

LOS SEGUNDONES.
IMPORTANCIA Y VALOR DE SU PRESENCIA
EN EL TEATRO AURISECULAR

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
(GARGNANO DEL GARDA, 18-21 DE SEPTIEMBRE DE 2005)

ALESSANDRO CASSOL Y BLANCA OTEIZA (EDS.)

LA MÚSICA DE QUIÉN ES QUIEN PREMIA AL AMOR, DE BANCES: ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DRAMÁTICAS

Blanca Oteiza
Universidad de Navarra. GRISO

La música es componente importante de la obra dramática de Bances, en gran medida por el carácter áulico de su teatro¹ (de la treintena de piezas de diversos géneros que conservamos, solo el entremés *El astrólogo tunante* carece de música). Y su empleo es ya convencional, porque para cuando Bances se incorpora al mundo teatral (antes de 1685) el teatro de corte tiene una amplia experiencia y un sistema dramático-musical tipificado por Calderón que Bances conoce y sigue².

¹ Según Moir, en torno a 1687 es nombrado dramaturgo oficial de Carlos II (en Bances, *Teatro de los teatros*, p. XXVII), lo que condicionará su pensamiento y obra dramáticos: ver Arellano, 1988a, 1988b, 1998a, y 1998b.

² Ver Bances, *Teatro de los teatros*, pp. 28, 30, 33, y 34. Para sus consideraciones sobre la música, que siguen las doctrinas musicales de la época, ver pp. 29, 95-97. La bibliografía de la música dramática aumenta cada día. Un amplio panorama puede verse en los monográficos *Música y teatro* (1989), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750* (1997), *Literatura y música en los Siglos de Oro* (2003)... De obligada referencia son las introducciones de Egido y Rull a las calderonianas *La fiera, el rayo y la piedra* y *Celos aun del aire matan*, respectivamente, y de Zafra y Torrente al auto *Primero y segundo Isaac*, también de Calderón..., así como los estudios de Sage

Una aproximación a su teatro permite distinguir entre los géneros de mayor participación musical (y espectacularidad), es decir, zarzuelas, fábulas, autos sacramentales, y algunas comedias historiales, y los de menor, o sea las comedias de fábrica y de capa y espada, y en consecuencia, un estilo musical, porque en las zarzuelas, fábulas, y autos, predominan, aunque no privativamente, fórmulas italianizantes (recitativo, arias, ritornelos, etc.), procedentes del género operístico, que en las comedias historiales y de fábrica se dosifican o evocan. Esto nos lleva a reparar en la conveniencia del análisis particular de cada obra para poder sistematizar resultados (genéricos, estructurales, funcionales, etc.), que permitan valoraciones cuantitativas y cualitativas sobre su presencia y función dramáticas³.

Ahora bien, como se sabe, el análisis de la música teatral tiene limitaciones evidentes, porque en su mayor parte no se conserva y solo contamos con la reproducción de las letras incluidas en los textos dramáticos y con escasas indicaciones de ejecución en sus acotaciones. En el caso de Bancos, se conserva la música de algunos tonos⁴ y fragmentos, la mayoría anónimos⁵, en los que junto a la notación musical

(1973), Querol (1981a), Stein (1993, 1994, 1998), Bonastre (2003)... En todas estas referencias se encontrará bibliografía importante, que no puedo recoger aquí.

³ Por ejemplo, Bécker señala la peculiaridad del uso de unas seguidillas en la tercera jornada de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, que considera nuevo en el teatro musical (1994, p. 168). Ver también Pollin, 1989, y Sabik, 1997.

⁴ Suele emplearse este término como sinónimo de canción, sin embargo Caballero en su presentación de la grabación *Arde, corazón, arde. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, define el tono humano como «canción polifónica o a solo con acompañamiento continuo, generalmente formada por estribillo y coplas» (p. 13). Las canciones conservadas pertenecen a las siguientes obras: de las comedias de fábrica, *El esclavo en grillos de oro* (6 composiciones), *¿Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor?* (1 composición), *El duelo contra su dama* (1 composición), *La jarretiera de Inglaterra* (2 composiciones), y *Sangre, valor y fortuna* (1 composición); de las historiales profanas o de santos, *El Austria en Jerusalén* (6 composiciones: una, el dúo ¡Ay misera de ti, Jerusalén!, está grabada en *Arde, corazón, arde*), y *San Bernardo* (8 composiciones); de la fábula *Duelos de Ingenio y Fortuna* (7 composiciones), y de las zarzuelas *Cómo se curan los celos*, *Fieras de celos y amor* (2 composiciones). Solo de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence amor* (con Cañizares) se conserva toda la música. Ver Subirá, 1949 y Stein, 1980, 1993, y 1994.

⁵ De los autores musicales que colaboraron con él tampoco se sabe gran cosa: consta, por ejemplo, que el compositor del auto *El primer duelo del Mundo* es Juan Serqueira; Miguel Ferrer, de al menos algunas tonadas de *El Austria en Jerusalén*; a Juan

casi siempre se reproduce su letra. Esto facilita, claro, la reconstrucción musical de la obra, pero también la de su texto, porque desarrollan las letras de las repeticiones, estribillos, ecos⁶..., que habitualmente aparecen abreviados en los textos dramáticos, y porque, además, en algunos casos estas letras ofrecen variantes textuales válidas para la transmisión y edición de las obras⁷.

Con estas limitaciones y apoyos paso a considerar algunos aspectos de la música del teatro bancario, a partir de su análisis en *Quién es quien premia al amor*, una comedia de fábrica en que la limitada presencia musical contrasta con su variedad e importante función dramática, más allá de la puramente ornamental.

Quién es quien premia al amor, comedia escrita como fiesta a sus majestades, para celebrar el domingo de carnestolendas en el gran salón del palacio real, dramatiza los preparativos de la renuncia al trono de la reina Cristina de Suecia, quien tras abdicar en 1654 se convirtió al catolicismo.

El componente áulico y la tipología de la comedia (de fábrica, con base historial, o historial con estructura de fábrica) determina una presencia musical importante, no cuantitativa, pero sí funcional: de 3622

Navas, se atribuye la fábula *Duelos de Ingenio y Fortuna*, etc. De la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence amor* se conserva el manuscrito musical de Sebastián Durón en la Biblioteca Pública de Évora. Hay edición para su representación en 1992 (ver Martín Moreno, 1994).

⁶ En este sentido es criterio del GRISO el desarrollo de estos etcéteras para facilitar la lectura de las letras musicales y regularizar la métrica incluso visualmente, sin embargo, no siempre es tarea fácil descifrar la extensión del texto abreviado.

⁷ Por ejemplo, en la comedia *San Bernardo abad*, en el manuscrito 16001 de la Biblioteca Nacional de España (abreviaré BNE) y en su edición de *Poesías cómicas*, cantan los ángeles esta letra en hexasílabos con rima *é-a* inserta en un romance de la misma asonancia, en la que su primer verso es hipermetro: «Que alados querubines / rasgando la esfera / de sus regias plantas / al solio te elevan» (*Poesías cómicas*, vol. II, p. 422); «Que alados querubines / batiendo las plumas / de sus regias plantas / al solio te elevan» (ms. 16001, BNE). Este error métrico está resuelto en la notación musical conservada con su letra en el Manuscrito Musical de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, depositado en el Museo del Teatro de Almagro (ver Subirá, 1949 y Stein, 1980): «Que alados querubines / batiendo las alas / de sus regias plantas / al solio te elevan» (pp. 31-32). Pasaje que, dicho sea de paso, en su segundo verso es corregido por *Poesías cómicas*. Querol ofrece casos en Calderón en los que no coincide el texto literario con el musical, sin embargo tiene como base los textos de Valbuena, y deben tomarse con reservas (ver 1981b, pp. 18-19, 26-27, 32...).

versos que tiene, solo 172 de ellos son con música⁸, y se distribuyen en varias canciones (tres de ellas tonos), mayoritariamente de tema amoroso, en consonancia con el título de la obra, de las que desconocemos la música y su compositor.

ACTO PRIMERO

En el primer acto hay 4 intervenciones musicales de muy distinta factura: dos corresponden a breves efectos instrumentales («clarín», «tocan») y las otras dos, a un tono y una canción de carácter lírico, de distinta extensión e importancia: de 1328 versos, 36 son con música.

La primera intervención, con que se inicia la comedia (*Tocan un clarín, y sale por un lado Federico, galán, militar, con botas, espuelas y plumas*), es formularia y multifuncional para el espectador: marca el comienzo de la obra y centra su atención, preludia el carácter marcial de la situación dramática y anuncia la incorporación de un personaje de rango, el conde Federico.

La segunda intervención, de mayor entidad musical, desarrolla un tono lírico de varias funciones dramáticas. El pasaje está precedido por unos versos de Laura que anuncian y explican la música que comienza a sonar: qué tipo es, los instrumentos que la componen, el estilo, y el lugar que ameniza. Esta precisión parece un guiño ponderativo del tono (y música) que viene a continuación y del que no tenemos la clave. Dice Laura:

puesto
que ya empiezan las sonatas, (*Tocan.*)
que —en obúes, en violines,
clarines, timbales, flautas
y otros instrumentos— hacen
la confusión consonancia,

⁸ La intervención musical es mayor si contamos la música de fondo explícita en las acotaciones, y no siempre fácil de delimitar: casi la mitad del primer acto (vv. 148-836) tiene música de fondo («todo cuanto dura este paso, aunque no se cante...», v. 147 acot.); en el segundo, la música acompaña de fondo los vv. 1996-2263 (con breves intervenciones cantadas: vv. 2055-65; 2258-63): «y siempre los clarines tocan canciones muy a lo lejos...» (v. 1996 acot.); y si contamos con repeticiones como las indicadas en la acotación del v. 2753: «repiten dentro el cuatro en voz baja que no estorben».

y ha hecho venir la reina
de la siempre celebrada,
fecundísima inventora
de habilidades, Italia,
voy, que ya se está tocando. (*Vase.*)
(vv. 137-47)⁹

Estas apreciaciones de Laura dan paso a un nuevo espacio escénico, el de la reina, especialmente definido por la música que la antecede: una alborada de carácter militar; alborada, porque comienza la comedia muy de mañana y militar, porque evoca las hazañas suecas, anunciadas por Federico en su inicio.

Las indicaciones de la acotación son escuetas y remiten a su ejecución escénica:

Va saliendo al son de la música la reina Cristina en brial y con un peinador puesto; todas las damas en traje de Suecia van sacando en azáfates los vestidos, y haciendo cortesías al pasar la reina; ella se sienta, y los instrumentos que se dicen en los versos, todo cuanto dura este paso, aunque no se cante, no cesarán de tocar canciones a lo lejos, de forma que no estorben a la representación (v. 147 acot.).

La letra de esta música, que se inserta en el diálogo de las damas adornándolo, es muy elaborada poética y estructuralmente: está compuesta por tres coplas de cuatro versos correspondientes a cada una de las solistas femeninas (Carlota, Enrica, Laura), que describen el nacimiento del día, y son respondidas en tono marcial por la Música. A esta completa, a su vez, un coro de 2/4 voces con léxico muy preciso al inicio y final del tono. La letra es como sigue:

ENRICA	¡Cantad, que sale Madama!
CARLOTA	(<i>Canta.</i>) Ya la soñolienta aurora con esperezos de nácar a los dejos de la noche está bostezando granas.
MÚSICA	Y rompiendo el nombre

⁹ Cito por la edición que preparo. La comedia puede leerse en *Poemas cómicas*, vol. I, pp. 57-110.

- sus alboreadas
tocan en estruendos
de campal batalla:
- UNOS ¡A recoger las sombras!
- OTROS ¡Las luces a marcha, marcha!
- UNOS ¡Cala cuerda, tambor, cala cuerda!
- OTROS ¡Arma, arma, clarín, arma, arma!
(vv. 149-60)
- ENRICA (*Canta.*) Primero se transparenta
y después todo se rasga
de la noche el manto de humo
a la tez de la mañana.
- MÚSICA ¡Cala cuerda, tambor, cala cuerda!
¡Arma, arma, clarín, arma, arma!
(vv. 191-96)
- LAURA (*Canta.*) Al verse en el mar desnuda
y en púrpura arrebujada
de sí se ríe, y las fuentes
le beben la risa en plata.
- MÚSICA ¡Cala cuerda, tambor, cala cuerda!
¡Arma, arma, clarín, arma, arma!
(vv. 241-46)
- MÚSICA 1 Y rompiendo el nombre...
- MÚSICA 2 sus alboreadas...
- MÚSICA 3 tocan en estruendos...
- MÚSICA 4 de campal batalla:
- UNOS ¡A recoger las sombras!
- OTROS ¡Las luces a marcha, marcha,
cala cuerda, tambor, cala cuerda,
arma, arma, clarín, arma, arma!
(vv. 299-306)

No es difícil de imaginar esta audición en la que contrasta la parte marcial a varias voces, compuesta de frases cortas repetidas, imperativas, con el lirismo de las coplas y voces femeninas, ni tampoco su

volumen inicial y protagonismo. Y no debía de serlo tampoco para el mismo Bances, porque encarga a la propia reina la ejecución de este tono, concretando las indicaciones de la acotación (en un esquema parecido con que antes Laura explicaba el tipo de música que sonaba). Es decir, los mismos personajes funcionan como informadores y directores musicales del espectador, en este caso, para que las intervenciones de la música no interfieran en la audición de los versos, de modo que en los diálogos solo se oirá la música instrumental, de fondo, a lo lejos. Indica la reina tras la primera copla de Carlota (vv. 149-60):

Diles que entre copla y copla
hagan los músicos pausa,
y todos los instrumentos
suenen, que así no embaraza
la voz al compás, y en uno
de otro la atención descansa.
(vv. 161-66)

Pero en la acotación había otras indicaciones técnicas sobre la duración de esta música (*«todo cuanto dura este paso»*) y su ejecución (*«aunque no se cante, no cesarán de tocar canciones a lo lejos»*), que el lector de comedias (el contemporáneo y el de hoy) debe descifrar: ¿dónde termina el paso y la música de fondo?, ¿estas canciones son otras distintas a esta alborada? Las *«canciones a lo lejos»* parecen referirse a la melodía, a la música del tono (*«aunque no se cante»*), que quedará de fondo como recomendaba la reina. Aunque no puede descartarse que estas «canciones» de fondo sean también cantadas. Y en cuanto a su duración, el texto dramático indica que la música de esta alborada militar con voz deja de intervenir cuando las damas centran su conversación en el amor (vv. 306 y ss.): ¿termina aquí el paso? Estructuralmente, no; según mi propuesta¹⁰ este paso correspondería al primer bloque dramático, de los dos que forman el primer acto, de manera que esta alborada militar, ahora sin letra, que suena a lo lejos, continuará hasta su finalización, porque aunque se cambia de tema (al amoroso) sigue siendo la mañana, y continúan en el escenario los artífices de la vic-

¹⁰ Ver Oteiza, *«Quién es quien premia al amor, de Bances Candamo: propuesta de estructuración dramática»*, en prensa.

lo destruido, Carlos), como corroboran los mismos protagonistas, poco después tras la copla introductoria:

CARLOS	¿Tanta tibieza señora os merece tanto incendio?
LEONOR	La ocasión para robarme se la debisteis al hielo, ved vos lo que esperar puede vuestra ansia de tal tercero.

(vv. 1023-28)

ACTO SEGUNDO

El segundo acto incluye dos canciones de distinto tipo, una es un tono amoroso y la otra una canción venatoria. De los 1195 versos de este acto solo 72 corresponden a la música (excluyendo la de fondo): 57 para el tono amoroso y 15 para la de caza, en proporción a su importancia dramática, manifiesta también estructuralmente, en tanto que la de caza se inserta en el amoroso, que cierra el acto en anillo.

Funcionalmente ambas canciones son también muy significativas: el tono amoroso simboliza el amor curioso de Laura, en su deseo de conocer de quién está enamorado Federico, y la de caza, suma funciones de ambientación y estructuración. Veamos cada una de ellas.

El tono amoroso

Este tono va marcando gradualmente el ritmo de la situación dramática. No hay ninguna acotación que informe sobre su ejecución musical, cuya tarea recae nuevamente en la reina. La letra también muy elaborada poéticamente desarrolla el tópico de la abeja curiosa en cuatro coplas a cargo de la solista Laura, que tienen su réplica en los estribillos corales de Enrica y de la Música.

La 1ª copla, que se canta *Dentro* (vv. 1741-52), marca la clave amorosa del tono, e interrumpe un soliloquio de Carlos, quien lo interpreta acertadamente como llegada de la reina: es de nuevo la música la que define y ameniza el entorno real. La 2ª copla se canta en escena a petición de la reina, a quien ha gustado el «tono» —así lo lla-

cala en su sangre agujijones
 en la dulce miel teñidos.
 Muere en la venganza toda
 abeja que le ha mordido,
 y él dulcemente picado
 se inflama más en sí mismo.
 Viendo su dolor hallado
 en su deseo cumplido
 con risueña compasión
 Venus al rapaz le dijo:

ENRICA (Canta.) Huye de las abejas
 travieso niño
 que pican al vuelo
 y están escondidos
 de miel en curiosidades
 del agujijón los peligros.

MÚSICA Huye de las abejas
 travieso niño...

LAURA (Canta.) Y él responde lloroso,
 mas no arrepentido:
 de las puntas bañadas en mieles,
 qué mal me retiro
 si en el mismo dolor
 me engolosino.

MÚSICA ... Que pican al vuelo
 y están escondidos
 de miel en curiosidades
 del agujijón los peligros. (vv. 1805-34)

La canción venatoria

Esta canción adorna, ambienta y da unidad a la situación dramática de la caza¹², que, como es usual, reduce sus signos al vestuario, utilería y música («con venablos, y como de caza», v. 1835 acot.). La reina

¹² La comedia presenta un lapsus textual que incide en la delimitación de esta escena de caza, cuyos preparativos se inician en el v. 1835 y termina en principio en el v. 2263 con el toque de un clarín. Ahora bien, en este mismo verso 2263, unos

música a lo lejos, porque este estruendo inicial en que se contrasta la bocina ronca, y el sonoro clarín, fácil de evocar por el lector, es necesario que sea silenciado para percibir el texto, en concreto la conversación de la reina con Pimentel, y de ahí que en la acotación se precisen las indicaciones para su ejecución como música de fondo: «*Con estas voces y música, tocando clarines y todos los instrumentos, se entran todos [...], quedando Madama y don Antonio, y siempre los clarines tocan canciones muy a lo lejos*» (v. 1996 acot.), canciones que aquí parecen limitarse a la música sola como fondo ornamental de esta conversación; después aparece intercalada como estribillo y eco en los diálogos de Carlos y Leonor: «*y con la música van pasando de dos en dos, damas y galanes por el teatro, como dicen los versos*» (vv. 2055-65):

MÚSICA	El estruendo sonoro confunda los ecos distintos.
CARLOS	Sentir que corteje a otra ya es de algún agrado indicio.
LEONOR	¿Quién os ha dicho que sea el conocerlo sentirlo?
CARLOS	Yo, que quiero lo que veo desmentir con lo que finjo.
LEONOR	Quien a su arbitrio es dichoso corteje sólo a su arbitrio. (<i>Vanse.</i>)
MÚSICA	¡A la cumbre, a la fuente, al valle, al risco! (vv. 2055-65);

y por último, reaparece dando cierre a la pelea de los caballeros, con la repetición completa de la canción (vv. 2258-63):

MÚSICA	El estruendo sonoro confunda los ecos distintos diciendo al son de la bocina ronca y del clarín al sonoro suspiro: ¡a la cumbre, a la fuente, al valle, al risco!
Voz	¡A la cumbre, a la fuente, al valle, al risco! (<i>Clarín.</i>) (vv. 2258-63)

La letra de este tono, de sofisticada simbología, aprovecha el entorno helado del palacio de la reina para elaborar de nuevo el tópico amoroso de los contrastes entre el hielo y el fuego, ahora en correspondencia con la morada de Venus, diosa del amor.

Esta refinada elaboración poética se manifiesta asimismo en el estilo de la música y su ejecución: el canto de las arias, si así podemos llamarlas, está a cargo de Laura y Enrica, las dos actrices cantantes, y de la Música como voz coral. Cada solista canta una copla y en el resto de la composición comparten diálogo, estribillo... con esta Música. La estructura musical de los ay, ay, ay, remite a la expresión de los afectos, procedente del estilo recitativo italianizante, que tiene su propia convención¹⁵. Todas estas características, en definitiva, apuntan simbólicamente a la reina, protagonista de este tono amoroso: el hielo evoca su dureza y rechazo al amor.

Pero además el tono incide también en la estructura de la comedia, en tanto que cohesiona diversas situaciones constitutivas de unidades dramáticas menores. Las dos primeras intervenciones musicales se corresponden con las paces de Dinamarca: la primera (vv. 2621-36), que antecede a las capitulaciones, y establece un duo recitativo entre las dos solistas y la Música (coro), a petición de la reina (v. 2611), funciona como fondo ambiental (patinaje, trineos...), y demarca una vez más el espacio real; la segunda se corresponde con la copla primera a cargo de Laura (vv. 2651-61), que se sitúa tras la confirmación del tratado de paz con Dinamarca, cerrando estructuralmente esta unidad dramática de la paz.

La 3ª intervención musical se inserta en los asuntos políticos hispano-suecos, y se inicia con la salida de Pimentel, a quien Beltrán le da una carta de la reina para don Luis de Haro. Su lectura transmite el sentir de la reina y la hace presente, aunque está ausente físicamente, por lo que se acompaña como viene sucediendo de música. Ahora se corresponde con la copla segunda de Enrica, que hace de preámbulo de la lectura de la carta (vv. 2696-2706), y con unos versos musicados tras la lectura (vv. 2715-20), que cierran esta unidad hispana («¿Quién llega al jardín?», v. 2720), y enlazan con la siguiente intervención musical de este tono, la 4ª y última (vv. 2721-54), que retoma el dúo recitativo entre las dos solistas y el coro de la Música, e

¹⁵ Ver Stein, 1993, 1994, 1998, y Bonastre, 2003.

inicia otra unidad dramática y situación: el duelo que provoca la caída al suelo de la cinta de la reina.

Es decir, el tono incluye dos coplas enmarcadas en dos secuencias recitativas, articuladas simétricamente. No hay ninguna indicación sobre la ejecución musical, y de nuevo es la reina la que ordena su inicio, adornando una vez más el espacio real:

En tanto que a los trineos
Leonor, bajamos [...] *cantad.* (vv. 2591-2611)

Y la letra de la música es esta:
Para la paz con Dinamarca:

- LAURA (Canta.) ¡Ah del alcázar de Chipre!
- ENRICA (Canta.) ¡Ah del hibleo pensil!
- LAS DOS Donde en los astros de púrpura
no hay arder sin influir.
- MÚSICA ¿Quién llama al palacio?
¿Quién llega al jardín?
- LAS DOS A Venus decid...
- LAURA (Canta.) En tantas cítaras de acordes perlas...
- ENRICA (Canta.) En tanto aligero vivo clarín...
- LAURA ¡Ay!
- ENRICA ¡Ay!
- LAS DOS ¡Ay hermosura! ¡Ay, ay de tí!
¡Ay que el amor se ha hecho patín!
- LAURA Que corre veloz...
- ENRICA Que resbala sutil...
- LAS DOS Y al amor que encuentra hielo
le es muy fácil el desliz.
¡Ay que el amor se ha hecho patín!
- MÚSICA ¡Ay que el amor se ha hecho patín!
(vv. 2621-36)
- LAURA (Canta.) En el mar helado
en que ha destilado

el celestial transparente viril
 aquel sudor frío
 que ha cuajado en el rocío
 a la alba el llorar y a la aurora el reír,
 quiso amor un día
 romper la tez fría
 batiendo sus alas de rosa y jazmín.
 ¡Ay que el amor se ha hecho patín!
 ¡Ay que el amor se ha hecho patín!
 (vv. 2651-60)

MÚSICA

Para los asuntos hispano-suecos:

ENRICA (Canta.) Luego que lo siente
 el mar transparente
 el hielo al calor empezó a derretir,
 el amor se anega
 y aquel golfo que navega
 convierte en undosa hoguera turquí
 que en vuelo veloz
 el incendio atroz
 hasta en el hielo llegó a introducir.
 ¡Ay que el amor se ha hecho patín!
 ¡Ay que el amor se ha hecho patín!
 (vv. 2696-2706)

MÚSICA

Para la transición al duelo:

LAURA (Canta.) ¡Ah del alcázar de Chipre!
 ENRICA [Canta.] ¡Ah del hibleo pensil!
 LAS DOS Donde en los astros de púrpura
 no hay arder sin influir.
 MÚSICA ¿Quién llama al palacio?
 ¿Quién llega al jardín?...
 CARLOS (Sale.) Vi a Leonor, y, Clicie errante,
 sigo el sol de su luz pura.
 DUQUE (Sale.) Mariposa de Cristina
 mi vuelo su luz circunda.

Y, como en otras ocasiones, en el texto dramático no se refleja esta repetición de fondo que indica la acotación: «*dentro el cuatro en voz baja que no estorbe*».

El último pasaje musical de la comedia corresponde a un bailete de máscaras, muy breve, inserto en el duelo por la cinta de la reina, que transcurre mientras esta abandona el balcón para dirigirse a los trineos. La letra del bailete es una copla de cinco versos alusiva a los amores encubiertos en carnaval, que se repite poco después:

MÚSICA

Del amor más firme en el carnaval
 ser desconocido es chiste
 en que la suerte consiste
 y la mudanza es disfraz
 que el que más se muda, es el más galán.
 (vv. 2805-09)

Sin embargo, la brevedad de este bailete no oculta una función dramática significativa en el desarrollo temporal y movimiento escénico: los dos galanes, que enmascarados se desconocen, tienen la cinta cada uno por un extremo; salen sus ayudantes y les comunican por separado buenas noticias sobre sus damas, que no pueden aprovechar mientras no suelten la cinta. Estando así, son interrumpidos por la danza del resto de personajes, que incluye la primera copla del bailete musical («*Salen danzando todas las damas de máscara y entre ellas Federico y Ricardo, Otón y otros*»), tras la que los personajes se cruzan unas palabras y la reina anima a Leonor a subir a los trineos:

Ocupemos los trineos,
 pues ya llegamos al mar.
 (vv. 2820-21)

A continuación de estas brevísimas palabras de la reina, se repite la copla del bailete, y con la marcha de todos, continúa el duelo ahora ya reconocidos el uno al otro: «*Danzando con esta música se entran todos y quedan Carlos y el duque como estaban antes*».

¿Qué sentido tiene este bailete, además de su ambientación carnavalesca? En mi opinión, el periodo desde que cae al suelo la cinta, que inicia el enfrentamiento de los dos nobles, hasta el comienzo del bailete (unos 80 versos), es el tiempo escénico que transcurre desde

que Cristina y Leonor abandonan el balcón y llegan a la orilla para coger el trineo; sucesión temporal que en realidad la reina ha pautado verbalmente en tres momentos con el tono anterior: cuando solicita música hasta que vayan a los trineos (vv. 2591-2611); cuando decide abandonar el balcón e ir a los trineos entre los versos de la música (vv. 2734-43), y ahora, que ya ha llegado a ellos. Pero además, como viene sucediendo en toda la obra, la presencia de la reina por breve que sea, y aquí lo es, se acompaña con música.

Tras este bailete desaparece la música de la comedia, y aún quedan casi 1000 versos para finalizar. Podemos preguntarnos si hay alguna justificación dramática. Y quizá lo sea la propia dinámica de esta comedia, que inicia ahora los preparativos del desenlace acelerando los sucesos, y dejando atrás los mecanismos compositivos que la han caracterizado hasta ahora: morosidad dramática, suspensión, posposición y reiteración de lances, junto a la recreación en la palabra y en la música. A partir de aquí deben resolverse las cuestiones pendientes, según el decoro y protocolo de estos aristócratas personajes: todos deben tener la oportunidad de satisfacerse y la reina de conocer los amores de su entorno, para premiar el amor de su verdadero amante, Federico.

En suma, el análisis dramático de la música de *Quién es quien premia al amor* permite algunas consideraciones de distinto alcance:

— se constata sus limitaciones en tanto que no se conserva la música y solo contamos con el texto literario; de ahí la dificultad de establecer el texto musical en cuanto a las repeticiones y partes abreviadas (los etcéteras, cuando los hay) y de cuantificar la música, que se diluye en la lectura dramática: me refiero a la de fondo (a lo lejos), o de dentro, que se indica en las acotaciones, sin precisar;

— se confirma, como avanzaba al principio, que en Bances el empleo de la música es convencional, pero, aunque sigue un sistema dramático-musical tipificado por Calderón, hay que reconocer la maestría debida a este dramaturgo real;

— que la importancia de esta música para el teatro no está relacionada con su extensión (hablo de las comedias, no de las fábulas, zarzuelas, etc.) sino con la multiplicidad de funciones que tiene en la composición dramática, además de la puramente ornamental. Así, en solo 172 versos con música se encierran buen número de claves y pistas dramáticas dirigidas a un espectador perito en el desciframiento de las convenciones teatrales, por convencionales, efectivas, como:

a) las funciones de ambientación y tonalidad de los instrumentos especializados en diversas situaciones (en la caza: bocina, clarín) y tonos (estruendo, sonoros, dulce)¹⁶;

b) la asociación de la música con personajes en una oposición significativa entre ausencia/presencia musical: aquí los tonos se asocian al espacio y a la figura real, y la reina es parte activa de su ejecución¹⁷; asimismo la música anuncia a los personajes, generalmente con sonidos instrumentales (clarines...) acordes con su rango. La relación de la música con los personajes va más allá, cuando estos dirigen su ejecución (el caso de la reina), o comentan su composición, función dramática, etc. (como en el caso de Laura, o de la canción de la abeja);

c) la elaborada estructuración musical de la comedia, con distribución simétrica de sus intervenciones: cada acto combina un tono, cuya letra parece original de Bances (el de la alborada, el de la abeja, el del patín), con canciones menores: la amorosa (*Venga en hora buena*: Leonor-Carlos) y la venatoria, de corte tradicional, y el bailete francés, respectivamente.

Esta música desempeña también otras funciones estructurales enmarcando situaciones y unidades dramáticas menores (la escena de la

¹⁶ Bances emplea gran variedad de instrumentos especializados (a los citados en esta comedia, se suman el tambor, cajas, cajas destempladas, chirimías, pífanos, sordinas, tamboril, castañetas, sonajas, flautas, gaita, guitarra...), para configurar escenas bélicas, venatorias, triunfales, amorosas, festivas, rústicas, aristocráticas, del más allá... con toda la gama de sonidos y tonos ambientales: estruendosos, tristes, funerarias, alegres... tipificados en la experiencia teatral, y que van pautando la acción dramática, al igual que la música de las películas. Por ejemplo, pífanos y sordinas apoyan el canto de las lamentaciones de Jeremías por Jerusalén en poder de los turcos en la comedia *El Austria en Jersusalén*, o la derrota de los turcos en *La restauración de Buda*, o el duelo en *El primer duelo del Mundo*, o la muerte en *¿Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor?*, *Duelos de Ingenio y Fortuna*... donde apoyan escenas luctuosas de gran plasticidad evocadoras de las tragedias clásicas...

¹⁷ Esta oposición también es significativa en otras comedias, asociada negativamente al enemigo: por ejemplo en *La restauración de Buda*, el espacio de los turcos está amenizado con alegres zambras, saraos, canciones amorosas, etc. (sentidos, entretenimiento) mientras que el espacio de los cristianos solo se ambienta con sonidos bélicos; o en *Por su rey y por su dama*, donde los franceses festejan todo con música y baile, mientras el espacio español se caracteriza por su gravedad.

caza; la abeja curiosa, el duelo¹⁸), y pautando tiempos y movimientos escénicos, como el del traslado de la reina a los trineos¹⁹; en este sentido es relevante la recurrencia a la música de fondo, con valor estructural;

d) letras y músicas apoyan simbólicamente la acción dramática: la alborada, el tiempo escénico matinal; el sol, la llegada de Leonor; la abeja, el amor curioso, etc. En estas letras, de las que desconocemos la música, se reconocen no obstante estructuras musicales al uso como las de las lamentaciones (ay, ay, ay), las venatorias, las marciales, la canción popular... de procedencias diversas: italiana, francesa, de la tradición española, etc.;

e) la inclusión del bailete aristocrático, es técnica recurrente en Bances (en *Por su rey y por su dama* es un minué), aquí para adornar los pasos, para provocar nuevos lances y enredos, como el de la cinta de la reina, y para pautar el movimiento escénico de los personajes.

¹⁸ En otros géneros, como el historial y hagiográfico, enmarca y aísla las apariciones, las visiones diabólicas: *El Austria en Jerusalén*, *San Bernardo, abad*, *La restauración de Buda*, y *La Virgen de Guadalupe*.

¹⁹ Recuérdese, por ejemplo, indicaciones semejantes en *Fieras afemina amor*, de Calderón: «Desapareció, midiendo con la Música la distancia de lo alto» (v. 2494 acot.), «midieron con la música la distancia que había desde el tablado a la cornisa...» (loa, v. 137 acot.).

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN, S., «El bailete: "género" literario-musical español de fines del siglo XVII», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750* (Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-22 de febrero de 1995), eds. M. A. Virgili, G. Vega, C. Caballero, Valladolid, Universidad, 1997, pp. 241-48.
- ARELLANO, I., «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. 169-92.
- «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. 171-92.
- BANCES CANDAMO, F. A., *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.
- *Poesías cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, Madrid, Blas de Villanueva [el primer volumen] y Lorenzo Francisco Mojados [el segundo volumen], 1722, a costa de Joseph Antonio Pimentel, 2 vols.
- *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, London, Tamesis, 1970.
- BÉCKER, D., «Cuatro calas en el teatro musical de amor y celos. M. Fernández de León y F. Bances Candamo (1680-1692)», en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, eds. J. A. Gómez Rodríguez y B. Martínez del Fresno, Oviedo, Ayuntamiento de Avilés-Universidad de Oviedo, 1994, pp. 157-75.
- BONASTRE, F., «Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, *Celos aun del aire matan* (1660)», *Edad de Oro*, 22, 2003, pp. 247-63.
- CABALLERO, C., *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Sociedad V. Centenario del Tratado de Tordesillas, S. A., 1995.
- CALDERÓN, P., *Celos aun del aire matan*, ed. E. Rull, Madrid, UNED Ediciones, 2004.
- *Primero y segundo Isaac*, ed. musical de Á. Torrente, y ed. literaria de R. Zafra y E. Borrego, Madrid, Alpuerto, 2001.
- *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egido, Madrid, Cátedra, 1989.

- *Fieras afemina amor*, ed. E. M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.
- Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704), eds. J. A. Gómez Rodríguez y B. Martínez del Fresno, Oviedo, Ayuntamiento de Avilés-Universidad de Oviedo, 1994.
- FRENK, M., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.
- Literatura y música en los Siglos de Oro, Edad de Oro*, 22, 2003.
- MARTÍN MORENO, A., «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón», en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, eds. J. A. Gómez Rodríguez y B. Martínez del Fresno, Oviedo, Ayuntamiento de Avilés-Universidad de Oviedo, 1994, pp. 95-155.
- Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750* (Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-22 de febrero de 1995), eds. M. A. Virgili, G. Vega, C. Caballero, Valladolid, Universidad, 1997.
- Música y teatro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989.
- OTEIZA, B., «Quién es quien premia al amor, de Bances Candamo: propuesta de estructuración dramática» (en prensa).
- POLLIN, A., «El Orlando furioso de Francisco Bances Candamo: importante interpretación dramático musical del tema ariostesco», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 95-106.
- QUEROL, M., *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Instituto del Teatro, 1981a.
- «Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento», en *Música barroca española*, vol. VI, *Monumentos de la música española*, Barcelona, CSIC, 1981b, pp. 1-36.
- SABIK, K., «La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750* (Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-22 de febrero de 1995), eds. M. A. Virgili, G. Vega, C. Caballero, Valladolid, Universidad, 1997, pp. 459-66.
- SAGE, J., «The function of music in the theatre of Calderón», en *Comedias. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Valey whit textual and critical studies*, vol. XIX, London, Tamesis Books, 1973, pp. 209-30.
- STEIN, L. K., «El manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico musical y el músico Joseph Peyró», *Revista de musicología*, 3, 1-2, 1980, pp. 197-234.
- *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- «Convenciones musicales en el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva», en *Francisco Bances Candamo y el teatro mu-*

sical de su tiempo (1662-1704), eds. J. A. Gómez Rodríguez y B. Martínez del Fresno, Oviedo, Ayuntamiento de Avilés-Universidad de Oviedo, 1994, pp. 177-218.

— «“Al seducir el oído...”». Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 169-89.

SUBIRÁ, J., «Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribución a la música teatral española», *Anuario musical*, 4, 1949, pp. 181-91.