

Quién es quien premia al amor, de Bances Candamo: propuesta de estructuración dramática

Blanca Oteiza

Universidad de Navarra-GRISO

Quién es quien premia al amor es una comedia famosa, escrita como fiesta a sus majestades, para celebrar el domingo de Carnestolendas, en el gran salón del palacio real¹. En ella se dramatizan los preparativos de la renuncia al trono de la reina Cristina de Suecia, quien, como se sabe, tras abdicar en 1654 se convirtió al catolicismo. La obra puede considerarse una comedia de fábrica, con base historial, o una comedia historial con estructura de fábrica². La parte histórica, como es habitual en el poeta, está muy documentada³, pero se contiene y acomoda al modelo de fábrica, construido en torno a una competencia amorosa, con los motivos dramáticos propios del género: la cinta, el espejo-retrato, el baile, las máscaras, la caza, el duelo⁴... Estas coordenadas genéricas se avienen con las circunstancias externas de la comedia: los espectadores (sus majestades), la fecha de representación (domingo de carnaval), el lugar (palacio real), y permiten el desarrollo de los principios dramáticos del dramaturgo (decoro, verosimilitud, la relación entre Poesía-Historia, la misión del poeta de instruir y divertir bien al rey...⁵).

¹ Remito a la edición que preparo de la comedia para el GRISO, donde desarrollo estos datos. El interesado puede leerla en *Poesías cómicas*, vol. I, pp. 57-110.

² Los límites entre ambos géneros se resisten en la práctica; lo explica muy bien Arellano en la introducción a su edición de *Cómo se curan los celos* de Bances, p. 23, y en 1998a, p. 6.

³ Ver Clavería, 1952, y González Cañal, 1986.

⁴ Ver Arellano, 1988a, 1998a, su introducción a *Cómo se curan los celos*, y la de Oteiza a *El español más amante* de Bances, pp. 27-31.

⁵ Ver Arellano, 1988a, 1988b, 1998a, y 1998b.

La estructura de esta comedia está determinada por unos mecanismos compositivos que tienden a demorar la acción (suspensión, posposición, reiteración de lances...) y a recrearse en la palabra, y también por la tendencia del momento a la simplificación métrica⁶, y a la estructuración en grandes bloques de acción⁷.

Voy a ocuparme de la segmentación dramática de esta comedia, al vitseano modo, *Deo volente*, para lo que manejo los criterios que propone (por este orden: métrico, geográfico, cronológico, escénico y escenográfico), y su aplicación terminológica⁸. En esta tarea me preceden los trabajos de Antonucci, con inteligentes propuestas que tengo en cuenta⁹.

ACTO PRIMERO

En él se presentan los cuatro hombres que giran en torno a Cristina: Federico por amor desinteresado; Antonio Pimentel por interés político-religioso; el duque de Holstein y Carlos Gustavo, por razón de estado.

Según esto, este acto tiene dos macrosecuencias polimétricas, correspondientes a los galanes suecos, Federico y Carlos Gustavo, por un lado, y a los galanes extranjeros, el danés duque de Holstein y el español Antonio Pimentel, por otro, que se organizan como sigue, en unas coordenadas espacio-temporales bien definidas: la acción se desarrolla en el palacio de Cristina en Estocolmo (antecámara y tocador de la reina) y después en el palacio de Upsal, residencia de Pimentel. Comienza de mañana y termina al anochecer (v. 1083).

MACROSECUENCIA I (VV. I-836):

FEDERICO Y CARLOS GUSTAVO, LOS GALANES SUECOS

A su vez, está segmentada en tres microsecuencias de distinta extensión:

- 1) vv. 1-462. En torno a Federico y el poco interés que despierta, la más extensa, en romance *á-a*.
- 2) vv. 463-602. Centra la curiosidad por los amores de Federico y la confluencia de los dos galanes, en redondillas.
- 3) vv. 603-836. En torno a Carlos Gustavo, y el interés que despierta, en romance *á-o*.

⁶ Ver Marín, 1982, y Pérez Feliu, 1974-1975.

⁷ En palabras de Arellano, a propósito de la estructura general de la comedia, se tiende a «la articulación en grandes bloques (y pocos) en cada acto, sobre todo conforme avanza la estilización de la comedia (Calderón es un caso significativo)», 1995, pp. 122-123.

⁸ Ver Vitse, 1998, pp. 48 y ss., para su definición de secuencia, macrosecuencia, microsecuencia, formas englobadas y englobadoras. De la importancia de la segmentación dramática en el estudio de la comedia áurea hablaba ya en 1968, con Montarnal, y de ella se ha ocupado hasta hoy: ver con su bibliografía, 1982, 1985, 1998, y sobre el género autosacramental, 2006. Para la variada terminología en la tarea de la segmentación dramática, ver Reichenberger, 2006.

⁹ Ver Antonucci, 2000a, 2000b, 2006 y, en este homenaje, «Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia: el caso de *Cada uno para sí*». Para su definición de subsecuencia y consideraciones sobre las «escenas a la francesa», ver 2000a, p. 63, y 2000b, p. 35, respectivamente. A ella debo, y agradezco desde aquí, la revisión y corrección de la segmentación que propongo de esta comedia banciana.

Microsecuencia 1 (vv. 1-462)

En romance *á-a*, incluye dos subsecuencias de diferente extensión:

a) vv. 1-136. Llegada-presentación de Federico, militar victorioso, y su solicitud a Laura de audiencia real, tras la que se marcha.

b) vv. 137-462. La presentación de la reina y sus damas.

Del paso de una subsecuencia a otra se encarga Laura, que queda sola en el escenario, para explicar en 10 versos transitorios la relación con la reina de unas sonatas musicales que se oyen (vv. 137-147), tras los que se marcha (entra por un bastidor y sale por otro); en consecuencia dramáticamente hay un cambio de lugar (al espacio íntimo de la reina, v. 148), en el que se deja el escenario momentáneamente vacío, y de escenografía (el tocador), a los que sumar el comienzo de la anunciada música¹⁰. La continuidad métrica y temporal da unidad a las dos subsecuencias, a la par que los cambios de lugar, escénico y escenográfico, junto con la música, realzan la aparición de Cristina.

En este espacio real, cotidiano e íntimo, mientras la reina se acicala sólo se hace una breve referencia a la llegada victoriosa de Federico (vv. 167-188), conectando así temáticamente con la anterior subsecuencia. La música adorna este entorno de Cristina con varios pasajes musicales en clave de alborada de tono militar (vv. 191-196, 241-246, 299-306): alborada, porque es la mañana, y militar, porque permite evocar la victoria anunciada antes por Federico. Terminada esta música, las damas se centran en el tema del amor, y unos 300 versos después de la primera referencia, la reina vuelve a mencionar a Federico, cuando se lo propone a Laura como galán (v. 451), y surge el asunto de si se le conoce al joven algún amor, pregunta que hace la reina, con un repentino cambio del metro a redondillas.

Microsecuencia 2 (vv. 463-602)

Estas redondillas suponen un cambio tonal: se dejan las cuestiones militares, relacionadas inicialmente con Federico, por las amorosas, que incluirán la llegada del gracioso, a quien se encarga espiar a Federico, y por fin el recibimiento de la reina a éste (v. 543), brevísimo, porque irrumpe y lo interrumpe Carlos Gustavo (v. 580), dando lugar a la tercera microsecuencia.

Microsecuencia 3 (vv. 603-836)

¿Por qué sitúo en el v. 603 el inicio de esta microsecuencia tercera? En el v. 580 salía Carlos a escena dentro de las redondillas; su llegada es dramáticamente significativa, porque eclipsa a Federico, lo que justifica, en principio, situar el inicio de esta microsecuencia 3 en su salida; ahora bien, repentinamente en el parlamento con que Carlos se dirige a la reina se produce un nuevo cambio métrico de redondillas a romance *á-o* (vv. 603-836), con el que, a mi entender, se contrasta su figura resuelta con la apocada de Federico, que queda anulada en el escenario, y frente a los demás personajes. Con este cambio a romance inicia Carlos su rendimiento a la reina, y después expresa su buena relación con el gracioso Beltrán y con el resto de damas. Este contraste entre los galanes se potencia al final de esta microsecuencia 3 (y

¹⁰ Para la función dramática y estructural de la música en esta comedia, ver Oteiza, en prensa.

macrosecuencia I), con un monólogo del propio Federico en el que confiesa sentirse ignorado por todos.

Por tanto, métrica y semánticamente opto por marcar el límite de estas dos microsecuencias en el cambio métrico, y no en la salida del personaje.

MACROSECUENCIA II (vv. 837-1328): EL DUQUE DE HOLSTEIM Y
PIMENTEL, LOS GALANES EXTRANJEROS

El paso a esta segunda macrosecuencia tiene cinco marcadores: el cambio métrico (a redondillas), de lugar (a Upsal), la ruptura temporal (al atardecer-anochecer), el escenario queda vacío, y cambia la escenografía (a selva florida).

Está estructurada en dos microsecuencias, de diferente extensión, cuyo núcleo es la presentación de los dos galanes:

- 1) vv. 837-924. La traza e intenciones del duque de Holsteim, en redondillas.
- 2) vv. 925-1328. Pimentel, distinguido por la reina, e inicio de los conflictos de parejas, en romance *é-o*.

Microsecuencia 1 (vv. 837-924)

Se presenta el duque de Holsteim con sus intenciones de suplantar a Otón, el embajador danés, que inician el enredo, y en unos versos de transición se anticipa la llegada de la reina con un toque de música (v. 885), y su caída del coche (v. 920), dando paso a la siguiente microsecuencia.

Microsecuencia 2 (vv. 925-1328)

Se limita por el cambio métrico (a romance *é-o*, que engloba 4 versos musicados, 1019-1022), y se articula a su vez en varias subsecuencias, marcadas por el movimiento de los personajes en sus salidas, entradas, y permanencias:

- a) vv. 925-1018. Pimentel *versus* el duque de Holsteim.

La jerarquía de los personajes se dramatiza en su salida a escena: primero, Pimentel y la reina de la mano, detrás Holsteim, y luego Federico, Laura y Beltrán. El español Pimentel se ha adelantado a Holsteim y tiene el favor de llevar a la reina, lo que provoca la indisposición de Holsteim hacia Pimentel, con el que tiene su primer pique de tipo diplomático tras presentar sus credenciales de embajador, que la reina zanja al oír la música anunciadora de la llegada de Leonor (v. 1011).

- b) vv. 1019-1140. Carlos y Leonor.

Salen de la mano Carlos y Leonor (cautiva de guerra y hermana de Holsteim), introducidos por la música: 4 versos alusivos al amor de Carlos por Leonor y a la frialdad de ésta (vv. 1019-1022). De nuevo se jerarquiza la salida de los personajes: ahora la relevancia se marca al salir Carlos y Leonor los últimos del séquito. Leonor reconoce a su impostor hermano, pero calla.

- c) vv. 1141-1182. Riña de los hermanos.

La marcación está en la entrada de todos los personajes, y en la permanencia de los hermanos. Leonor recrimina al duque, a quien Carlos, al paño, confunde con un competidor.

- d) vv. 1183-1238. Federico y Beltrán.

El límite nuevamente está en la entrada de los personajes anteriores, y la salida de Federico, al que se une el espía Beltrán, que le roba un retrato con espejo, por lo que el galán lo persigue.

e) vv. 1239-1328. La reina y Pimentel.

La salida de la reina con Pimentel salva a Beltrán, y el español aplaza un duelo a Federico por atreverse en su casa contra Beltrán; la reina solo llega a leer el mote del espejo que oculta su retrato y todas las damas se burlan de Federico, que cierra el acto.

ACTO SEGUNDO

Se desarrollan los asuntos e intereses particulares apuntados en el primer acto. Cristina abunda en favorecer a Pimentel y en rechazar el amor de estado con Carlos, del que advierte su inclinación por Leonor. Conoce el amor que le tiene Federico. Y el duque de Holsteim con su impostura queda invalidado como pretendiente.

La acción se traslada de Upsal a un palacio de la reina (vv. 1844-1851), del que se constatan los espacios del jardín (v. 1521), anterior a la caza, y el de la caza («frondoso distrito del palacio», vv. 1842-1843). Las indicaciones temporales son escasas: se supone el transcurso cuanto menos de un día (o más) para el traslado (vv. 1850-1851), y que la caza ha de ser por la mañana.

La materia dramática de este segundo acto se estructura en una macrosecuencia polimétrica, formada a su vez por tres microsecuencias:

- 1) vv. 1329-1716. Cada uno a sus asuntos, en romance *é-e*.
- 2) vv. 1717-1740. La esperanza de Carlos, en redondillas.
- 3) vv. 1741-2522. La reina y sus asuntos, en romance *í-o*, de extensión casi el doble que las anteriores, con varios pasajes de música englobados.

Microsecuencia 1 (vv. 1329-1716)

Las circunstancias dramáticas cambian en el inicio del segundo acto (y macrosecuencia): la métrica, el lugar (jardín), el tiempo; en el escenario de nuevo hay una salida relevante de Federico, que vuelve a abrir acto (y macrosecuencia), dando una continuidad temática y situacional con el final del acto primero (entre actos habría alguna fiesta dramática menor); y seguramente la escenografía, aunque no se expresa, se corresponda con un jardín.

Esta microsecuencia de romance *é-e* se estructura de forma binaria en dos subsecuencias correspondientes a los asuntos de Federico y Beltrán, y de Leonor-duque-Carlos, respectivamente.

La delimitación de cada subsecuencia viene marcada una vez más por la salida y entrada de personajes:

a) vv. 1329-1535. Federico continúa a vueltas con su amor, en dos partes: en un monólogo inicial (vv. 1329-1454), y en la pelea posterior con Beltrán, a quien solicita que deje de seguirlo (vv. 1455-1535).

b) vv. 1536-1716. Centra la riña entre los hermanos (vv. 1536-1633), y los celos de Carlos, que sigue confundiéndolos con dos enamorados (vv. 1634-1716).

Microsecuencia 2 (vv. 1717-1740)

En el v. 1717 Carlos queda solo en el escenario y en un soliloquio cambia el metro a 6 redondillas, para expresar su esperanza amorosa tras los celos, y dar paso a la tercera microsecuencia.

Estas redondillas podrían considerarse englobadas, según los criterios que aplica razonadamente Antonucci en su segmentación de *Peribáñez*¹¹, en tanto que cierran esta secuencia en romance con una situación estática, breve y reflexiva.

Ahora bien, consideradas como no englobadas, la macrosecuencia revela una estructura tripartita semejante a la macrosecuencia I del acto primero, es decir, dos romances largos de asonancias distintas, que enmarcan un pasaje en redondillas, aquí ciertamente muy breve, y con función de cierre de secuencia.

El final del soliloquio coincide con música y canto dentro, por lo que Carlos anuncia la llegada de la reina y se marcha a la par que salen Cristina con Leonor y sus damas.

Microsecuencia 3 (vv. 1741-2522)

La introducción de la música junto al cambio métrico (a romance *í-o*) pauta el paso a esta tercera microsecuencia, en la que de nuevo la música es la que define y ameniza el entorno de la reina. Pero no sólo eso, porque en esta microsecuencia tiene también significación dramática en dos tipos de música: la amorosa (vv. 1741-1834, 2508-2512), que simboliza el amor curioso de Laura, y la de caza, que funciona sobre todo de fondo (vv. 1991-2263).

Los criterios de lugar (jardín, v. 1755), tiempo y escenografía (de jardín, si la hubiere) se mantienen; después el espacio de la caza (vv. 1841 y ss.) lo configurará la utilería y vestuario al uso («*con venablos, y como de caza*», v. 1835 acot.).

Esta microsecuencia de casi 800 versos en romance *í-o* se estructura con precisión en varias subsecuencias:

a) vv. 1741-1834. Gira en torno a la reina y el amor de Laura. Estamos en el espacio de Cristina, amenizado con música simbólica sobre la curiosidad amorosa, que va marcando el ritmo de la situación dramática: se inicia en los vv. 1741-1752 con la canción de Laura sobre la abeja curiosa, dentro; continúa en los vv. 1763-1772 ahora en escena, y sigue en los vv. 1805-1834 cuando la dama se reconoce ya en su simbolismo; y volverá a retomarse unos versos antes de finalizar esta macrosecuencia contribuyendo a su unidad dramática.

b) vv. 1835-1996. Se centra en los preparativos de la caza y el reparto de parejas, y se inicia y delimita con la adición de los personajes masculinos que salen «*con venablos, y como de caza*». El reparto lo organiza la reina como sigue: continúa favoreciendo a Pimentel, ahora con la Orden de la Amaranta; empareja a Carlos, a quien no quiere como amante, con Leonor; a Federico con Laura, la cual lleva prendido el retrato que Beltrán quitó a Federico; y queda Cristina libre: el deseo de emparejarse con ella provoca otro pique entre el duque de Holsteim y Pimentel, que zanja de nuevo la reina y queda pendiente una vez más. Es elegido Pimentel. Se emparejan los demás personajes, y la música de caza (vv. 1991-1996) inicia la actividad, dando paso a la siguiente subsecuencia.

¹¹ Antonucci, 2000b, pp. 26-27.

c) vv. 1997-2263. Junto a la música, el límite entre ambas subsecuencias se establece una vez más en el movimiento de personajes: entran todos, excepto Cristina y el español Pimentel. La estructuración de esta tercera subsecuencia, en que se confirma la situación de las parejas, se organiza en función precisamente de estas entradas y salidas de los personajes:

— quedan Cristina y Pimentel: confirman asuntos de estado y la amistad con España. Vanse (vv. 1997-2054);

— va pasando cada pareja sintetizando sus asuntos (vv. 2055-2087). Se adorna con música de caza (vv. 2055-2056, 2065);

— detenimiento en la relación de Carlos, Leonor, y el duque (vv. 2088-2143), con una pelea entre el duque y Carlos, que sigue celoso de él, a la que se unen Pimentel, Otón, Ricardo, Federico, y suspende la llegada de la reina. Se descubre la identidad del duque (vv. 2144-2198), Cristina se pica con Carlos (vv. 2199-2211), y éste se satisface con Leonor (vv. 2212-2263). La música venatoria de los vv. 2258-2263 finaliza con toque de clarín.

d) vv. 2264-2522. En esta cuarta subsecuencia, centrada en Federico y Laura¹², este insiste en recuperar su retrato y Laura, curiosa, en saber qué contiene. Descubre por fin el amor de Federico por la reina y se pica dando voces; al alboroto acude Cristina, quien descubre este amor, pero disimula y los riñe (vv. 2284-2507). La curiosidad amorosa de Laura se apoya en la música, cuando la reina solicita para esta escarmentada dama la canción de la abeja (vv. 2508-2515), que junto con la métrica dan unidad dramática a esta extensa macrosecuencia, que cierra Beltrán. El desenlace podría darse ya, pero se estira la situación un acto más.

ACTO TERCERO

Las circunstancias de su entorno deciden finalmente a Cristina a acelerar la abdicación. El carácter festivo del inicio de este acto, que abre Beltrán en continuidad con el acto segundo que también cerraba (es previsible otro pieza entre actos), se potencia con el ambiente de carnaval de la situación dramática (conectando con el día y motivo de la representación que indican los preliminares de la comedia).

El espacio se diversifica en varios lugares por este orden: las orillas heladas del mar Báltico; un balcón de palacio con vistas al mar; el terrero, bajo el balcón; el jardín y la pieza de burlas. En cuanto al tiempo, se supone que comienza una mañana (v. 2787), aunque no se precisa ninguna indicación temporal.

¹² Esta cuarta subsecuencia presenta un lapsus textual que incide en los criterios de marcación: unos testimonios acotan que sale Federico y otros que salen Federico y Laura. Sin embargo, en ningún testimonio se indica que ambos personajes hayan abandonado el escenario: Federico permanece en él desde el v. 2135 en el que sale a defender a Carlos, y Laura desde el v. 2143 en el que salen todas las damas, y no se incluyen en la acotación del v. 2211 en la que se enumera a los personajes que se marchan. Por tanto, si han permanecido en el escenario, sobra la acotación del v. 2263 que indica su salida. Contrariamente, si hubieran abandonado el escenario en algún momento, esta acotación sería pertinente y tendría consecuencias dramáticas y estructurales, porque esta salida podría implicar cambio de lugar y tiempo (quizá un interior de palacio, un tiempo después de la caza), un escenario vacío, y otra situación dramática, la amorosa, tras el final de la caza.

Este acto tercero se configura en torno a 4 formas métricas: romance *ú-a* (vv. 2523-2760) con varios pasajes musicales englobados; redondillas (vv. 2761-3030), también con pasajes musicados englobados (un bailete); romance *í-a*, el más extenso (vv. 3031-3384), con 5 décimas englobadas (vv. 3181-3230) y romance *é-a* (vv. 3395-3622), precedido por una décima introductoria (vv. 3385-3394). Y se estructura en 2 macrosecuencias.

MACROSECUENCIA I (VV. 2523-3030):
DE FIESTAS, ASUNTOS DE ESTADO Y LANCES

El inicio de la macrosecuencia coincide con los marcadores del cambio de acto: métrico (romance *ú-a*), de lugar (mar Báltico), escénico, y escenográfico-vestuario (de matachín, con máscara...); el de tiempo se da por supuesto. Distingo en ella dos microsecuencias, correspondientes al romance *ú-a* y a las redondillas, con sus respectivas formas musicales englobadas:

- 1) vv. 2523-2760. Preparativos festivos y asuntos de estado, en romance *ú-a*.
- 2) vv. 2761-3030. El duelo, en redondillas.

Microsecuencia 1 (vv. 2523-2760)

Se organiza en cuatro subsecuencias:

- a) vv. 2523-2590. Beltrán espía a los galanes disfrazados en las orillas heladas.
- b) vv. 2591-2661. Las paces con Dinamarca. El paso a esta subsecuencia lo delimita la salida de Cristina y Leonor a otro nivel del escenario, el balcón del teatro. Esta subsecuencia se adorna con dos pasajes musicados: uno, en los vv. 2621-2636 a petición de la reina (v. 2611), que funciona como fondo ambiental (patinaje, trineos...), y demarcador una vez más del espacio real, y otro, en los vv. 2651-2661, que junto a la función ambiental cierra estructuralmente esta subsecuencia.
- c) vv. 2662-2720. Su inicio está marcado por el fin de la música y la salida bizarra de Pimentel con la banda de la Orden de la Amaranta en otro nivel del espacio escénico: la subsecuencia anterior se ubicaba en los balcones «*que coronan el teatro*» a donde «*saldrán todas las damas, dividiéndose en ellos, y en el de en medio estarán Madama y Leonor*»; de esta subsecuencia tercera nada se dice de los movimientos actorales, por lo que Pimentel y Beltrán se situarán simultáneamente abajo en el tablado (el terrero), para aislar las cuestiones histórico-políticas de la comedia. Pimentel tiene una carta de Cristina para don Luis de Haro, cuya lectura se enmarca con música: vv. 2696-2706 (antes de la lectura) y vv. 2715-2720 (tras la lectura), con que se cierra esta subsecuencia hispana: «¿Quién llega al jardín?», v. 2720.
- d) vv. 2721-2760. Se inicia con la salida de Carlos y el duque de Holsteim (al terrero de palacio) en busca de Cristina y Leonor, respectivamente. En esta subsecuencia se recolocan espacialmente los personajes preparando el duelo: don Antonio va en busca de la reina; ésta y Leonor se disponen a abandonar el balcón, momento en el que «*Leonor arroja una cinta [de la reina y], llegan a cogerla Carlos y el duque a un tiempo*»; Carlos y el duque se topan, y desaparece Beltrán. Con los vv. 2721-2754 musicados, concluye la canción que cohesiona esta primera microsecuencia.

Microsecuencia 2 (vv. 2761-3030)

Centra el duelo que ocasiona Leonor con su traza. Despejado el espacio escénico y con Carlos y el duque solos, se inicia el duelo en redondillas, que se organiza, a su vez, en tres subsecuencias:

a) vv. 2761-2884. En el v. 2761 («Soltad, máscara, el favor») comienza el duelo entre estos galanes que enmascarados se desconocen; poco después el duelo se interrumpe por un bailete musical (vv. 2805-2826), y se reanuda en el v. 2827, ahora ya reconocidos el uno al otro.

b) vv. 2885-2913. Se une al duelo como árbitro Federico, que guarda la cinta.

c) vv. 2914-3030. Se une Pimentel que se enfrenta a Federico por el asunto de su casa que quedó pendiente en el acto primero. Vence Carlos, pero Federico no le da la cinta. La proximidad de la reina hace que se suspenda el duelo, y Carlos lo deja pendiente, ahora con Federico, para recuperarla.

MACROSECUENCIA II (VV. 3031-3622):

EL ESPIONAJE DE CRISTINA Y LA CONTINUACIÓN DEL DUELO

La delimitación entre la macrosecuencia I y II está fundamentada por el cambio métrico (a romance *í-a*), espacial (jardín, v. 3037), y el escenario vacío; el cambio escenográfico es probable, y se mantiene la continuidad temporal. Esta macrosecuencia segunda se organiza en dos microsecuencias correspondientes a:

1) vv. 3031-3384. El espionaje de la reina, en romance *í-a*.

2) vv. 3385-3622. Prosigue el duelo, en romance *é-a* (introducido por una décima, vv. 3385-3394).

Microsecuencia 1 (vv. 3031-3384)

A su vez se organiza en dos subsecuencias:

a) vv. 3031-3235. Carlos y Leonor, espiados por la reina. Marca su inicio la salida de Leonor, primero, y Carlos, después. Cristina los escucha oculta y descubre así que Carlos ama a Leonor y que a ella la amó por la corona. En los vv. 3180-3230 reflexiona sola la reina en un monólogo de 5 décimas sobre esto, tras el que se recupera el romance *í-a*.

b) vv. 3235-3384. Federico y Laura, espiados por Cristina. El límite lo establece la salida de esta pareja, mientras Cristina sigue oculta. En consecuencia la reina conoce el amor de Federico por ella, no por su corona; se une a ellos y les desvela su próxima peregrinación. Laura renuncia a Federico y sigue a la reina. Esta segunda subsecuencia finaliza con la entrada de Cristina y Laura; la permanencia de Federico y la salida de Carlos.

Microsecuencia 2 (vv. 3385-3622)

Continúa el duelo por la cinta, que da lugar al desenlace. Se inicia con un cambio métrico, debido a Carlos, que sale con una décima (vv. 3385-3394), tras la que cambia a otro romance (*é-a*), y el movimiento de los personajes mencionado. Esta microsecuencia se organiza también en varias subsecuencias:

a) vv. 3385-3400. Es una subsecuencia de transición al duelo, que incluye el encuentro de Carlos y Federico, y la constatación de que éste tiene la cinta de la reina (en una décima), tras la que cambia Carlos repentinamente el metro a romance *é-a* (en el v. 3395) para desafiar a Federico: «entra conmigo a esta pieza / de burlas» (vv. 3396-3397). El cambio de espacio escénico se traduce temporalmente en dos versos de Beltrán que sale y marcha tras ellos, y la posterior salida de Carlos y Federico para el desafío. Esta décima que da paso al romance *é-a* tiene función tonal: expresa el enfado de Carlos, previo al duelo.

b) vv. 3401-3526. El cambio de lugar (a la pieza de burlas), y de escenografía (una reja y una llave) marcan el inicio del duelo, que contempla Beltrán encerrado.

c) vv. 3527-3622. Beltrán dando voces provoca el desenlace para el que salen todos los personajes. La reina acaba con la situación y dispone que Carlos se despose con Leonor, y que Federico la siga en su peregrinación como Gran Maestre de la Orden; anuncia que ella se marcha a Amberes con Pimentel, quien cierra el acto aludiendo veladamente a la futura conversión.

CONCLUSIONES

De la estructura de esta comedia pueden extraerse algunas consideraciones coincidentes con las propuestas vitseanas y los resultados de Antonucci respectivamente:

1) La polimetría se reduce prácticamente al romance, con unas cuantas redondillas, pocas décimas (6), y algunas formas musicales, que estructuran la comedia como sigue: en el primer acto, tenemos dos macrosecuencias, la primera tripartita (tres microsecuencias: romance-redondillas-romance) y la segunda bipartita (dos microsecuencias: redondillas-romance); el segundo acto presenta una macrosecuencia única, tripartita (tres microsecuencias: romance-redondillas-romance), y el tercer acto, de manera semejante al primer acto, presenta dos macrosecuencias, la primera bipartita (dos microsecuencias: romance-redondillas) y la segunda también bipartita (dos microsecuencias: romance-romance), pero en la que la décima (vv. 3385-3394) funciona de separación entre los dos romances, como las redondillas, con mayor extensión y autonomía, separan en el primer acto los romances de la primera macrosecuencia (microsecuencias 1 y 3). También en el segundo acto las redondillas (microsecuencia 2) funcionan como separación entre las dos asonancias de los romances.

Es decir, entre dos romances siempre hay una forma métrica, aunque con distinta extensión y autonomía, que los separa y da paso a los cambios de asonancia, bien las redondillas (macrosecuencias primeras de los actos primero y segundo) o bien la décima en la macrosecuencia segunda del tercer acto, macrosecuencia final en la que desaparecen las redondillas.

En cuanto a las formas englobadas, excepto las 5 décimas (vv. 3180-3230) del monólogo de la reina, tras las que se recupera el romance —con el que la reina sigue espionando, dando unidad a la macrosecuencia II— puede decirse que se reducen a los diversos pasajes musicales (de caza, patinaje...).

2) En la delimitación de las macrosecuencias del primer acto confluyen los cinco criterios manejados para la definición del cuadro escénico (métrico, de lugar, de tiempo,

el escenario queda vacío, y cambia la escenografía), que varían ligeramente en la marcación de las macrosecuencias del tercer acto, donde se registra el cambio métrico, espacial, y el escenario vacío, mientras que el cambio escenográfico es probable, y se mantiene la continuidad temporal.

3) La delimitación de las microsecuencias responde al criterio métrico, que prima sobre otros (según la segmentación que propongo), por ejemplo sobre la salida de personajes que precede al cambio métrico, como sucede entre las microsecuencias segunda y tercera de la macrosecuencia I del acto primero, o en el inicio del duelo (vv. 2721-3030).

4) En la delimitación de las subsecuencias se observan múltiples posibilidades en sus marcadores, únicos o en combinación. Pero destaca sobre todos el movimiento de personajes en el espacio escénico, en cuyas salidas y entradas es relevante su jerarquización y funciones dramáticas (salida de Pimentel con la reina, vv. 925 y ss., o de Carlos con Leonor, vv. 1019 y ss.); recuérdese además que Federico abre y cierra el primer acto (cierra también su macrosecuencia primera), y que abre el segundo acto; que Beltrán cierra el segundo acto y abre el tercero, y que Pimentel cierra el tercer acto de forma evocadora.

La música también delimita en ocasiones estas unidades dramáticas menores en sus principios o finales: por ejemplo en los vv. 137 y ss., 1019 y ss., 1997 y ss., 2258-2263, 2661 y ss., ...

Y los cambios de lugar están acompañados o subordinados a otros, menos en una ocasión en que el cambio de espacio (paso a la pieza de burlas, vv. 3401 y ss.) marca el límite entre subsecuencias y el paso a otra situación dramática, el duelo, que secundariamente se refuerza con datos escenográficos: una reja y una llave.

De manera que, según mi propuesta de segmentación de esta comedia, y como defiende Vitse, el criterio métrico es el marcador de las estructuras dramáticas superiores (macrosecuencias y microsecuencias), mientras que en la marcación de las estructuras dramáticas menores (subsecuencias) intervienen otros criterios dramáticos en variadas combinaciones, como el del movimiento actoral en el espacio escénico, que propugna razonada y convincentemente Antonucci.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, III, 2000a, pp. 61-92.
- , «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario de Lope de Vega*, 6, 2000b, pp. 19-36.
- , «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 25-40.
- ARELLANO, Ignacio, «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberoromania*, 27-28, 1988a, pp. 42-60.
- , «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988b, pp. 169-192.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

- , «Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo», en *Studia Hispanica. Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Ch. Strosetzki, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998a, pp. 1-26.
- , «Poesía, historia, mito, en el drama del Siglo de Oro. Los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. K. Spang, Pamplona, Eunsa, 1998b, pp. 171-192.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO A., *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. I. Arellano, Ottawa/Pamplona, Dovehouse Editions Canada/Ediciones Universidad de Navarra (Hispanic Studies 7), 1991.
- , *El español más amante y desgraciado Macías*, ed. B. Oteiza, Pamplona, Eunsa, 2000.
- , *Quién es quien premia al amor*, en *Poesías cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, a costa de Joseph Antonio Pimentel, mercader de libros en la Puerta del Sol, vol. I, pp. 57-110.
- CLAVERÍA, CARLOS, «Gustavo Adolfo y Cristina de Suecia, vistos por los españoles de su tiempo», *Clavileño*, 17-18, 1952, pp. 11-27.
- GONZÁLEZ CAÑAL, RAFAEL, «El Conde de Rebolledo y la reina Cristina de Suecia: una amistad olvidada», *Tierras de León*, 62, 1986, pp. 93-108.
- MARÍN, DIEGO, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.
- MONTARNAL, LOUIS y MARC VITSE, «Para una edición de *El conde Lucanor*, de Calderón de la Barca», *Segismundo*, 7-8, 1968, pp. 51-72.
- OTEIZA, BLANCA, «La música de *Quién es quien premia al amor*, de Bances: estructura y función dramáticas», en prensa.
- PÉREZ FELIU, JOSÉ J., «La métrica en los autos sacramentales de Bances Candamo», *Revista de Filología Española*, 57, 1974-1975, pp. 127-133.
- REICHENBERGER, EVA, «Segmentación y composición en los autos sacramentales de Calderón. El bloque escénico», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 445-462.
- VITSE, MARC, «Introducción a *Marta la piadosa*», *Criticón*, 18, 1982, pp. 60-95.
- , «Sobre los espacios en *La dama duende: el cuarto de don Manuel*», *Notas y estudios filológicos*, II, 1985, pp. 7-32. También en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. I. Arellano y B. Oteiza, *Rilce*, 12, 2, 1996, pp. 337-356.
- , «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- , «Métrica y estructura en *El gran teatro del mundo* de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 609-624.

0

0

0

0