

## INTRODUCCIÓN

### 1. TÍTULO

*Manos blancas no ofenden* es el título que da Calderón a esta comedia en la lista de Marañón<sup>1</sup> y en la de Veragua<sup>2</sup>; y el que le dan las numerosas compañías que la llevaron a la escena y anunciaron su representación. Esta versión sin artículo está más próxima a la sonoridad de un refrán. Sin embargo, «las» se integra en las repeticiones del título que aparecen en la jornada tercera, de manera que se redondea el octosílabo con una sinalefa y se completa el paralelismo entre «las manos blancas no ofenden / tampoco los labios rojos» (vv. 4164-4165).

Se trata de una de las muchas comedias de Calderón con un «título-proverbio», como es habitual en la comedia cómica<sup>3</sup>. Curiosamente, el refrán no aparece registrado hasta esta comedia y se documentaría por primera vez en la edición de 1864 del *DRAE*<sup>4</sup>. Sin embargo, Calderón la menciona ya como refrán en esta obra (v. 4346) y aparece en más comedias del siglo xvii<sup>5</sup>. En la comedia, Federico utiliza este dicho para justificar su inacción ante la bofetada que le ha propinado Lisarda (vv. 3460-3461acot).

A pesar de la popularidad que Calderón atribuye al refrán, no se encuentra catalogado en ninguno de los repertorios de paremias más conocidos y solo aparece a partir del siglo xix, tras la popular anécdota

<sup>1</sup> Publicada por Edward Wilson, 1962.

<sup>2</sup> Carta recogida en el *Obelisco fúnebre* de Gaspar Agustín de Lara, 1684.

<sup>3</sup> Iglesias Iglesias, 2014, p. 250.

<sup>4</sup> Sardelli, 2014, p. 265.

<sup>5</sup> El refrán aparece también en *Vida y muerte de San Cayetano* (1655), escrita en colaboración por Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Moreto; y en el entremés de Moreto *El alcalde de Alcorcón*.

de Calomarde<sup>6</sup>. Sin embargo, el *CORDE* la recoge en obras como *Clemencia*, de Fernán Caballero (1852) o la novela *Cristo en los infiernos*, de Ricardo León (1941)<sup>7</sup>, en las que mantiene el mismo sentido que en la obra de Calderón.

## 2. DATACIÓN

Hay un suceso histórico que se ha utilizado tradicionalmente por la crítica para fechar *Manos blancas*: el incendio en el Coliseo del Buen Retiro.

El incendio del palacio de Serafina, relatado por Federico (vv. 483-539) fue identificado por J. E. Hartzenbusch como un suceso ocurrido en el Coliseo del Buen Retiro el 20 de febrero de 1640, recogido en los avisos de José de Pellicer<sup>8</sup>. Aunque la mayoría de la crítica ha aceptado esta fecha, la solidez de la hipótesis ha sido disputada por otros como Cruickshank.

El principado de Ursino se presenta como colonia del Sacro Imperio Romano-Germánico, que se encuentra envuelto en el conflicto entre gibelinos y güelfos. En este contexto se han enemistado Federico y Enrique, pertenecientes a bandos contrarios. El término *esguízaros* es reminiscente del *Dispertador a los trece cantones esguízaros*, publicado por Diego de Saavedra Fajardo tan solo un par de años antes, en 1638<sup>9</sup>. Es muy posible que Calderón conociese esta obra y utilizase su contexto histórico como ambientación para *Manos blancas*.

<sup>6</sup> El ministro de Gracia y Justicia Tadeo Calomarde respondió con este refrán cuando la infanta doña Carlota, hermana de la reina Cristina de Borbón, le propinó una bofetada en 1832. José María Iribarren, citado en Sardelli, 2014, p. 264.

<sup>7</sup> Sardelli, 2014, p. 265.

<sup>8</sup> El aviso de Pellicer recoge: «El agua, que suele ser común festejo de las Carnestolendas, se ha convertido en fuego, pues ayer lunes (20) amaneció ardiendo lastimosamente el Buen-Retiro, de manera que aún dura el incendio. Quemóse todo el cuarto de la Reina y parte del Rey. Ha sido cosa lastimosa las alhajas perdidas, quebradas y arrancadas. Los Reyes y las damas a medio vestir se ampararon en una de las ermitas; luego se fueron a Nuestra Señora de Atocha, y de allí a Palacio» Pellicer, 1965, p. 68.

<sup>9</sup> Saavedra Fajardo, 2008, pp. 263-272. Agradezco a Luis Iglesias Feijoo que llamase mi atención sobre este detalle.

Los años en torno a 1640 suponen, además, un auge para el recurso del travestismo en la comedia<sup>10</sup>, que será llevado a escena en obras como *El Aquiles* (1636), de Tirso de Molina; *El caballero dama* (1640), de Monroy y Silva; o *El escondido y la tapada* (1639), *El monstruo de los jardines* (1639) y *Manos blancas*, todas ellas de Calderón. Cruickshank ha señalado la década entre 1630 y 1640 como un periodo de temáticas más «oscuras» o «experimentales» para el dramaturgo<sup>11</sup>. Esta experimentación supone la preocupación por los roles de género:

The exploration of the feminine side of men and the masculine side of women was one of his ongoing preoccupations. But if *La dama y galán Aquiles* and *Las manos blancas* do date from 1639 and 1640, they suggest a desire at this time to explore sexual role-playing in particular. This is partially confirmed by Patacón's joke about «lo tapado y lo escondido» [...], an almost certain reference to *El escondido y la tapada* (1635-6), in which the *gracioso* Mosquito dresses as a woman<sup>12</sup>.

El deseo de explorar los roles de género puede encuadrarse dentro del contexto de exploración de esta temática en la década 30-40, no solo por parte de Calderón, sino por parte de varios dramaturgos. En todas estas obras —con las únicas excepciones de *Escondido* y *Manos blancas*— la ambientación mitológica justifica el travestismo. Parece, pues, que Calderón estaba interesado en explorar los límites del disfraz y su utilización más allá del teatro breve.

### 3. GÉNERO

*Manos blancas* ha sido tradicionalmente encuadrada por la crítica dentro de la comedia palatina —o palaciega<sup>13</sup>— y la comedia de capa

<sup>10</sup> Es posible que este auge de travestidos refleje una problemática real, pues en 1639 se publica la *Pragmática de las tapadas*, que insta a los hombres a no cubrirse para llevar a cabo actos deshonorosos. Para ver más sobre esta cuestión puede consultarse Casáis, 2019.

<sup>11</sup> Cruickshank, 2009, p. 287.

<sup>12</sup> Cruickshank, 2009, p. 261.

<sup>13</sup> La distinción teórica entre palatina y palaciega (*palatine* y *de palais*), introducida por Vitse, se tratará más adelante. Se utiliza aquí la etiqueta «palatina» como un marbete genérico que engloba ambas formas.

y espada<sup>14</sup>. Es fácil distinguir en ella los rasgos de la comedia palatina, como el distanciamiento espacial. La obra se desarrolla en unos cuantos lugares de Italia a orillas del río Po: Milán, Miraflor de Po y, principalmente, Ursino. Si bien hay un alejamiento, se trata de un espacio familiar para el público, dadas las relaciones entre Italia y España. Así, este alejamiento tendría que ver «en mayor medida con un espacio cortesano asociado a Italia», como señala Paula Casariego para el caso de *Nadie fle su secreto*<sup>15</sup>. Además, en *Manos blancas* el distanciamiento se aprovecha para reflejar los usos y costumbres de la corte de los Austrias y Calderón juega con referencias que serían muy familiares para el público.

Dado que los protagonistas son nobles —como corresponde al género palatino—, el espacio en el que se mueven es el de sus cortes, salones del trono y jardines. En *Manos blancas* hay tan solo unos pocos espacios bien delimitados: la casa de Federico en Milán; y lugares de la corte de Serafina, como las habitaciones de Lidoro, los jardines y el salón donde se representa la comedia. Tanto el espacio como el tiempo de *Manos blancas* están condensados<sup>16</sup>. El meollo de la acción se desarrolla en apenas unos días, desde la llegada de Federico, César y Lisarda a Ursino hasta la resolución final, tras la puesta en escena de la comedia unos días más tarde.

Otro aspecto fundamental de la comedia palatina es el enredo, con recursos como el disfraz, la metateatralidad y el *role-playing*<sup>17</sup>. Con los disfraces de Lisarda, Nise y César, la obra es un juego de identidades cambiadas e interpretaciones que llevan a equívocos entre los personajes. Fernández Mosquera utiliza esta comedia como ejemplo de «enredo llevado al paroxismo casi inverosímil, o abiertamente inverosímil»<sup>18</sup>.

Queda claro, pues, que *Manos blancas* puede encuadrarse bajo el membrete general de «comedia palatina». Dentro de este, Zugasti la cataloga como comedia palatina cómica, o *palatine*; mientras que Marc Vitse la considera una comedia seria, palaciega o *de palais*, y la utiliza como ejemplo junto con *Nadie fle*, pues cuenta con rasgos como:

<sup>14</sup> Ángel Martínez Blasco, 1995, p. 86.

<sup>15</sup> Casariego, 2016a, p. 45.

<sup>16</sup> Zugasti, 2015, pp. 8-9.

<sup>17</sup> García-Reidy, 2011, pp. 184-185.

<sup>18</sup> Fernández Mosquera, 2017, p. 678.

des protagonistes des rois, de princes, des généraux, des ducs ou des personnes de très haut rang «sin nombre determinado y conocido en las historias»; le cadre de son action en est donc le palais ou la cour, tous les palais ou toutes les cours, à l'exclusion bien entendu de ceux province centrale de la Monarchie Hispanique; et ces lieux où évoluent ces personnes «royales» ou leurs substituts son généralement situés, à leur tour, dans une histoire aux contours d'une extrême imprécision, quand ella n'est pas franchement atemporelle<sup>19</sup>.

Por el contrario, las comedias *palatine* de Vitse tendrían como marcas identificadoras su desarrollo en lugares exóticos —aunque podrían ser espacios como Francia o Italia—, la interacción entre personajes de la alta nobleza y subalternos, como secretarios, y una estructura cómica de corte burlesco próxima a los «dramas ironiques ou de prudentes tentatives anticonformistes». *Manos blancas* no cuenta con la figura del subordinado, ni tiene un tono burlesco. Sin embargo, la siguiente caracterización que hace Vitse de la *comédie comique* sí parece apropiada:

Cette fois, le rire n'est plus seulement produit par des êtres subalternes, au cours de scènes facilement isolables; on note, au contraire, une implication graduelle de la majorité de *dramatis personae* dans le processus comique, qu'il s'agisse de personnages objets d'un rire provoqué par le spectacle de leur travers ridicules, ou que l'on ait affaire à des *burladores*, créateurs du rire qu'engendre le triomphe de leur habiles stratagèmes<sup>20</sup>.

Para entender este tipo de comicidad en *Manos blancas* resulta fundamental el concepto introducido por Fernández Mosquera de «comicidad difusa». Esta «no está anclada a un personaje concreto, a unos versos particulares, a unas acciones definidas»<sup>21</sup>. Sin embargo, Fernández Mosquera no deja de lado el tono aparentemente serio de la comedia:

a la vista del simple texto [...] no hay marca alguna ni en las didascalias, ni siquiera en las intervenciones de los personajes que muestre la más mínima percepción de comicidad. Todo contexto verbal y escénico es, en apariencia, cortesano y convencional, hasta serio<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Vitse, 1988, p. 328.

<sup>20</sup> Vitse, 1988, p. 326.

<sup>21</sup> Fernández Mosquera, 2017, p. 678.

<sup>22</sup> Fernández Mosquera, 2017, p. 686.

A pesar de esta aparente seriedad, no cabe duda de la gran carga cómica que posee *Manos blancas*. Esta comicidad viene generada por los disfraces y la acumulación del enredo, en el nivel del *role-playing*. Se trata de una obra que genera risa, aunque no lo haga de una manera convencional, sino con un enfoque innovador. El concepto de comicidad difusa permite entender la proximidad con la comedia cómica dentro de un texto con un tono más serio.

De acuerdo con estos parámetros, *Manos blancas* es un claro ejemplo de lo que Ignacio Arellano clasifica como «comedias a fantasía», que siguen modelos pseudo-palatinos y tienen una dimensión lúdica/cómica<sup>23</sup>. Son obras que funden elementos de la comedia palatina con estructuras más cercanas a la comedia de capa y espada, como los enredos amorosos y las ponderaciones por parte del gracioso<sup>24</sup>.

Por otro lado, dentro de esta disquisición genérica debe considerarse también la categoría de «fiesta» para *Manos blancas*, clasificada así por Vera Tassis en su edición de la *Octava parte*. Esta categoría implica que se trata de una obra escrita para palacio, cerca de lo que Louise K. Stein considera *spectacle plays*. En estas obras,

Calderón preserva el texto de la comedia lopesca, la estructura en tres jornadas, los personajes claves y el tema favorito del público español, el honor. Le superpone al texto poético los dos niveles de captación sensorial, los efectos vocales y musicales escénicos, los ayes, los suspiros, los lloros y lamentos desgarradores, los ecos, el canto en estilo *recitativo*, y toda otra derivación fónica afín. El lenguaje visual, por otro lado, y en simultaneidad, se expresa sobre el fondo espacial, tridimensional, cóncavo y perspectivista de la escena, en el intercambio de las miradas de los representantes, los gestos histriónicos, el aparecer y desaparecer visual, en cómo es visto o desea ser visto el personaje, en lo que él ve, su ángulo particular de visión, lo que se descubre o eclipsa su mirada, en los desdoblamientos de los seres histriónicos en retratos o espejos, y en toda otra dirección que toma el haz visual, ya sea en la escena o desde el punto de vista del espectador<sup>25</sup>.

*Manos blancas* no es todavía una *spectacle play* en toda regla, sino que se halla a medio camino entre lo que se representaba en los corrales y lo que llegarían a ser las fiestas cortesanas. Sobre estas primeras obras

<sup>23</sup> Arellano, 2017, pp. 702-705.

<sup>24</sup> Arellano, 2017, p. 702.

<sup>25</sup> Stein, 1982, pp. 220-221.

de espectáculo Stein añade que funcionan como «*comedias adapted to the resources of the palace theatre and to the contextual demands posed by the status of royal entertainment*»<sup>26</sup>. Así, la espectacularidad de *Manos blancas* radicaría en la riqueza de la música, el uso del disfraz y la presentación decorosa y detallista de las costumbres palaciegas. No en vano, contiene en su argumento el desarrollo de una fiesta cortesana, presentando a los espectadores un juego de espejos que debía de resultar de gran deleite.

#### 4. ESTRUCTURA

Dado que *Manos blancas* es una comedia palatina con carácter lúdico no es de extrañar que tenga un enredo harto intrincado, de modo que toda la obra está marcada por un juego de disfraces e identidades intercambiadas, que la convierten en una *meraviglia* teatral. Tanto su argumento como su estructura están inevitablemente supeditados al desarrollo del enredo, por lo que se ha tenido siempre presente al elaborar la segmentación y desentrañar la trama.

El medio para explicar cómo se construye y estructura el enredo será la segmentación, siguiendo la perspectiva de «interacción hermenéutica entre criterios» propuesta por Crivellari<sup>27</sup>. Desentrañar los pequeños fragmentos que conforman la obra servirá para comprender mejor la construcción de la trama en una obra tan compleja como *Manos blancas*, en la que el constante uso del disfraz y el *role-playing* pueden crear cierto grado de confusión<sup>28</sup>. La segmentación permitirá contemplar cómo las unidades de acción que componen el enredo se desarrollan siguiendo un determinado orden y utilizando unas formas métricas específicas.

##### 4.1. Primera jornada

La primera jornada tiene una estructura tripartita, en la que la segmentación métrica refleja la disposición de la trama. Puede dividirse en

<sup>26</sup> Stein, 1993, p. 103.

<sup>27</sup> Crivellari, 2013, p. 13.

<sup>28</sup> Para ver por extenso la cuestión del travestismo y el *role-playing* puede consultarse Casais, 2019.

tres grandes macrosecuencias, que se dividen con un escenario vacío<sup>29</sup> y ocurren en diferentes espacios. Estas macrosecuencias presentan a los protagonistas de la obra y sus circunstancias. A su vez, cada una de estas macrosecuencias está conformada por dos microsecuencias que podrían contemplarse como una «presentación» y una «ruptura»; es decir, a una primera microsecuencia en la que se presenta un *statu quo* le sigue una microsecuencia en la que este se rompe.

La primera macrosecuencia, I-1, introduce el orden en la relación entre Federico y Lisarda y su ruptura. En la microsecuencia inicial, I-1a, Lisarda busca a Federico y se queja de sus ausencias, mostrando que está enamorada de él. Sin embargo, Federico cuenta a Fabio que ya no está enamorado de Lisarda, con cuyo padre mantiene un enfrentamiento. Lisarda se esconde para escucharle<sup>30</sup>. Esta es la situación inicial, que se expresa en redondillas. En la microsecuencia I-1b, Federico explica cómo en sus viajes se ha enamorado de Serafina, a la que ha rescatado de un incendio, y ha decidido ir a pretenderla, lo que rompe el orden establecido con Lisarda. A su vez, esta le roba la joya que tiene como prueba de su rescate, para vengarse e impedir su cortejo. Se rompe la relación Federico-Lisarda para introducir un nuevo interés amoroso (Serafina) y un obstáculo (el plan de Lisarda). Toda la microsecuencia se desarrolla en metro de romance con rima en é-o. En la segunda microsecuencia se introduce no solo la ruptura del orden establecido, sino también el primer recurso que pondrá en marcha el enredo: la traza que arguye Lisarda, quien se vale de uno de los mecanismos más socorridos, el disfraz. Lisarda aprovechará el encierro de su primo César, príncipe de Orbitelo, para usurpar su identidad y presentarse entre los pretendientes de Serafina con la joya y la ayuda de su criada Nise.

La segunda macrosecuencia, I-2, presenta a César. La primera microsecuencia, I-2a, es más compleja, pues se trata de una forma englobadora que contiene una forma englobada. El metro en redondillas se ve interrumpido por un romance con música, en el que César y sus damas cantan sobre Aquiles sirviendo a Deidamía. Resulta útil aquí le diferencia demarcada por Vitse entre

<sup>29</sup> Los detalles pueden verse en el cuadro de segmentación de la comedia, del que se toman las denominaciones para cada macrosecuencia y microsecuencia.

<sup>30</sup> El escondite de la dama era un recurso tan manido en la comedia de enredo que el gracioso Patacón hace una reflexión metateatral y carga contra él (vv. 63-64).

formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de alguna canción de algún texto «citado» como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas)<sup>31</sup>.

Así, en las redondillas, César lamenta su condición, criado en Mirafior del Po bajo la estricta vigilancia de su madre, que lo ha obligado a una educación femenina. La canción que interrumpe las redondillas no es más que un fiel reflejo de su situación, una *amplificatio*. De nuevo, se presenta el estado de las cosas: la desgracia de César por su encierro y crianza. La siguiente microsecuencia, I-2b, marcada por el cambio de metro a un romance con rima á-a, introduce la ruptura de ese *statu quo*. César confiesa a Teodoro que está enamorado de Serafina y decide huir, aunque para ello tenga que disfrazarse de mujer. Teodoro le ofrece su ayuda, con lo que queda establecido que se marchará a Ursino a pretenderla, como también han hecho ya Federico y Lisarda. Continuando con la estructura del enredo, en esta microsecuencia se introduce un segundo amor desacorde: el de César por Serafina. La solución es, de nuevo, una traza: César se robará el traje a una dama y huirá con él<sup>32</sup>.

La tercera macrosecuencia se reserva para mostrar a la pretendida, Serafina, objeto de deseo de los demás personajes. De nuevo hay dos microsecuencias, marcadas por una diferencia en la versificación. En I-3a, Serafina se lamenta a sus damas de su situación, en la que se ve forzada a un matrimonio por razón de estado, sin que ninguno de los pretendientes la satisfaga. Además, sospecha que fue rescatada del incendio por un hombre vil, pues le robó la joya que llevaba al cuello. Toda su queja se desarrolla en décimas. Sin embargo, la microsecuencia I-3b, en romance, desmonta esta situación, pues supone la aparición y llegada de nuevos pretendientes. Mientras Carlos Colona y Federico presentan sus respetos a Serafina, Lisarda y César llegan disfrazados a Ursino, tras verse envueltos en peligrosas circunstancias. Lisarda ha perdido el control de su caballo, mientras que César ha naufragado, por lo que aparecen en

<sup>31</sup> Vitse, 1998, p. 50.

<sup>32</sup> En el juego de disfraces e identidades cruzadas entre César y Lisarda radica la espectacularidad de *Manos blancas*, que toma un recurso muy utilizado como el disfraz y lo presenta de manera novedosa, al incluir un hombre vestido de mujer.

escena tras ser rescatados por Federico y Carlos, respectivamente. Lisarda se presenta como César, príncipe de Ursino, usurpando la identidad de su primo para poder enfrentarse a Federico en la competición. César, que se vería deshonrado si confesara su identidad mientras está vestido de mujer, miente e inventa la identidad de Celia, hija de un mercader, a la que Serafina decide acoger. Tiene lugar un intercambio involuntario de identidades, por lo que el *status quo* de Ursino ha quedado también alterado, debido a la llegada de nuevos pretendientes y al equívoco que supondrán sus disfraces. A su vez, esta microsecuencia presenta el que será el nuevo orden de los hechos a partir de la segunda jornada.

Las dos primeras macrosecuencias introducen, cada una, una traza fundamental para la comedia. En la primera de ellas se anuncia el disfraz de Lisarda, que irá a Ursino vestida de hombre y con la joya, para estorbar a Federico. Se trata de un artificio típico de dama tracista, común a la comedia de enredo. En la segunda, César no tiene más remedio que asumir la traza de disfrazarse de mujer, como única posibilidad para escapar. En la tercera macrosecuencia se inserta, sin embargo, el equívoco. Puesto que Lisarda ha usurpado la identidad de César y él ha llegado en un traje que le es deshonroso, se ve necesariamente forzado a asumir una identidad falsa, lo que generará la problemática en el desarrollo de la comedia.

#### 4.2. Segunda jornada

La estructuración de la segunda jornada es menos evidente, pues no hay en ningún momento un escenario vacío. Parece que Calderón siguió aquí los versos 240-241 del *Arte nuevo* de Lope, «quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable»<sup>33</sup>. La entrada de personajes a escena se sucede sin que salgan nunca todos los que ya estaban en ella. Toda la jornada es un continuo que se desarrolla siempre en el mismo espacio: un jardín de Ursino, cercano a la casa de Lidoro. El desarrollo de la acción en este lugar hace evidente la concentración espacio-temporal que servirá, precisamente, para aumentar la magnitud del enredo<sup>34</sup>. Por

<sup>33</sup> Lope de Vega, 2016, p. 94, vv. 240-241.

<sup>34</sup> «Tal constricción espacio-temporal no obedece a respecto clasicista o arcaico de las reglas, sino que tiene una función potenciadora de la intriga y la sorpresa en el público, regla de oro en toda buena comedia de enredo», Zugasti, 1998, p. 126.

ello, aquí se retoma el juicio de Antonucci, quien al estudiar las microsecuencias avanzaba que en una sola de ellas

podrá haber, y de hecho habrá sin duda, articulaciones menores, que no coinciden ni con los cambios de métrica ni con los cambios de lugar. Frente a esta insuficiencia del método, lo que propongo es volver a considerar con más benignidad y mejor criterio las articulaciones que proporcionan «escenas a la francesa». [...] Con estas salvedades, creo que el momento en que sale al tablado un personaje importante en la intriga, modificando de algún modo la situación preexistente, constituye una de las articulaciones a tener en cuenta en un análisis estructural completo de la obra teatral<sup>35</sup>.

Si bien en esta jornada hay variaciones métricas que permiten la división en microsecuencias, la ausencia absoluta de escenarios vacíos o cambios de espacio, sumada a la falta de marcas temporales, obligan a hacer una estructuración basada en el desarrollo de la acción y las escenas a la francesa.

Si la estructura de la primera jornada presentaba la ruptura del *statu quo*, es decir, el desorden del que parte toda comedia, la segunda introduce los obstáculos para la resolución del conflicto. Tanto Federico como César anhelan confesar su amor a Lisarda, pero debido a diversas ocurrencias, ven truncados sus esfuerzos.

Esta jornada cuenta, de nuevo, con tres macrosecuencias. Cada una de ellas contiene el intento de confesión de un pretendiente y su consiguiente fracaso. La primera macrosecuencia II-1 introduce el nuevo orden de las cosas en Ursino, con la integración de los personajes disfrazados. La macrosecuencia está enmarcada por un romance con rima é-a, que a su vez engloba redondillas con música y coplas reales. La primera microsecuencia, II-1a, revela la situación de César, que tras asumir la identidad de Celia se ha convertido en la dama favorita de Serafina. Gracias a su habilidad para el canto, Laura y Clori lo invitan a protagonizar la comedia que pondrán en escena para festejar el cumpleaños de Serafina. La segunda microsecuencia, II-1b, estaría conformada por las redondillas con música y la glosa, que combina el uso de romance y coplas reales. César canta «Ven, muerte, tan escondida», al tiempo que Federico se lamenta y hace una glosa de la composición. El primer obstáculo para el avance de la acción se encuentra en la tercera microsecuencia,

<sup>35</sup> Antonucci, 2000, p. 35.

II-1c, en la que Federico intenta confesar su amor a Serafina, pero se ve interrumpido por las trazas de Lisarda y Nise. Por un lado, Lisarda declara que ella ha rescatado a Serafina, valiéndose de la joya que robó. Nise la ayuda fingiendo que Patacón quiere matarla para hacerse con ella. Cuando Federico va a explicarse al fin, la llegada de Enrique, padre de Lisarda, se lo impide de nuevo. La última microsecuencia, II-1d, está constituida por un soliloquio de César, en el que procura discurrir alguna traza para confesarse. Las dos últimas microsecuencias son un buen ejemplo de los problemas que puede plantear la presencia de cuadros monométricos largos, que a su vez pueden dividirse en partes más pequeñas. Aquí, la métrica funcionaría como un elemento de continuidad que conecta varios momentos entre sí<sup>36</sup>, aunque no puedan conformar una sola microsecuencia. Tras el fracaso de Federico, el soliloquio de César funciona como una suerte de transición entre macrosecuencias, pues supone un cambio de personajes en escena sin llegar a presentar un escenario vacío.

La segunda macrosecuencia, II-2, está marcada por la acumulación de complicaciones en la trama. Todo el texto se desarrolla en redondillas y no hay una distinción métrica ni de espacio, solo cambios con respecto a los personajes en escena y la línea argumental. De nuevo, la métrica aporta un factor de continuidad y el criterio monométrico no parece válido. Por ello, se han utilizado escenas a la francesa para distinguir tres microsecuencias diferenciadas. Comienza con una microsecuencia (II-2a) en la que César acepta, a regañadientes, cantar un papel que Carlos ha compuesto para Serafina. A continuación, la siguiente microsecuencia (II-2b) vuelve a incidir en la presencia de Enrique como catalizador de la trama, pues César cuenta a Lisarda su llegada, para conseguir que deje de usurpar su identidad. Sin embargo, dado que Federico también la alerta de la circunstancia, Lisarda los cree. La presencia del padre de la dama y la amenaza para su honor (si la descubre vestida de hombre) son elementos estructurales muy habituales en la comedia de enredo<sup>37</sup>. No obstante, esta cuestión queda en suspenso, ya que la última microsecuencia (II-2c) se dedica al enfrentamiento entre Enrique y Federico, quienes tienen pendiente un duelo, pero deben aplazar sus planes tras la llegada de Serafina. Federico intenta confesar su amor de nuevo, pero lo interrumpe la llegada de César.

<sup>36</sup> Crivellari, 2013, p. 80.

<sup>37</sup> Navarro Durán, 2003, p. 156.

La última macrosecuencia de la jornada, II-3, supone la traza de César para desvelar su identidad, gracias al papel de galán que se le ha asignado en la comedia. Comienza con dos versos sueltos de un romance cantado, pero continúa con redondillas. La métrica aquí tiene un valor un tanto diferente, ya que el romance pertenece a una *mise en abîme*<sup>38</sup>, pues se trata del papel que César ha de interpretar en la comedia cuando Serafina lo interrumpe. El texto que César ensaya es un romance cantado, de ahí el comienzo de la microsecuencia con dos versos que pudieran parecer sueltos. A partir de la interrupción de Serafina el diálogo se desarrolla en redondillas, aunque los versos que pertenecen al papel de César son, de nuevo, un romance con música. A pesar del cambio de métrica, resulta evidente que los versos de César no conforman un elemento propio, sino que su composición se debe a la inclusión del teatro y, por lo tanto, pueden encuadrarse en la misma microsecuencia que las redondillas que los siguen. La canción comienza cuando César, que ha entrado al paño momentos antes, llega al escenario. No hay un diálogo entre César y Serafina, sino que él comienza a ensayar su canción y es ella la que lo interrumpe, preguntándole por su papel en la comedia. La distinción, por tanto, no resulta fácil y no puede sustentarse solo en un criterio métrico, como bien ha señalado Antonucci: «No es tanto la posición de la variación métrica (enmarcada o no) que determina su estatuto, cuanto su funcionalidad y/o su autonomía con respecto al desarrollo de la acción dramática»<sup>39</sup>. En este caso, la interpretación de la funcionalidad con respecto al desarrollo de la acción dramática parece esencial. La canción de César es una *mise en abîme* que, si bien forma parte del enredo, sugiriendo la verdadera identidad de César, no avanza realmente la acción. Sin embargo, en el diálogo en redondillas se enfatiza la preferencia de Serafina por César, pues le pide que cante para distraerla de sus pesares. Por ello, podría considerarse que la canción es la forma englobada en un diálogo en redondillas.

Lo mismo vuelve a ocurrir en la última microsecuencia, II-3b, en la que continúa el romance cantado de César, ahora ya desarrollado en tiradas más largas, y se intercala con diálogo también en romance, en el que Serafina va comentando que la intensidad del sentimiento la hace dudar si César dice la verdad: «De suerte lo significas / que me das a presumir / si es verdadero o fingido» (vv. 2840-2842). Al concluir la

<sup>38</sup> Sobre la segmentación y el teatro dentro del teatro puede verse Serrano, 1998.

<sup>39</sup> Antonucci, 2000, p. 26.

canción, el texto continúa en romance con la misma rima aguda en í y aparecen Carlos y Federico, que hasta ahora han estado escuchando desde el paño, dispuestos a decir a Serafina que ellos son los artífices de lo expresado por Celia. Aquí, el romance cantado, que cuenta con la misma rima que el resto del pasaje, podría distinguirse como forma englobada. No constituye un texto dialogado y no avanza la acción, puesto que solo sirve a César para insinuar sus sentimientos. Lo que sí hace desarrollarse la acción es el diálogo final, en el que Federico y Carlos asumen la responsabilidad de lo dicho, de manera que enojan a Serafina. Aquí, el romance en í sería la forma englobadora, que contiene en su interior un romance con música. En esta microsecuencia se introduce un nuevo juego de identidades, pues su participación en la comedia permite a César —disfrazado de Celia— asumir una nueva identidad masculina, el galán Hércules. Esta identidad superpuesta será fundamental para la resolución del enredo.

La jornada concluye con el fracaso de César a la hora de confesar su identidad, así como de Federico y Carlos para ganarse el favor de Serafina. A lo largo de la jornada se han introducido los obstáculos que se resolverán en la siguiente: Lisarda se ha enterado de la llegada de Enrique, lo que le impide seguir fingiendo que es César; Enrique, a su vez, tiene pendiente un duelo con Federico; mientras que César planea aprovechar la representación para revelar su verdadera identidad. El nudo de la acción ha quedado establecido para llegar al clímax en la tercera jornada.

#### *4.3. Tercera jornada*

Al contrario que de lo que ocurría en la segunda, en la tercera jornada hay escenarios vacíos y cambios de espacio, aunque no siempre acompañados de un cambio en la métrica.

Se distinguen, como en las anteriores, tres macrosecuencias. La primera sirve, de nuevo, a modo de introducción, estableciendo un determinado orden de las cosas. Comienza con una microsecuencia en rondillas (III-1a), en la que Serafina arguye una traza para que Enrique pueda ver a César, esto es, fingir que se marcha, pero quedarse a ver la comedia en un lugar oculto. La siguiente microsecuencia (III-1b) está compuesta por quintillas en las que Federico intenta explicar el enredo, pero Serafina rechaza escucharle. La última microsecuencia (III-1c)