» pues no puede hablar, su «porque» explicativo queda truncado. La canción se escucha de repente y al oír la voz que *desde dentro* canta los dos primeros versos, Apeles declara que la «voz ya se lo ha dicho, aunque no bien» y une entonces su voz propia a la que desde dentro sigue avanzando en el desarrollo de la copla.

A la Voz se une enseguida la música, y poco después se queda en el aire el dúo de la Voz anónima y la de Apeles repitiendo los dos primeros versos. Luego desaparece esa Voz para quedarse sola la de Apeles que repite con la Música los dos últimos versos («aun no cabe lo que siento/, en todo lo que no digo»; (1960, I :1054a-b). En esta alternancia de canto y música, donde primero Apeles se ve reflejado y descubierto en la voz anónima y después se apropia del mensaje cantado por la voz, Diógenes descubre la causa de su dolor.

A lo estudiado por Déodat respecto al valor del silencio en esta obra podemos añadir la función concreta de esta copla. Aparece por el aire («trajo el cielo por testigo», dice Campaspe, 1259a) para proclamar lo que estaba escondido en su interior. A partir de entonces toda la acción se va a dirigir a descubrir el enigma de su silenciado dolor, causa también de su locura. El sabio Diógenes, por una parte, y Alejandro, por otra, buscan la razón de tal enajenación mientras Campaspe pone en marcha un plan para recuperar el amor de Apeles sin ofender a Alejandro. Gracias a la canción, Apeles no traiciona a su amigo y consigue el amor de la joven porque ella ha entendido el valor de la palabra callada.

En *Los tres afectos de amor* (1658-1660) la copla, solo cantada, se incluye al principio de la jornada tercera. Rosarda, hija del rey de Chipre, descansa en una alquería, cerca del templo de Venus. Su padre había decidido casarla pero ella rechaza a los pretendientes que la proponen. Le dice a su amiga y confidente, Laura, que cante distintas letras que le sirvan de aviso para cuando hable con sus pretendientes no se deje llevar de sus afectos. Después de escuchar a Libio, quien verdaderamente le interesa, Laura canta «Solo el

silencio testigo/ ha de ser de mi tormento» (1960, I :1217a) a lo que su amiga en aparte contesta «ya estoy en el aviso/ y sé el silencio que importa». Es la primera de una serie de cancioncillas que el dramaturgo intercala¹¹ después de introducir la copla como advertencia previa del valor del silencio. Expresa el lenguaje del amor y de la soledad a la que está sometida la mujer, en este caso Rosarda, que no puede declararse a quien quiere. La propia aspirante al trono del país de Venus confiesa que se trata de una canción de mujer «que a sus solas canta», destacando así la relación entre amor, mujer y silencio con los dos primeros versos de la canción. La copla, unida a la celebración de la fiesta de Venus y al carácter de la protagonista, hija del rey de Chipre, muestra la dificultad de expresar llanamente los sentimientos por parte de la mujer y la necesidad de acudir a la tradición.

En el caso de *Eco y Narciso* (1661) la copla logra un clímax dramático fundamental. Llega a suspender la acción y construye un espacio en armonía con las pasiones contenidas de los protagonistas. La canción, con música, se inserta al principio de la segunda jornada, en el momento de mayor intensidad dramática y lírica, cuando se encuentran los jóvenes. Antes, Leriope, madre de Narciso, había pedido a las ninfas que utilizaran la música para encontrar a su hijo («no hay cosa que con él tenga/ más fuerza para atraelle/ que oír música») y las cuatro ninfas van entonando cada una su melodía por el bosque, formando una estructura de diseminación escénica. Según las va escuchando, Narciso se siente progresivamente atraído por ellas: la de Laura le resulta «lisonjera» y «le encanta»; la de Nise le «enajena», y la «dulce» de Sirena le hace olvidar las anteriores. Sin embargo, cuando Eco canta «sólo el silencio testigo» Narciso se conmociona. Queda «suspendido», «vencido por el oído» ante la «reina de todas» las voces. A diferencia de las demás, ésta le llega pura, sin ruidos. El canto persiste («una y otra vez diciendo») hasta inundar todo el espacio y ante él desaparecen los demás ritmos. La copla, imán para Narciso, permite el encuentro de los jóvenes. A la confusión por el oído («suaves acentos») sucede la pasión de la vista, que resulta mutua. Los dos quedan «suspendidos» al verse y Eco, «absorta, helada y confusa» solo a responderle acierta «con lo mismo que cantaba»:

Y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo

Por su parte, Narciso tampoco encuentra palabras y ante la semejanza de situación con Eco canta con ella los cuatro versos:

(*Cantan los dos*)
Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento
[etc...]
(1960, I: 1917b-1918a)

La voz y la copla permiten conformar en el espacio abierto de un bosque, una escena singular. Tras la presencia y el canto de las diferentes ninfas, los protagonistas se quedan

11. Le siguen «Despeñada fuentecilla»; «Despeñado un arroyuelo»; «Guarda corderos, zagala»; «Era el remedio olvidar» y «Aprended, flores, de mí».

solos. Las demás voces han desaparecido y la copla (voz y música) une almas y manifiesta las pasiones contenidas en la soledad de la Naturaleza. Como el peregrino de las *Soledades* gongorinas, en quien la admiración ante la belleza del paisaje le hacía hablar callando, aquí, incapaces de traducir en palabras sus sentires dejan que la copla supla a la palabra personal. La escena, plenamente dramática por efecto del oxímoron incluido en la letra cantada y por la suspensión mutua, representa el clímax lírico en el desarrollo de la acción. Narciso, como Segismundo, ha quedado mudo, pero también Eco se ha quedado sin palabras. En ambos casos sus silencios se compensan con la emoción de los versos que abren sus conciencias. Todavía no hay drama en la obra y, pese a que algún crítico, como Gentilli (1989: 407), haya interpretado esta copla aquí como «lamento» y «protesta desconsolada» la realidad del texto es que la copla expresa lo inefable de las emociones no exentas del temor de lo desconocido. Precisamente esa pasión interior hace aún más dolorosa la tragedia final de los protagonistas.

Calderón, con su insistente inclusión del poema, popularizó esta letra cantada y le dio la dimensión dramática que recogieron los demás dramaturgos. El contenido de la canción no sólo está relacionado con el silencio, tema de extraordinario interés en el teatro de Calderón, como muy bien estudiaron Aurora Egido (1995: 199-216) y M. F. Déodat-Kessedjian (1999), entre otros, y que puede encontrarse en multitud de obras, sino que expresa la agónica situación del ser humano para quien la palabra es incapaz de comunicar un sentimiento profundo. Podríamos decir que incluye un silencio doble: el obligado por prudencia y el imposible de comunicar por falta de palabras adecuadas. La estrofa forma parte así de los «idiomas del silencio» de los que habla el propio dramaturgo¹². Como afirmó Aurora Egido (1995: 233), «Palabras y silencios alcanzan en su teatro una función no meramente ornamental, sino estrechamente unida a la filosofía implícita en la acción dramática a la que sirven». A partir de esta cita podemos afirmar que la preferencia de Calderón por esta redondilla, que ofrece a un tiempo palabra y silencio, voz y música, resulta de gran interés por cuanto constituye un valioso recurso dramático en sí mismo.

Su economía expresiva potencia los efectos de un silencio interior que se declara y, aunque no conocemos su música, no hay duda de que podría constituir un ejemplo más de esa perfecta conjunción de música y poesía que el teatro de Calderón fundió de forma extraordinaria como están demostrando las investigaciones de Lola Josa y Mariano Lambea. 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».

La utilización de la cuarteta no resulta en modo alguno casual en el autor y, aunque no se haya estudiado, es evidente la estrecha relación con su poema *Psalle et sile*. En éste Calderón destacó «cuanto se aman/ silencio y voz» (vv. 404-405) y además incluyó los términos, «silencio» y «testigo», ejes de la cuarteta, para referirse no a lo divino, tema fun-

12. En *Fuego de Dios en el querer bien* («entiéndame quien entienda/ los idiomas del silencio») y en *El primer refugio del hombre* («y pues las voces/ son suspiros, y no acentos/ entiende tú al corazón/ los idiomas del silencio»).

damental del poema, sino a las pasiones humanas de las que también se habla en el texto¹³. La copla, que podríamos considerarla como una marca más del silencio en la escritura del dramaturgo, y añadirse a la lista de las marcas estudiadas por Déodat, se presenta perfectamente integrada en la acción y además multiplica sus efectos al tratarse de una canción (acompañada de música) cuya glosa posterior va ampliando, a modo de eco, los conceptos cantados. De este modo se intensifica su valor dramático al aunar conceptismo poético, tono lírico y la emoción del canto con la reflexión íntima articulada en su glosa.

Bibliografía

- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1960, I): *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar.
 — (1960, II): *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar.
 — *Psalle et sille*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, en [www:cervantes virtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
 DADSON, T. J. ed. (1985): *D. Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas. Antología poética 1564-1630*, Madrid, Visor.
 DÉODAT-KESSEDJIAN, M. F. (1999): *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.
 EGIDO, A. (1995): «La vida es sueño y los idiomas del silencio», en *El gran teatro de Calderón*, Kassel, Reichenbrger, pp. 199-216.
 GENTILLI, L. (1989): «Eco y Narciso en el mito y en la alegoría: los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca», en *El teatro español a fines del siglo XVII*, II, ed. de Javier Huerta Calvo, Ámsterdam, Rodopi, pp. 383-409.
 GRACIÁN, B. (1967): *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
 LUZÁN, J. I. (1789): *Poética*, Madrid, Imprenta de la Sancha.
 PÉREZ DE MONTALBÁN, J. (1635): *Olimpia y Vireno*, en *Primer tomo de comedias del doctor J. Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reyno, pp. 237-259.
 ROSALES, L. (1998): *La obra poética del conde de Salinas*, en *Obras completas*, V, Madrid, Trotta.
 SUÁREZ MIRAMÓN, A. (2008): «La mujer desde la perspectiva de los personajes de Moreto», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de A. Moreto*. Coord. Por M. Luisa Lobato, J. A. Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 317-336.
 WILSON, E. M. y SAGE, J. (1964): *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis Books Limited.

13. «Es el silencio un reservado archivo / [...] de la pasión el más legal testigo» (vv. 201 y 211).