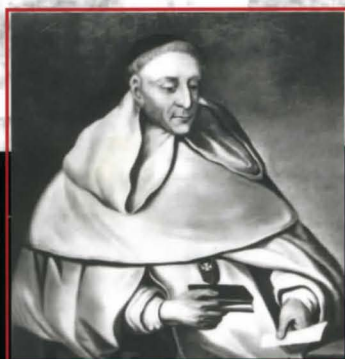


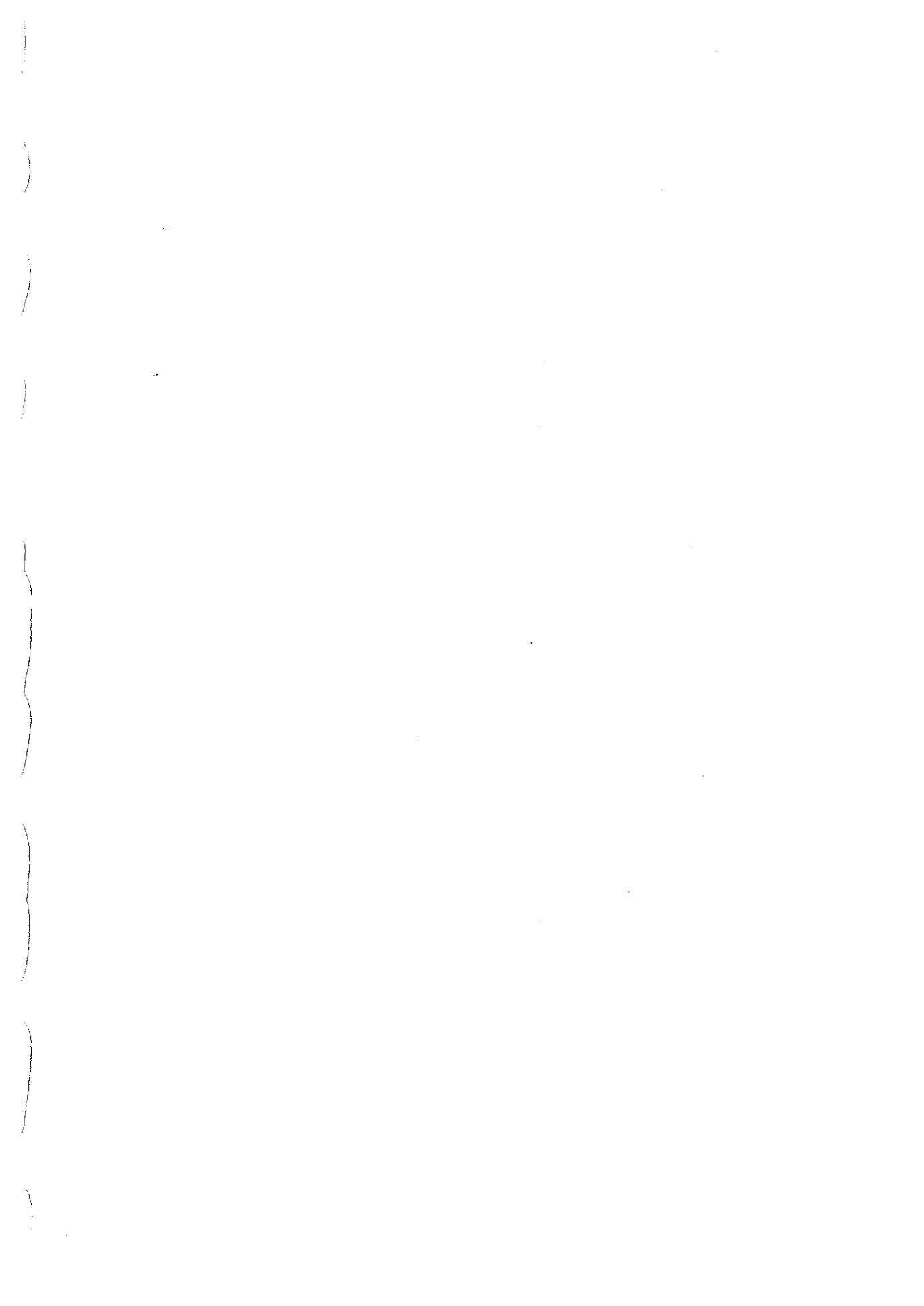
El sustento de los discretos.
La dramaturgia áulica
de Tirso de Molina



Tirso de Molina

Actas del Congreso Internacional
organizado por el GRISO
(Monasterio de Poyo,
Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)

Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.)



Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.)

EL SUSTENTO DE LOS DISCRETOS.
LA DRAMATURGIA ÁULICA DE
TIRSO DE MOLINA

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
ORGANIZADO POR EL GRISO
(MONASTERIO DE POYO, PONTEVEDRA, 4-6 DE JUNIO DE 2003)

Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano su colaboración en la edición de este libro.

Esta publicación ha contado con una subvención del Ministerio de Ciencia y Tecnología, como Acción Especial, referencia BFF2002-11496-E, en el marco del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2000-2003.

© Copyright 2003.

GRISO (Universidad de Navarra)-Revista *Estudios*

Depósito Legal: NA 3342-2003

ISBN: 84-95494-11-6

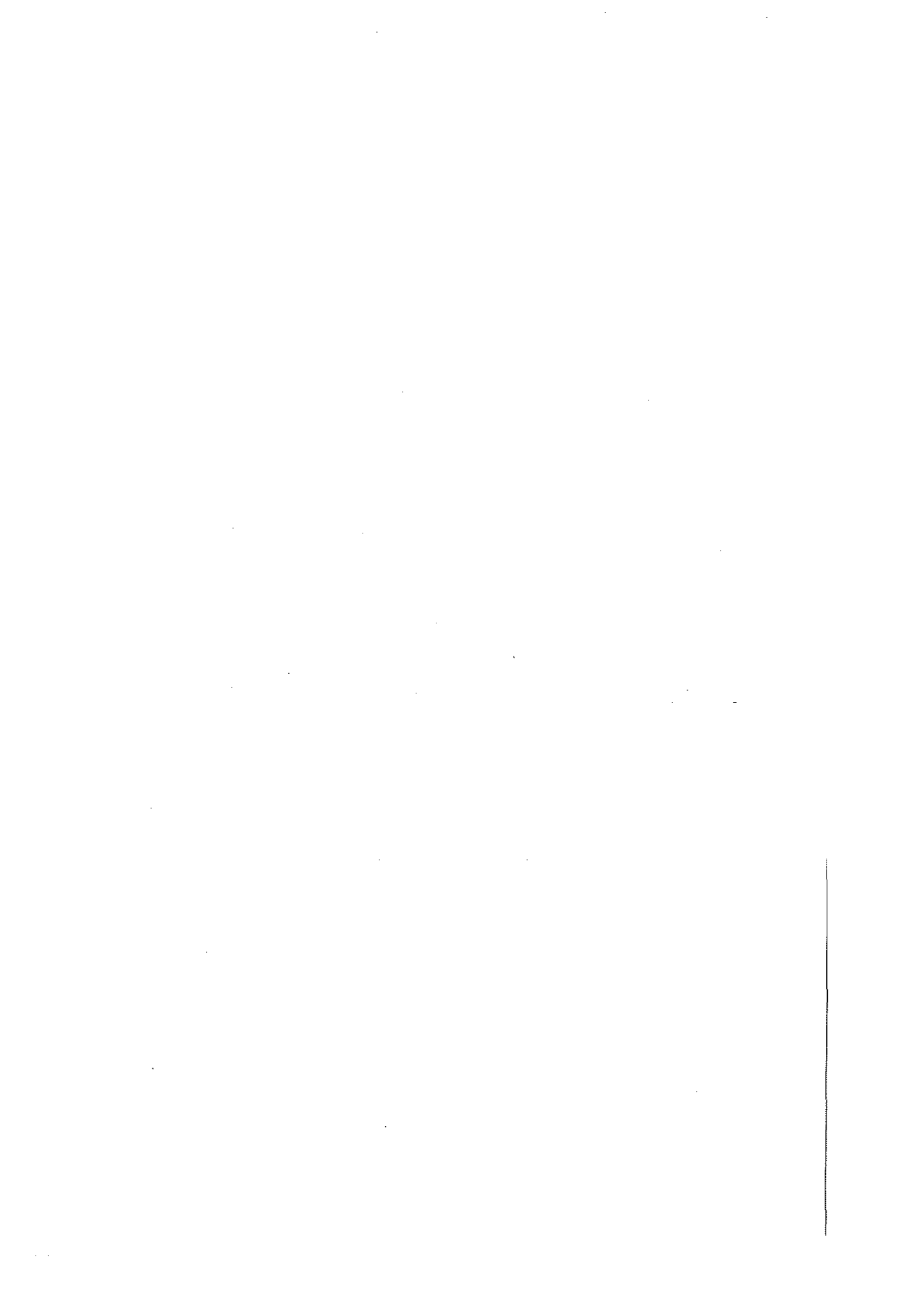
Madrid-Revista *Estudios*

Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño portada: Cruz Larrañeta

Impreso en: EUROGRAF NAVARRA, S. L.

Polígono Industrial Tajonar, Calle O, n.º 31. Mutilva Baja. Navarra



COMEDIA PALATINA CÓMICA Y COMEDIA PALATINA SERIA
EN EL SIGLO DE ORO

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra. IET

DESLINDE DE LA COMEDIA PALATINA: LA VOZ DE LOS CREADORES

Hay que remontarse hasta los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII para encontrar una tentativa de definición del género que hoy llamamos comedia palatina. Se localiza en el *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* de Bances Candamo (1662-1704), obra inacabada de preceptiva dramática que defiende la validez y decencia de las comedias modernas frente a las antiguas. Se discrimina aquí entre comedias «historiales» (o ejemplares) y «amatorias» (son «pura invención o idea sin fundamento en la verdad»). A su vez las amatorias «se dividen en las que llaman *de capa y espada* y en las que llaman *de fábrica*». Hemos de entender *fábrica* en el sentido de «idea fantástica» que da el *Diccionario de Autoridades* (1732), quien a su vez define –poco más abajo– *hombre de fábrica* como alguien «ingenioso y caviloso». Pues bien, aunque Bances Candamo no emplea el rótulo comedia palatina, su definición de las comedias de fábrica nos advierte que estamos hablando de la misma especie dramática:

Las de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros¹.

¹ Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 33. Las anteriores citas suyas también en la misma página.

Quizás no sea del todo ocioso recordar que, para cuando se escribió esto, la comedia barroca española (comedia nacional, comedia nueva o como se prefiera nombrarla) llevaba una centuria larga de intensa producción. De modo que el juicio de Bances Candamo es una buena radiografía del género en las postrimerías del barroco, pero no atiende –creo– a su origen en el último cuarto del siglo XVI ni a su evolución a lo largo del XVII. Tampoco se trata de un juicio absoluto, antes bien la crítica moderna (como se verá) ha hecho certeras precisiones que nos ayudan a ir configurando los límites y magnitud de la comedia palatina.

En interesante diálogo crítico con Bances, cabe aducir el testimonio de Tirso de Molina expresado en *Cigarrales de Toledo* (1624), obra de carácter misceláneo donde se incluyen novelas cortas, poemas, comedias, etc. El marco que abraza todo el contexto se ubica a orillas del Tajo, en cinco cigarrales (fincas de recreo) en donde se reúnen otros tantos días unos amigos para deleitarse con juegos literarios. Entre las representaciones teatrales que se ofrecen hay tres comedias, todas ellas, curiosamente, palatinas: *El vergonzoso en palacio*, *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*. Al final de cada escenificación los concurrentes inician animado debate sobre los pros y contras de lo que acaban de ver, de donde se trasluce la opinión de Tirso sobre la comedia nueva (defensa apasionada de la misma) y, por ende, su idea del subgénero de la comedia palatina al que se adscriben las tres piezas. Igual que en Bances, queda claro que Tirso no califica sus obras de «palatinas» (marbete que ha propugnado la crítica siglos después), pero al emitir sus juicios sobre dichos textos y no otros, en el fondo está delimitando los márgenes del género.

Tras la puesta en escena de *Cómo han de ser los amigos*, el diálogo entre los espectadores se centra en torno a los malos actores y cómo por sí solos son capaces de arruinar una buena obra: «Muchas comedias –dijo don Alejo– han corrido con nombre de disparatadas y pestilenciales, que, siendo en sí maravillosas, las han desacreditado los malos representantes»². El debate que sucede a *El celoso prudente* es más interesante para nuestros efectos: se insiste dos veces en que el teatro ha de servir ante todo de entretenimiento³, lo cual no anula otra función secundaria como es la de enseñar o aleccionar:

Aquí pueden aprender los celosos a no dejarse llevar de experiencias mentirosas; los maridos, a ser prudentes; las damas, a ser firmes; los príncipes, a cumplir palabras; los padres, a mirar por la honra de sus hijos; los

² Tirso, *Cigarrales de Toledo*, p. 449.

³ Tirso, *Cigarrales de Toledo*, pp. 497-98.

criados, a ser leales; y todos los presentes a estimar el entretenimiento de la comedia⁴.

Para compatibilizar ambos objetivos, el dramaturgo debe armonizarlos con ingenio y sutileza, ha de *dorar la píldora* de sus enseñanzas, de modo que estas sean «consejos disfrazados» que *deleiten enseñando y enseñen dando gusto*. Todo ello en pro de una mejor recepción, para no aburrir o desanimar al público, ya que «las verdades que no se visten con metáforas ingeniosas y versos deleitables, dan en rostro y son dificultosas de digerir»⁵.

De mayor envidia son los comentaristas que se hacen tras haber presenciado el montaje de *El vergonzoso en palacio*. Florit los ha sistematizado muy bien y me exime ahora de ser prolijo⁶, por lo que me limito a señalar los rasgos más destacables que, a ojos de Tirso, caracterizarían el género palatino:

1) Presencia de algún personaje histórico que sirve de telón de fondo de la acción.

2) El móvil de la acción principal es siempre el amor.

3) Dualidad en la extracción social de los personajes: nobles (reyes, príncipes, duques...) junto a sus subalternos (criados, secretarios).

4) Amor entre desiguales: una dama ilustre se enamora ciegamente de un subordinado suyo.

5) La dama nombra secretario al galán para tenerlo más cerca.

6) Ante la imposibilidad de hablar claro, la dama le declara su amor al secretario por enigmas (lenguaje no verbal, frases anfibológicas), no siempre fáciles de interpretarse.

Florit, repito, siguiendo la estela de Tirso, ha señalado estos elementos como constitutivos de la comedia palatina, a los cuales cabe hacer dos matizaciones, una de carácter particular y otra de carácter general:

a) El desenlace de la obra dependerá del ingenio y resolución del secretario: si vence su inicial timidez, interpreta bien los enigmas y se atreve a declarar su amor a la dama, entonces habrá final feliz en boda (*El vergonzoso en palacio*, *El perro del hortelano*); pero, si no supera su vergüenza o apocamiento, no logrará casarse con la pretendida

⁴ Tirso, *Cigarrales de Toledo*, p. 498.

⁵ Tirso, *Cigarrales de Toledo*, p. 498. Postura semejante seguirá defendiendo Tirso más de una década después, en la dedicatoria a don Luis Fernández de Córdoba y Arce que abre *Deleitar aprovechando* (1635), donde se repite incluso la imagen de *dorar la píldora*. Ver mis comentarios y glosas al pasaje en Zugasti, 1995a, pp. 115-26 y Zugasti, 1995b, pp. 372-77.

⁶ Florit, 2000.

dama y asistiremos a un final desilusionante, de tono descendente (*La ocasión perdida, El castigo del penseque*)⁷.

b) Todos los rasgos enumerados por Tirso y luego reorganizados por Florit definen, sí, la comedia palatina, pero no en su totalidad, sino apenas las que pertenecen al reducido subgrupo de las comedias de secretario. O sea, la comedia palatina es una especie genérica muy amplia que integra otras subespecies menores como son las comedias de secretario (muy cultivadas por Lope de Vega y Tirso de Molina⁸), aunque hay muchas piezas dramáticas –las más– que son palatinas y que no se basan en la peculiar relación dama-secretario.

DESLINDE DE LA COMEDIA PALATINA: LA VOZ DE LOS CRÍTICOS

La crítica ha evolucionado mucho y ha necesitado la aportación de distintos estudiosos para ir fijando el concepto genérico de «comedia palatina», si bien queda todavía un largo camino por recorrer. Analizando a modo de ejemplo la obra de Tirso de Molina (con otros dramaturgos los problemas que surgen son de parecida índole), si nos ceñimos a este vago corpus de textos «palatinos», vemos que Muñoz Peña en el siglo XIX ya las llamaba «comedias palacianas», poniéndolas en relación con las novelescas, de carácter y de costumbres⁹. J. Hurtado y Á. González Palencia repiten el término, conectándolo asimismo con las villanescas, novelescas y de intriga¹⁰. Guastavino Gallent, al tratar de las obras de amor y celos, discrimina entre comedias «palacianas», cortesanas y villanescas¹¹. Palomo las nombra a todas ellas de enredo, distinguiendo también entre «palaciegas», villanescas y cortesanas, lo que no quita para que a veces hable de «palatinas»¹². Maurel, desde otra perspectiva, las califica simplemente de «comedias fantásticas», uniéndolas a las villanescas y de capa y espada¹³. Tal vacilación terminológica tiende a remitir con los trabajos que Weber de Kurlat dedica a Lope, donde deja bien acuñado el concepto de «comedia palatina»¹⁴. Existe alguna tentativa nominal poste-

⁷ Remito, para esta última interpretación, que la crítica no acepta de modo unánime, a Zugasti, 2001.

⁸ Para Lope remito a Sage, 1973, y Hernández Valcárcel, 1993; y para Tirso a Zugasti, 1998b.

⁹ Muñoz Peña, 1889, pp. 396-97.

¹⁰ J. Hurtado y Á. González Palencia, 1921, pp. 673-83. En ediciones posteriores mantienen la misma denominación.

¹¹ Guastavino Gallent, 1966, pp. 101-02.

¹² Palomo, 1968, pp. 62-125 (reeditado en 1999, pp. 45-89).

¹³ Maurel, 1971, pp. 211-60 y 385-514.

¹⁴ Weber de Kurlat, 1975, 1976 y 1977.

rior, como las de Wardropper (propone el término «comedia fantástica»¹⁵) o Dixon (habla de «comedia romancesca»¹⁶), que no han gozado de gran predicamento entre la crítica. Esta, por lo regular, sigue desbrozando la senda abierta por Weber de Kurlat y ha concedido carta de naturaleza al marbete «comedia palatina», según se desprende de los estudios de Oleza, Vitse, Arata, Zugasti, Florit..., y hoy por hoy el término es de uso común en los manuales recientes (F. Pedraza y M. Rodríguez, Arellano, Huerta Calvo)¹⁷.

Dicho lo cual, es lógico que, para empezar a atisbar la morfología de la comedia palatina, haya que recurrir a los trabajos seminales de Weber de Kurlat, que trataré de resumir en lo posible, complementándolos con reflexiones mías y de otros estudiosos:

1) Se puede decir que hay consenso entre la crítica a la hora de incluir el género «comedia palatina» dentro de la corriente idealista, ilusionista o lúdica, donde se crea un clima de fantasía cortesana que da cauce a una larga serie de sucesos novelescos y galantes que son el eje de la acción dramática.

2) Para lograrlo, se «aleja lo que ocurre del *hic et nunc* del autor y su público»¹⁸: es decir, se persigue un doble distanciamiento de la acción, tanto en el plano temporal como espacial.

En el primer caso, la comedia palatina puede instalarse bien en una total atemporalidad o bien en una época lejana, remota (se suele evocar, como en especie de nebulosa, a un pasado vagamente ubicable en los siglos XIV-XV). Un buen ejemplo de que esto es así lo observamos en *El vergonzoso en palacio*, donde aparece una carta del duque de Avero fechada el doce de marzo de 1400, cuando la historia nos dice que el ducado de Avero se fundó en tiempos del rey Juan III de Portugal (1521-1557).

En el segundo caso, los personajes se mueven en lugares (espacio dramático) cuya marca principal consiste en estar fuera de Castilla: pueden ser Portugal, Cataluña, Aragón, Navarra o Galicia, pero hay

¹⁵ Wardropper, 1978, p. 195, argumenta que esta comedia fantástica o romántica «no discurre sobre la vida cotidiana sino sobre el vuelo de la fantasía; no trata de lo posible sino de lo apenas concebible. Tal comedia debe disociar al espectador de los elementos burlescos, placenteros o inquietantes que contempla alejándolos de él en el espacio o en el tiempo».

¹⁶ Dixon, 1995, p. 75: «Si no temiera ser acusado de imperialismo verbal, osaría sugerirles otro nombre genérico: *comedias romancescas*. Se viene reconociendo desde hace bastantes años que la recta comprensión de la universalidad de muchas obras españolas medievales y renacentistas ha sido dificultada por la falta en el castellano de un vocablo que expresara lo que en inglés se entiende por *romance*».

¹⁷ Remito a la bibliografía para las entradas respectivas de todos estos autores.

¹⁸ Weber de Kurlat, 1975, p. 363.

una clara tendencia hacia otros más distantes como Nápoles, Parma, Mantua, Ferrara, Bretaña, Flandes, Bohemia, Polonia, Hungría... Puede, incluso, tratarse de un nombre inventado: Belflor, Belpaís, Oberisel, Valdeflores...

3) Ambos mecanismos de alejamiento del *hic et nunc* del dramaturgo contribuyen a afianzar la visión global de sublimación de la realidad propia del género, a la vez que activan un cierto componente exótico cuyo fin es atraer –por aquello de la novedad– la atención del espectador. Pero tan importante como esto es que tal toma de distancia permitirá a los dramaturgos abordar con una mayor libertad temas y episodios (no siempre airosos) acacidos a reyes, duques u otros altos personajes, sin levantar suspicacias entre el poder establecido o los nobles de la época:

El poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres¹⁹.

4) Otra característica del género palatino es que sus protagonistas pertenecen, de un lado, a la realeza o a la más alta nobleza (reyes, príncipes, duques, marqueses, condes...) y, de otro, a las gentes subalternas con las que traban contacto diario (pastores, jardineros, criados, secretarios, damas de compañía...). Debido a esta doble extracción de los personajes, a menudo la acción (y la tensión) gira alrededor del problema de la desigualdad social o estamental de unos y otros, reservándose el poeta hasta el final la revelación de si dicha desigualdad es verdadera o solo aparente (anagnórisis). Resulta así que la comedia palatina es proclive a los juegos de ocultamiento de personalidad, las máscaras y los fingimientos. La casuística es muy amplia: unas veces el afectado (por lo regular un galán joven) desconoce que procede de alta cuna y cree ser un villano o humilde pastor (surge de inmediato el conflicto entre su aspecto rústico y el alma noble que le anima); otras veces oculta su identidad por estrategia, para eludir una persecución, un destierro o incluso para iniciar un galanteo bajo un yo fingido; otras veces, en fin, la nueva personalidad se sustenta en un formidable engaño, rompiendo todos los moldes y convenciones posibles (caso de Teodoro en *El perro del hortelano*).

¹⁹ Weber de Kurlat, 1977, p. 871.

Hay cuatro rasgos más del género que están en relación directa con el estatuto de los personajes principales:

5) El primero tiene que ver con el rótulo «comedia palatina» que venimos manejando: si los protagonistas son príncipes, duques, marqueses o condes, por lógica el espacio habitual (espacio escénico) en el que se moverán es el de sus respectivas cortes (se ha hablado también de «comedia cortesana» como sinónimo de comedia palatina), y más en concreto todavía el de sus palacios y dependencias, tales como habitaciones, salón del trono, terrero exterior, jardín, torre o prisión, etcétera²⁰.

6) En segundo lugar cabe decir que la dimensión lúdica y fantástica de estas piezas no anula el que haya algún tipo de nexo, muy sutil, con la historia, según avanzó el propio Tirso en sus comentarios sobre *El vergonzoso en palacio* (ver *supra*). De ningún modo son comedias históricas, pero muchos de estos personajes, por su extracción noble (el duque de Avero en *El vergonzoso en palacio*, don Rodrigo Girón en *El castigo del penseque* y *Quien calla otorga*, don Gabriel Manrique en *Amar por señas...*), evocan levemente a algún antepasado histórico, lo cual acentúa la impresión de distanciamiento radical entre el ayer de los actantes y el hoy del público.

7) El tercer rasgo apunta hacia la particular onomástica de los protagonistas señoriales, que ha de estar acorde con su rango: abundan las Serafinas, Rosauras, Porcias, Teodoras, Madalenas, Auroras, Alejandras, Lisenas, Leonoras, Clemencias, Estelas, Isabelas, Sirenas, Clavelas... y los Fadriques, Enricos, Segismundos, Fisbertos, Armetos, Mauricios, Rogerios, Prósperos, Otones..., nombres todos con ribetes altisonantes que se salen de lo cotidiano.

8) En cuarto lugar llama la atención cómo en medio de ese universo no castellano en que se mueve la comedia palatina, en muchos casos (de modo especial en las comedias cómicas de tema amoroso: ver *infra*, puntos 11 y 12), el protagonista masculino o galán principal es un español que llega solo (con la única compañía de su lacayo) a tierras extranjeras, donde pronto hallará oportunidad de medro. Este joven español (a veces un príncipe, pero más a menudo un noble medio-bajo que busca el ascenso social) gusta de exhibir su ingenio y galanura por las cortes europeas, cautivar a las damas principales y casarse con la mejor de todas. Tal y como dice una dama de Tirso: «¿Qué no rinde y vence / la gala y valor de España?»²¹. Ejemplos al caso pueden ser don Juan de Mendoza en *Del mal lo menos* y su ho-

²⁰ Al espacio concreto del jardín en la comedia palatina de Tirso he dedicado un trabajo reciente: ver Zugasti, 2002.

²¹ Tirso, *El castigo del penseque*, p. 728 (vv. 2167-68).

mónimo en *El guante de doña Blanca* (Lope); don Rodrigo Girón en *Quien calla otorga*, don Pedro de Castilla en *Amor y celos hacen discretos*, don Felipe en *La fingida Arcadia* (Tirso); César en *Nadie fie se secreto* (Calderón), etc. Interpreto esto como una marca de españolismo, una reivindicación de lo hispano que, a la vez que conquista reinos y ciudades por medio mundo, hace lo propio con las mujeres de la alta nobleza europea, en lo que sin duda es un guiño que busca el aplauso del público, satisfecho de ver cómo sus compatriotas triunfan en todos los frentes²².

9) En lo atañadero a las tres unidades clásicas, se puede afirmar que la comedia palatina, como en general toda la comedia barroca, mantiene la unidad de acción²³. Se aprecia asimismo una tendencia a respetar las unidades de espacio y tiempo, entendidas estas en un sentido amplio (barroco y no clasicista). La unidad de lugar suele ceñirse a los contornos de un ducado, marquesado, condado..., con una oscilación muy medida entre los espacios palatinos interiores o anejos (terrero, jardín) y los espacios rústicos exteriores (poblados, aldeas, campiña); los actantes –en beneficio de la verosimilitud– se mueven entre unos sitios y otros con fluidez, quedando claro que campos y villas no distan mucho de la corte. La unidad de tiempo oscila entre los tres y diez días, sin ser raros los saltos cronológicos de varios meses o años, por lo regular ubicados en los entreactos.

²² Buena prueba de ello tenemos en *El castigo del penseque*, donde ante el inicial fracaso amoroso de don Rodrigo Girón, el público, insatisfecho por la derrota del galán, exigió a Tirso una enmienda de la situación, la cual fue satisfecha con una segunda parte, *Quien calla otorga*, en la que don Rodrigo alcanza la mano de una marquesa (ver Zugasti, 1998b). En Lope de Vega contamos con el ejemplo de *La ocasión perdida*, donde don Juan de Haro desperdicia la oportunidad de casarse con la princesa de Bretaña; no sabemos cómo recibió el público el desenlace de esta comedia (presumimos que mal), pero desde luego Lope no repetiría más la fórmula de hacer fracasar al galán español en sus conquistas amorosas (ver Zugasti, 2001).

²³ Recuérdese el consejo de Lope en su *Arte nuevo*, vv. 181-87: «Adviértase que solo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica; / quiero decir, inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen; / ni que della se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo»; o esta reflexión de Cascales, *Tablas poéticas*, p. 206: «La fábula es una, entera y de justa grandeza. Esto ni más ni menos importa a la fábula cómica, que no pueda el cómico abrazar más que una acción de una persona fatal (persona fatal es aquella a quien principalmente mira la comedia), y esta acción debe ir acompañada de otras para ornato y engrandecimiento suyo, atadas con ella con los lazos del verisímil posible y necesario, y de tal modo entre sí vinculadas que si una parte destas se quitase o mudase, quede el todo desbaratado y manco. Así que la fábula cómica consta de la principal acción y de episodios».

10) El elemento del enredo tiene una importancia capital en la comedia palatina, coadyuvado por la concreción espacio-temporal. Los personajes dirimen sus diferencias (amorosas sobre todo, pero también políticas, de honor, de amistad...) en un espacio muy estrecho y en breve lapso de tiempo, con lo cual los dramaturgos no dudan en servirse del enredo para dinamizar sus textos, provocar el suspense y lograr que el espectador se apegue a las tablas: abundan los disfraces, ocultamientos o trueques de personalidad, escenas nocturnas, juegos de bilingüismo, hay intercambio de prendas de amor (cartas, cintas, pelo, cadenas, espejos...) que son proclives a equivocar su destinatario, a veces (pero nunca con exceso) se recurre a ciertos efectos tramoyísticos, etc. Según sea el grado de intensidad con que el poeta aplica los lances de enredo, la acción puede abandonar la inicial senda de la verosimilitud y adentrarse en el terreno de lo inverosímil (muy explotado en las comedias de secretario). Como ya he dicho en otra parte, el enredo es inherente a la comedia en sí, no es privativo de ningún género, pero los dos que con mayor profusión se sirven de él son la comedia de capa y espada y la palatina (más la primera que la segunda)²⁴.

11) Un género tan prolífico como el de la comedia palatina está abierto a todos los temas, subtemas o motivos imaginables. Dicho esto, un tema que nunca falta es el erótico amoroso, generador de innumerables conflictos y tensiones entre los personajes. Otros temas presentes son los relacionados con cuestiones de política (buen o mal ejercicio del gobierno), poder (motivo de la inestabilidad de la fortuna, privanza), honor, amistad, etc. Tal y como recordó Parker en un célebre estudio, el tema *prima* sobre la acción y es el que confiere unidad dramática a la comedia²⁵, de modo que elucidar bien el tema principal de una obra nos ayudará a su intelección y, si fuere el caso, también a su clasificación genérica. Considero esto de vital importancia, ya que hay muchas comedias palatinas donde el problema amoroso (sin llegar a desaparecer del todo) cede espacio a otros asuntos mayores como los que acabamos de apuntar. El predominio de unos temas sobre otros está en relación directa con el mayor o menor peso del enredo en la comedia: si el tema dominante es el amor entre galanes y damas, con los obstáculos inherentes y la superación –casi siempre– de los mismos, entonces el enredo gozará de una notable extensión; si el tema principal se adentra por los derroteros de la po-

²⁴ Ver Zugasti, 1998a, pp. 109-18 y los trabajos anteriores de Serralta, 1988 y Arellano, 1988.

²⁵ Parker, 1976, pp. 331-34.

lítica, el ejercicio del poder, la honra conyugal, la amistad, etc., entonces el enredo tiende a disminuir bastantes enteros²⁶.

La correcta selección del tema permite, además, individualizar algunos subgrupos dentro del macrogénero que es la comedia palatina, de modo que hay piezas de:

— Secretario: *Las burlas de amor*, *El secretario de sí mismo*, *El perro del hortelano*, *Las burlas veras*, *La hermosa fea*, *La vengadora de las mujeres* (Lope); *El silencio agradecido*, *Arminda celosa* (atribuidas a Lope); *El vergonzoso en palacio*, *Amor y celos hacen discretos*, *El castigo del penseque*, *Quien calla otorga* (Tirso); *Nadie fie su secreto*, *El secreto a voces* (Calderón).

— Juego de autoridades burlescas: *Lo que está determinado*, *El príncipe inocente* (Lope), *Los propósitos* (anónima)²⁷.

— Privanza: *Privar contra su gusto* (Tirso).

— Honor conyugal: *La batalla del honor*, *El saber puede dañar*, *Los torneos de Aragón*, *El molino* (Lope); *El celoso prudente* (Tirso).

— Amistad: *Cómo han de ser los amigos*, *El amor y el amistad* (Tirso); *Amigo, amante y leal* (Calderón).

12) La prelación de unos temas sobre otros nos permite constatar cómo hay una especie de gradación que va desde aquellas comedias en las que domina el tono cómico (son la mayoría), hasta aquellas otras en las que prevalece el tono serio. A consecuencia de esto podrían establecerse dos apartados más o menos diferenciables, para los cuales propongo la siguiente denominación: comedia palatina cómica y comedia palatina seria²⁸.

En ocasiones resultará difícil determinar los doce puntos en una misma comedia; por otra parte, según reza el viejo aforismo popular, no faltará la excepción que confirme la regla. No es necesario que se den los doce rasgos a la vez para distinguir una comedia palatina de otra que no lo es (aunque ello suceda a menudo), pero cuantos más aspectos concurren en un mismo texto, más seguros estaremos de poder incluirlo dentro del género en cuestión. Soy consciente de que el último punto, que no se puede disociar del penúltimo, es el más difícil de concretar y determinar, y el que genera mayores discrepancias críticas. A exponer mi visión del asunto dedico las páginas que

²⁶ Con notables excepciones, por supuesto: *Amigo, amante y leal* (Calderón) es comedia de amistad con un intrincado enredo.

²⁷ Estudia estos textos Arata, 1998, agregando a la nómina *Las burlas de amor*, que ya he incluido en el grupo de las comedias de secretario.

²⁸ Ya avanzo esta clasificación en trabajos míos previos: Zugasti, 1998a, p. 121; 2002, p. 593; 2003, p. 921.

siguen, para lo cual veo preciso remontarse a los primeros balbuuccos de la comedia nueva.

POSIBLES ANTECEDENTES DE LO PALATINO

Algunos de los rasgos definitorios de la comedia palatina no eran nuevos en la escena española, sino que venían usándose en el último cuarto del siglo XVI por dramaturgos como Cristóbal de Virués, Jerónimo Bermúdez, Morales, Lupercio Leonardo de Argensola o Juan de la Cueva. Esto es, por los padres de la llamada tragedia del horror, quienes en su conjunto dedicaron numerosas piezas al espinoso tema del mal ejercicio del poder político, con marcada presencia de un rey tirano, dominado por sus pasiones, que con sus actos salvajes e incontrolados provoca la destrucción de la corte y, por ende, la suya propia. Es el caso de títulos como *La gran Semíramis*, *Atila furioso* (Virués), *Nise lastimosa* (Bermúdez), *Las traiciones de Pirro* (Morales), *Isabela*, *Alejandra* (Argensola) o la *Tragedia del príncipe tirano* (Cueva). Todas estas obras participan del criterio de alejamiento espacial y/o temporal de la acción respecto de la España de la época, que era la del final del reinado de Felipe II. Los tiranos o poderosos que llenan la escena con sus arbitrariedades, caprichos y asesinatos sin cuento, se localizan en países y épocas remotos, como por ejemplo la historia de Egipto (*Alejandra*), Asiria (*La gran Semíramis*), Colcos (*Tragedia del príncipe tirano*), Epiro (*Las traiciones de Pirro*), el reino de los hunos (*Atila furioso*), aunque también están presentes Portugal con la leyenda de doña Inés de Castro (*Nise lastimosa*) y Aragón en tiempos del dominio musulmán (*Isabela*). Ninguno de los dramaturgos implicados en este tipo de teatro vivía o representaba en la corte madrileña; tampoco recogían en sus obras anécdotas que pudieran identificarse con el monarca español, pero, como explica Hermenegildo, sí cabe apreciar en su conjunto una sutil aproximación a la política del momento:

No es necesario hacer aparecer en escena al rey Felipe II para llevar a las tablas el problema del abuso del poder que, de hecho, se percibía en algunas de las acciones mayores de su política. Los enfrentamientos ocurridos en la guerra de las Alpujarras, en los sucesos de Aragón, en la invasión de Portugal, etc., son signos de una concepción del estado centralizador, absolutista, que creó problemas y reacciones entre ciertos intelectuales y en una buena parte del pueblo de España. La lectura de las tragedias como lugares fingidos de la destrucción de la convivencia ciu-

dadana ayuda a comprender mejor las tensiones existentes en aquel reino, poderoso y frágil al mismo tiempo²⁹.

Un tema capital, latente en este tipo de piezas, es el de la justificación moral o no del magnicidio: ¿es legítimo dar muerte, por razón de estado, a un príncipe tirano que abusa de su poder, oprime a sus vasallos e incurre en los crímenes más horrendos? La respuesta que extraemos de las obras citadas se orienta claramente en sentido afirmativo. Por esos años, además, la cuestión del tiranicidio y el derecho de resistencia de pueblos e individuos ante los atropellos de un rey despótico estaba en pleno auge³⁰, con decididas aportaciones de pensadores como Domingo de Soto y Juan de Mariana (partidarios del magnicidio, se aferran a la gran autoridad que es Santo Tomás de Aquino) o Fox Morcillo y Luis de Molina (es suficiente con el destronamiento). Las cosas cambiarían mucho en el reinado de Felipe III, sobre todo a partir de 1609, con la prisión del Padre Mariana y la posterior condena de su obra³¹, junto con la radical prohibición entre los jesuitas de defender la licitud del regicidio, sean cuales fueren las razones, pues ello atentaba contra el origen divino de los monarcas. Pero hasta entonces lo cierto es que nuestro teatro tiene abundantes ejemplos de tragedias políticas donde el tirano acaba muriendo, en pago por sus desmanes contra las personas y, sobre todo, contra el buen orden de la república, el respeto debido a las leyes y el recto ejercicio del gobierno.

Dramáticamente hablando, la crítica es casi unánime a la hora de tildar esta tragedia del horror de intento fallido, pues quizás por el excesivo apego a las reglas de la tragedia clásica no recibió el beneplácito del público; no obstante, su interés radica en que sirvieron de antesala para la comedia nueva del barroco, que evitaría repetir los mismos fallos (progresivo abandono de las reglas aristotélicas), a la vez que iban cambiando los tiempos y el enfoque de los temas se reorientaba en otra dirección: en el caso de la figura regia, Lope de Vega (y tras su estela el resto de dramaturgos barrocos) apuesta ya de mo-

²⁹ Hermenegildo, 2002, p. 13.

³⁰ Ver Gómez-Moriana, 1968; Delgado Morales, 1984; Crapotta, 1984; Lauer, 1987.

³¹ El escándalo estalló con un tratado donde el Padre Mariana responsabiliza a la corona de la devaluación de la moneda de vellón (*De monetate mutatione*, Colonia, 1609; hay traducción suya al castellano, que no la vio publicada en vida: *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón que al presente se labra en Castilla y de algunos desórdenes y abusos*), pero afectó también a la obra que ahora nos interesa: *De rege et regis institutione*, 1598, que él nunca tradujo al castellano.

do decidido por dotarle de un estatus de divinización que le aleje de cualquier atisbo de crítica.

Estos cambios delatan un desgaste de la fórmula trágica y cómo fue preciso reacomodar los modelos dramáticos por otra vía menos «tremendista», tal por ejemplo la de la tragicomedia. Arata y Oleza³² han explorado con perspicacia la evolución del teatro español en la frontera entre el XVI y el XVII, hablando de la metamorfosis de la figura del tirano lascivo en la del príncipe galán y cortesano, o de la apertura hacia una «tragedia de final feliz»³³ (como lo son varias de Lope de Vega y Guillén de Castro), esto es, aquellas obras donde todo apunta hacia un desenlace fatal –que sería el verosímil y más lógico–, pero que a última hora se disuelve en un final atrágico donde el tirano se vence a sí mismo o es perdonado (*Carlos el perseguido*, de Lope; *Cuanto se estima el honor*, *La piedad en la justicia*, ambas de Guillén de Castro).

La dispar recepción que el público dispensó a la comedia y a la tragedia ya fue notada muy pronto por Bartolomé Leonardo de Argensola, quien en el «Prólogo» de *Isabela* (hacia 1581-1584) enfrenta la comedia cómica (aplaudida por el vulgo) a la tragedia, apta para un auditorio culto y refinado:

Pues publicando yo que recitaba
Salcedo, no comedias amorosas,
nocturnas asechanzas de mancebos
y libres liviandades de mozuelas
(cosas que son acetas en el vulgo),
sino que de coturnos adornado,
en lugar de las burlas, os contaba
miserables tragedias y sucesos [...],
vosotros, por no ser amigos de esto,
venís a ver los trágicos lamentos
y la fragilidad de nuestra vida:
evidente señal de que sois tales,
que discernís lo malo de lo bueno³⁴.

³² Arata, 1989; Oleza, 1997.

³³ Ver García Valdecasas, 1993, y, sobre todo, Oleza, 1997, p. 239: «El universo palatino se presenta bajo un aspecto dramático, ideológica y moralmente denso, en la gran mayoría de los casos ejemplar. Son tragedias puras, tragedias de final feliz o tragicomedias de perspectiva más dramática que cómica, nunca o casi nunca comedias puras». Oleza, más abajo (pp. 247-48), las identifica con las tragedias de «lieto fine» de que hablaba Giraldo Cintio (*Lettera o Discorso in torno al comporre delle comedie e delle tragedie*, 1545), o con las tragedias «moratas» de Alonso López Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596).

³⁴ Argensola, «Prólogo» a *Isabela*, pp. 71-72.

La misma oposición planteará varias décadas después, al dirigirle una epístola «A un caballero estudiante» (hacia 1627) donde le advierte que será «de sabios admirado» si escribe tragedias, aunque por eso mismo verá «pospuesta / la aclamación del popular senado», que gusta más de lo cómico³⁵. Precisamente Cervantes (*Quijote*, I, 48) nombra a Argensola y sus obras *Isabela*, *Alejandra* y *Filis* (esta última hoy perdida), informándonos de que

ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destes reinos, las cuales fueron tales que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos.

La cita nos ubicaría más o menos hacia los años 1581-1585³⁶, y el canónigo toledano, que es quien habla, observa cómo las comedias «que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto». El canónigo ve, pues, con añoranza, que el vulgo va dando la espalda a las tragedias de cuño aristotélico y exige variar el rumbo.

Algo más tarde, hacia 1604, un aristotélico como Cascales, partidario del género trágico, no tiene más remedio que reconocer, por boca de Pierio, que

agora se me ha venido al pensamiento (no sé si es muy a propósito) cómo en España no se representan tragedias. ¿Es, por ventura, porque tratan de cosas tristes y somos más inclinados a cosas alegres?³⁷

Su contertulio Castalio niega que sea por eso, pero en cualquier caso se evidencia que en los albores del XVII la tragedia se iba representando cada vez menos. El teatro profesional estaba sometido a las leyes del mercado y si había demanda de obras distintas, los dramaturgos habrían de satisfacerla, pues como bien dice Lope en su *Arte nuevo* (1609):

Escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 45-48)

Con esto trato de certificar que en la primera década del seiscientos: a) las tragedias van cediendo espacio en los escenarios a las come-

³⁵ Argensola, «A un caballero estudiante», p. 244.

³⁶ Anderson y Pontón, 1998, p. CLXVIII.

³⁷ Cascales, *Tablas poéticas*, p. 198. La obra se publicó en 1617, pero ya estaba acabada en 1604 y aprobada por la Universidad de Salamanca en 1605.

días de final feliz; b) hay una transposición de la materia trágica hacia la ladera de la tragicomedia (o, mejor, de la comedia seria), para ir desembocando poco a poco en la comedia pura. La estadística al menos apoya tal itinerario de «destragedización», pues si para los dramaturgos de finales del quinientos la tragedia es el género rey, a partir del primer Lope y ya en todo el seiscientos dominará con creces la comedia cómica. Naturalmente, ello no supone la carta de defunción del género trágico, el cual sobrevivirá a lo largo de todo el barroco, ni tampoco implica una evolución lineal y progresiva al gusto de los taxonomistas, pero sí marca una tendencia que –con saltos adelante y atrás– se irá acentuando con el paso de los años, de modo que en las últimas décadas del XVII la tragedia es casi una *rara avis* frente al torrente cómico que lo inunda todo. Lope, Tirso o Calderón³⁸ nunca dejaron de escribir tragedias, unas veces inspiradas en la historia y otras no, pero desde luego fueron más fecundos en el ámbito cómico, en consonancia con el gusto que marcaban los nuevos tiempos.

DESDE LO PALATINO HACIA LA COMEDIA PALATINA (SALTO DEL XVI AL XVII)

Creo que la evolución y desgaste sufridos por la tragedia influyeron de modo decisivo en la formación de la comedia palatina. Ya hemos visto cómo puede haber interesantes nexos entre la tragedia y el universo palatino, tales por ejemplo la lejanía en el tiempo y en el espacio respecto del hoy del espectador, o la elevada extracción social de sus protagonistas. No son coincidencias caprichosas ni casuales; ellas solas no sirven para identificar ambas concepciones dramáticas, pero sí las emparentan de algún modo o las sitúan en un mismo venero del cual beben los poetas a la hora de tomar argumentos y peripecias. Porque lo palatino ya estaba firmando su carta de naturaleza en el siglo XVI, solo que más apegado a lo trágico que a lo cómico. Coincido con Oleza en que la tendencia consiste «en desplazar el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia»³⁹; su estudio sobre la comedia y la tragedia palatinas me exime de abundar en esta línea interpretativa, que puede resumirse así:

El universo palatino no es ni unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo. Si muchas de las comedias palatinas hicieron de la fantasía un instrumento audaz –tanto como insolente– para explorar la corrupción y

³⁸ Hablo del Calderón seglar, antes de 1650, cuando escribía todo tipo de piezas para corral, y no del Calderón sacerdote que se especializa en los autos sacramentales y en las fiestas cortesanas.

³⁹ Oleza, 1997, p. 239.

los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores, las desigualdades de estado y linaje entre individuos, o la vanidad e hipocresía de la vida cortesana, compartieron este instrumento con las tragedias y las tragicomedias palatinas, que exploraron esos mismos conflictos, pero desde una modalidad ejemplar y adoctrinante⁴⁰.

Siendo, pues, válida la radiografía que se hace de lo palatino (en la misma línea se ubicaban poco antes Arata y Ojeda Calvo⁴¹), mi discrepancia surge a propósito de las etiquetas⁴², ya que no me parece oportuno hablar de «tragedia palatina»; creo que es mejor desprenderse del adjetivo y quedarnos con el sustantivo: es tragedia y punto, independientemente de que esta se localice en el ámbito de lo histórico, lo palatino (coincidentes a veces), lo bíblico, etcétera⁴³. Así, títulos como *El amor constante* (hacia 1593-1599) de Guillén de Castro, *La rueda de la Fortuna* (anterior a 1604) de Mira de Amescua, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (hacia 1604-1606), *La locura por la honra* (hacia 1610-1612) de Lope de Vega, etc., son tragedias puras, todas ellas con la particularidad de estar localizadas en el universo palatino.

Porque, digámoslo ya, una cosa es lo palatino, el contexto palatino o el universo palatino, y otra distinta lo que tratamos de definir como «comedia palatina», que deriva, claro, de lo anterior. Comedia palatina que renuncia *ex profeso* a la carga trágica, que va suavizando las aristas mientras se adentra en el mundo cómico e ideal, pero que por su propio origen conserva todavía un fuerte peso de elementos serios (reflexiones sobre el poder, la honra, la amistad) que siguen aflorando a los escenarios barrocos. Estas comedias palatinas que tanto gusta-

⁴⁰ Oleza, 1997, p. 250.

⁴¹ Arata, 1989, pp. 49-55; Ojeda Calvo, 1996, pp. 97-149.

⁴² No entro ahora en el punto de que la comedia cómica es frívola y la tragedia, en cambio, ejemplar y adoctrinante. Repito las palabras de Tirso de Molina a propósito de *El celoso prudente*: «Aquí pueden aprender los celosos a no dejarse llevar de experiencias mentirosas; los maridos, a ser prudentes; las damas, a ser firmes; los príncipes, a cumplir palabras; los padres, a mirar por la honra de sus hijos; los criados, a ser leales; y todos los presentes a estimar el entretenimiento de la comedia» (*Cigarrales de Toledo*, p. 498).

⁴³ En cambio, aunque pueda parecer contradictorio, sí nos serán útiles los adjetivos para ordenar o clasificar el dilatado corpus de las comedias (nos atenemos a la línea defendida por Vitse de que hay que respetar un principio básico de oposición entre el género trágico y el género cómico; ver Vitse, 1990, pp. 306-41). Resultan, pues, muy operativas las distinciones entre comedias de capa y espada, burlescas, de figurón..., con posibilidad de apertura hacia lo serio (comedias históricas, de vidas de santos...), si bien todas ellas, en su variedad, tienen en común que se oponen a un grupo más homogéneo como es el de la tragedia.

ron en el XVII, ya dieron sus primeros pasos en las últimas décadas del XVI, y por supuesto explorando los mismos temas del abuso de poder, la pasión ilícita de un príncipe por una dama casada o prometida con otro, etc.

Según he avanzado, Arata estudia muy bien cómo en las comedias palatinas tempranas asistimos a la metamorfosis del príncipe tirano en el príncipe galán, y en esa línea hay que ubicar los tres títulos conocidos de Miguel Sánchez el «Divino», que son: *La isla bárbara*, *La desgracia venturosa* y *La guarda cuidadosa* (fechables entre 1589 y 1615). Pero no fue el primero, ya había precedentes como *Los amores y locuras del conde loco* (pieza en cuatro jornadas escrita por Morales hacia 1580-1585), e incluso *Los naufragios de Leopoldo* (atribuida también a Morales y compuesta hacia 1594)⁴⁴. El primer Lope de Vega itenera por la misma senda, aportando textos del tenor de *El príncipe inocente* (hacia 1590), *Ursón y Valentín*, *Las burlas de amor* y *Los donaires de Matico* (hacia 1587-1595), bien clasificadas por Oleza⁴⁵, pudiendo agregar a la lista obras recién descubiertas como *El otomano famoso* (hacia 1598-1603)⁴⁶, *Los propósitos* y *La platera*⁴⁷, o la anónima *El hijo de la cuna de Sevilla*⁴⁸. En todas estas comedias se explora de un modo u otro el tema del poderoso dominado por un amor lascivo hacia una dama ya comprometida, y todas ellas participan de un mismo final trágico donde el príncipe se vence a sí mismo y consigue embridar sus instintos.

Si esto es así, como creo, habría que convenir en que durante las décadas que cierran el siglo XVI y abren el XVII asistimos a una convivencia y correspondencia entre:

— Lo palatino, el contexto palatino o el universo palatino: muy amplio y difuso, con cabida para lo trágico y desastrado (*El amor constante*, Guillén de Castro; *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La locura por la honra*, Lope de Vega), que en ocasiones se corrige y abre la puerta a una tragedia de final feliz (*Cuanto se estima el honor*, *La piedad en la justicia*, Guillén de Castro; *La rueda de la Fortuna*, Mira de Amescua; *Carlos el perseguido*, Lope de Vega).

— La comedia palatina, que se sirve del mismo ambiente palatino y que, en el lento y progresivo abandono del componente trágico, decide explorar temas afines desde la ladera cómica. No se renuncia a la ejemplaridad, pero se huye del final lastimoso para apostar por un

⁴⁴ Arata, 1989, pp. 50-51.

⁴⁵ Oleza, 1981.

⁴⁶ Editada por Beccaria, 1996.

⁴⁷ Citadas por Ojeda Calvo, 1996, p. 104 (no he tenido acceso a estos textos).

⁴⁸ Editada por Ojeda Calvo, 1996.

príncipe que se hace acreedor al perdón general y que es capaz de domeñar sus pasiones. Algunas comedias palatinas tempranas son: *Los amores y locuras del conde loco*, *Las traiciones de Pirro*, *Los naufragios de Leopoldo* (Morales), *La isla bárbara*, *La desgracia venturosa*, *La guarda cuidadosa* (Sánchez), *El hijo de la cuna de Sevilla* (anónima), *El príncipe inocente*, *Ursón y Valentín*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico*, *El otomano famoso* (Lope). Todas ellas son comedias, no tragedias, pero la propia naturaleza del tema hace que no siempre se deslicen por la pendiente de lo hiperlúdico o lo frívolo, de modo que (apegándome de nuevo a los planteamientos de Vitse⁴⁹) cabe distinguir entre las comedias cómicas y las comedias serias, resultando así que la comedia palatina, desde su génesis, puede ser tanto seria como cómica, pero nunca trágica.

EL TRIUNFO DE LA COMEDIA PALATINA EN EL SIGLO XVII

El siglo XVII asiste al afianzamiento y triunfo definitivo de la comedia palatina; triunfo que fue arrasador durante las tres o cuatro primeras décadas y que después –por desgaste– cede mucho en su empuje. Podría decirse, sin temor a equivocarnos demasiado, que hasta 1640 ó 1650, casi la mitad de las obras «no realistas» de nuestros dramaturgos (esto es, excluimos las comedias históricas, hagiográficas, bíblicas, tragedias...) se adscriben al género palatino. A lo largo del barroco, la indagación en el mundo ideal y fantástico se hace de la mano de las comedias mitológicas, caballerescas, pastoriles... o incluso en las excelsas fiestas cortesanas, pero los dos géneros mayores serán la comedia palatina y la de capa y espada. Ambos se complementan muy bien, dividiéndose la materia entre el ámbito urbano contemporáneo (capa y espada) y el ámbito palaciego remoto (palatina). Con todo, hay algo que marca una diferencia entre tales concepciones dramáticas: mientras que la de capa y espada es comedia cómica (carente de riesgo trágico⁵⁰) que indaga única y exclusivamente en la temática erótico amorosa, la palatina –que secunda en gran medida esta misma vía– se abre también a otros temas de tono más serio (poder, política, honra, amistad).

La crítica, en general, ha hecho caso omiso de esta dimensión o tonalidad seria de la comedia palatina, asociándola siempre al mundo cómico o frívolo, aun a pesar de que temas como el abuso de poder, la privanza o el buen gobierno se vienen repitiendo con machacona insistencia desde las más tempranas comedias palatinas. Creo que esto

⁴⁹ Vitse, 1990, pp. 324-41.

⁵⁰ Arellano, 1988, pp. 41-45.

puede deberse a que se ha estudiado el género más en su fase de consolidación y triunfo que de germinación, así como al hecho de haber dirigido la mayoría de las observaciones (tratando de dar con el arquetipo genérico) hacia dos piezas de la altura de *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*, las cuales son palatinas, en efecto, pero palatinas cómicas⁵¹. A mi modo de ver, la dirección apuntada por Arata, Ojeda Calvo y Oleza hace más justicia a la cabeza del género y es la vía que trato de profundizar ahora, enfatizando en que hay una versión seria y atrágica de la comedia palatina que no podemos desatender. Interpreto que Vitse apuesta por un enfoque semejante, pues a la hora de estudiar este tipo de obras hace una distinción entre las comedias palatinas (que para él son frívolas, irónicas e hiperlúdicas⁵²) y las palaciegas (*de palais*), que son más serias⁵³. En el fondo estoy básicamente de acuerdo con este crítico, si bien en aras de la claridad terminológica opto por alterar los rótulos y etiquetas; así, para evitar confusiones entre comedias palatinas (cómicas) y palaciegas (serias), sugiero una denominación uniforme para todas ellas que distinga su mayor o menor incursión en los planos de la comicidad o seriedad, llamándolas comedias palatinas cómicas y comedias palatinas serias respectivamente.

Creo que resulta operativa esta distinción y nos ayuda a ir delimitando el corpus de comedias palatinas por el lado serio o por el cómico, atendiendo bien a la tonalidad dominante en cada pieza o bien al

⁵¹ Weber de Kurlat, 1975; Wardroper, 1978 y 1983; Dixon, 1995; Florit, 2000; Yoon, 2001 y 2002.

⁵² Vitse, 1990, p. 330: «Du point de vue de leur structure comique, enfin, ces pièces, où l'ensemble des *dramatis personae* participent à la production du rire, se distinguent par une tonalité franchement frivole ou burlesque, ou grotesque, ou buffonne, ou qu'on pourrait encore dire "de farce" ou de "conte merveilleux", la nuance étant ici peu importante si le qualificatif employé sert à exprimer la nature hyperludique d'oeuvres dont l'irrésistible drôlerie empêche le réveil de la conscience morale et rend peu convaincantes les interprétations de ces *obras de burlas* comme des drames ironiques ou de prudentes tentatives anticonformistas». Un avance de estas ideas ya se pudo leer en Vitse, 1983, p. 557: «Si generalizamos, sistematizándola, esta caracterización, comprobamos la existencia [...] de una serie de obras que comparten por lo menos tres rasgos definitivos: una fijación espacial exótica [...]; un elenco de personajes que pertenecen, por una parte, a la alta nobleza (rey, príncipes y señorías), y, por otra, a categorías subalternas (secretarios, villanos...) [...]; una tonalidad francamente frívola, o burlesca, o grotesca, o farsesca, o ilusionista, o de cuento maravilloso, o la adjetivación que se quiera, con tal que refleje su índole paródica, que impide continuamente el despertar de la conciencia moral e invalida toda interpretación de estas obras de burlas como dramas irónicos o prudentes sondeos anti-conformistas».

⁵³ Vitse, 1990, pp. 326 y 331.

tema que alcanza un mayor desarrollo, cuestiones ambas que por lo regular van de la mano. Hay una especie de gradación que oscila de lo más serio a lo menos serio, saltando a lo cómico y a lo más cómico; pero, como siempre ocurre, el paso de la teoría a la práctica suele ser complicado, ya que no es fácil determinar con exactitud dónde está la frontera entre lo serio y lo cómico, dependiendo mucho de la aproximación individual de cada lector/espectador. La convivencia de varios temas o subtemas en una misma comedia complica más la cosa, pues ya sabemos que nuestro teatro barroco es totalizador y gusta de abrirse a diferentes cuestiones, entrecruzando la acción principal con otras secundarias. Tampoco es fácil precisar sin error lo que el dramaturgo escribe con mayor o menor intención cómica, y menos todavía cómo lo va a interpretar el receptor, ya que –según advierte Arellano– no son infrecuentes las lecturas trágicas de comedias cómicas⁵⁴.

El panorama es complejo y la frontera entre la comedia palatina seria y la comedia palatina cómica a veces se difumina peligrosamente; aun así, resultan válidos los esfuerzos por ir delimitando ambos terrenos, a base de lecturas ponderadas del corpus que individualicen todos y cada uno de los textos. Una regla de oro es la mayor o menor extensión del tema erótico amoroso: cuando la principal línea de actuación de los protagonistas son sus problemas y enredos de amor (o sea, cómo emparejarse), entonces no hay ninguna duda de que estamos ante una comedia palatina cómica; pero cuando las cuestiones galantes entre damas y caballeros (que siempre persisten) ceden espacio a otras preocupaciones mayores como los temas de buen o mal gobierno, abusos de un príncipe libidinoso, privanza, honor conyugal, falsa o verdadera amistad..., en tal caso estaremos ante una comedia palatina seria. Tipología esta última en la que no faltan momentos álgidos de tensión máxima, con amenaza de riesgo trágico, el cual siempre acaba diluyéndose en pro de una solución feliz y ejemplar. Caso paradigmático es *El celoso prudente*, donde hay escenas en las que el público teme que el marido (don Sancho) acabe asesinando a su esposa (Diana) por falsas sospechas de infidelidad, si bien tal temor o amenaza acaba atenuándose y desapareciendo, precisamente por esa prudencia que adorna el carácter del protagonista y que frena una solución sangrienta: el premio al silencio y autodomínio de don Sancho será la revelación de la inocencia de Diana y el final feliz, porque de no haber sido así la obra ingresaría en la nómina de las tragedias, saliéndose de los límites de la comedia palatina, que repudia

⁵⁴ Arellano, 1990; 1995, pp. 131-38.

los desenlaces trágicos. Casi lo mismo cabe decir de *El vergonzoso en palacio*, donde a un arranque con ribetes de riesgo trágico le sigue una traslación de la materia dramática al universo cómico, que termina por inundarlo todo.

Igual que más arriba hemos asistido a un proceso de «destragedización» en el salto del XVI al XVII, si nos ceñimos a la comedia palatina observamos una evolución similar en el progresivo abandono de la materia seria, con el consiguiente triunfo casi en solitario de la materia cómica. Esto es, en los dramaturgos de la primera parte del barroco (Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina) hay un mayor equilibrio entre sus comedias palatinas cómicas y las serias, pero en el grupo de Calderón y sus coetáneos o seguidores dominan con creces las comedias palatinas cómicas, si bien no faltan ejemplos de las serias (Alarcón, Rojas, Moreto).

HACIA UN «CATÁLOGO URGENTE» DE COMEDIAS PALATINAS EN EL SIGLO XVII

Sin ánimo alguno de ser exhaustivo, creo que puede ser útil avanzar una primera propuesta de títulos de comedias palatinas que se adscriban bien al grupo serio o bien al cómico. Es una propuesta parcial que atiende a unos pocos dramaturgos sobre el amplio elenco de ingenios que configuran el mapa de nuestro teatro barroco. La nómina habrá de completarse y definirse a partir de nuevas aportaciones de la comunidad científica, por lo que este «catálogo urgente» solo pretende ser un eslabón más en la larga cadena textual que apenas atisbamos hoy en día. Advierto asimismo que el presente listado nace a partir de impresiones propias o lecturas personales de los textos, las cuales no son categóricas ni inflexibles, antes al contrario están sujetas a matizaciones (o correcciones en toda regla) que puedan provenir de otras aproximaciones con nuevos puntos de vista.

Como es preceptivo, la nómina ha de iniciarse con Lope de Vega, que desde muy temprano compuso comedias palatinas cómicas del tenor de *El príncipe inocente*, *Ursón y Valentín*, *Los donaires de Matico*, *El otomano famoso*, *El mayorazgo dudoso* (todas ellas de finales del siglo XVI o principios del XVII). Les siguieron otros títulos: *El lacayo fingido*, *El amigo por fuerza*, *Los bandos de Sena*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *Del mal, lo menos*, *El guante de doña Blanca*, *El hombre por su palabra*, *El mármol de Felisardo*, *El mejor maestro el tiempo*, *La obediencia laureada*, *El poder vencido y amor premiado*, *El cuerdo loco*, *El soldado amante...* Sobre todos estos textos se alza una obra maestra muy conocida como es *El perro del hortelano*, que pertenece al subgrupo de las de secretario, junto a *Las*

burlas de amor, Las burlas veras, La hermosa fea, La vengadora de las mujeres, El secretario de sí mismo, La ocasión perdida, El silencio agradecido y Arminda celosa (estas dos últimas atribuidas al Fénix).

Comedias palatinas serias de Lope son *La batalla del honor, El saber puede dañar, Los torneos de Aragón o El molino*, con intensos conflictos en la materia del honor marital. En todas ellas queda patente cómo desaparece el riesgo trágico al final, cuando el príncipe o poderoso (que pretendía locamente a una dama ya casada o comprometida con un inferior suyo) da un giro copernicano y abandona el acoso, venciéndose a sí mismo y retornando a la cordura. Se restablece el orden, con el consiguiente final feliz.

Mira de Amescua aporta al grupo de las palatinas cómicas piezas como *El palacio confuso, La confusión de Hungría, Galán, valiente y discreto, Amor, ingenio y mujer, Callar en buena ocasión, La tercera de sí misma o Examinarse de rey*. En la nómina de las palatinas serias cabe aducir *La adúltera virtuosa, Cautela contra cautela, El galán secreto y No hay reinar como vivir*⁵⁵.

Comedias palatinas cómicas de Tirso son *Del enemigo, el primer consejo, El melancólico, Esto sí que es negociar, Amar por señas, Amar por arte mayor, El celoso prudente, Ventura te dé Dios, hijo, El amor médico, La fingida Arcadia, Quien da luego da dos veces, Averígüelo Vargas, Amar por razón de estado y La mujer por fuerza* (esta última solo atribuida). A la subespecie de las comedias de secretario pertenecen *El castigo del penseque, Quien calla otorga, El vergonzoso en palacio y Amor y celos hacen discretos*. El fraile de la Merced propende más hacia la comicidad que hacia la seriedad, así que en su caso resulta muy difícil marcar la frontera entre un territorio y otro. Con todo, creo que algunas comedias palatinas serias tuyas son *Cómo han de ser los amigos, El amor y el amistad* (tema de la amistad entre varones, valor superior al del amor galán-dama) y *Privar contra su gusto* (tema de privanza). En una zona difusa o casi intermedia, donde la primacía de lo serio sobre lo cómico (tan difícil de graduar) es más leve y sutil, cabe encuadrar títulos del tipo *Celos con celos se curan*⁵⁶, *Palabras y plumas* (lección de educación sentimental, de pedagogía amorosa: marcado contraste entre el mal galán – Próspero – y el buen galán – don Íñigo –. La acción puede resumirse con el refrán «obras son amores y no buenas razones»), *El pretendiente al revés* (de nuevo la figura del príncipe libidinoso), *La ventura con el nombre y La firmeza en la hermosura*.

⁵⁵ Hago un somero repaso de las principales en Zugasti, 2003.

⁵⁶ Oteiza, 1996, p. 79, la llama «comedia palatina de tono serio».

En Calderón asistimos al triunfo decidido de lo cómico sobre lo serio: *El galán fantasma*, *La señora y la criada*, *Las manos blancas no ofenden*, *Con quien vengo, vengo*, *Lances de amor y fortuna*, *El acaso y el error*, *Peor está que estaba*, *Mejor está que estaba*, *Para vencer amor, querer vencerle*, *El alcaide de sí mismo*, *La banda y la flor*, *El encanto sin encanto*, *Mujer, llora y vencerás...* Dentro del subgrupo de las comedias de secretario, pero con variantes respecto a Lope y Tirso, cabe citar *Nadie fíe su secreto* y *El secreto a voces*, textos que comparten varias escenas y situaciones y que apuntan hacia el proceso de reescritura calderoniana, esto es, la reutilización de materiales previos en obras nuevas. El plano palatino serio apenas es perceptible en Calderón: si nos atenemos al criterio temático de amistad habría que aducir *Amigo, amante y leal* como caso extremo. A modo de excursus podemos hacer un breve comentario sobre *La vida es sueño*, comedia primeriza de Calderón que, como obra maestra que es, se resiste a las taxonomías. Ha sido catalogada de drama, drama filosófico, tragicomedia, tragedia, tragedia de final feliz... Otra posible apreciación sería tomarla en clave de comedia palatina seria que explora el tema del abuso de poder y la restitución del orden legítimo, con final atrágico, en línea con lo practicado por Miguel Sánchez, Guillén de Castro, Lope de Vega... dos o tres décadas atrás.

Otros dramaturgos de fuste, coetáneos de Calderón, no abandonan del todo las implicaciones serias. Así por ejemplo, Alarcón, Rojas o Moreto firman por igual comedias palatinas cómicas (*El desdichado en fingir*, Alarcón; *Peligrar en los remedios*, Rojas; *El desdén con el desdén*, *El poder de la amistad*, *Lo que puede la aprehensión*, *Antíoco y Seleuco*, Moreto) y comedias palatinas serias (*La amistad castigada*, Alarcón; *Los bandos de Verona*, Rojas; *Primero es la honra*, *La misma conciencia acusa*, Moreto). Salvo casos aislados, los ingenios posteriores a Calderón de la Barca prosiguen la tendencia señalada hacia la universalización de lo cómico, si bien el género da claras muestras de agotamiento, desapareciendo casi del todo en la recta final del siglo XVII. Algunos ejemplos: *El amor como ha de ser* (Cubillo de Aragón), *El yerro del entendido* (Matos Fragoso), *La fuerza del natural*, *La verdad en el engaño* (Cáncer y Velasco, escritas ambas en colaboración con otros ingenios), *No puede mentir el cielo* (Gil Enríquez), etc.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, E. M. y Pontón Gijón, G., «La composición del Quijote», en Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2ª edición, vol. I, pp. CLXVI-CXCI.

- Arata, S., *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della «comedia nueva»*, Salamanca, Universidad, 1989.
- «Comedia palatina y autoridades burlescas», *Imprévue*, 1998, pp. 67-82.
- Arellano, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Argensola, B. L. de, «Prólogo» a *Isabela*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª edición, pp. 70-72.
- «A un caballero estudiante», en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª edición, pp. 244-47.
- Bances Candamo, F. A. de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970.
- Cascales, F., *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 207), 1975.
- Crapotta, J., *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*, Londres, Tamesis Books, 1984.
- Delgado Morales, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill, 1984 (original en inglés de 1981).
- Dixon, V., «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, en col. con B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 73-86.
- Florit, F., «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina* (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999), I. Arellano y B. Oteiza, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.
- García Valdecasas, A., «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, M. García Martín, ed., Salamanca, Universidad, 1993, vol. I, pp. 435-46 (reeditado en *Estudios literarios*, Valencia, Universidad, 1995, pp. 211-25).
- Gómez-Moriana, A., *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las «comedias» de Lope de Vega*, Santiago de Compostela, Porto, 1968.
- Guastavino Gallent, G., «Notas tirsianas (IV)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73, 1966, pp. 91-107.
- Hermenegildo, A., *El tirano en escena (tragedias del siglo XVI)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Hernández Valcárcel, C., «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo*

- de Oro, M. García Martín, ed., Salamanca, Universidad, 1993, vol. I., pp. 481-94.
- Huerta Calvo, J., dir., *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003.
- Hurtado y Jiménez de la Serna, J. y González Palencia, Á., *Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921, pp. 673-83 (múltiples ediciones posteriores: 2ª en 1925; 3ª en 1932; 4ª en 1940; 5ª corregida y aumentada en Madrid, SAETA, 1943; 6ª corregida y aumentada en Madrid, SAETA, 1949).
- Lauer, A. R., *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart, Steiner, 1987.
- Maurel, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.
- Muñoz Peña, P., *El teatro del Maestro Tirso de Molina (Estudio crítico-literario)*, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1889.
- Ojeda Calvo, M. del V., «Estudio preliminar» a su edición de la comedia anónima *El hijo de la cuna de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Oleza, J., «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, 1981, pp. 153-223 (reeditado en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308).
- «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-51.
- Oteiza, B., «Estudio preliminar» a su edición de Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Palomo, M. del P., «La creación dramática de Tirso de Molina», prólogo a Tirso de Molina, *Comedias escogidas*, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 9-125 (reeditado en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad, 1999, pp. 13-89).
- Parker, A. A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, M. Durán y R. González Echeverría, eds., Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 329-57.
- Pedraza Jiménez, F. B. y Rodríguez Cáceres, M., *Manual de literatura española, IV. Barroco: Teatro*, Tafalla, Cénlit, 1980.
- Sage, J. W., «The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and Related Plays»; en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, R. O. Jones, ed., Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 247-66.
- Serralta, F., «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-37.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- *El castigo del penseque*, en *Obras completas, III. Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina*, ed. P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1997, pp. 659-760.
- Vega Carpio, F. L. de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en F. B. Pedraza, *Lope de Vega esencial*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 124-34.
- *El otomano famoso*, ed. L. Beccaria, Barcelona, Àltera, 1996.

- Vitse, M., «El hecho literario», en *Historia del teatro en España*, dirigida por J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, vol. I, pp. 507-612.
- *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^{ème} siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990, 2^a edición.
- Wardropper, B. W., «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- «La comedia española», en *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 239-47.
- Weber de Kurlat, F., «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-63.
- «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, 14, 1976, pp. 101-38.
- «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974), M. Chevalier, F. Lopez, J. Perez y N. Salomon, eds., Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, vol. II, pp. 867-71.
- Yoon, Y. W., «*El perro del hortelano*: arquetipo de comedia», en *Calderón: innovación y legado*, I. Arellano y G. Vega García-Luengos, eds., New York, Peter Lang, 2001, pp. 411-24.
- *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, tesis doctoral inédita (agradezco al autor la deferencia de haberme permitido manejar su texto).
- Zugasti, M., «*El bandolero* de Tirso de Molina: novela histórica de tema hagiográfico. Apuntes para el estudio del género en el Barroco», en *La novela histórica. Teoría y comentarios*, K. Spang, I. Arellano y C. Mata, eds., Pamplona, Eunsa (Anejos de *Rilce* 15), 1995a, pp. 115-44 (hay segunda edición en Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 89-112).
- «Sobre la novela histórica de asunto hagiográfico en el barroco. A propósito de *El bandolero* de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, en col. con B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995b, pp. 367-86.
- «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo* (Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1997), F. B. Pedraza y R. González Cañal, eds., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998a, pp. 109-41.
- «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998b, pp. 343-57.

- Zugasti, M., «*La ocasión perdida* de Lope de Vega, antecedente necesario de *El castigo del penseque* de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: textos e intertextos* (Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO de la Universidad de Navarra y la Universidad de Parma, Parma, 7-8 de mayo de 2001), L. Dolfi y E. Galar, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, pp. 11-38.
- «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, F. Casal, Ch. Gonzalez y M. Vitse, eds., Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 583-619.
- «Mira de Amescua», en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirigida por J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 897-927.