

MODALIDADES DE LA COMEDIA PALATINA  
EN LA DRAMATURGIA DE CALDERÓN: UNAS CALAS<sup>1</sup>

MODALITIES OF PALATINE COMEDY IN CALDERÓN'S  
DRAMATURGY: AN EXPLORATION

Fausta Antonucci

<https://orcid.org/0000-0002-3135-5395>

Università Roma Tre

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere

via valco di san Paolo, 19

00146 Roma

ITALIA

[fausta.antonucci@uniroma3.it](mailto:fausta.antonucci@uniroma3.it)

**Resumen.** Tras un breve repaso de la historia crítica sobre el género, nos proponemos trazar un mapa que nos ayude a movernos con mayor seguridad por la producción palatina de Calderón, sin olvidar —en los límites de lo posible— una visión diacrónica. Se deslindan dos modalidades básicas de intriga (una centrada en los deseos amorosos, a menudo ilegítimos, de un poderoso; otra centrada en disfraces y ocultaciones de identidad); se examinan los puntos de contacto entre comedias palatinas, novelescas, caballerescas; se proponen algunos ejemplos de análisis de la relación serio/cómico.

**Palabras clave.** Calderón; comedia palatina; relación cómico/serio; géneros dramáticos.

**Abstract.** After a brief review of the criticism about the genre, we propose to draw a map that will help us move more confidently through Calderón's palatine production, without forgetting —as far as possible— a diachronic vision. Two basic forms of intrigue are delimited (one focused on the loving, often illegitimate, wishes of a powerful man; the other focused on disguises and conceals of identity). The points of contact between palatine, novelesque, and chivalric comedies are examined; some examples of analysis of the serious/comic relationship are proposed.

**Keywords.** Calderón; palatine comedy; serious/comic relationship; dramatic genres.

<sup>1</sup> El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015-Prot. 201582MPMN, *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*.

1. Como recordaba recientemente Ignacio Arellano en un importante estudio panorámico<sup>2</sup>, la producción cómica de Calderón ha recibido y sigue recibiendo muchísima menos atención que su producción trágica. Remitiendo a su trabajo para datos concretos y para las causas e implicaciones de este hecho incontrovertible, me interesa especialmente remarcar que una de sus consecuencias es la escasez de estudios de conjunto del amplio corpus palatino de Calderón. Mi ambición en estas páginas es la de contribuir a un mejor conocimiento de dicho corpus, profundizando por un lado en los tipos de intriga más característicos del género, por otro en la «diversa proporción de lo risible» que se detecta en sus tramas<sup>3</sup>, en la línea de lo que explora el citado estudio de Arellano. De hecho, hoy la crítica ha avanzado mucho con respecto a las primeras propuestas de taxonomía esbozadas para orientarse en el maremágnum del teatro áureo, que insistían en el carácter fundamentalmente cómico, lúdico, de este género dramático, pensando en títulos como *El lacayo fingido*, *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico*, *El perro del hortelano*, de Lope, o *El vergonzoso en palacio*, de Tirso<sup>4</sup>. A medida que la exploración del corpus inabarcable de la Comedia Nueva se hacía más extensa, se veía con más claridad que no todo es risa franca y desenfadada en las tramas palatinas<sup>5</sup>. En lo que a Calderón se refiere, ya Vitse se vio en la necesidad de acuñar rótulos como comedia palaciega o heroica<sup>6</sup>, o cortesana<sup>7</sup>, para indicar esas comedias que se inscriben en un marco exótico y/o fantástico, pero sin la comicidad difusa que caracterizaría el género palatino, señalando en todo caso que «[t]enemos [...] clara conciencia del estado extremadamente fragmentario e insuficiente del estudio del teatro cómico de esta segunda fase: las orientaciones generales que propondremos tendrán pues carácter aún más hipotético que lo hasta ahora expuesto»<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Arellano, 2017.

<sup>3</sup> Arellano, 2017, p. 702.

<sup>4</sup> Tanto Oleza, 1981 como Vitse, 1983, remitían para la definición de comedia palatina a Weber de Kurlat, 1977 y Wardropper, 1978.

<sup>5</sup> En lo relativo a la producción dramática de Lope, véanse las contribuciones fundamentales de Oleza, 1997 y 2003.

<sup>6</sup> Vitse, 1983, pp. 524-525.

<sup>7</sup> Vitse, 1983, p. 580.

<sup>8</sup> Vitse, 1983, p. 577 nota. Ninguna investigación sistemática ha venido a rellenar, en las décadas siguientes, el vacío crítico que denunciaba Vitse; si se exceptúa una breve contribución de exactamente 30 años después (Oleza y Antonucci, 2013) en cuya

Rechazando esta diferenciación en la nomenclatura, Zugasti sugirió utilizar el rótulo de comedia palatina no solo para las obras claramente lúdicas y de intriga intrascendente, sino también para las más serias —que Vitse habría llamado palaciegas o heroicas<sup>9</sup>—. Existen, según Zugasti, comedias palatinas serias y comedias palatinas cómicas, cuya frontera sin embargo «a veces se difumina peligrosamente»: la «regla de oro» que propone para solucionar eventuales dudas es «la mayor o menor extensión del tema erótico amoroso»<sup>10</sup>. Es indudable que lo lúdico y lo serio aparecen en la producción palatina de Calderón en una gama muy amplia de declinaciones; pero la intriga amorosa siempre tiene una extensión importante en estas comedias, por lo que la regla que propone Zugasti no parece concluyente<sup>11</sup>. En todo caso, lo de decidir si una comedia palatina es seria o cómica no es importante en sí, sino en cuanto es el resultado de la detección de otros factores que influyen en su grado de intrascendencia lúdica o, al contrario, de ejemplaridad más bien seria.

En las páginas que siguen trataré de detectar estos factores, para trazar un mapa que nos ayude a movernos con mayor seguridad por la amplia y diversificada producción palatina de Calderón. Lo que intento es dar un paso más en la comprensión de conjunto de un corpus fascinante, sin olvidar —en los límites de lo posible— una visión diacrónica. Visión que me parece especialmente necesaria, no solo porque hablamos de un dramaturgo cuya producción abarca casi sesenta años, sino porque hablamos de taxonomía, ejercicio crítico que es ante todo un juego de equilibrio constante entre la sincronía (la definición del género) y la diacronía (su concreta actualización en las diversas obras).

segunda parte se intentaba trazar un mapa del sistema de géneros tal como a la autora le parece que puede detectarse en la producción dramática a partir de 1625.

<sup>9</sup> Zugasti, 2003, 2015a.

<sup>10</sup> Zugasti, 2003, p. 178.

<sup>11</sup> La propuesta avanzada por Zugasti depende, en mi opinión, de que el mismo crítico (2003, p. 181) considera que *La vida es sueño* es una comedia palatina seria (en contra de una larga tradición crítica que la considera una tragedia de final feliz). Sin entrar a discutir ahora esta opción taxonómica (más argumentada en Zugasti, 2015b), solo diré que, si *La vida es sueño* se hace recaer en el ámbito de las comedias palatinas serias, prácticamente todas las demás comedias palatinas resultarán cómicas, con poquísimas excepciones.

2. De entre los rasgos definitorios del género palatino, dos que vienen siendo refrendados por la unanimidad de la crítica son el alejamiento del tiempo y el espacio dramáticos con respecto al presente de los espectadores: la acción se desarrolla en lugares exóticos, más o menos alejados del territorio peninsular, en cuyo centro siempre hay una corte (de ahí la definición de ‘palatina’), y en un tiempo que puede ser vago y fabuloso, o bien incluir alguna alusión histórica capaz de colocar la intriga en un pasado remoto, sin ninguna conexión con el *hic et nunc* español. Esta última característica admite excepciones, no por raras menos interesantes<sup>12</sup>. En la producción calderoniana, se puede señalar el caso de *La banda y la flor*, cuyo protagonista Enrique vuelve a Florencia después de haber asistido en Madrid a la jura del príncipe Baltasar Carlos (1632) que relata con abundancia de detalles al Duque; de esta forma, aunque los protagonistas no tengan ninguna consistencia histórica, la acción se vincula de forma inevitable a la contemporaneidad de los espectadores, como sucede en algunas comedias de capa y espada (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende*, *Guárdate del agua mansa*) que incorporan relaciones o alusiones a sucesos festivos de la monarquía. Igualmente, en la más tardía *Basta callar* (¿1653-1654?) la participación del protagonista César/Ludovico en el sitio de Barcelona de 1651-1652 coloca la acción en la contemporaneidad de los espectadores, aunque la intriga se corresponda totalmente a la típica de la comedia palatina, por su ambientación cortesana y el rango de los protagonistas.

Otro rasgo definitorio que, desde los comienzos de la Comedia Nueva, caracteriza el género palatino es el motivo de la ocultación o la pérdida de la identidad, lo que a menudo determina tensiones sobre todo en el plano de las relaciones amorosas, por la diferencia estamental que parece separar a los protagonistas. El desenlace feliz se ve propiciado por la anagnórisis, o por el abandono del disfraz en caso de ocultación voluntaria de la identidad. No ha de olvidarse que, en la producción de corte palatino del primer periodo de la Comedia Nueva, la causa de la pérdida o la ocultación de la identidad casi siempre es un abuso de poder: poderosos injustos, tiránicos, lascivos, abundan en este subgénero dramático, y pueden interpretarse como herencia de la tragedia renacentista, en la que son uno de los resortes principales.

<sup>12</sup> Zugasti, 2015a, p. 71 recuerda el caso de *El castigo del penseque* y *Quién calla otorga*, de Tirso de Molina, con sus alusiones a la contemporaneidad madrileña.

Esto es especialmente evidente en la producción dramática de Guillén de Castro (*El amor constante*, *Progne y Filomena*, *El conde Alarcos*, *El nacimiento de Montesinos*, *El nieto de su padre...*) y en una porción abundante de esos títulos de Lope de Vega que la base de datos ARTELOPE clasifica como dramas o comedias palatinos (*El nacimiento de Ursón y Valentín*, *El príncipe inocente*, *El animal de Hungría*, *Ello dirá*, *El hijo de los leones...* y la lista podría ampliarse).

Lo que llama la atención al considerar en su conjunto la producción palatina de Calderón es que el motivo del abuso de poder —aunque mantiene su vigencia como uno de los resortes característicos del género— casi nunca va acompañado de la ocultación o pérdida de la identidad. Pueden detectarse así dos modalidades básicas de intriga, ambas susceptibles de declinación más o menos cómica. En la primera, el detonante de la acción es la pasión de un poderoso por una vasalla, que ya mantiene una relación amorosa con un caballero de su mismo rango social; este, para más complicación, casi siempre es el privado del poderoso protagonista, que lo utiliza como intermediario o confidente sin sospechar el conflicto de lealtad y celos en que lo sume. Este modelo de intriga admite, aunque raramente, una declinación femenina: el poderoso es una mujer, el objeto de su amor es un subordinado, la rival es una subordinada. En este tipo de intriga palatina nunca se activa el motivo dramático de la pérdida de la identidad y raramente el de su ocultación; la acción suele girar alrededor de las estrategias que uno o ambos componentes de la pareja amorosa emprenden para sortear los deseos del poderoso. Pertenecen a esta modalidad títulos como *Amor, honor y poder* (1623), *Saber del mal y el bien* (1628), *Nadie fie su secreto* (¿1629?), *El galán fantasma* (¿1630-1633?), *Amigo, amante y leal* (¿1630-1631?), *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (¿1638?), *El secreto a voces* (1642)<sup>13</sup>.

En la segunda modalidad sí que es central una ocultación deliberada de la identidad, motivada por distintas razones, con frecuencia por enemistades previas de tipo político, familiar o personal; esta ocultación de la identidad, que muchas veces conlleva un rebajamiento social —y que puede incluso conllevar un cambio de género sexual, como sucede por ejemplo en *Las manos blancas no ofenden* (¿1640?)— genera un sinfín de equívocos y malentendidos y complica el enredo

<sup>13</sup> De muchos de estos títulos, así como de los que se mencionarán en adelante, se pueden leer las sinopsis detalladas de la intriga en la Base de Datos *Calderón Digital*. A estas sinopsis remito para evitar engorrosos resúmenes en las páginas siguientes.

hasta niveles increíbles, pudiendo incluir asimismo el motivo del enamoramiento de un personaje de rango superior por otro aparentemente inferior. La nómina de títulos que recaen en esta modalidad de intriga es amplísima: sin ánimo de exhaustividad recordamos al menos *La selva confusa* (1623), *El alcaide de sí mismo* (1626), *De una causa dos efectos* (¿1632?), *El acaso y el error* (¿1629-1635?), *Agradecer y no amar* (¿1630-1633?), *Para vencer a amor, querer vencerle* (¿1630-1633?), *La señora y la criada* (ante 1635), *Primero soy yo* (¿1638?), *Basta callar* (¿1638-1639?), *Afectos de odio y amor* (¿1658?). Hay que observar que el motivo de la ocultación de la identidad, que pone en marcha secuencias importantísimas de la intriga, es central asimismo en títulos como *Argenis y Poliarco* (1626-1636), *Auristela y Lisidante* (1660), *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680): comedias que la crítica no suele considerar entre las palatinas por la relación estrecha que mantienen con el universo de las novelas bizantinas, los libros de caballerías y los poemas caballerescos renacentistas. Si se prescinde de los elementos que las vinculan con estos géneros narrativos (largas peripecias y peregrinaciones, componentes mágicos y sobrenaturales<sup>14</sup>, máximo grado de alejamiento espacio-temporal, fuentes literarias reconocibles), no será difícil observar que las dinámicas de la acción son, en gran parte, las mismas que en las comedias palatinas: amores y celos, rivalidades, equívocos que surgen de la ocultación de la identidad, en ambientes cortesanos y refinados, totalmente alejados de la experiencia cotidiana de los espectadores. Por otra parte, si uno de los elementos propios del género caballeresco es la presencia de desafíos, duelos, torneos, empresas bélicas<sup>15</sup>, hay que saber ver que estos componentes informan amplias secciones de la intriga también en comedias palatinas como las ya mencionadas *Afectos de odio y amor*, *Para vencer a amor, querer vencerle*, *Agradecer y no amar*, y otras que no he mencionado todavía porque su intriga no recae en ninguna de las dos tipologías que me interesaba deslindar: *Lances de amor y fortuna* (ante 1636), *El encanto sin encanto* (¿1650-1652?), *Mujer,*

<sup>14</sup> Arellano, 2006, p. 116 señala que «lo fantástico entendido como apelación a la maravilla» es característica de las comedias inspiradas en libros de caballerías o en los poemas caballerescos italianos.

<sup>15</sup> Es lo que parece sugerir Arana en su edición crítica de *Auristela y Lisidante*, pp. 14-35, en su examen de los motivos que comparten las comedias clasificadas por Valbuena Briones como novelescas, decantándose al final por clasificar la obra que edita como caballeresca (aunque sin entrar en definiciones precisas).

*llora y vencerás* (1660); además de constituir el trasfondo sobre el que se construye la trama de *El alcaide de sí mismo* y *De una causa dos efectos*.

Si, como decía antes, el motivo de la ocultación de la identidad es central en un buen número de títulos palatinos de Calderón, falta al contrario el motivo de la identidad ignorada, tan presente en las comedias palatinas del último cuarto del siglo XVI y hasta el comienzo de la segunda década del XVII. En la producción calderoniana este motivo solo se actualiza en otros géneros dramáticos, especialmente en las grandes comedias mitológicas para Palacio que el dramaturgo compone a partir de los años cincuenta del siglo: *La fiera, el rayo y la piedra*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Eco y Narciso*, *El monstruo de los jardines*, *El Faetonte*... También lo encontramos en otros dos títulos tardíos, *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1659) y la ya mencionada *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680), que aunque no dramatizan materia mitológica están asimismo concebidos para representaciones palaciegas, y en cuyas intrigas se mezclan rasgos de comedia palatina, de comedia cabaleresca (con una presencia importante de la magia) y de tragedia histórica (es el caso de *En la vida*). En la producción temprana de Calderón, solo en un caso encontramos el motivo de la identidad perdida e ignorada: en *La devoción de la cruz*, que bajo ningún concepto puede definirse una comedia palatina, si acaso un híbrido de tragedia y comedia devota<sup>16</sup>.

Los datos hasta aquí expuestos nos hablan, por tanto, de un Calderón que se aleja sensiblemente de la fórmula de comedia palatina más corriente en la primera fase de la Comedia Nueva, en cuanto que no solo tiende a separar dos líneas de intriga que solían presentarse imbricadas, sino que rechaza esos componentes fabulosos, fantásticos y de impronta mítica que iban vinculados al motivo de la identidad perdida y recuperada. No es que Calderón desprecie este material diegético, ni mucho menos, pero parece reservarlo para su producción cortesana, en la que la espectacularidad requiere de tramas con un fuerte componente fantástico. En su producción para el corral, al contrario, el resquebrajamiento de la verosimilitud solo se da en las comedias de santos; mientras que las comedias palatinas tienden a circunscribir su acción y los motivos diegéticos que las sustentan al ámbito de lo —al menos teóricamente— verosímil, por lo que el dramaturgo suscitará

<sup>16</sup> Comp. Antonucci, 2011 y 2012.

la maravilla de los espectadores solo extremando las complicaciones del enredo, con un mecanismo que ya Ignacio Arellano analizó con certera intuición en la comedia de capa y espada<sup>17</sup>.

3. Como sabe cualquiera que se haya dedicado a la cuestión taxonómica con continuidad, las generalizaciones son muy útiles para trazar mapas que permitan orientarse en la producción de un dramaturgo, pero no pueden dar cuenta de todos los matices y los casos particulares. Afortunadamente, digámoslo: porque la creación literaria no es un acto mecánico, y el dramaturgo no construye su obra para que esta encaje en un molde prefijado, aunque a buen seguro juegue con estos moldes, que conforman el horizonte de expectativas de su público<sup>18</sup>. Consideremos, como ejemplo de lo que acabo de decir, *La banda y la flor* (1632): indudablemente una comedia palatina, en su elenco de personajes figura un poderoso (el duque de Florencia) enamorado de una vasalla que no le hace caso, por lo que pide ayuda a su privado Enrique para lograr acercarse a su amada. El caso es que —aunque todo el mundo crea lo contrario— el privado no ama a Clori, la amada del Duque, sino a su hermana Lísida; por lo que el gracioso comenta con sorna que con ello ha faltado «una traza» (v. 666), la del poderoso en competición con su privado<sup>19</sup>. Y lo mismo faltará otra traza, la que el gracioso llama del «duelo de amor y amistad» (v. 669), cuando se aclara que Otavio, amigo de Enrique, a quien quiere es a Nise, y no a Lísida. El alivio de Enrique, desafortunadamente, es breve, pues en todo caso el Duque lo obliga a fingir amor por Nise para que esta sonsaque a Clori, lo que causa una cadena de malentendidos con Lísida y con Otavio. Por otra parte, el mismo Enrique es responsable no secundario de la confusión que caracteriza la intriga, pues, al ver que Clori se ha enamorado de él, no la desengaña por cortesía, disimulando su amor por Lísida, lo que da pie a un sinfín de equívocos y a los más que justificados celos de la dama de su corazón. La complicación del enredo, pues, está servida, pero se basa no ya en la ocultación de la identidad sino en la ocultación y disimulación de los sentimientos.

<sup>17</sup> Arellano, 1988.

<sup>18</sup> Ver al respecto las consideraciones modélicas de Pavis, 1980, pp. 236-237.

<sup>19</sup> *Traza* tiene aquí el mismo sentido de «combinación precisa de funciones narrativas» con el que adopta la palabra Oleza, 2009, p. 325. Cito el texto de la comedia de la edición de Castro Rivas, 2016.

En un caso como el de esta comedia, pues, Calderón parece jugar con ambas modalidades, la del triángulo amoroso dominado por los deseos de un poderoso arrogante y la de la ocultación de la identidad, pero con modificaciones sensibles del paradigma de ambas, lo que contribuye al tono francamente cómico de la obra<sup>20</sup>.

Un caso parecido es el de *El alcaide de sí mismo*: el núcleo más importante de la intriga, que da pie a un sinfín de equívocos a cuál más cómico, es el involuntario trueque de identidades entre el príncipe Federico de Sicilia y el rústico bobo Benito, que acaba en la cárcel al ser tomado por Federico, mientras que este se hace pasar por un mercader español al que Elena de Belflor nombra alcaide de su castillo y guarda del villano allí recluso. Secundario sin duda, pero también fundamental para el desarrollo de la acción, es el motivo de la pasión amorosa aparentemente desigual, la de la poderosa Elena de Belflor (¿recuerdo consciente, quizá, de la Diana de Belflor lopiana?) por el supuesto mercader que es ahora alcaide de su castillo. Como es de rigor en esta traza, a su vez el amado ama, correspondido, a otra dama: la princesa de Nápoles Margarita. A diferencia de lo que sucede en la lopiana *El perro del hortelano* (quizás por la diversa categoría social de los protagonistas) a Federico no se le pasa por la cabeza sucumbir a las insinuaciones de Elena, y la escena en la que disuade a Margarita de sus celos hablando mal de Elena, que los está escuchando al paño, es una de las más cómicas de la pieza. En esta comedia, la pasión no correspondida de la figura del poder no entraña ningún tipo de riesgo o de preocupación para el protagonista. Algo más tiránica y peligrosa es la duquesa Flérida de *El secreto a voces*, que quiere impedir a toda costa el amor de su amado secretario Federico por una dama cuya identidad él mantiene oculta; aun así, las estrategias emprendidas por todos los personajes para lograr su propio beneficio (amoroso o económico, como en el caso del gracioso) conforman un enredo que, además de complicado, es sumamente cómico por la continua frustración —*sine periculo*, que diría Vitse— de las expectativas de cada uno. Añádase a esto que, prácticamente hasta el final, los dos enamorados logran burlar a Flérida hablando en cifra de sus amores y estrategias delante

<sup>20</sup> Ver al respecto las consideraciones de Castro Rivas, en su edición de *La banda y la flor*, pp. 69-76, que justamente atribuye al personaje de Nise, dama tramoyera no demasiado hábil ni afortunada, una cuota importante de la comicidad de la obra.

de ella, sin que ella entienda nada. Y la burla al poderoso arrogante creo que puede considerarse un elemento indudable de comicidad<sup>21</sup>.

La burla a los deseos ilícitos del poderoso es asimismo un rasgo interesante que caracteriza algunas de las comedias palatinas cuya intriga responde a la primera de las modalidades deslindadas arriba. Me refiero a esos títulos que mayormente se resienten del recuerdo de las tragedias centradas en los abusos sexuales del poder, en cuya acción el deseo del gobernante protagonista no se declina en las formas del galanteo y de la insinuación, sino en las de la amenaza, la fuerza y el chantaje. Pertenecen a este grupo de títulos *Amor, honor y poder*, *Saber del mal y el bien*, *El galán fantasma*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (a los que cabría añadir *Darlo todo y no dar nada*, cuya intriga tiene más de palatina que de historial, pues a pesar del protagonismo de Alejandro Magno lo central en la acción no son sus conquistas sino el triángulo que forma con Apeles y Campaspe). Este pequeño corpus es ideal para observar lo variable de la proporción serio-cómico en la producción palatina de Calderón, una variabilidad que no parece depender de la cronología. Así, tanto la juvenil *Saber del mal y el bien* (1628) como la más tardía *Darlo todo y no dar nada* (1651) no dramatizan el motivo de la burla al poderoso, y su intriga, desprovista de cualquier comicidad que no sea la del gracioso, incluye situaciones de gran riesgo y tensión dramática que no degeneran en tragedia tan solo por el conocido mecanismo de la autolimitación del gobernante. En el extremo opuesto se encuentra *El galán fantasma*: los equívocos cómicos producidos por el pasaje secreto, que se acumulan sobre todo en el último cuadro de la tercera jornada, tienden a difuminar y casi hacer olvidar los componentes más serios de la intriga, que giran todos alrededor de la figura del duque de Sajonia, asesino y violador en potencia que irrumpe repetidas veces en el jardín de Julia, en la tercera jornada manda raptarla, y en la primera manda asesinar a su rival Astolfo, afortunadamente sin lograrlo<sup>22</sup>. Todos los ataques del duque de Sajonia fracasan, y el poderoso cruel se ve repetidamente burlado en

<sup>21</sup> Ver las interesantes consideraciones de Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego en su ed. crítica de *El secreto a voces*, pp. 93-97.

<sup>22</sup> Arellano, 2017, p. 703, considera que *El galán fantasma* es «un modelo intermedio de pieza palatina cómica», y observa: «El primer acto termina aparentemente con la muerte de Astolfo (“¡Qué lastimosa tragedia!”, “¡Qué rigurosa desgracia!”), para derivar en el resto de la comedia hacia una traza de enredo cómico, calificada por el Duque mismo de raras confusiones y engaño».

sus deseos, por lo que las situaciones potencialmente trágicas pronto se desactivan de forma cómica. Baste solo un ejemplo de esta refinada estrategia calderoniana: la secuencia en silvas (vv. 1573-1744), colocada en posición central en el último cuadro de la segunda jornada, cuya imbricación de motivos trágicos y cómicos parece el fruto de un juego consciente de parte del dramaturgo. Astolfo, el enamorado de Julia, tras haber convalecido de las heridas recibidas por el Duque decide ir a ver a su amada utilizando un pasaje secreto que desemboca en el jardín de Julia partiendo de la casa de su amigo Carlos. Cuando Astolfo, cubierto de tierra, sale de la boca del túnel en su jardín, la dama no solo desconoce la existencia de este pasaje, sino que ignora que Astolfo no está muerto como ella cree, sino vivo y bien vivo. Al verlo, cree ver a un fantasma bañado en sangre, recién salido de la tumba, como los que, en las tragedias renacentistas, aparecían a los seres queridos pidiendo venganza. Y, lógicamente, se desmaya. Cuando vuelve en sí, he aquí que se encuentra con el Duque, que escuchando los gritos de la dama ha aprovechado para entrar por segunda vez en su jardín. Asustadísima, Julia le cuenta lo que ha visto, con un registro retóricamente elevado en léxico e imágenes, como es apropiado de una situación trágica:

Esta [tierra] que ves herida,  
de sus mismas entrañas desasida,  
a las estrellas sube  
pirámide de polvo, densa nube,  
a empañar importuna  
los trémulos cristales de la luna.  
Yo vi aquí, desmayada  
la voz, torpe la acción, la lengua helada,  
erizado el cabello,  
en el pecho un puñal, un ñudo al cuello,  
equivoca la vida,  
al corazón la sangre retraída,  
embargado el aliento,  
muerto el sentido y vivo el sentimiento...  
No puedo hablar... yo vi, yo vi bañado  
en sangre y polvo Astolfo, que abortado  
de su sangre nacía<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Cito de la edición de Iglesias Iglesias, 2015, p. 182 (vv. 1629-1645).

Haciendo total desprecio de las apariciones sobrenaturales, el Duque piensa aprovechar para violentar a Julia, porque así, además de su placer, conseguirá dar celos al muerto, quien, «si el alma no muere con la vida» (v. 1664), verá el agravio y sufrirá por ello. Julia y el Duque, pues, cada uno a su manera, viven esta escena según modelos retóricos y de comportamiento que recuerdan la tragedia. Por otra parte Astolfo y Carlos, que ha entrado también en el jardín para ayudar a su amigo, viven la misma escena según modalidades que son más bien propias de la comedia. De hecho, Astolfo al ver llegar al Duque oculta la entrada del pasaje con una almohada y se esconde en un cuarto cercano; para evitar la violencia apaga la luz y le habla al Duque fingiendo ser el fantasma de sí mismo para asustarlo; finalmente, logra que no lo descubran gracias al engaño de Carlos, que declara que en el cuarto donde Astolfo se ha escondido no hay nadie. A partir del momento en el que Astolfo, en el más prosaico romance de la secuencia siguiente, revela a Julia el secreto del túnel, la intriga se desarrolla cada vez con más decisión según los módulos de la comedia, enredándose ulteriormente en la tercera jornada.

También en *Amor, honor y poder*, la más temprana de esta serie de títulos, de la que se suele reconocer el tono serio<sup>24</sup>, es posible observar cómo se imbrican situaciones de comedia y situaciones de tragedia, siempre desactivadas estas últimas justo a tiempo para que el riesgo no pase de mera amenaza. Consideremos por ejemplo el último cuadro de la primera jornada, en el que se dramatiza el primer asalto del rey a Estela: acompañado por su privado —que es Ludovico, el enamorado de la dama— el rey entra en el cuarto de Estela «sin licencia» (v. 807) y con «atrevimiento» (v. 817)<sup>25</sup>. Las súplicas del rey enamorado y las réplicas desdeñosas de la dama configuran una situación tópica que sube de gravedad en cuanto el monarca, ya impacientado, declara que «ya faltó / el sufrimiento, porque / un poderoso ofendido / es ira» (vv. 935–938) y manda cerrar la puerta, un acto que siempre es preludeo a la violencia sexual en el teatro calderoniano<sup>26</sup>. Entonces Estela acude a la astucia (la «industria contra la fuerza», v. 977) para sortear el ataque

<sup>24</sup> Zugasti, 2015a, p. 94 la clasifica entre las pocas comedias palatinas serias de Calderón, mientras Antonucci, 2011, p. 131 señala los cimientos propios del modelo trágico en el que se basan amplias porciones de la intriga.

<sup>25</sup> Cito de la edición de Vila Carneiro, 2017.

<sup>26</sup> Comp. Antonucci, 2017, pp. 50–51.

del rey y, con un pretexto, sale de la habitación y se encierra en otra contigua, dejando al rey burlado y despechado. En esta obra, sin embargo, el conflicto va agudizándose más, en lugar de desleírse en la complicación del enredo cómico como sucede en *El galán fantasma*. En la secuencia final de la segunda jornada (en silvas), el rey mueve otro ataque a Estela, tomándole la mano sin permiso, y este gesto —en el que la mano es metonimia del cuerpo femenino, y el gesto alusión al apoderamiento masculino del mismo<sup>27</sup>— visto por Enrico, hermano de la dama, determina un enfrentamiento entre el rey y el vasallo que precipita el final de la jornada en el drama. Enrico le recuerda al monarca sus obligaciones y este, enfadado, le da un bofetón; Enrique, no pudiendo vengarse en el monarca, agrede a uno de los testigos de la afrenta, hiriéndolo gravemente; por ello, es apresado. En la tercera jornada, esta situación da pie a la utilización de un motivo dramático bien conocido, el del poderoso que exige favores sexuales a una mujer a cambio del perdón para un hombre al que ella quiere (familiar o enamorado). Estela va a ver al rey para pedirle la libertad de Enrico, y el rey no solo le dice que «En tu mano está su vida» (v. 2649), sino que anuncia la violencia a la que se dispone: «he de vencer con rigores / lo que con regalos no. / ¿Cómo podrás defenderte? / Solos estamos los dos» (vv. 2655–2658). Pero Estela reacciona amenazando con matarse ante esta eventualidad (la misma reacción de Semíramis ante Nino en la tercera jornada de *La hija del aire*), lo que declara en una larga tirada de 80 versos en romance en la que se acumulan sintagmas cargados del léxico de las emociones trágicas. Su suicidio, que provocará «pasma, horror, miedo y tragedia» (v. 2704), será la única reacción posible ante un monarca que busca «muerte, horror, miedo y afrenta» (v. 2712); tras su muerte, su «alma infelice, / en su misma sangre envuelta» (vv. 2721–2722), pedirá justicia «conmoviendo a piedad / [...] y en cada gota mezclando / voz, gemido, llanto y pena» (vv. 2725–2728). Este discurso, de estructura retóricamente perfecta, es eficaz: las últimas resistencias del rey caen en pedazos y, tras comparar a Estela con Porcia y Lucrecia (v. 2751), confiriéndole por tanto la talla trágica que la dama había reivindicado para sí, declara que se casará con ella, «venci-do mi poder, su honor laureado» (v. 2783).

<sup>27</sup> Recuérdese la preocupación del criado 2 en *La vida es sueño*, por evitar que Segismundo tome la mano de Estrella delante de Astolfo, y la misma reacción de la princesa.

Tan temprana como *Amor, honor y poder* es *La selva confusa*, que se caracteriza al contrario por una comicidad y una complicación del enredo muy acusadas. Los sucesos que protagoniza Fadrique, hijo del duque de Milán, obligado a huir de la envidia malvada de su hermano y refugiado en la corte de Mantua con el nombre muy caballeresco de «Desdichado» y una identidad fingida de pescador, recuerdan comedias palatinas como *El vergonzoso en palacio*, y quedan a mil leguas de distancia del tono serio y ejemplar que caracteriza *Amor, honor y poder*. Estos dos títulos nos muestran que, ya desde el comienzo de su actividad de dramaturgo, Calderón manejaba una gama amplia de declinaciones de la proporción entre componentes cómicos y componentes serios<sup>28</sup>. Y no es que la diferente proporción dependa automáticamente del tipo prevalente de intriga: serias las comedias que se centran en los deseos amorosos de un poderoso, cómicas las que se centran en la ocultación de la identidad. Ya hemos visto cómo la comicidad puede caracterizar las intrigas del primer tipo, con el caso de *El galán fantasma*. Si comparamos la intriga de *La selva confusa* con la de *Afectos de odio y amor*, compuesta más de tres décadas después, salta a la vista que

<sup>28</sup> Creo que una atenta consideración comparada de estas tramas despeja con facilidad la duda sobre la posibilidad del receptor de descifrar correctamente lo que el dramaturgo pudo haber escrito o no con intención cómica, que manifiesta por ejemplo Galar, 2003, p. 49, observando que «lo risible varía según las épocas y depende de la sensibilidad y sentido del humor de cada lector-espectador». Esto solo puede ser cierto para situaciones puntuales: buen ejemplo de ello sería la disputada interpretación de la apuesta entre el rey Pedro y Coquín en *El médico de su honra*. Pero aun en estos casos, la labor del filólogo consistirá precisamente en la reconstrucción de los códigos, no solo lingüísticos sino también culturales, que rigen el texto. Si hoy, por seguir con el ejemplo anterior, no vemos nada cómico en el maltrato cruel de un subordinado, el conocimiento de otros textos calderonianos (entre ellos, *De una causa dos efectos*, donde se habla de forma muy desenfadada de quitarle las muelas al gracioso) nos pondrá sobre aviso de que la apuesta de los dientes en *El médico de su honra* no tiene nada que ver con la tragedia sino que puede considerarse una especie de entremés cómico, por la relativa frecuencia con la que en la época se hacían estas bromas crueles a los subordinados (ver también, al respecto, Sáez, 2014, pp. 276-277, que aporta otros ejemplos procedentes de la narrativa). Asimismo, le incumbe al filólogo comprender que cualquier burla o infracción del código del honor que no reciba ninguna sanción sino, muy al contrario, un premio final, es cómica, que no sería. Es precisamente en la falta de comprensión filológica de los códigos culturales de la época que anidan los errores hermenéuticos más perjudiciales de la historia crítica sobre el teatro calderoniano; entre ellos, la famosa lectura tragedizante de las comedias de capa y espada sobre la que tanto y tan bien ha escrito Arellano (al menos 1990, 2002 y 2017).

—aun sin llegar nunca a rozar la tragedia, como sucede en *Amor, honor y poder*— los resortes de la acción de esta comedia de la madurez calderoniana son profundamente diferentes: rivalidades políticas en choque con las aspiraciones sentimentales, empresas bélicas, duelos de honor<sup>29</sup>. La comicidad, en la intriga de *Afectos de odio y amor*, solo caracteriza al gracioso; a menos que no se quiera considerar cómica la frustración de los propósitos antimasculinos de Cristerna, la protagonista, que se rendirá en el final al amor por Casimiro, deshaciendo las leyes profesmeninas que ella misma había redactado en la primera jornada. Pero este giro de la disposición de Cristerna se enmarca en la bien conocida tradición teatral del que Vitse llama el «complejo de Diana»<sup>30</sup>, castigo —cómico, sí, pero también ejemplar en la perspectiva cultural de la época— a la presunción de la mujer que quiere prescindir del hombre. Fuera de este motivo, nada en la acción suscita la risa franca y desenfadada que —por poner solo un ejemplo— determinan en el espectador tantas secuencias de *El alcaide de sí mismo*. Ulterior prueba esta de que un mismo tipo de intriga (en este caso, el que gira alrededor de una ocultación de identidad) puede ser tratado de forma más cómica o de forma más seria. Prueba también de que, como apuntaba al comienzo, la «extensión del tema erótico amoroso», que según Zugasti ayudaría a discriminar entre comedia palatina seria y comedia palatina cómica<sup>31</sup>, no es un criterio necesariamente concluyente, pues creo que nadie puede poner en duda que la intriga amorosa es central tanto en *El alcaide de sí mismo* (cómica) como en *Afectos de odio y amor* (seria).

4. Lo que sí cambia entre estas dos comedias no es tanto la mayor o menor extensión del tema amoroso, como la importancia de los motivos relacionados con el código del honor. ¿Qué pinta el honor en la intriga de *El alcaide de sí mismo*, cuando la princesa de Nápoles miente a su padre descaradamente para ir a ver a su enamorado, al que ella cree prisionero en Belflor? Al contrario, en *Afectos de odio y amor* reconocemos que el honor es un resorte importantísimo en la conducta de los

<sup>29</sup> Arellano, 2017, p. 702, ve en esta comedia un «[b]uen ejemplo en [el] nivel más limitado de la comicidad», el de «aquellas piezas que subrayan aspectos de lo patético, con frecuentes situaciones que fuerzan a los protagonistas a enfrentarse a conflictos de lealtad, celos y amor, abusos de poder (nunca cumplidos de manera irremediable), obligaciones de la amistad frente a las de la privanza...».

<sup>30</sup> Vitse, 1983, p. 554.

<sup>31</sup> Zugasti, 2003, p. 178.

protagonistas, desde el comienzo hasta el final, y esto sin prejuicio de la tonalidad fundamentalmente amorosa de la intriga. Si el honor es una construcción que pesa de forma decisiva en el comportamiento de los personajes, determinando sus elecciones y la misma dirección de la acción, estaremos en presencia de una comedia seria; si al contrario el honor no es más que un *flatus vocis*, meramente funcional a la creación de situaciones que complican más y más el enredo, o no cabe siquiera en las consideraciones que guían a los protagonistas, entonces estaremos en presencia de una comedia cómica<sup>32</sup>.

Otra característica que parece influir en el mayor o menor grado de comicidad de la acción dramática es la calidad de los protagonistas, probablemente debido a los imperativos del decoro. Todas las comedias palatinas en las que figura un monarca cuyo nombre tiene una consistencia histórica precisa tienden a lo serio más que a lo cómico: y esto es cierto no solo para *Amor, honor y poder*, cuyo protagonista es el rey inglés Eduardo III, sino también para *Saber del mal y el bien* (Alfonso VII de León), *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (Pedro II de Aragón) y, si se acepta su cercanía con el género palatino, *Darlo todo y no dar nada* (Alejandro Magno) y *En la vida todo es verdad y todo mentira* (Focas, emperador del Imperio de Oriente). Ninguna de estas comedias puede considerarse como ‘historial’, pues ninguna pretende dramatizar hechos históricos de interés general —como es el caso, por poner solo un ejemplo, de *El sitio de Bredá*— sino acciones particulares, en las que la posición de poder del monarca, y la posición subalterna de los demás protagonistas, agrava las tensiones y rivalidades propias de un enredo cuya solución acaba por revestir caracteres de ejemplaridad. Nada cambia, a lo largo de las décadas, en la manera de construir estas intrigas en cuanto a la proporción de comicidad: mínima en todas ellas, y solo confiada al gracioso. Lo único que cambia es la mayor complicación del enredo, visibilísima si se comparan los extremos cronológicos de la serie.

<sup>32</sup> No habrá que olvidar que, independientemente de cuánto influyen en la acción, las preocupaciones de honor nunca traspasan en estas comedias el límite que impondría un desenlace infausto, como en la tragedia. Hechas las debidas diferencias, también para las comedias palatinas funciona la afirmación de Arellano referida a la comedia de capa y espada, género en el que «[l]a constelación de motivos pertenecientes al código se caracteriza por su flexibilidad, en contraposición a la rigidez de las tragedias» (Arellano, 2013, p. 349).

Más numerosas son las comedias palatinas cuyos protagonistas son gobernantes con consistencia histórica pero de rango menor que el de monarca (es el caso del príncipe de Parma Alejandro Farnesio en *Nadie fie su secreto* y *Amigo, amante y leal*); o gobernantes de estados ficticios, como el ducado de Ursino en *Las manos blancas no ofenden*, o el reino de Suevia en *Afectos de odio y amor*<sup>33</sup>; o —lo que es más común— de estados existentes pero cuya identidad históricamente comprobable es totalmente vaga e indeterminada: piénsese en el rey de Nápoles de *El alcaide de sí mismo*, en la duquesa de Parma de *El secreto a voces*, en el duque de Sajonia de *El galán fantasma*, en el duque de Florencia de *La banda y la flor*, en los duques de Mantua y de Milán en *La selva confusa* y *De una causa dos efectos...* y podríamos seguir con el elenco<sup>34</sup>. En este caso, las intrigas pueden tener una mayor o menor proporción de situaciones cómicas, pero nunca aspirarán a la ejemplaridad más que de forma muy marginal; lo que buscan es suscitar en el destinatario suspensión y curiosidad, casi siempre divertida, por el juego de simulaciones y/o disimulaciones con el que todos los protagonistas tratan de lograr sus objetivos amorosos, a menudo en competencia recíproca<sup>35</sup>.

Por otra parte, no creo francamente que sea necesario pesar como en una balanza lo serio y lo cómico de una intriga para adscribirla a la comedia palatina cómica o bien a la seria, si esto no nos sirve para otras operaciones de mayor calado. Lo que más importa, creo, es reconocer que el universo palatino de Calderón se compone de un repertorio variado de acciones dramáticas cuyo tono dominante va del desenfadado más lúdico a la seriedad más ejemplar, pasando por un abanico muy amplio de posibilidades intermedias. Es en esta variedad en donde hay que seguir profundizando, para ampliar nuestro conocimiento de un corpus todavía poco explorado con respecto a la comedia de capa

<sup>33</sup> El hecho de que el nombre de Cristerna de Suevia en *Afectos de odio y amor* sea un alias transparente de Cristina de Suecia no basta, en mi opinión, para asimilar esta comedia al grupo de las que presentan entre sus protagonistas a un monarca cuyo nombre tiene una inmediata correspondencia histórica.

<sup>34</sup> Acerca de cómo interpretar la remota historicidad de algunas de estas comedias palatinas, es de interés Hildner, 2008.

<sup>35</sup> Subraya lo importante de la noción de juego amoroso, por ejemplo, Casariego Castiñeira, 2018, p. 22, al calibrar el mayor o menor carácter cómico de la intriga de *Nadie fie su secreto*.

y espada y a la tragedia, y para comprender mejor los nexos que lo unen a otro género afín, todavía escasamente definido, como el de la comedia novelesca, que pesca en el universo imaginario de los libros de caballerías y de la novela bizantina.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentilli y Renata Londero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 129-146.
- ANTONUCCI, Fausta, «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42.1, 2012, pp. 145-162.
- ANTONUCCI, Fausta, «Puertas cerradas y cuartos a oscuras en las tragedias calderonianas (con algunas excursiones en las comedias)», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 2017, pp. 45-55.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- ARELLANO, Ignacio, «Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 357-378.
- ARELLANO, Ignacio, «Lo maravilloso y lo fantástico en Calderón», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 93-121.
- ARELLANO, Ignacio, «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, 125.3, 2013, pp. 331-352.
- ARELLANO, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 693-709.
- ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. Joan Oleza, <<http://artelope.uv.es/>>.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amor, honor y poder*, ed. Zaid Vila Carneiro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Nadie fie su secreto*, ed. Paula Casariego Castiñeira, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón, dir. Fausta Antonucci, <<http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>>.
- GALAR, Eva, «El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*», en *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)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 35-52.
- HILDNER, David J., «Semi-historicidad y pseudo-historicidad en el ciclo italiano de Calderón», *Teatro de palabras*, 2, 2008, pp. 1-12. Disponible en <[https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/pls/public/gscw031?owa\\_no\\_site=5478&owa\\_no\\_fiche=51&owa\\_bottin=>](https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/pls/public/gscw031?owa_no_site=5478&owa_no_fiche=51&owa_bottin=>) [consulta: 13-7-2021].
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, 1981, pp. 153-223. Reed. en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, London / Valencia, Tamesis Books / Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte Nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 321-349.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980. Traducción española: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1990.
- SÁEZ, Adrián J., «Gracias cortesanas en *El médico de su honra*: más sobre la apuesta del bufón Coquín y el rey don Pedro», *Castilla. Estudios de literatura*, 5, 2014, pp. 267-283.
- VITSE, Marc, «El hecho literario», en *Historia del teatro en España. 1 (Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII)*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, pp. 507-612.

- WARDROPPER, Bruce, «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia*, ed. Elder Olson, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux, 1977, vol. II, pp. 867-871.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *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)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *Cuadernos de teatro clásico*, 31, 2015a, pp. 65-102.
- ZUGASTI, Miguel, «A vueltas con el género de *La vida es sueño*: comedia palatina seria», *Cuadernos de teatro clásico*, 31, 2015b, pp. 257-296.