

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA
Y LA COMEDIA PALATINA



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2023

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA
Y LA COMEDIA PALATINA

NEW YORK, IDEA, 2023

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHOJA», 91

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY
AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS
Y SOCIALES, ESPAÑA)

SUBDIRECTORA (SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS-PEI): MARTINA VINATEA
(UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO, PERÚ)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

ROBIN ANN RICE (UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEI ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,

ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© Del autor

ISBN: 978-1-952399-16-9

Depósito Legal: M-22462-2023

New York, IDEA/IGAS, 2023

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA
Y LA COMEDIA PALATINA

NEW YORK, IDEA, 2023

A Sagrario, Mateo y Emma

*Un libro vale por la novedad de los problemas
que crea, anima o reanima.*

Paul Valéry

*El arte de escribir historias está en saber sacar de
lo poco que se ha comprendido todo lo demás;
pero acabada la página se reanuda la vida y uno
se da cuenta de que lo que sabía es muy poco.*

Italo Calvino

*¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues
lo que siempre ha sido: meter la cabeza en lo os-
curo, saber saltar al vacío, saber que la literatura
básicamente es un oficio peligroso.*

Roberto Bolaño

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1. EL GÉNERO PALATINO: HISTORIA DE UNA DEFINICIÓN	17
2. EL CORPUS PALATINO DE ROJAS ZORRILLA	35
2.1. La tragedia palatina	36
2.2. La comedia palatina	42
2.2.1. <i>No está el peligro en la muerte</i> de Rojas Zorrilla <i>vs. Engañar con la verdad</i> de Jerónimo de la Fuente	50
2.2.2. Los problemas de autoría de <i>La confusión de fortuna</i>	59
2.2.3. Otros casos a la luz de la estilometría	63
3. ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS	65
3.1. Distanciamiento espacial y temporal	66
3.1.1. Espacio. La geografía dramática	71
Italia: el predominio de Nápoles	73
París: entre la antigüedad y la modernidad	82
Inglaterra, terreno adverso	85
Albania como creación	89
Hungría mítica	90
3.1.2. Alejamiento temporal y pseudohistoricismo	93
Antes del siglo xv	98
El siglo xvi y el contexto italiano	103
París, entre el xvi y el xvii	113
El siglo xvii y el exotismo más relumbrón	115

3.2. Los personajes de la comedia palatina	118
3.2.1. El rey	119
3.2.2. La figura del privado	135
3.2.3. Las damas	143
3.2.4. Un caso especial: el español en tierras extranjeras	156
3.2.5. Las clases bajas: el mundo de los criados	166
3.3. Los espacios de la acción	176
3.3.1. Localizaciones interiores	179
Palacio y casas señoriales	179
Torre y celda	183
Iglesia y cripta	189
3.3.2. Localizaciones exteriores	193
Bosque	193
Jardín	200
Playa y muelle	207
Los contornos de la ciudad	210
3.4. Los ejes temáticos	211
3.4.1. El amor	213
3.4.2. El poder	229
3.4.3. La amistad	241
3.4.4. Clasificación de las comedias de Rojas según la preponderancia de los ejes temáticos	251
4. CIERRE	253
5. BIBLIOGRAFÍA	257

INTRODUCCIÓN

Es indudable que Francisco de Rojas Zorrilla ha sido y es considerado una de las grandes figuras del teatro del Siglo de Oro; sin embargo, dentro de su teatro la crítica ha puesto más atención en unas facetas que en otras, habitualmente encumbrando su labor como dramaturgo cómico y vituperando su producción trágica. Y es una inercia que ya parecía arraigar fuertemente entre los más cultivados académicos del siglo XIX como Martínez de la Rosa¹, Gil Zárate o Eugenio de Ochoa.

Otros críticos de la época renuncian a esta visión tan dicotómica de la dramaturgia rojiana y recurren más bien a la inconstancia o falta de regularidad en la calidad y el cuidado de sus composiciones. Tal es el caso del conde de Schack, quien considera al toledano al mismo nivel que el líder de la generación:

Rojas estaba dotado por la naturaleza de varias prendas, de una imaginación poderosa, de un genio inagotable, del don de expresarse con sublimidad y fuego, de representar las pasiones más enérgicas en lo trágico, y de mucha gracia y agudeza para lo cómico, comprendiéndose así que, con tales cualidades relevantes, haya compuesto obras maestras, iguales a las mejores de Calderón; pero le faltaba, para sostenerse a esa altura, la constancia, la energía, y ese sentido artístico, serio y reposado, que sostiene el genio y evita su caída².

¹ «Parece que se ven dos poetas distintos: uno extravagante y afectado, que se afanaba por parecer elevado y sublime, lisonjeando el mal gusto de su época; y otro, lleno de amenidad y gracia, cuando dejaba correr libremente su talento sin oprimirle ni hostigarle» (recogido en Cotarelo y Mori, 2007, pp. 111).

² Schack, 1887, pp. 47-48.

La segunda mitad del siglo xx parece haber dado un vuelco a estas cuestiones. Aunque la mayoría de los críticos siguen defendiendo la gran calidad de las composiciones cómicas frente a la mediocridad de muchas de sus tragedias, han surgido voces y trabajos que se afanan en demostrar lo contrario. Uno de los primeros fue Raymond MacCurdy, quien sostiene en su *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy* que Rojas es «the most poet tragedy of love in the Golden Age»³, y sobre todo lo demuestra a través de un exhaustivo recorrido por las principales tragedias del corpus del toledano. Ya más actualmente, y tras los interesantes trabajos de Mackenzie o Julio⁴, destaca la tesis doctoral de Gómez Rubio, *La configuración de las tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla*⁵, monografía que pone al día el corpus trágico del autor y valora en su justa medida las grandezas y las fallas del macrogénero.

Curiosamente, y contrariamente a lo esperado, había un gran vacío crítico en el estudio de su faceta cómica, un cajón cerrado que albergaba la comedia palatina y que, salvo pequeñas y poco fundamentadas excepciones, en raras ocasiones había llamado la atención merecida. Dentro de él encontramos grandes y conocidas piezas del corpus general del autor, como *Los bandos de Verona* o *Peligrar en los remedios*; sin embargo, son mayoría los títulos que, hasta el presente trabajo, han pasado desapercibidos incluso para los estudiosos de la obra del autor, como *No está el peligro en la muerte*, *No hay duelo entre dos amigos* o *No intente el que no es dichoso*, bien por el desconocimiento de su existencia, bien por el desdén hacia unos textos que eran considerados de menor interés por su excesiva convencionalidad.

Aquí es donde ocupa su lugar la presente monografía, resultado de una investigación que tiene como principales objetivos rescatar del olvido a esta *rara avis* dramática dentro de la producción rojiana que, irónicamente, se consolida como uno de sus subgéneros cómicos más productivos, con un total de once títulos —casi un cuarto de su obra total—; y reconocer su valía como producto literario y social de su época.

El estudio profundiza en el mundo de la comedia palatina, delimitando un género cuyos límites no han estado firmemente fijados por la crítica hasta el momento, centrándose posteriormente en los títulos palatinos de Rojas a través de un análisis detallado de cada uno de sus rasgos idiosincrásicos.

³ MacCurdy, 1958, p. 108.

⁴ Mackenzie, 1993 y 1994; Julio, 1996a.

⁵ Gómez Rubio, 2008.

Para nuestros fines era muy importante delimitar de una vez por todas los contornos de este subgénero cómico que, salvo excepciones como los trabajos de Oleza, Florit y, especialmente, Zugasti⁶, se difuminaban y contaminaban constantemente con los límites de la comedia histórica o la de santos. En consecuencia, el primer capítulo de la monografía abordará de manera directa este problema, haciendo un recorrido por la crítica literaria desde el propio siglo xvii hasta la actualidad, para intentar determinar sin ningún tipo de dudas qué comedias pueden adscribirse al género palatino y cuáles no.

Una vez subido este peldaño inicial pero indispensable, pasaremos en el segundo capítulo a fijar el corpus de piezas palatinas de sesgo cómico (recorremos brevemente el mundo palatino trágico), resolviendo en los casos más problemáticos las cuestiones de autoría pertinentes. Centramos nuestra atención especialmente en dos piezas: *No está el peligro en la muerte* y *La confusión de fortuna*. En ambos casos presentaremos un detallado análisis textual que nos dará las herramientas necesarias para incluir estos títulos o no en el corpus seguro de Rojas Zorrilla.

El último escalón de esta escalera lo conforma el análisis literario de todas estas comedias, construido a partir de cuatro pilares o rasgos fundamentales que dan cuenta de las peculiaridades del género: el distanciamiento espacial y temporal de la acción, recorriendo los diferentes territorios en los que se emplazan las historias de las comedias palatinas de Rojas (Italia, Francia, Inglaterra, Albania o Hungría), así como sus anclajes temporales, transitando desde la Europa anterior al siglo xv hasta la contemporaneidad del espectador; la naturaleza de sus personajes, que comprende desde los más altos escalafones de la sociedad (realeza y nobleza) hasta el mundo más llano de los criados; los espacios que albergan la acción, que dividiremos en localizaciones interiores identificadas con los palacios y las casas señoriales, los castillos y sus torres y las iglesias y sus criptas, y en localizaciones exteriores, entre las que encontramos el bosque, el jardín, la playa y los contornos de la ciudad; y, finalmente, los temas en torno a los cuales se construye la ficción, a saber, el amor, el poder y la amistad.

⁶ Oleza, 1997a y 2003; Florit, 2000 y 2001; Zugasti, 2003.

Las páginas que siguen a esta introducción son, por tanto, un intento de estudiar el corpus cómico de Rojas Zorrilla en su vertiente palatina con la principal finalidad de analizar sus rasgos definitorios, su calidad literaria y, en un sentido más amplio, dar a conocer unos títulos poco conocidos de la dramaturgia áurea que, con mayor o menor suerte compositiva, son productos dignos de ser situados en el panorama teatral del Siglo de Oro tras su escaso recorrido escénico y editorial.

EL GÉNERO PALATINO:
HISTORIA DE UNA DEFINICIÓN

Arte y orden, parientes enemistados.
Elfriede Jelinek

Hablar de la comedia palatina del siglo xvii es hablar de uno de los géneros más fecundos del momento y, a la vez, de un tipo de obras cuyos límites parecen no quedar claros. La experiencia filológica ha demostrado que la fijación de taxonomías cerradas es una tarea harto difícil y, a la vez, una utopía casi irrealizable, pues, si bien se pueden distribuir en cajones bien diferenciados muchas de las piezas analizadas, tantas otras se sostienen en fronteras genéricas un tanto inestables. Y la comedia palatina no escapa a este fenómeno.

Como bien decía la escritora austríaca Elfriede Jelinek, el arte y el orden son parientes enemistados; más aún, la labor de clasificar obras de arte no deja de entrar en contradicción con sus propios fundamentos. La libertad creativa del dramaturgo solía verse constreñida por unos corsés que, hilvanados por sus maestros, concretaban unas características básicas que «debían» perpetuar; sin embargo, el eclecticismo del que siempre ha hecho gala el teatro del Siglo de Oro⁷ contagia estas producciones y dificulta su inclusión dentro de un género u otro.

⁷ En su *Arte nuevo de hacer comedias* ya señalaba Lope de Vega la «monstruosidad» («veo los monstruos de apariencias llenos», v. 132) de este nuevo tipo de teatro que, por ejemplo, mezclaba lo cómico con lo trágico, no respetaba las reglas aristotélicas del teatro clásico o abandonaba un lenguaje excesivamente complejo para llegar a un mayor número de espectadores. Este eclecticismo se hace patente también en la amalgama genérica que subyace en muchas composiciones, en las que, tal y como veremos más adelante dentro del molde palatino, se entremezcla la realidad histórica con la fantasía, lo amatorio con la literatura de viajes, etc.

Son muchos los críticos que a lo largo de los siglos han intentado identificar estas piezas y, a partir de todas ellas, fijar una definición que, valga la redundancia, resultara definitiva. En este capítulo nos encargaremos de realizar un recorrido a través de la vida del género palatino siguiendo dos líneas de análisis: la evolución de la materia palatina en los Siglos de Oro y las incursiones teóricas sobre su naturaleza acometidas desde el siglo xvii hasta la actualidad. Tomando como punto de partida este material intentaremos dar una definición propia que se fundamente en los elementos más significativos e idiosincrásicos de estas comedias y, por tanto, pueda dar cabida también a aquellas que rozan las fronteras establecidas por las taxonomías clásicas.

SIGLO XVI

El germen de la comedia palatina del siglo xvii lo encontramos ya a principios del xvi. Es Bartolomé Torres Naharro quien, de manera sucinta en el «Prohemio» a su *Propalladia* (1517), establece una primera división de las composiciones teatrales atendiendo a sus bases históricas o ficcionales:

Quanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia s'entende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Seraphina*, *Ymenea*, etc.⁸

A tenor de sus palabras y de su producción dramática evidenciamos que, en un estadio inicial, establece una primera gran división que separa a aquellas comedias inspiradas en hechos reales que se muestran como tal de aquellas fundadas en la imaginación del dramaturgo y que, aun así, se impregnan de un fuerte halo de verosimilitud. Ejemplo del primer grupo es la *Tinellaria*. A través de sus cinco jornadas asistimos a una fiesta desenfadada que tiene lugar en las cocinas de un cardenal romano, cuyos personajes muestran sus más viles y mundanas pasiones en un relato inspirado, como sugiere Šabec⁹, en la propia biografía del autor¹⁰. En la cara contraria tenemos, por ejemplo, la *Aquilana*, una de

⁸ Torres Naharro, *Propalladia (Obra completa)*, p. 9.

⁹ Šabec, 2002, p. 82.

¹⁰ Recordemos que Torres Naharro estuvo al servicio de dignatarios eclesiásticos y, por tanto, conocía perfectamente los entresijos de sus vidas privadas y las de su servidumbre.

sus mejores comedias «a fantasía» que insertó en la *Propalladia ya a posteriori*, en el año 1520. Sería, como señala Oleza¹¹, la primera pieza palatina llevada a los escenarios, junto con el *Don Duardos* de Gil Vicente, de 1521. En ella, podemos identificar, más allá de la incompleta definición dada en el proemio, los primeros elementos constitutivos de lo que será la comedia palatina del xvii: personajes de alta alcurnia (el rey Bermudo y la infanta Felicina) que conviven con otros de clases sociales más bajas (como los hortelanos Dandario y Galterio), los enredos amorosos en un entorno cortesano y de palacio o las intrigas derivadas del poder. Sin embargo, estamos lejos de tener ante nosotros a un claro exponente del género pues, contradiciendo la inercia posterior, no sitúa su acción en territorios fuera de Castilla¹², aunque, como indica Oleza¹³, la España representada es más el escenario de un cuento de hadas que una España anclada en la realidad.

Sí lo hace el *Don Duardos* de Gil Vicente, de 1521, cuyo argumento se desarrolla a caballo entre Inglaterra y Constantinopla. Sus personajes, componentes de la realeza de ambos territorios, se ven inmersos en una historia de amor en la que el príncipe inglés transige con disfrazarse de jardinero para conseguir los favores de Flérída, quien abandona su patria tras de su amado. Todavía estamos en los primeros pasos del género, por lo que la pieza carece del dinamismo y la naturalidad característicos de la comedia nueva; más aún, está fuertemente anclada en sus fuentes caballerescas y en la necesidad exacerbada de deleitar al lector-espectador con geniales retazos líricos, lo que a su vez, en palabras de Ruiz Ramón, la convierte en «uno de los más hermosos poemas dramáticos o de los dramas poéticos de la literatura española y la más exquisita pieza del teatro europeo anterior a Lope de Vega y Shakespeare»¹⁴.

Si bien los dos primitivos ejemplos de la materia palatina se circunscriben dentro de la faceta cómica del teatro, pronto esta situación dará un vuelco gracias a la influencia de Giraldi Cinthio, gran creador de tragedias que abandonan los escenarios patrios para situarse en lugares lejanos y cuyos personajes son objeto de las fantasías del autor. Tal y

¹¹ Oleza, 2003, p. 605.

¹² Torres Naharro únicamente inserta alguna referencia a tierras húngaras, patria de Aquilano, pero en ningún momento las convierte en epicentro de la acción.

¹³ Oleza, 1997b, p. 166.

¹⁴ Ruiz Ramón, 1967, p. 89.

como aduce Oleza¹⁵, en un momento de transición teatral como es la segunda mitad del siglo xvi, las nuevas vías abiertas por Cinthio son rápidamente asimiladas por el grupo de los dramaturgos valencianos, quienes parten de las bases de la materia palatina anterior y las enriquecen con la visión trágica de las piezas del italiano, consolidando de esta manera un nuevo tipo de tragedia muy cultivada en estos años y, a su pesar, con poco éxito de público. Así emergen autores como Cristóbal de Virués con *La gran Semíramis* o *Atila furioso*, Jerónimo Bermúdez con *Nise lastimosa*, Lupercio Leonardo de Argensola con *Isabela* o *Alejandra* o Juan de la Cueva con la *Tragedia del príncipe tirano*.

Estos ejemplos, ya encumbrados en el olimpo del teatro, no tanto por su valía escénica sino su papel como eslabones con el nuevo tipo de teatro que comenzaría con Lope de Vega, destacan por investigar por los caminos de los desórdenes del poder y el horror que, de manera renovada, darán lugar a tantas comedias palatinas en el siglo xvii. Sus protagonistas son reyes y príncipes tiranos que sirven de contraejemplo moralizante en un momento marcado por las turbulencias políticas y, como tal, se convierten en personajes complejos y de gran interés psicológico. Cabe destacar asimismo la fuerte dependencia que mantienen las piezas con la realidad histórica, algo que tiene mucho que ver con su naturaleza trágica y moralizante, un matiz que poco a poco se irá difuminando.

Dentro del grupo de dramaturgos valencianos ocupa un lugar significativo en este proceso evolutivo Guillén de Castro, uno de los más importantes componentes de la posterior generación lopesca. En la primera parte de su obra muestra las mismas inclinaciones creativas que sus conterráneos, con un tipo de tragedia cargada de patetismo y de desenlaces sorprendentes. De hecho, en palabras de Ignacio Arellano¹⁶, destaca su gusto por lo melodramático y lo truculento y sus tintes de inspiración senequista. De entre todos los exponentes de esta primera etapa sobresale *El amor constante*, cuya escritura data entre 1596 y 1599. Aun siendo un ejemplo claro de tragedia valenciana, muy cercana a Virués o Artieda, podríamos decir que se afianza como el nexo de unión entre lo descrito hasta el momento y la comedia palatina hija del nuevo arte establecido por Lope. Lo truculento se entremezcla con los que serán los pilares del género en el siglo xvii: alejamiento espacial de la acción

¹⁵ Oleza, 2003, p. 605.

¹⁶ Arellano Ayuso, 2008, p. 232.

(situada en tierras húngaras), indeterminación temporal, el disfrute de un mismo espacio por personajes de clases altas con otras más humildes, la proliferación de elementos del enredo como los juegos de ocultación o identidad, etc.; anticipando lo que en el siglo xvii será el *boom* de lo palatino de sesgo cómico.

SIGLO XVII

Si Guillén de Castro fue la figura principal del cambio a finales de la centuria anterior, Lope de Vega, por los mismos años, será decisivo en la evolución de esa tragedia de ambiente palatino hacia un tipo de composición que, junto con la comedia de capa y espada, ocupará un espacio eminente en los corpus teatrales de los principales dramaturgos áureos: la comedia palatina.

No solo considera que el molde trágico cincelado por los autores valencianos se encuentra alejado de los intereses del público (recordemos que no fueron obras con éxito comercial), sino que cree necesario un cambio en el modo de ser de las piezas, alejándose de la preceptiva clásica aún vigente (la división en cinco jornadas, por ejemplo) y dando una nueva forma más cercana al pueblo y, sobre todo, con una intensidad dramática más comedida. Ubicando en una ambientación más histórica las grandes tragedias de la primera etapa, abre las puertas a un nuevo tipo de formato para la materia palatina que le lleva por los caminos de lo cómico. Lejos de iniciales intentos cuyos finales siguen atando las ficciones a la tragedia, como vemos en *El perseguido* o *Carlos el perseguido* (fecha en torno a 1590), Lope «desplaza el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia»¹⁷ con obras sobre todo protagonizadas por príncipes jóvenes y galanes: *Las burlas de amor*, *El príncipe inocente*, *Los donaires de Matico*, etc. En todas ellas identificamos los mismos elementos constituyentes que señalábamos en *El amor constante* (no hemos de olvidar que alguna de ellas es incluso anterior), pero con un final no funesto. El culmen lo alcanzará en 1613 con *El perro del hortelano*, pieza genéricamente más refinada y referente paradigmático de la familia palatina hasta la actualidad.

Y tras Lope, genio creador y padre de una nueva manera de hacer teatro, irrumpe con fuerza Tirso de Molina en el género con la publicación de los *Cigarrales de Toledo* en el año 1624. Esta obra miscelánea es

¹⁷ Oleza, 1997a, p. 239.

importante por dos motivos: en primer lugar, introduce un breve marco teórico en torno a la naturaleza del género palatino, señalando algunas de sus características básicas; en segundo lugar, alberga, junto con *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*, la obra cumbre de la materia palatina cómica: *El vergonzoso en palacio*, que, con *El perro del hortelano*, encabeza lo que se denominan «comedias de secretario», subgénero de gran pujanza en el marco palatino.

Centrémonos primeramente en el marco teórico que ofrecen los *Cigarrales de Toledo*. Sus personajes protagonistas asisten a la representación teatral de las comedias anteriormente citadas en el palacio de Buenavista¹⁸. Posteriormente a dicha representación, los asistentes dirigen sus comentarios hacia *El vergonzoso en palacio*, que ya parece arrastrar un laureado camino en los teatros¹⁹. Y son tres los focos de interés en torno a los cuales organizan su debate: la ligazón histórica de los argumentos y sus personajes, las desigualdades entre los participantes en el juego del amor y el respeto (o, más bien, su falta) a las reglas clásicas.

El vergonzoso en palacio enraíza a sus protagonistas en los anales de la tradición portuguesa; sin embargo, lo hace de manera un tanto peculiar, pues parece no respetar a pies juntillas la realidad histórica ni, en el plano literario, las reglas clásicas²⁰:

¹⁸ Palacio construido en el siglo xvi a las afueras de Toledo. Como indica Florit en su interesante trabajo sobre *El vergonzoso en palacio* como arquetipo del género palatino, es importante la ambientación confeccionada por Tirso en este primer cigarral, pues la representación de una comedia de este tipo en un ambiente cortesano «significa que hay una perfecta y buscada adecuación entre las características tipológicas de la obra y el marco en el que la misma se representa» (Florit, 2000, p. 68). Veremos más adelante la importancia del espacio en estas comedias y su significación dentro de la acción dramática.

¹⁹ «Intitulábase la comedia *El vergonzoso en palacio*, celebrada con general aplauso (años había), no sólo entre todos los teatros de España, pero en los más célebres de Italia y de entrambas Indios, con alabanzas de su autor» (Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 218). No hay mejor manera que introducir la obra con estas palabras para hacer una defensa a ultranza de los buenos resultados de este teatro y, consecuentemente, del género entre el público que asistía a los corrales de comedias.

²⁰ Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, ya nos recordaba que entre los preceptos clásicos se encontraba aquel que atribuía a la tragedia un argumento basado en la historia y a la comedia uno basado en el fingimiento: «Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento;» (vv. 111-112) (Lope de Vega, *Arte de hacer comedias*, p. 137). La comedia palatina parece romper estas barreras e, inspirándose en una realidad histórica un tanto difusa, enclava en ella historias de amores y desórdenes de poder dictados por la imaginación del poeta.

Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro [...] en ofensa de la Casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!²¹

Este será uno de los pilares fundamentales que identificará a las comedias adscritas al género palatino: una ligazón histórica que, lejos de preocuparse por transmitir al espectador un relato fiel a los hechos, simplemente sirve de apoyo a la verosimilitud del argumento (véase el apartado 3.1.2 del presente estudio).

Otro de los temas que suscita la representación de la obra tiene que ver con la desigualdad existente *a priori* entre Mireno, de condición humilde, y Madalena, hija del duque de Avero. Frente a unas convenciones sociales fuertemente establecidas en las que cada ciudadano entiende su existencia dentro de una clase social y, por ende, sus relaciones deben encuadrarse dentro de ella, *El vergonzoso en palacio* nos muestra una historia de amor revolucionaria donde un pastor osa cortejar a una dama de la alta aristocracia:

Pues aún en este término, parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde que, en la opinión de entrambos, el mayor blasón de su linaje eran unas albarcas, su solar una caña, y sus vasallos un pobre ható de cabras y bueyes²².

Estas novedades dieron lugar a un subgénero dentro de la comedia palatina, las comedias de secretario, cuyos máximos exponentes fueron este título y *El perro del hortelano*. En ambos casos las dos damas principales se enamoran de sendos subalternos (siendo flagrante el caso de Tirso al tratarse de un pastor, alejado totalmente de la urbe), lo que produce un choque estamental que se resolverá al final de ambas piezas por un

²¹ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 224.

²² Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, pp. 224–225.

proceso de anagnórisis que, de manera súbita, eleva socialmente a ambos amantes. No deja de ser un recurso para reestablecer el orden que, desde un principio, debería haber respetado la dama²³.

Finalmente, el debate se dirige hacia un proceso que Lope de Vega había ya iniciado en sus quehaceres dramáticos: el viaje del mundo palatino desde la tragedia a la comedia. De acuerdo con Aristóteles y el capítulo II de su *Poética*, desde época clásica la tragedia era el espacio de los personajes de la alta sociedad que, por devenires del destino, sufrían alguna desgracia, mientras que la comedia estaba usualmente protagonizada por personajes de clases humildes cuya suerte al final de la obra es una vida mejor en la que, en numerosas ocasiones, consiguen ascender socialmente²⁴. La comedia nueva tumba completamente este estatus y, mediante piezas adscritas al género palatino, somete a personajes de alta alcurnia a situaciones de lo más cómicas e indecorosas derivadas de los escauceos amorosos en los que se hallan inmersos, siempre en una mescolanza bien equilibrada con episodios ligeramente trágicos que den relieve a la acción:

Fuera de que no sé yo por qué ha de tener nombre de Comedia la que introduce sus personas entre Duques y Condes, siendo así que las que más graves se permiten en semejantes acciones no pasan de ciudadanos, patricios y damas de mediana condición. [...] ¿Qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves, como la una, y ya jocosas y ridículas, como la otra?²⁵

²³ Véase el análisis que hace de este proceso amoroso Francisco Florit (2000, pp. 65-83), fijando las características principales de estas comedias de secretario a la luz del ejemplo arquetípico de *El vergonzoso en palacio*. Rojas Zorrilla no seguirá la senda de este subgénero, aunque sí se consolidará como un referente en cuanto a la ambientación, el juego de referencias pseudohistóricas y los mecanismos de enredo que aderezan el argumento.

²⁴ Así lo define el pensador griego: «Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad [...], o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores. [...] Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombre reales» (Aristóteles, *Poética*, pp. 131-132).

²⁵ Tirso de Molina, *Cigarales de Toledo*, pp. 225 y 228.

Nótese cómo no solamente hace referencia a ese transvase del género desde una atmósfera trágica a otra cómica, sino que señala otra de las características indispensables de este tipo de composiciones: la estrecha relación en las tablas de personajes de la alta sociedad con otros de clases más humildes presos de una misma acción dramática.

Tirso de Molina nos propone, por tanto, una redefinición del género palatino y, como indica Gómez Rubio²⁶, la consolidación de sus características específicas, que esbozan piezas de tema amoroso cuyos protagonistas, pertenecientes a clases nobles y otras más humildes, interactúan entre sí en un espacio exótico alejado en el espacio y, ocasionalmente, en el tiempo del espectador del momento. Es así como en las primeras décadas del siglo XVII asistimos al afianzamiento de la comedia palatina en la producción cómica de los principales dramaturgos áureos como Lope, Tirso, Calderón o Rojas Zorrilla, consolidándose, con la comedia de capa y espada, en uno de los géneros mayores del teatro del Siglo de Oro²⁷. Así lo estima Miguel Zugasti²⁸, que contabiliza que hasta finales de lo que se conoce como la «década de oro» de la comedia española (1630-1640), casi la mitad de las obras no realistas de nuestros mejores dramaturgos se adscriben al género palatino (excluyendo de estas obras no realistas las comedias históricas, las hagiográficas, las bíblicas, etc.)²⁹.

Con posterioridad a la generación calderoniana, la comedia palatina inicia su declive con ejemplos que, si bien siguen la estela marcada, comienzan a dar muestras de agotamiento del género, unas piezas carentes de interés y que no añaden nada nuevo a lo ya conocido por el público,

²⁶ Gómez Rubio, 2007, p. 193.

²⁷ Buenos exponentes dignos de mención son *El perro del hortelano* de Lope, *El vergonzoso en palacio* de Tirso, *El palacio confuso* de Mira de Amescua, *El galán fantasma* de Calderón, *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla o *El desdén, con el desdén* de Moreto; ya clásicos de la literatura española.

²⁸ Zugasti, 2003, p. 176.

²⁹ Traduciendo estos porcentajes a cifras concretas, podemos atribuir más de treinta comedias palatinas a Lope de Vega, unas veinticinco a Tirso de Molina, unas diez a Mira de Amescua, alrededor de una veintena a Calderón de la Barca, y en torno a una decena tanto a Rojas Zorrilla como a Agustín Moreto. Por tanto, es bastante destacable el número de piezas de este género dentro de los corpus más conocidos de los autores citados, siendo significativo en Tirso de Molina (de cuyas casi sesenta comedias atribuidas casi la mitad son palatinas) o Rojas Zorrilla (que a pesar de los problemas de atribución que plantea su corpus, una cuarta parte lo con figuran piezas del género). Para una nómina más o menos completa de cada uno de los autores citados véase el artículo de Miguel Zugasti «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro» (2003).

lo que desembocará en su desaparición a finales del xvii. Algunas de las más destacadas son *El amor como ha de ser* de Cubillo de Aragón, *La verdad en el engaño* de Cáncer y Velasco en colaboración, *No puede mentir el cielo* de Gil Enríquez o *Reinar por obedecer* de Juan Bautista Diamante.

Y antes de abandonar por completo el siglo xvii, hemos de reparar en un autor que, si bien no está suficientemente valorado en su faceta como dramaturgo, sí lo está en la de preceptista. Hablamos de Francisco Antonio de Bances Candamo, literato que desarrolló su obra en la segunda mitad de la centuria. Las alabanzas emitidas por Viel-Castel³⁰ o por Duncan W. Moir³¹ no han servido para hacer imborrable su figura como escritor de teatro; sin embargo, será siempre recordado por su creación más importante: *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, que comenzó a redactar en el año 1689 y dejó incompleta a su muerte.

Conservada en tres versiones, este tratado teórico centra su atención en el teatro español y la consideración que de él han tenido algunos tratadistas o entendidos. Pues bien, en el segundo epígrafe de la primera versión, titulado «De los argumentos de las comedias modernas», Bances Candamo redacta una de las definiciones sobre comedia palatina que más adeptos ha tenido hasta la actualidad, por ser, junto con la de Tirso de Molina, la más completa ofrecida en su época, así como una de las más concisas. Dentro de las comedias amatorias establece una división entre las de capa y espada y, en lo que concierne a nuestro estudio, las «de fábrica»:

Las de Fabrica son aquéllas que lleuan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son Reies, Príncipes, Generales, Duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuiio artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, eleuados Amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances que, poco â, llamé caseros³².

³⁰ Viel-Castel habla de él como «le dernier [poète dramatique] qui ait conservé la tradition de l'exquise et poétique élégance des beaux temps de la littérature espagnole», así como un gran creador de personajes, al igual que su maestro Calderón (recogido en Moir, 1970, p. xv).

³¹ «Fue, en la lúgubre corte de Carlos II, un dramaturgo político de originalidad, sutileza y profundidad notables» (Moir, 1970, p. xv).

³² Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p. 33.

A pesar de la rusticidad de la definición y de los vacíos que deja sin explicar, no hay estudioso de la comedia palatina que no remita a ella e, incluso, tome los mismos términos para referirse a las variedades cómicas del teatro áureo, aún a sabiendas de que en la actualidad han quedado obsoletos (nos referimos, claro está, al de comedias «de fábrica»).

DEL SIGLO XIX A LA ACTUALIDAD

Después de un siglo XVIII yermo en preceptiva dramática (en lo que atañe al género que nos ocupa)³³, en la segunda mitad del siglo XIX y primera parte del XX parece recobrar interés el deslinde genérico dentro de la faceta cómica del teatro áureo, con una especial fijación en la figura de Tirso de Molina. Claro está, no podían olvidarse de la comedia palatina, uno de los grandes logros del teatro tirsiano y la gran olvidada, teóricamente, en la centuria anterior. Y si por algo va a destacar este periodo, como comprobaremos, es por la inestabilidad de la etiqueta identificadora del grupo.

Marcelino Menéndez Pelayo, a propósito del teatro de Calderón de la Barca, centraba parte de sus estudios en analizar los diferentes tipos de comedia existentes en su producción y, frente a la variedad de capa y espada, presentaba otras piezas a las que denominaba *palacianas* o *palaciegas*,

en las cuales las pasiones que andan en juego son las del amor y celos, lo mismo que en las comedias de capa y espada, siendo además el enredo tan complicado como en estas; pero en que los personajes no pertenecen a la misma categoría, no son caballeros de la clase media, sino príncipes y grandes señores, los cuales, ya por sí, y además por el medio ambiente en que, por decirlo así, se mueven estas figuras, contribuyen a hacer una clase aparte de estas comedias³⁴.

³³ Uno de los tratados teóricos más importantes del Siglo de las Luces en España, la *Poética* de Luzán, dedica todo su tercer gran apartado al teatro, haciendo un recorrido desde los quehaceres dramaturgicos clásicos hasta su contemporaneidad; sin embargo, a pesar de referencias a cuestiones como la diferenciación entre tragedia o comedia (capítulo III), las obras de ambiente histórico (capítulo IV) o las desigualdades sociales representadas en el teatro del XVII (poniendo como gran ejemplo *El desdén con el desdén* de Moreto), en el capítulo X no hay ninguna observación en torno a la comedia palatina, aunque alguna de sus características, que más adelante veremos, sí aparecen identificadas en otros contextos.

³⁴ Menéndez Pelayo, 1884, p. 336.

En la misma línea se encuentra Muñoz Peña, todavía en el siglo XIX. Dentro de las comedias diferenciaba dos grupos: por un lado las *palacianas*, aquellas «en las cuales la acción tiene lugar entre las altas clases sociales, pintando sus costumbres, gustos y maneras de ser» y por otro lado las *de costumbres*, que destacan por ser «cuadros exactos de la vida y aficiones generales de las clases medias»³⁵. Por encima de cualquier otra especificación genérica, ambas divisiones se fijan, exclusivamente, a partir del estatus social de los personajes protagonistas, lo que, a todas luces, resulta una caracterización muy pobre (solo Menéndez Pelayo refiere muy tangencialmente el ambiente diferenciador en el que se enclava la acción de las obras). En el caso de Muñoz Peña es curioso destacar cómo incluye a las piezas palatinas junto con las de costumbres, los dramas novelescos y los de carácter, dentro de la categoría de las comedias de capa y espada.

La etiqueta de comedias *palacianas* es recogida aún en el siglo XX por Hurtado y González Palencia³⁶ o Gallent³⁷, contraponiendo estas composiciones con las cortesanas o villanesca y estableciendo ciertas concomitancias con las novelescas o de intriga.

En la misma década de los sesenta, María del Pilar Palomo acuña el membrete de *palatinas* para este tipo de obras en su conocido estudio sobre la obra del mercedario. Dentro de la comedia de enredo,

el elemento histórico o seudo-histórico, utilizado como refuerzo del interés de la acción, [...] va a determinar la aparición, hacia la misma época, de un nuevo tipo de comedia, la palatina —con personajes de apariencia histórica, verdaderos o no, que actúan sobre una base de acontecimientos verosímiles—, que triunfa en *El melancólico* (1611), con fuertes entronques con lo villanesco, y en *Cómo han de ser los amigos* (1612)³⁸.

Como vemos, la estudiosa otorga el valor de esencial a la apariencia histórica de los personajes, ya sea real o no, desplazando la importancia de su inclusión a una determinada clase social. A pesar de que no podemos quitarle totalmente la razón, sí hemos de decir que la afirmación necesita alguna matización, que desarrollaremos al final del presente epígrafe.

³⁵ Muñoz Peña, 1889, pp. 396-397.

³⁶ Hurtado y González Palencia, 1921, pp. 673-683.

³⁷ Gallent, 1966, pp. 101-102.

³⁸ Palomo, 1968.

Ya en los años setenta y siguientes encontramos las definiciones más claras y, en cierto modo, completas del género. A Weber de Kurlat debemos una de las más repetidas aún hoy. Fijada a propósito de sus estudios sobre Lope de Vega, caracterizaba así a las piezas palatinas:

[...] en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que 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.³⁹

Lo más interesante de este fragmento, sin duda, es el breve pero acertado listado de motivos insertos en las comedias de atmósfera palatina. Muchos de ellos se convertirán en indicadores que, bajo un análisis minucioso, llevan a la estudiosa a formar subgrupos dentro del género que enriquecen más aún la comprensión de sus historias. De hecho, la mayor o menor presencia de algunos de estos recursos ha llevado a críticos como Miguel Zugasti a diferenciar en dos grupos las comedias palatinas⁴⁰: por un lado, la comedia palatina cómica, caracterizada por su ligereza y por unos lances que circundan únicamente la trama amorosa entre los dos protagonistas, una historia cargada de confusiones y juegos de enredo cuya función es divertir al auditorio; por otro, la comedia palatina seria, más centrada en los desórdenes del poder derivados de un inadecuado comportamiento del rey o sus más allegados y con un mayor número de escenas dominadas por la traición, las conspiraciones y los intentos de asesinato (fallidos en casi la totalidad de las ocasiones para mantenerse en la vertiente cómica del teatro áureo⁴¹).

Como una reminiscencia de la etiqueta fijada por Bances Candamo para este tipo de composiciones, Wardropper distingue las *comedias de fantasía* por su capacidad para evitar una identificación total de los espectadores con la realidad de sus personajes gracias a la lejanía espacial o temporal:

³⁹ Weber de Kurlat, 1977, p. 871.

⁴⁰ Zugasti, 2003, p. 168.

⁴¹ Los pocos casos en los que esto no sucede así representan muertes poco trascendentales para el transcurso de la acción y que, por supuesto, no afectan a los protagonistas. Véase, por ejemplo, el asesinato de la criada Flora en *No está el peligro en la muerte*.

Pero existe otra clase de comedia [...] que 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 el tiempo⁴².

En su tesis doctoral sobre la comedia palatina del siglo xvii, Yoon daba una especial importancia a este distanciamiento del espectador con lo que ocurre en las tablas, primordial para que el propósito de este tipo de piezas se cumpla⁴³. Más concretamente, lo analizaba a la luz de lo que Olson denominó el «efecto de lo diferente»⁴⁴, conseguido, en este caso, por la anti-cotidianidad que rezuman los pilares del género: el exotismo del emplazamiento de la acción, la lejanía temporal con respecto al ahora del espectador, los acontecimientos dramáticos poco corrientes y colindantes con los límites de lo creíble, etc. Mediante esta distancia física y moral el auditorio puede disfrutar sin tensiones del devenir ficcional y, por tanto, deleitarse plenamente con sus efectos cómicos. De igual manera, como veremos más adelante, en el caso de las comedias serias las críticas se diluyen en ese halo de irrealidad (siempre verosímil) que impide una posible y peligrosa identificación muy peligrosa de las clases dirigentes.

Por último, queremos presentar, sin menoscavar la validez de los trabajos anteriores, la que resulta hasta el momento la mejor y más completa definición que, sin ser definitiva, da respuesta a la heterogeneidad del conjunto de obras agrupadas bajo el membrete de «comedia palatina»:

Comprobamos la existencia de una serie de obras que comparten por lo menos tres rasgos definitivos: una fijación espacial exótica, de un exotismo muchas veces relumbrón, superficial y jocoso (Italia, Francia, Hungría, Polonia, Grecia, pero también Portugal, Galicia o cualquier región extranjera en un momento de la historia); 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...) y cuyo distanciamiento social, al parecer insalvable, sufre un proceso (logrado o no) de reducción a través de las complejas figuras del desprecio y la correspondencia en el amor [...]; y, por fin, una tonalidad francamente frívola, o burlesca, o grotesca, o farsesca, o ilusionista, o de cuento maravilloso, o la adjetivación que se quiera, con tal

⁴² Wardropper, 1978, p. 195.

⁴³ Yoon, 2002, pp. 149-153.

⁴⁴ Olson, 1978, pp. 37-38.

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 anticonformistas⁴⁵.

En este fragmento Vitse aísla los tres grandes rasgos identificativos de la materia palatina, ofreciendo pequeños matices que facilitan la filiación de obras al género, como, por ejemplo, la inclusión de territorios como Galicia o Portugal en el listado de posibles escenarios palatinos, reinos adyacentes a la corona castellana cuya entidad dramática se construía también bajo un halo de exotismo. Es reseñable, asimismo, la importancia otorgada al tono de la pieza, pues gracias a él pueden ponerse en escena acciones paródicas alejadas moralmente de la realidad del público y, por tanto, se asegura el efecto cómico (o crítico si nos encontramos ante un título más serio).

Tras Vitse son muchos los investigadores que se han afanado en dar alguna breve pero efectiva descripción del género palatino. Recordemos, por ejemplo, la nueva etiqueta que propone Victor Dixon para este tipo de composiciones, esto es, *comedias romancescas*, y que, a nuestro parecer, no se adecúa completamente al molde estudiado; o el breve análisis que propone Di Pastena⁴⁶ a propósito de su edición de *El desdén con el desdén* de Moreto, centrado, sobre todo, en el alejamiento espacial de la acción; las descripciones del género palatino de González Cañal o Brancatelli⁴⁷ con Rojas Zorrilla a la vista, también construidas sobre el alejamiento espacial y la posición social de los personajes; o el estudio prologal de Porteiro Chouciño⁴⁸ a la comedia lopesca *Del monte sale quien el monte quema*, donde presenta brevemente los rasgos idiosincrásicos del mundo palatino. Finalmente, no podemos olvidarnos de los trabajos de Arata y Calvo⁴⁹, en los que se establece una relación entre las comedias palatinas y las *romantic comedies* isabelinas⁵⁰ atendiendo a una

⁴⁵ Vitse, 1990, p. 557.

⁴⁶ Di Pastena, 1999.

⁴⁷ González Cañal, 2003; Brancatelli, 2008.

⁴⁸ Porteiro Chouciño, 2008.

⁴⁹ Arata, 2002; Calvo, 2008.

⁵⁰ Esta denominación no es algo nuevo, pues Menéndez Pelayo ya la utilizaba a finales del XIX para este tipo de composiciones: «Aceptamos el nombre de comedias románticas, dado por Hennings a uno de los miembros de su clasificación, para designar todas aquellas piezas muy numerosas de Lope que no son comedias de costumbres, sino embrollos complicadísimos, de trama y contextura novelesca cuya acción pasa por

serie de elementos compartidos: los paisajes que evocan el mundo de los cuentos, sus argumentos no basados en hechos históricos y un tono abiertamente cómico⁵¹.

Manteniendo en el horizonte las posibilidades analíticas que nos proporciona este ramillete de membretes y sus respectivas definiciones, tomamos como referente, finalmente, el exhaustivo trabajo de Zugasti⁵² para delimitar una serie de elementos comunes a estas piezas que, a su vez, han funcionado como indicadores para fijar un listado de títulos adscritos al género palatino dentro del corpus de Rojas Zorrilla:

1. Distanciamiento espacial y temporal. Uno de los requisitos *sine qua non* para hablar de comedia palatina es el distanciamiento espacial. Las cortes de las principales ciudades europeas como Nápoles, Verona, París o Lisboa se consolidan como el escenario de sus argumentos, a las que se suman, como ya indicábamos anteriormente, los territorios colindantes a la corona de Castilla que, de alguna manera, compartían ciertos retazos de exotismo para el público castellano. En cuanto al distanciamiento temporal vemos cómo sin ser imprescindible, pues se alterna con la imprecisión temporal en muchos casos, sí es recurrente en las piezas del género, en las que los siglos xv y xvi se convierten en el contexto habitual de la ficción.

2. Los personajes protagonistas pertenecen a la realeza y la nobleza (son reyes, príncipes, princesas, duques, marqueses, condes, etc.) y conviven activamente con el otro grupo de personajes imprescindibles en la acción: sus subalternos. Pastores, criados o secretarios son mecanismos fundamentales del engranaje argumental y, en muchas ocasiones, germen de la problemática de la obra (la desigualdad social entre los amantes principales, por ejemplo). Veremos cómo la onomástica juega un papel fundamental en el exotismo buscado en estas obras, a través de nombres altisonantes y alejados de lo cotidiano para las clases más altas y otros más corrientes para los subalternos.

lo común fuera de España; pero cuyos orígenes, si es que los tienen, se han ocultado a nuestras averiguaciones» (1949, p. 9).

⁵¹ Arata, 2002, pp. 172-173.

⁵² Zugasti, 2003.

Dentro de los personajes hay que destacar al español que llega a tierras extranjeras, y que veremos en algunas de nuestras comedias. Este caballero será el portador de las más altas cualidades humanas y se convertirá en pieza fundamental en las escenas de conspiración contra la autoridad real como insigne defensor del sistema establecido.

3. Los espacios de la acción estarán circunscritos al palacio y sus alrededores, desviando la acción hacia lugares cargados de connotaciones que marcarán el devenir de los acontecimientos. El bosque, el jardín, la iglesia, la torre o la playa serán algunos de estos emplazamientos que, como veremos, se suman a otros tantos que dotan de un dinamismo a la comedia palatina que se contraponen, como normal general, con el carácter más estático de la comedia de capa y espada, constreñida a la ciudad y las casas de los personajes.

4. Como no puede ser de otro modo, el tema amoroso ocupa el eje central de las historias; sin embargo, el tratamiento del sentimiento erótico-amoroso adquiere una serie de peculiaridades que enriquecen estas comedias, como por ejemplo la clandestinidad de las relaciones o la desigualdad entre los amantes. Por otro lado, y en simultaneidad con lo anterior, los desórdenes de poder serán otro de los centros temáticos de las comedias palatinas, materializados en problemas de continuidad de la monarquía, conspiraciones para derrocar al rey o, simplemente, un mal hacer del monarca propiciado por sus más bajas pulsiones. Y, por último, las relaciones de amistad, uno de los temas predilectos en la obra de nuestro dramaturgo toledano, se convertirán en el eje en torno al cual se construye la ficción en algunas composiciones.

En líneas generales, estos cuatro indicadores han funcionado como herramientas fundamentales para delimitar el corpus palatino de Rojas Zorrilla, adscribiendo algunas piezas al grupo de títulos palatinos y excluyendo a otras. Sujetos a diversas matizaciones, analizaremos su incidencia en las once comedias que forman nuestro corpus y estableceremos ciertas barreras que intentarán dejar fuera a otras obras con una naturaleza más marcadamente histórica o hagiográfica.

EL CORPUS PALATINO DE ROJAS ZORRILLA

*Sus facultades poéticas eran más que suficientes para seguir
una senda propia, así en lo trágico como en lo cómico.*

Conde de Schack

Rojas Zorrilla fue uno de los más conocidos seguidores de la escuela calderoniana; sin embargo, como asevera el conde de Schack, gran estudioso de la figura dramática de nuestro dramaturgo toledano en el siglo XIX, fue capaz de abrir una senda propia con obras que, de alguna u otra manera, sobrepasaban los límites de lo establecido para convertirse en piezas sumamente originales. Dentro del mundo palatino marcó nuevos hitos con tragedias y comedias que, partiendo en numerosas ocasiones de historias conocidas por el gran público, dan un giro inesperado a sus argumentos para crear algo nuevo, rozando los límites genéricos y convirtiéndose así en «monstruos que recuerdan los sueños de un calenturiano»¹ y que entrañan grandes dificultades de clasificación. Aun así, en el presente capítulo intentaremos delimitar el corpus de piezas de posible adscripción al género de la comedia palatina atendiendo a los rasgos identificativos señalados en el apartado anterior. A pesar de que el estudio se centra en la faceta cómica de nuestro autor, dedicaremos un breve apartado también a las composiciones trágicas que, con mayor o menor acierto, han sido adheridas al cajón de lo palatino.

¹ Schack, 1887, p. 48.

2.1. LA TRAGEDIA PALATINA

La valía de Rojas Zorrilla como escritor trágico no siempre ha sido considerada por todos los críticos de igual manera. Mientras que en el siglo XIX la mayoría de los críticos, como Ortega, Martínez de la Rosa, Eugenio de Ochoa, Alberto Lista, Antonio Gil y Zárate o Schaeffer², deslucían sus producciones trágicas para ensalzar su faceta cómica (a excepción de piezas como *Casarse por vengarse* o *Progne y Filomena*), los siglos XX y XXI han dado a la luz nuevos estudios que, sabiendo apreciar positivamente la extravagancia y la originalidad de sus piezas trágicas, han puesto de nuevo en valor estas comedias tan denostadas. Prueba de ello tenemos en la estupenda monografía de Raymond MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy* (1958), primer gran estudio de conjunto, o la interesante tesis doctoral de Gema Gómez Rubio, *La configuración de las tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla* (2008), que aúna la visión crítica anterior y proyecta una mirada renovada, más completa y justa.

De entre el corpus trágico conservado, solo siete comedias parecen, según Gómez Rubio, adecuarse al molde palatino:

- Santa Isabel, reina de Portugal*
- No hay ser padre siendo rey*
- Casarse por vengarse*
- Persiles y Segismunda*
- Progne y Filomena*
- El Caín de Cataluña*
- Morir pensando matar*

² Lista o Schaeffer son dos de los críticos que más aversión muestran hacia las tragedias rojianas. Lista, por ejemplo, habla de Rojas como un autor con talento para preparar escenas terribles que, finalmente, deslucen con incidentes novelescos que distraen la acción, además de ser un creador de caracteres exagerados que hablan en un lenguaje también desmesurado (Cotarelo y Mori, 2007, pp. 111-113). Schaeffer sigue en la misma línea, denunciando una falta de medida y tacto que sí encuentra en Calderón o Shakespeare. De esta manera parafrasea y resume Cotarelo sus ideas: «Su poesía se desborda y produce situaciones forzadas y efectos inverosímiles. Traspasa con frecuencia el decoro y las conveniencias artísticas. [...] Es más original que Calderón, mérito grande en un dramático del segundo periodo. [...] Rojas poseía un genio dramático intenso y hubiera llegado a lo más encumbrado del arte si no fuera su invencible tendencia a lo raro y excepcional. Así y todo debe colocarse entre los seis dramáticos de primer orden» (2007, pp. 118-119).

Todas ellas cumplen con uno de los requisitos *sine qua non* para poder hablar de su adscripción al género; a saber, el alejamiento espacial de la acción. Dos enclavan su historia en reinos colindantes con la corona castellana: *Santa Isabel, reina de Portugal* lo hace, obviamente, en Portugal y *El Caín de Cataluña*, en Barcelona; otro par cuenta con evidentes desplazamientos de escenarios, siempre fuera de Castilla: *Persiles y Segismunda*, que comienza en la isla de Tile para centrar su acción principal en la corte dálmata, y *Progne y Filomena*, localizada en Atenas y Tracia; y, finalmente, las tres restantes tienen como epicentro de la acción tres cortes europeas: *No hay padre siendo rey* la de Polonia, *Casarse por vengarse* la de Sicilia y *Morir pensando matar* la de Lombardía.

En cuanto al distanciamiento temporal, casi la totalidad de los dramas palatinos se caracterizan por una imprecisión únicamente desmontada por inestables nexos con la historia. La excepción dentro del corpus trágico la marca *El Caín de Cataluña*, enclavada en la Barcelona medieval³. Gómez Rubio⁴ indica que, en este caso, el salto temporal es suficiente para el espectador, como lo sería también su emplazamiento a una corte que, aun estando dentro de territorios españoles, puede ser elemento diferenciador frente a la cotidianeidad. Contradiciendo esta idea, hemos de recordar que no solo los reinos extranjeros podían ser el escenario de las historias palatinas, sino que también aquellos territorios limítrofes a la corona castellana podían convertirse en perfectos emplazamientos de la acción. No obstante, si nos surge una duda en torno a esta pieza: la mayor parte de las comedias insertas dentro del molde palatino, como veremos en el apartado siguiente, retrotraen el curso de la ficción hasta el siglo XVI para crear un marcado efecto de distanciamiento, lo que hace significativo, en este caso, un alejamiento mayor que, de alguna manera, da a la obra un ambiente más histórico que palatino, a lo que se suma una inspiración ligada a hechos verídicos. Dadas estas peculiaridades, en consecuencia, algunos autores dudan de esta naturaleza palatina para ligar el título a otros géneros como, por ejemplo, el histórico.

Reyes y nobles de alto rango conviven en las cortes europeas que aparecen en estas tragedias con otros personajes de menor nivel social, como secretarios, criados y otros trabajadores de palacio, condición que, junto con el distanciamiento espacial, es un indicador claro de la mate-

³ Sin olvidarnos de las referencias pseudohistóricas a la época medieval rastreadas en *Morir pensando matar*.

⁴ Gómez Rubio, 2008, p. 171.

ria palatina. Destacan los personajes tiránicos que visibilizan y representan los desórdenes del poder, como Tereo en *Progne y Filomena*, Rugero en *No hay ser padre siendo rey* o Berenguel en *El Caín de Cataluña*; fieles secretarios como el duque de *No hay ser padre siendo rey*, Leoncio en *Morir pensando matar* o los secretarios de *Santa Isabel, reina de Portugal*; damas objeto de las pasiones desenfrenadas de monarcas y caballeros, como Blanca en *Casarse por vengarse* o Casandra en *No hay ser padre siendo rey*; etc. Sin embargo, nos topamos con un componente que, en contraposición con las piezas cómicas, nos hace, de nuevo, dudar de la asociación de algunos de estos dramas al género: el dramaturgo puede jugar en el molde palatino con personajes que, de una u otra manera, recuerdan de manera difusa a seres reales y recordados en la historia pero, en ningún caso se usa de manera evidente su nombre ni sus circunstancias reales. Esta precisión sí es palpable en ejemplos trágicos como *Santa Isabel, reina de Portugal* o *El Caín de Cataluña*⁵, lo que nos puede llevar a incluirlos en modelos de ambientación histórica o, como ocurre en el primer caso, hagiográfica.

Finalmente, y pasando por alto el tercero de los rasgos que esgrimíamos en el apartado anterior por ser evidente y carecer de contraejemplos (los espacios de la acción)⁶, nos centramos en la temática. Dado su carácter trágico, el eje central de la mayoría de las piezas lo consolidan los desórdenes del poder, ejemplificados en malos gobernantes que, en muchas ocasiones, se dejan arrastrar por sus más viles pasiones. El teatro del Siglo de Oro no podría entenderse sin las historias de amor y celos que pueblan sus argumentos, pero en este caso, como ocurría también en lo que Zugasti denominaba comedia palatina seria, están subordinadas en la ficción al devenir político. Celos y ansias de poder son los

⁵ *Santa Isabel, reina de Portugal* tiene como protagonista a Isabel de Aragón, hija de Pedro III el Grande, y reina de Portugal en el siglo XIII. Tal y como indica Arenas Cruz (2011, p. 15) la historia estaría inspirada en la obra que Juan Carrillo escribió en el siglo XVII en torno a la vida de la santa (*Historia y vida de Santa Isabel, reina de Portugal y infanta de Aragón*). A pesar de que Rojas se separó claramente de la historia real en la mayor parte de la pieza, es obvia su fuerte ligazón histórica y hagiográfica. Igual ocurre con *El Caín de Cataluña*, cuyos personajes son tomados directamente de la historia catalana con los mismos nombres y situaciones (Cotarelo y Mori, 2007, p. 148), aunque su devenir teatral no sea parejo enteramente al real, sobre todo en lo referente a la problemática que, en el tercer acto, guía la obra: los dilemas que se le presentan al rey al juzgar a su hijo por el asesinato de su hermano.

⁶ Sí sería interesante resaltar que la configuración imaginaria del bosque, lugar de secuestros, violaciones o partos secretos, da un paso más para ser el escenario de las muertes más violentas en estas tragedias.

resortes que arrastran a los protagonistas a manchar sus manos de sangre: Rugero con la sangre de su hermano en *No hay ser padre siendo rey* de manera involuntaria, el condestable con la de Blanca en *Casarse por vengarse* o Progne y Filomena con la de Tereo en la tragedia homónima.

Ahora bien, una vez hemos podido identificar la menor o mayor presencia de los principales rasgos de la materia palatina en las piezas seleccionadas, veamos qué dice la crítica de ellas.

En el año 1968, Raymond MacCurdy lanzaba una obra centrada en analizar la figura de Francisco de Rojas Zorrilla y su producción dramática completa. Una de sus primeras preocupaciones fue la de definir el corpus total de comedias escritas por el dramaturgo y, a su vez, distribuirlas en grupos atendiendo a una taxonomía conformada a partir de propiedades temáticas y formales. Centrándonos en las obras que nos ocupan, MacCurdy las separa en tres grupos distintos⁷: por un lado, bajo la etiqueta general de «tragedias» nos encontramos con *Progne y Filomena*, *Morir pensando matar*, *No hay ser padre siendo rey* y *El Caín de Cataluña*; por otro, *Casarse por vengarse* es situada dentro del grupo de los «dramas de honor»; en tercer lugar, *Santa Isabel, reina de Portugal* es considerada como una comedia religiosa, con ciertos matices; y, finalmente, *Persiles y Segismunda* acompaña a otras «comedias novelísticas» inspiradas en obras anteriores, en este caso algunos episodios de la novela cervantina homónima.

El grupo general de tragedias es subdividido a su vez en dos subconjuntos que inciden en un par de aspectos temáticos bien diferenciados: por un lado, identifica a *Progne y Filomena* y *Morir pensando matar* como «tragedias de revancha», muy emparentadas con las tragedias senequistas y cuyo elemento indispensable son las ansias de venganza de los personajes protagonistas⁸; por otro, *No hay ser padre siendo rey* y *El Caín de Cataluña* se enmarcan en la temática de Caín y Abel, por encarnar conflictos fraternales semejantes al de los más conocidos hermanos bíblicos. Como vemos en estos casos, el crítico estadounidense organiza toda su interpretación en torno a los motivos centrales de los dramas, obviando las características formales que podrían señalarlos como tragedias de índole palatina. Investigadores posteriores han seguido la estela taxonómi-

⁷ MacCurdy, 1968, pp. 34-35.

⁸ El propio MacCurdy, en el prólogo a su edición de *Morir pensando matar*, deja claro el género de este tipo de obras: «Pero como pasa en la mayoría de las tragedias de revancha de tipo neosenequista, la vengadora es merecedora...» (1976, p. xxxvii).

ca en lo referente a los dramas cainianos⁹; sin embargo, en cuanto a las tragedias de revancha no todos están de acuerdo: mientras que unos recogen los parámetros establecidos por MacCurdy, como Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres¹⁰, otros prefieren otras nomenclaturas más acordes a las fuentes o las historias que inspiran la ficción, como González Cañal¹¹, que los denomina «dramas mitológicos y de historia antigua».

Sí hay más acuerdo en cuanto a la naturaleza de *Casarse por vengarse*, drama de honor que, como indica Teresa Julio¹², tiene mucho que ver con el Calderón de *El médico de su honra*, o *Persiles y Segismunda*, cuya filiación con la obra de Cervantes no deja mucho lugar a la duda (a excepción de la posible adscripción al género palatino que, de momento, parece solo convencer a Gómez Rubio).

Hemos dejado para el final *Santa Isabel, reina de Portugal*, pues a pesar de que muchos se han afanado en acotar sus coordenadas genéricas, no existe aún un acuerdo común que convenza. Y parece que la posible solución que ofrece la crítica hasta el momento es bastante ecléctica: siguiendo los caminos abiertos por MacCurdy, podría tratarse de un drama de tintes religiosos (MacCurdy la localiza entre las «comedias religiosas»¹³; González Cañal, entre los «dramas morales y religiosos»¹⁴, atendiendo, sobre todo, al origen histórico y religioso de la monarca protagonista); sin embargo, Rojas se aleja de alguna manera de los límites marcados por la comedia de santos para centrarse más en los problemas derivados de las relaciones de pareja y el poder que en los dogmas cristianos. Así lo señala Glaser:

Glaser points out that Rojas departs from the previous literature on Saint Isabel in particular and from the usual concern of saints' plays in general. Always interested in feminine psychology, Rojas does not emphasize the supernatural acts associated with the saintly queen but underscores her human qualities as a woman and a wife. The plot does not hinge upon her

⁹ Solo Pedraza, junto con Gómez Rubio, considera *El Caín de Cataluña* más una tragedia palatina que un drama de tintes históricos (2007, p. 53).

¹⁰ Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 499.

¹¹ González Cañal, 2003, pp. 1170 y 1172.

¹² Julio, 2005.

¹³ MacCurdy, 1968, p. 35.

¹⁴ González Cañal, 2003, p. 1173.

miracles but on her efforts to resolve a problem of conjugal honor. Nor is much attention given to religious doctrine. Here, as in his other religious plays, Rojas was interested in drama, not dogma¹⁵.

Este distanciamiento con los parámetros de las comedias de santos al uso desemboca en un nuevo etiquetado que lleva, por ejemplo, a la editora de la obra, Arenas Cruz, a hablar de comedia de santos con ciertos matices que la acercan a la tragedia palatina¹⁶, o a Felipe Pedraza, dando un paso más allá, de «tragedia palatina con leves incrustaciones de comedia de santos»¹⁷. Es Gómez Rubio quien, sin olvidarse de la dificultad que entraña la inclusión de esta pieza a un género u otro, la adscribe al palatino sin dudarle: «nos situamos en el terreno de la tragedia palatina de final feliz a pesar de que el título nos lleve a esperar una comedia hagiográfica»¹⁸.

Contando con todas estas desavenencias críticas resulta complicado presentar de manera firme una clasificación alejada de toda discusión. Todas las tragedias analizadas tienen componentes que las acercan a la atmósfera de lo palatino, pero, como bien han visto los investigadores citados, todas ellas albergan otros elementos que hacen su naturaleza genérica más compleja. Podemos estar o no de acuerdo con las ideas de Zugasti acerca de la posible no existencia de la tragedia palatina¹⁹, pero hemos de convenir con ellas en que se encuentran visiblemente alejadas de lo que se ha dado en llamar «comedia palatina» como tal. El arte nunca fue concebido para ser clasificado y Rojas Zorrilla, menos. La extravagancia que marca la diferencia de sus piezas es extensible a estas tragedias que parten de géneros más claramente esbozados (la comedia de santos, los dramas de honor o los dramas históricos y mitológicos) y son aderezadas con ambientes y motivos palatinos que enriquecen la ficción. Por lo tanto, consideramos que sí podemos hablar de tragedias

¹⁵ Recogido en MacCurdy, 1968, p. 88.

¹⁶ Arenas Cruz, 2011, pp. 14-15.

¹⁷ Pedraza Jiménez, 2007, p. 249.

¹⁸ Gómez Rubio, 2007, p. 200.

¹⁹ «Siendo, pues, válida la radiografía que se hace de lo palatino [...], mi discrepancia surge a propósito de las etiquetas, ya que no me parece oportuno hablar de “tragedia palatina”; [...] 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» (Zugasti, 2003, p. 174).

palatinas pero con muchos matices, siendo más clara la etiqueta en piezas como *Morir pensando matar* o *No hay ser padre siendo rey* y menos en *Persiles y Segismunda* o *Santa Isabel, reina de Portugal*.

2.2. LA COMEDIA PALATINA

Si bien es cierto que la identificación de las comedias palatinas resulta, *a priori*, un trabajo mucho más sencillo debido a que se amoldan más cómodamente al paradigma que las tragedias, no lo es tanto en el caso de Rojas, pues más de la mitad son aún piezas desconocidas por el gran público y también por los propios investigadores del teatro áureo; y no solo eso, un ochenta por ciento son consideradas como obras de atribución dudosa e, incluso, ajenas a la pluma del dramaturgo toledano. Por lo tanto, nuestra tarea ha ido encaminada a presentar un corpus compuesto por aquellas que parecen producto rojiano. Además, algunas de ellas aún plantean dudas que la estilometría fundamenta; sin embargo, ya a la espera de nuevos datos y nuevos estudios, las mantenemos dentro del grupo como atribuciones dudosas.

Son, por tanto, once las comedias caracterizadas por los rasgos diferenciadores del género palatino ya estudiados:

- Los bandos de Verona*
- La confusión de fortuna*
- La esmeralda del amor*
- La hermosura y la desdicha*
- Más vale maña que fuerza*
- El médico de su amor*
- No está el peligro en la muerte*
- No hay duelo entre dos amigos*
- No intente el que no es dichoso*
- Peligrar en los remedios*
- El mejor amigo, el muerto* (comedia en colaboración escrita por Luis de Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca)

A excepción de títulos como *Los bandos de Verona* o *Peligrar en los remedios*, la crítica ha obviado el estudio de estas comedias, quizá por su ausencia en los escenarios, pues carecemos de datos que lo demuestren, por su aparente menor calidad literaria o, incluso, por desconocimiento de su existencia, como pasaba con *No está el peligro en la muerte* o *Más vale maña que fuerza*; y aquellos que se han ocupado de ellas lo han hecho de manera tan superficial que han incurrido en errores a la hora de

clasificarlas. Ejemplo de ello tenemos en *No hay duelo entre dos amigos*, clarísima comedia palatina que Cotarelo ensalzó como una «excelente comedia de enredo y caracteres»²⁰, sin prestar atención a otros componentes genéricos evidentes, y que MacCurdy²¹ incluyó dentro del grupo de comedias de capa y espada apoyándose en el único elemento que llamó positivamente su atención: la relación amistosa entre caballeros en un argumento hábilmente resuelto²². Misma suerte corrió *Peligrar en los remedios* en manos de MacCurdy²³, quien la situaba entre los dramas de honor al mismo nivel que, por ejemplo, *Casarse por vengarse*. Gómez Rubio, en el prólogo a su edición de *Peligrar en los remedios*²⁴, ya tachaba de errónea la adscripción de la obra dentro del grupo de los dramas de honor, pues considera evidente que el conflicto amoroso predomina sobre el tema del honor, que aparece subordinado a él y no se hace patente hasta el final del segundo acto.

En febrero de 1640 se inauguraba el coliseo del Buen Retiro con *Los bandos de Verona*, una comedia palatina de clara inspiración novelesca. Tal y como señala González Cañal²⁵, el germen de esta pieza lo encontraría Rojas en las *Novelle* de Mateo Bandello²⁶, de 1554, origen también de la ficción creada por Shakespeare en *Romeo y Julieta*, y que llegó a España de la mano de la traducción francesa de Boiastau y Belleforest. Dado este origen, MacCurdy²⁷ no tiene duda en encuadrarla dentro de las comedias novelísticas pues, a excepción de su final, bebe claramente de la novela italiana. Olvida, de esta manera, todos los demás elementos formales para centrarse únicamente en la fuente y el tratamiento que Rojas hace de ella (al igual que Cotarelo, quien la califica como drama de aventura²⁸).

²⁰ Cotarelo y Mori, 2007, p. 198.

²¹ MacCurdy, 1968, p. 35.

²² El primero que llama la atención sobre esta adscripción errónea es Felipe Pedraza (2007, p. 15), quien, contradiciendo las palabras del investigador americano, ve indudable el molde palatino a tenor de la localización de la acción en una corte francesa y la naturaleza regia y noble de sus personajes protagonistas.

²³ MacCurdy, 1968, p. 35.

²⁴ Gómez Rubio, 2009, p. 307.

²⁵ González Cañal, 2006, p. 408.

²⁶ No lo cree así Cotarelo y Mori (2007, p. 144), quien asegura que Rojas, más que imitar a Bandello, sigue a Masuccio y a Luigi de Porta (y su *Giulietta*), fuentes también de Shakespeare.

²⁷ MacCurdy, 1968, pp. 106-109.

²⁸ Cotarelo y Mori, 2007, p. 145.

Muy interesado en ese final feliz dentro de la tragedia se muestra Fernando Doménech, incluyéndola entre las «comedias serias» del autor:

Estructura muy bien calculada y repleta de simetrías, enredos llenos de casualidades, que apenas se resuelven para dar lugar a otros enredos mayores, cada vez más inverosímiles; patetismo exacerbado en los personajes; gusto por las escenas fuertes, de gusto melodramático; exaltación de los ideales caballerescos y del honor; final feliz siempre a un paso del desastre²⁹.

A excepción de dicho final y los enredos a los que hace alusión, este investigador centra su análisis en los elementos formales que comparte la obra con el género trágico, por lo que no está diciendo nada incomprendible al hablar de ella como tragicomedia; sin embargo, ¿la podemos identificar definitivamente con un concepto que caracteriza, como bien indicó Lope, al nuevo arte de hacer comedias? Parece, por tanto, una etiqueta muy vaga que no da cuenta de los rasgos formales que la diferencian de otras tragicomedias enclavadas en un entorno más cotidiano para el público³⁰. He aquí donde podríamos sumar el membrete de «comedia palatina» —sería, bajo la visión de Zugasti³¹— o, siguiendo la terminología de Doménech, tragicomedia palatina³², algo que nos convence menos.

Sea como fuere, nos encontramos ante el exponente del grupo con una mayor tradición literaria³³, tal y como atestiguan los diecisiete testimonios conservados hasta el momento: cuatro sueltas del siglo XVII, otras seis del XVIII a las que se suman tres copias manuscritas, dos edicio-

²⁹ Doménech Rico, 2000, p. 154.

³⁰ Bien es verdad que Doménech la denomina en el título de su trabajo «comedia áulica», apelativo que tampoco da cuenta de la verdadera naturaleza, podríamos decir, interna de la pieza, más allá de sus repercusiones ante un auditorio cortesano (la confusión entre comedias palatinas y palaciegas, es decir, aquellas compuestas para ser representadas en palacio, es bastante habitual).

³¹ Zugasti, 2003.

³² Véase al respecto el resumen que hace González Cañal en el prólogo a su edición de *Los bandos de Verona* (2012, pp. 172-173).

³³ *Peligrar en los remedios*, aun a pesar de no poder situarse al nivel de difusión de *Los bandos de Verona*, sí tuvo un ligero éxito editorial, demostrable a través de sus siete copias conservadas del siglo XVII, y algo menos de tradición escénica, con dos representaciones datadas en 1635 y 1682 (Gómez Rubio, 2009, p. 319).

nes y una traducción al inglés en el siglo XIX y, finalmente, una edición del XX. También se erige como la pieza palatina de más éxito escénico, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, tal y como estudió González Cañal³⁴.

El resto de comedias carecen de tal tradición (o de documentación que nos lo indique) y, por ende, han suscitado las dudas de los investigadores con respecto de su autoría o, incluso, han sido obviadas por el desconocimiento de su existencia. Así ocurrió con MacCurdy (1968), quien, a pesar de tener como referente anterior la completa obra de Cotarelo (2007) en la que solo se echa en falta *No está el peligro en la muerte*³⁵, se olvida de la mayor parte de las piezas listadas en este apartado, haciendo alusión únicamente a *No hay duelo entre dos amigos* —con una visión negativamente parcial— y *El mejor amigo, el muerto*.

En este sentido es importante recordar que Rojas Zorrilla ha sido uno de los dramaturgos áureos que más ha sufrido los embates de la piratería, tan extendida en el siglo XVII. Son numerosas las ocasiones en las que autores de comedias utilizaron su nombre para asegurarse el éxito en los corrales de comedias, así como los editores e impresores que las publicaban bajo el mismo nombre como reclamo bibliográfico. González Cañal³⁶ o Vega García-Luengos³⁷, grandes conocedores del autor y de los quehaceres bibliográficos en el siglo XVII, han estudiado algunas de estas piezas atribuidas falsamente o no a Rojas que, en la mayoría de los casos, vieron la luz en los años treinta de la centuria en alguna de las numerosas imprentas sevillanas, «sede de los más avispados piratas tipográficos», como las apoda el profesor Vega. Esta misma situación es denunciada por el propio Rojas Zorrilla en la dedicatoria al lector en su *Segunda parte de comedias* de 1645:

Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza, y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito. Habrá quince días que pasé por las gradas de la Trinidad y, entre otras co-

³⁴ González Cañal, 2006, p. 409.

³⁵ Amén de otros pequeños y perdonables olvidos bibliográficos como el manuscrito de *No hay duelo entre dos amigos*. Para ello véase el apartado que Madroñal dedica a los trabajos de Cotarelo en su artículo «Rojas Zorrilla en Toledo» (2008, pp. 63-67).

³⁶ González Cañal, 2003, p. 1152.

³⁷ Vega García-Luengos, 2000, pp. 57-58.

medias que vendían en ellas, era el título de una *Los desatinos de amor, de don Francisco de Rojas*. ¿No me bastan —dije— más desatinos, sino que con mi nombre bauticen los ajenos?³⁸.

Ocho de las listadas comedias palatinas se han visto hasta la actualidad sometidas a estas dudas de los más expertos en la obra de Rojas. Ya en 1861, Mesonero Romanos llamaba la atención a este respecto sobre ciertos títulos que, habiéndose adscrito tradicionalmente a la bibliografía rojiana, eran claramente producto de otra mano, como *La difunta pleiteada* o *El desdén vengado*, por ejemplo. Asimismo, aislaba otras piezas que solo pervivían en título (hasta ese momento) y, por tanto, prometían problemas de autoría. Así ocurría, por ejemplo, con algunos exponentes de la materia palatina como *Más vale maña que fuerza*, *El médico de su amor* o *No intente el que no es dichoso*³⁹, intercalados con obras hasta hoy claramente unidas al corpus de nuestro dramaturgo, como *Lucrecia y Tarquino* o *Numancia destruida*⁴⁰.

MacCurdy, en el bosquejo biográfico y bibliográfico que abre su edición de *Morir pensando en matar y La vida en el ataúd*, resaltaba estas dudas en torno a *No intente el que no es dichoso*⁴¹ y otras veintitrés piezas más, entre las que encontramos *La confusión de fortuna*, *La hermosura y la desdicha*, *El médico de su amor* (todas ellas de dudosa paternidad debido a su versificación) o *Más vale maña que fuerza*⁴². Tampoco se libraba *No hay duelo entre dos amigos*. No parece ser una comedia muy del gusto del crítico, a pesar de lo cual le dedica un breve estudio que le incita a pensar que podría tratarse de una obra en colaboración cuyo segundo acto habría sido compuesto por Rojas⁴³. Sea como fuere, la aversión hacia la

³⁸ Recogido en González Cañal, 2003, p. 1152.

³⁹ Mesonero Romanos, 1861, p. x.

⁴⁰ Actualmente, tanto Gómez Rubio (2021, pp. 15-18) en el caso de *Lucrecia y Tarquino*, como Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (2021, pp. 139-144) con las dos *Numancias*, descartan con rotundidad y sólidas pruebas la autoría de Rojas.

⁴¹ MacCurdy, 1976, p. x.

⁴² MacCurdy, 1976, pp. xviii-xix.

⁴³ «This play [...] is preserved in two different undated *sueitas* of the seventeenth century, both of which bear Rojas' name as the author. I have treated it as his because there is no evidence to the contrary, but I am not convinced that he wrote it in its entirety. Only the second act seems characteristic of his versification and style. Perhaps the first and third acts were written by collaborators» (1968, p. 117).

pieza le obliga a confesar que su desaparición dentro del corpus incluso podría no afectar al dramaturgo: «Rojas would not be greatly grieved if this play were incorrectly excised from his production»⁴⁴.

Los mismos recelos despertaron en González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos⁴⁵ el origen de algunas de estas comedias. Por ejemplo, *El médico de su amor*, conservado en un único testimonio visiblemente deturpado y que carece de datos de imprenta; o *No intente el que no es dichoso*, cuya vida debemos a una única suelta salida de la imprenta sevillana de Francisco de Lyra, como ya comentábamos, centro de producción de sueltas con falsas atribuciones. También se hacen eco de los problemas que plantean *La esmeralda del amor* o *La confusión de fortuna* y la reciente aparición de *No está el peligro en la muerte*, que veremos más ampliamente a continuación.

Muy a pesar de todas estas cuestiones forjadas en una tradición impresa de dudosa reputación o, en su caso, debido a copias deturpadas y poco conocidas, nuestro trabajo apunta por el momento a la idea, siempre con ciertas cautelas que la estilometría parece corroborar, como veremos más adelante, de que tanto *No intente el que no es dichoso* como *No hay duelo entre dos amigos* fueron escritas por Rojas Zorrilla, a tenor de ciertas concomitancias estilísticas. Asimismo, un examen métrico nos pone de nuevo en la senda de Rojas, pues dichas piezas se adecúan perfectamente al *modus operandi* del autor. Tal y como señalaba el profesor Pedraza⁴⁶, si algo caracteriza los parámetros compositivos métricos de Rojas es la preponderancia del romance y la redondilla sobre los demás tipos estróficos, una oligometría muy evidente y que señala de algún modo las piezas de Rojas frente a otros dramaturgos áureos.

Hasta el año 2008 *La esmeralda del amor* era otro de estos hijos repudiados del corpus de Rojas a falta de pruebas concluyentes que lo adscribieran a él. En la pugna lidiaban nuestro dramaturgo toledano, por un lado, y Juan Pérez de Montalbán con la comedia titulada *La mudanza en el amor*, por otro. Mientras que la de Pérez de Montalbán se recoge únicamente en la *Parte 45 de comedias nuevas* de 1679, la de Rojas lo hace en seis sueltas, cuatro de la ya citada imprenta sevillana del siglo xvii y otras dos de la siguiente centuria. Partiendo de estos datos son varias las hipótesis que a lo largo del siglo xx han lanzado diferentes investigado-

⁴⁴ MacCurdy, 1968, p. 118.

⁴⁵ González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, 2007.

⁴⁶ Pedraza Jiménez, 2005, p. 359.

res al respecto: Cotarelo la situaba, como ya veíamos, entre las comedias apócrifas y dudosas, inclinando más bien la balanza hacia la autoría de Montalbán⁴⁷; MacCurdy también la incluía dentro de un grupo de apócrifas⁴⁸; Profeti, concienzuda estudiosa de la obra de Pérez de Montalbán, cree más acertada y lógica la autoría del dramaturgo madrileño⁴⁹; y, finalmente, Azcune⁵⁰ defiende la paternidad de Rojas a la luz de razones temáticas y de estilo, demostrando que Cotarelo se equivocaba.

Las pruebas definitivas vinieron de la mano del profesor Germán Vega⁵¹, quien estableció los lazos definitivos entre la comedia y Rojas Zorrilla en un interesante estudio basado en coincidencias visibles establecidas entre esta pieza y otras del corpus rojiano, así como en numerosas pruebas estilísticas y temáticas sumamente convincentes que se consolidan como irreprochables alegatos a favor de su autoría⁵².

También resolvió el profesor Vega los problemas autoriales relacionados con *Más vale maña que fuerza*, una comedia palatina de la que se sabía muy poco. Hasta finales del siglo xx había sido una de las piezas que se sumaban a las desconocidas atribuidas a Rojas⁵³, pero la labor de investigación realizada en la Biblioteca Nacional de España por el profesor Vega dio como resultado la recuperación de una suelta con este título que se encontraba entre otras tantas sueltas no catalogadas dentro de unas cajas olvidadas, quizás, por exceso de trabajo de los bibliotecarios o, en su defecto, por la falta de consideración de tales documentos⁵⁴. Sea como fuere, y a pesar de que en ningún momento se ha propuesto otro autor que no fuera Rojas (Fajardo y Medel así lo corroboran), su exclusión de las obras canónicas del dramaturgo ha conllevado cierta

⁴⁷ «Mientras, pues, no se halle un texto más antiguo que 1679, las presunciones estarán a favor del doctor Pérez de Montalbán. Del estilo de la comedia no creemos pueda llegarse a conclusiones seguras» (Cotarelo y Mori, 2007, p. 250).

⁴⁸ MacCurdy, 1965, p. 11.

⁴⁹ Profeti, 1976, pp. 468-471.

⁵⁰ Azcune, 2000, pp. 267-280.

⁵¹ Vega García-Luengos, 2008.

⁵² Véanse por ejemplo las coincidencias encontradas entre los versos de *La esmeralda del amor* y los de otras composiciones como *El Caín de Cataluña*, *El más impropio verdugo*, *Los áspides de Cleopatra*, *Entre bobos anda el juego*, *Casarse por vengarse*, *No hay amigo para amigo* o *No hay ser padre siendo rey*, entre otras. Tópicos, imágenes, metáforas y escenas aparecen de manera recurrente en todas ellas y, por tanto, llevan a pensar en una única mano creadora.

⁵³ MacCurdy, 1965, p. 11.

⁵⁴ Vega García-Luengos, 1994, pp. 58-59.

desconfianza entre los estudiosos. A ello se suma que la copia conservada salió de la imprenta sevillana de Francisco de Lyra, lo que sabemos no es garantía de originalidad. Sin embargo, un meticuloso estudio métrico y estilístico⁵⁵ parece, de nuevo, dar la razón a la evidencia bibliográfica, haciendo coincidente *Más vale maña que fuerza* con el *usus scribendi* de Rojas, con unos usos métricos similares a los de sus otras comedias y una utilización de metáforas, imágenes y sintagmas muy de su gusto⁵⁶.

Y antes de dar cuenta de *No está el peligro en la muerte* y *La confusión de fortuna* con mayor meticulosidad, hemos de recoger también la opinión de Roberta Alviti en torno a *El mejor amigo, el muerto*, la única comedia palatina del corpus escrita en colaboración. A pesar de que en la tradición bibliográfica en ningún momento se puso en duda su autoría —es más, el propio Cotarelo ensalza la segunda jornada, la de Rojas, como la mejor de las tres—, Alviti⁵⁷ considera, tras el estudio de los manuscritos conservados no autógrafos, que no es trabajo del dramaturgo toledano, aunque no se cierra a la posibilidad de que se encontrara de alguna manera detrás de su redacción:

Por otra parte, cabe también la posibilidad de que el autor toledano esté en todo caso involucrado en la redacción del acto central de la comedia: es posible que encargara a Alarcón y el otro colaborador escribir el acto, actuando como supervisor y redactor de pasajes ajenos, obra de escritores dispuestos a trabajar en la sombra, sin ser reconocidos, más tarde, como responsables del texto. Por lo tanto, aun no siendo Rojas concretamente autor de la jornada, ésta sigue siendo atribuida a él⁵⁸.

Otros estudiosos se han alineado junto a Alviti⁵⁹, apoyando sus dudas; sin embargo, la estilometría parece devolver el título al corpus rojiano con seguridad atendiendo a numerosos ejemplos que demuestran que en la segunda jornada de la comedia se aprecian sin dificultad pautas claras de su *usus scribendi*⁶⁰.

⁵⁵ Vega García-Luengos, 2000.

⁵⁶ Ejemplo de ello son las burlas hacia los calvos, seña de identidad corporal de Rojas, la fuerza cómica del gracioso o guardainfante, o el uso de apodos animales (sirena, cocodrilo o hiena) para identificar las malas artes femeninas en el juego del amor.

⁵⁷ Alviti, 2012, pp. 8-10.

⁵⁸ Alviti, 2012, p. 10.

⁵⁹ Cassol, 2008; Trambaioli, 2008.

⁶⁰ Campión Larumbe y Cuéllar, 2001, pp. 61-68.

2.2.1. No está el peligro en la muerte de Rojas Zorrilla vs. Engañar con la verdad de Jerónimo de la Fuente

No está el peligro en la muerte es una comedia del xvii con una vida aparentemente muy breve, pues no hemos tenido noticia de ella hasta finales de la década de los ochenta. Con los datos que tenemos hasta el momento, sabemos que la pieza se ha conservado en una única suelta conocida. González Cañal, Cerezo y Vega, en su *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*⁶¹, nos presentan de manera sucinta los rastros que, desde su escritura, ha dejado esta pieza: no fue jamás citada en los catálogos tradicionales de Fajardo (1716), Medel (1735) o en posteriores obras de referencia del teatro de Rojas como las de Cotarelo (1911) o MacCurdy (1965). No sería hasta 1987 cuando un ejemplar datable en el siglo xvii salió de entre las estanterías de la Real Biblioteca de Palacio de Madrid.

Ante la falta de más datos, esta interesante pieza parecía ser un ejemplar único y original de Rojas, otro exponente más del corpus palatino del dramaturgo; sin embargo, un estudio más profundo de la pieza, unido al azar, nos llevó rápidamente a un autor poco conocido dentro de la dramaturgia áurea: Jerónimo de la Fuente Pierola. Su nombre firmaba una comedia titulada *Engañar con la verdad*, hermana melliza de la obra que nos ocupa, pues, con diferente título y algunos cambios, se trataba de la misma historia y, casualmente, idéntica escritura. Nuestra labor, por tanto, pasa por dilucidar cuál es el original y cuál la copia y, para ello, es necesario conocer el bagaje literario de Jerónimo de la Fuente y la historia bibliográfica de la pieza en concreto.

Jerónimo de la Fuente Pierola, natural de Mandayona, municipio de la provincia de Guadalajara, fue un insigne farmacéutico del siglo xvii, más aún, «la figura más representativa de la farmacia española de la decimosexta centuria»⁶². Después de ejercer su profesión en tierras murcianas, volvió a Madrid, donde se convirtió en boticario mayor del Hospital General y boticario de cámara de Felipe IV. Su obra más conocida en el campo médico es el *Tyrocinio Pharmacopeo Método Médico y Chimico*, de 1660, consulta de referencia aún en la actualidad, a la que siguen el *Tratado sobre la Coloquintida* (1671) o el *Discurso sobre el Doronico* (1699).

⁶¹ González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, 2007, p. 274.

⁶² Sanchís González, 1984, p. 321.

Además de su carrera como boticario en la corte, de la Fuente sentía una fuerte inclinación al cultivo de las letras. A pesar de su mínima producción, se granjeó los elogios de insignes dramaturgos como Lope de Vega o Pérez de Montalbán⁶³. Sin embargo, curiosamente, además de sus obras farmacéuticas, de él solo han llegado hasta nuestros días algunos poemas compuestos a propósito de las fiestas de beatificación de San Isidro (que recopiló Lope en 1620) y, posteriormente, de su canonización (1622), así como otros poemas sueltos compuestos, por ejemplo, en honor de San Ignacio y san Francisco Javier. En cuanto a su obra dramática, solo podemos citar *Adán o la creación del mundo*, de 1629 —desconocida en la actualidad pero, basándonos en los elogios de Montalbán, muy aplaudida en vida del autor— y *Engañar con la verdad*, aparecida en 1653⁶⁴.

Poco más interesante que de la comedia de Rojas resulta la transmisión del texto de Jerónimo de la Fuente. *Engañar con la verdad* comienza su andadura en 1653, cuando apareció publicada en la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*. A partir de ahí su título fue sistemáticamente recogido en diversos catálogos bibliográficos, como el de Fajardo —que identifica dos copias, una suelta impresa en Valencia

⁶³ Pérez de Montalbán decía lo siguiente de él en su *Para todos* (1633): «Gerónimo de la Fuente las trabaja con mucho ingenio y arte, como se vio en la famosa *Adán*, que se hizo en toda España con opinión de la mejor y que dio más dinero» (recogido en José Prades, 1963, p. 307). Por su parte, Lope de Vega le dedica los siguientes versos dentro de su *Laurel de Apolo*, de 1630:

Pero venid, Parnasides hermanas,
y adornar de un Jerónimo la frente,
que con tan claro ingenio y tan fecundo
pintó la infancia al mundo,
de nuestra vida, prólogo eminente.
Que de cuantas corona
Febo en la sacra fuente de Helicon,
ninguno se llamó más propiamente
el apellido de la misma Fuente.
Porque si a Persio por un libro solo
ciñe la frente de Laurel de Apolo,
quien describió el principio en dulce verso
de todo el Universo,
y por fuente primero se corona,
bien merece ser fuente de Helicon.
(recogido en José Prades, 1963, p. 307)

⁶⁴ Urzáiz Tortajada, 2002, p. 328.

y otra conservada en la casa de los herederos de Gabriel León—, La Barrera (1860), etc. En la actualidad conservamos dos ejemplares, uno de ellos en la Biblioteca Nacional de España (el de la *Parte tercera de comedias*) y otro en la British Library de Londres.

Fuera de estas noticias palmarias, aumenta el misterio de la labor literaria del boticario guadalajareño en torno a este título. Rastreado posibles representaciones del mismo, encontramos un dato en CATCOM⁶⁵ que nos lleva a *Engañar sin engañar*, a su nombre y, por qué no, probablemente la misma pieza. En 1637 el autor de comedias Tomás Fernández habría firmado un poder para impedir que otros autores representaran en Sevilla y, entre las piezas listadas, aparece *Engañar sin engañar*. Tales suposiciones son compartidas por Sánchez Arjona, quien sospecha también de este desconocido título aparecido en los listados de obras representadas en Sevilla hasta finales del siglo xvii: «¿Será la que escribió Jerónimo de la Fuente con el título *Engañar con la verdad*? También Lope escribió otra intitulada *Engaño en la verdad*»⁶⁶.

Y aquí aparece Lope, el tercer posible padre en discordia. En la Biblioteca Nacional de España están conservadas dos piezas con el título *Engaño en la verdad*. La primera de ellas es una impresa suelta del siglo xvii (también en copia manuscrita con signatura 15443) y que el propio Lope citó en su *Peregrino* de 1603. No coinciden ni los versos ni la historia con *No está el peligro en la muerte*, por lo que no la tomaríamos en cuenta en este litigio; es más, en la descripción que se hace de ella en el catálogo de la BNE se dice que la suelta está retocada o refundida por otro autor, por lo que tampoco sería enteramente de Lope. La segunda suelta (con signatura 15367), datada en torno a 1614, tampoco tiene relación con la comedia de Rojas, por lo que queda también fuera del juego.

La pregunta ahora es clara: ¿qué tiene que ver Lope en todo esto? La respuesta la encontramos en el *Cançoner del baró de Claret*, una compilación manuscrita del siglo xvii que se atesora en la Biblioteca de Catalunya bajo la signatura ms. 2222. En ella aparece un fragmento de la comedia *Engaño con la verdad* que, según Durán en su *Repertori de manuscrits catalans*⁶⁷, pertenecería a Lope de Vega. Es una afirmación un tanto arriesgada si tenemos en cuenta que en ningún momento el fragmento de la comedia aparece a nombre de algún autor. Durán,

⁶⁵ Base de datos dirigida por Teresa Ferrer Valls.

⁶⁶ Sánchez Arjona, 1898, p. 311.

⁶⁷ Durán, 2006, p. 357.

posiblemente obtuvieron este fragmento⁶⁹. Como indicábamos anteriormente, la confusión con el autor, por tanto, tenga que ver más bien con los extractos de *La discreta enamorada* que enmarcan al presente fragmento.

Una vez eliminado Lope de la pugna, la paternidad queda entre Rojas Zorrilla y Jerónimo de la Fuente. Para intentar discernir la verdad del asunto nos hemos ayudado de una serie de indicadores que inclinarán la balanza hacia Rojas Zorrilla, tales como su *usus scribendi* —siendo imposible tener en cuenta el de de la Fuente dado que su otra comedia, *Adán o la creación del mundo*, no ha llegado hasta nuestros días—, o los cambios textuales y argumentales entre ambas piezas que, de alguna manera, nos dan alguna pista de cuál fue la composición primigenia.

I. El *usus scribendi*: métrica y vocabulario. Uno de los indicadores más claros para adscribir una obra al corpus dramático de un autor es la métrica, tal y como se pudo comprobar en los trabajos de Morley y Bruerton (1968), que aplicaron los resultados de un recuento estadístico de las formas estróficas utilizadas por Lope en sus comedias seguras en aquellas de atribución dudosa para verificar su autoría y, posteriormente, datarlas.

Siguiendo este método, hemos comparado los porcentajes generales obtenidos a partir de un estudio métrico de más de una treintena de piezas de Rojas con el análisis estrófico de *No está el peligro en la muerte*. Una de las señas identificativas de nuestro dramaturgo, como veíamos, es la predilección por el romance (hasta un 76 % en *Abrir el ojo*) y la redondilla (con más de un 49 %, por ejemplo, en *Obligados y ofendidos*). Desde ahí se produce un salto cuantitativo hacia formas como la décima, la silva de pareados o el soneto, mucho menos presentes en el conjunto de sus creaciones. Como vemos en la tabla que sigue a continuación, la presente comedia se adecuaba perfectamente a esta inercia métrica, sumando casi un 86 % del total entre romances y redondillas.

Metros	<i>No está el peligro...</i>	Media de 33 comedias
Redondilla	50.38 %	24.8%
Romance	35.58 %	59 %
Décima	7.21 %	3.6 %
Silva de pareados	3.03 %	9.4 %
Octava real	2.60 %	0.34 %
Soneto	1.01 %	1 %
Silva	0.19 %	0.05 %

⁶⁹ MCEM, s. a.

Si fijamos nuestra atención en *Engañar con la verdad* comprobamos que sucede algo curioso: en aquellos momentos en que se introducen algunos nuevos fragmentos o se modifican otros, la métrica cambia considerablemente. El caso más flagrante lo encontramos en la tercera jornada, pues, aun manteniendo el mismo camino argumental, de la Fuente transformaría totalmente el texto original e, irrumpiendo en la supremacía abrumadora de la redondilla y el romance, hacen su aparición 154 versos escritos bajo la forma del romancillo, composición que no hemos encontrado en ninguna otra pieza de nuestro dramaturgo toledano. A esto se suma que esta irrupción cambia totalmente el ritmo del verso seguido a lo largo de la comedia, su fluidez y la vivacidad de las palabras de los personajes, que se diluyen en una vacuidad de significado evidente.

Junto con estas evidencias métricas, el uso reiterado de cierto vocabulario o ciertas expresiones nos ayudan a identificar a Rojas Zorrilla como autor del texto, pues, aun apareciendo en otros autores, su asiduidad o intencionalidad específicas convierten su aparición en marcas idiosincrásicas del *usus scribendi*. Como ejemplo, y retomando indicadores proporcionados por el profesor Vega⁷⁰, encontramos la contraposición «hermano» o «amigo» *versus* «cuñado», siendo este utilizado en un sentido negativo o jocoso, tal y como se comprueba en *Entre bobos anda el juego*, *No hay amigo para amigo*, *Obligados y ofendidos*, *Sin honra no hay amistad* o *Más vale maña que fuerza*. Así lo vemos en los versos 257–268 de nuestra comedia.

También es común en Rojas la utilización tópica de determinados animales o seres mitológicos asociados a actitudes vituperables de los amantes. Tal es el caso del vocablo «sirena» como símil de la amada que embauca al amante con bellas palabras. Este recurso, presente en *Primero es la honra que el gusto*, *Morir pensando matar* o *Más vale maña que fuerza*, también lo encontramos en *No está el peligro en la muerte* (vv. 1181–1184)⁷¹. Otros ejemplos serían el sintagma preposicional «sin mí», que emplaza al conocido estribillo manriqueño «Sin Dios y sin vos y mí», presente en *La traición busca el castigo*, *Primero es la honra que el gusto*, *El médico de su amor* y en el verso 1737⁷² de *No está el peligro en la muerte*; o el refrán

⁷⁰ Vega García-Luengos, 2000, pp. 81–82.

⁷¹ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (*Obras IX*), pp. 204–205.

⁷² Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (*Obras IX*), p. 224.

«hacer (o echar) la cuenta sin la huésped», frase propia del estilo jocoso utilizada en *No intente el que no es dichoso*, *El médico de su amor* o la comedia que nos ocupa (vv. 1116-1117)⁷³.

II. Cambios textuales. Si en un principio los cambios textuales que se producen en el proceso de copia o re-composición de una pieza no son la prueba definitiva en un proceso autorial, sí comprobamos que, en este caso, las adiciones y extracciones de versos que lleva a cabo, presuntamente, Jerónimo de la Fuente de la que creemos la primigenia obra de Rojas pueden serlo. En un 90 % consiguen resultados poco agraciados debidos a errores métricos, errores situacionales de los personajes o, simplemente, una pérdida en el sentido o en la belleza de dichos fragmentos.

Uno de estos casos en el que se pierde el sentido o el efectismo se sitúa al comienzo de la pieza. En el ejemplar de de la Fuente desaparecen veintidós versos (vv. 270-292) que, si bien no impiden la comprensión del fragmento, sí empobrecen su efectismo y dramatismo, obviando uno de los recursos fundamentales para el devenir de la acción: el concierto del casamiento entre el rey y la duquesa para evitar que dicho monarca pretenda a otra dama de palacio.

Más significativos son los errores de copia que, sin ninguna explicación o sentido, aparecen en el texto del guadalajareño. Por ejemplo, en el verso 535⁷⁴ de la Fuente hace una lectura errónea de «el vivir» y transforma dicho sintagma en «Elvira», que, tanto en el contexto de la acción (no existe ninguna dama con dicho nombre en palacio) como textual carece de sentido. O, más adelante, ya en la segunda jornada, elimina una acotación primordial para la comprensión del fragmento⁷⁵: *Dale el rey otra sortija* (v. 1113+)⁷⁶. Este intercambio de sortijas es el punto de arranque para la posterior manera de actuar del protagonista masculino y, sin él, no se puede entender el transcurso de la acción. Más aún, en el verso 1122⁷⁷ se hace referencia a dicho intercambio («El truco ha sido extremado») que, ante la ausencia de acotación, no debería haber sucedido.

⁷³ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 202.

⁷⁴ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 178.

⁷⁵ Aunque eliminar o añadir acotaciones es acción habitual en la transmisión textual de una comedia por necesidades de las compañías o, simplemente, por correcciones varias, en este caso esta omisión no tiene ningún sentido.

⁷⁶ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 201.

⁷⁷ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 202.

III. Cambios argumentales. Jerónimo de la Fuente no se libera del andamiaje que le proporciona el texto del dramaturgo toledano hasta la tercera jornada, siendo muy tímidas las incursiones argumentales en las dos primeras. Después de los trescientos versos iniciales del tercer acto se producen una serie de cambios argumentales, ligeros, pero suficientes para crear algo nuevo y, en nuestra opinión, de peor calidad. Ejemplo de ello tenemos, por citar un caso relevante, en los versos 1957⁷⁸ y siguientes. Una de las tretas que el rey protagonista confecciona para librarse de su rival en el juego amoroso es su envío a la guerra para que muera en combate, muy en la línea del episodio bíblico protagonizado por el rey David, el soldado Urías y su esposa Betsabé. Inesperadamente, de la Fuente elimina este interesante móvil de la acción, pilar que sostiene en la comedia de Rojas las pasiones de los protagonistas hasta el final.

Otro de los momentos clave que desarma el boticario de Guadalajara es el sueño fingido de Isabela, un recurso que, como bien indica Florit en relación con *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina⁷⁹, es de recurrente aparición en el molde palatino como vía de comunicación entre amantes de diferente condición social o, como en este caso, a modo de artificio para advertir a uno de los implicados de un peligro derivado del juego amoroso. En su caso pasa a convertirse en una artimaña vacía de significado que se convierte únicamente en un recurso escenográfico.

Finalmente, sorprende la ausencia de uno de los personajes más interesantes en la comedia de Rojas, que funciona como un engranaje fundamental de la ficción sentimental: la criada, Flora. Y al desaparecer su entidad se esfuma también, lógicamente, el episodio de su asesinato, que tanto enraiza con el gusto por el senequismo y la violencia identificativo de Rojas.

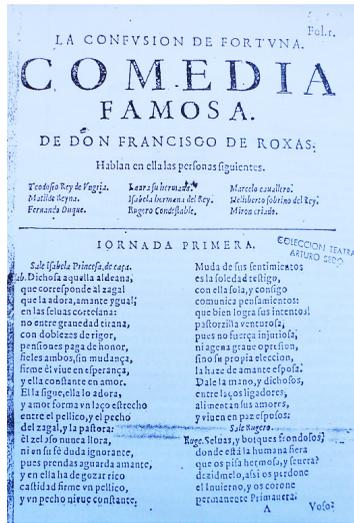
A la luz de las pruebas presentadas, esto es, la métrica y demás ejemplos sintácticos y morfológicos que nos situaban dentro del *usus scribendi*, así como las discrepancias textuales que señalaban una supremacía estilística y argumental de *No está el peligro en la muerte*, podemos afirmar que la balanza autorial se decanta del lado de Rojas Zorrilla, algo que las pruebas bibliográficas tímidamente nos señalaban. Estaríamos ante

⁷⁸ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 233.

⁷⁹ Florit Durán, 2000, p. 77.

un caso de apropiación de una obra que ha sufrido posteriormente una serie de cambios con el fin de acercarla a los gustos del «nuevo dueño». No obstante, no hemos de obviar que este procedimiento fue cada vez más habitual a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo⁸⁰.

La incógnita es saber cómo se produjo este fenómeno tan evidente de apropiación. Nuestra hipótesis se ancla en la corte real en la que ambos escritores trabajaban, cada uno con sus quehaceres profesionales. Recordemos que, por un lado, Rojas fue un poeta muy aplaudido en la corte, de hecho, uno de los preferidos de la reina⁸¹, y, por otro, que Jerónimo de la Fuente fue boticario de cámara y oficial de la Farmacia Real poco después. Por tanto, no es descabellado pensar que una copia de *No está el peligro en la muerte* quedara relegada en algún rincón de la biblioteca de palacio hasta que fuera encontrada por de la Fuente. A falta de más datos, es lo más cerca que estamos de la verdad⁸².



⁸⁰ Vega García-Luengos, 1998, p. 12.

⁸¹ Madroñal, 2008, p. 59.

⁸² Una de las últimas noticias a las que hemos tenido acceso es que, sin mencionar su autor, *No está el peligro en la muerte* figuraba en el repertorio de comedias con las que trabajó el autor Manuel Vallejo, cuya compañía representó entre 1632 y 1634 en Valencia (Sarrío, 2001, pp. 281–284). Es la única mención (sin contar con el trabajo de Esquedo [1979, p. 232], que se basa en los mismos archivos) que, en nuestro rastreo, hemos encontrado y, aun sin el nombre de Rojas, podríamos estar ante una posible evidencia de que la comedia fue anterior a la copia de de la Fuente, publicada en 1653. No obstante, es un indicio relativamente revelador, pues *Engañar con la verdad* podría haber sido escrita mucho antes de su publicación —recordemos que el *Adán* de Jerónimo de la Fuente es

2.2.2. *Los problemas de autoría de La confusión de fortuna*

La confusión de fortuna se erige como un caso ejemplar de lo que Lope denominó subgénero de las «comedias de Hungría», del cual se consideró él mismo inventor; comedias situadas en el territorio mítico húngaro que tantas connotaciones albergaba en el imaginario español del xvii y que analizaremos en el apartado 3.1.1. del presente estudio.

A pesar de ser una comedia harto interesante desde el punto de vista argumental (el análisis del ejercicio del poder que propone entronca directamente con toda una corriente teatral centrada en presentar en las tablas contraejemplos vivos de lo que debe ser un buen monarca en un entorno cortesano complejo), ha pasado inadvertida prácticamente para la mayoría de los estudiosos de la obra de Rojas Zorrilla y, a su vez, de la comedia palatina en un sentido amplio.

Ha pervivido hasta la actualidad en dos sueltas fechadas en el siglo xvii que carecen de datos de imprenta, pero no de huellas que nos indican con cierta claridad cuál es su origen. Como bien indica el profesor Vega⁸³, ambas sueltas proceden de la ya conocida imprenta sevillana de Francisco de Lyra, cuna de la piratería literaria en las décadas de los años 20 y 30 en la capital andaluza. Véanse en la imagen rasgos identificativos claros de dicho centro impresor: las rugosidades en la parte superior de la «O» de «COMEDIA», el pequeño descenso final del trazo superior de la «E» y el deterioro de la parte superior de la «D» de la misma palabra, etc.⁸⁴. Y hablar de Francisco de Lyra es hablar de problemas de autoría, como ya veíamos. *La confusión de fortuna* se une, por tanto, a otras comedias ya analizadas que se conservan únicamente a través de copias salidas de este taller sevillano, lo que, sin ser definitivo⁸⁵, pone en preaviso a aquellos que se acercan a ella.

Los estudios tradicionales de Medel o Cotarelo adscriben la pieza al corpus de Rojas sin ningún tipo de recelo, lo que no es óbice para que investigadores más actuales, a la luz de los datos presentados, alberguen ciertas reservas ante tal firmeza. Ejemplo de ello tenemos en los trabajos

del año 1629—. Hemos de aferrarnos, por el momento, a los hechos presentados en este apartado que, creemos, son bastante razonables.

⁸³ Vega García-Luengos, 2001, pp. 371-372.

⁸⁴ Vega García-Luengos, 2001, p. 372.

⁸⁵ Ejemplo de ello eran *Más vale maña que fuerza* o *No intente el que no es dichoso*, ambas con dudas de autorías resueltas.

de Vega o González Cañal⁸⁶, en los que encontramos afirmaciones muy prudentes sobre el tema, manteniendo la presente obra dentro del grupo de atribuciones dudosas a falta de nuevas investigaciones:

[...] las otras dos atribuidas a Rojas —*La confusión de fortuna* y *No intente el que no es dichoso*—, no cuentan, por el momento, con argumentos determinantes para afirmar o negar la autoría que ostentan, quedan en una situación bastante desairada, conocida la ralea de sus congéneres. No cabe duda de que sus señas de identidad tipográficas obran en contra de su atribución⁸⁷.

Uno de los indicios tradicionales para defender la autoría de Rojas se encuadra en los últimos versos de *La confusión de fortuna*, en los que el dramaturgo toledano parece firmar su trabajo:

Miron Pues aguarda,
que agora te lo traeré,
voy por el. Per Roxas acaba
la confusion de fortuna
aqui. f. 16. Perdonad las faltas.

Caso similar se daba en *La prudencia en el castigo*, pieza con profundos problemas autoriales que resolvió González Cañal⁸⁸ a favor de Lope de Vega y en detrimento del autor objeto de estudio. Los versos de cierre de la pieza ratificaban la paternidad lopesca del texto en la suelta más antigua («La prudencia en el castigo / ha mostrado Félix Lope / porque los cuerdos maridos / con tal prudencia se logren»), una referencia que se elimina en la edición de 1678 («La prudencia en el castigo / ha cobrado eterno nombre, / porque los cuerdos maridos / con tal prudencia se logren»). La adición, supresión o modificación de fragmentos era una práctica muy habitual una vez que el texto pasaba a manos de los autores de comedias y, por tanto, la fiabilidad de este fenómeno es relativa. Es

⁸⁶ Vega García-Luengos, 2001, pp. 372-373; González Cañal, 2014, p. 41.

⁸⁷ Vega García-Luengos, 2001, p. 374.

⁸⁸ González Cañal, 2014.

más, como ya hemos destacado anteriormente, era más que recurrente utilizar el nombre de dramaturgos muy cotizados en las tablas con el fin de vender más fácilmente el texto y, posteriormente, el espectáculo.

Dicho esto, la primera de las herramientas que abren la senda de una posible respuesta es la métrica, recurso clave en estos procesos de atribución. De nuevo, nos servimos de la media de las 33 principales piezas de Rojas para establecer la comparación⁸⁹:

Metros	<i>La confusión de fortuna</i>	Media de 33 comedias
Romance	16.4 %	59 %
Redondilla	13.4 %	24.8 %
Silva de pareados	18.6 %	9.4 %
Décima	36.5 %	3.6 %
Quintilla	1.4 %	0.59 %
Octava real	13.7 %	0.34 %

Llaman poderosamente la atención algunas de las cifras presentadas, pues los porcentajes resultantes del análisis métrico de *La confusión de fortuna* difieren cuantitativamente de los de la media del resto de comedias de Rojas Zorrilla. Con un 16.4 %, el porcentaje de romance es sorprendentemente bajo, sobre todo si tenemos en cuenta que, hasta el momento, el dato menor lo portaba *Progne y Filomena* con un 39 %; por el contrario, asombran porcentajes extrañamente altos para ser producto de la pluma del dramaturgo toledano, como el 36.5 % de versos agrupados en décimas (más del doble que en *Santa Isabel, reina de Portugal*, pieza que albergaba el mayor número de este tipo de composiciones) o el 13.7 % de octavas reales frente a un elevado 6 % en *Numancia destruida*⁹⁰.

⁸⁹ El total de porcentajes asciende a un 97.73 %; el 2.27 % restante se corresponde con metros como el soneto, las seguidillas, los ovillejos, los endecasílabos pareados, la copla o la canción, presentes en otras comedias de Rojas y no en *La confusión de fortuna*.

⁹⁰ Resulta más llamativo el porcentaje de octavas reales (forma métrica presente únicamente en cuatro títulos del dramaturgo toledano) si tenemos en cuenta que, como bien apuntaron Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (2021, pp. 139-144), las dos *Numancias* no serían componentes del corpus dramático de Rojas Zorrilla; más bien parecen ser obras de Luis de Belmonte Bermúdez, gran apasionado de las comedias bélicas. Así, el dato más alto de octavas reales dentro de las piezas de Rojas lo encontramos en *La esmeralda del amor*, con un 2,8 %.

Tales resultados alejan *La confusión de fortuna* de la inercia compositiva que caracteriza otras comedias del dramaturgo toledano, distinguidas por un predominio evidente del romance y la redondilla. Por tanto, el examen métrico es la primera de las pruebas en contra de la adscripción de esta pieza al corpus rojiano.

El segundo recurso nos lleva por los terrenos del *usus scribendi*. La búsqueda de las huellas sintácticas y semánticas identificativas del estilo de Rojas Zorrilla dentro de esta pieza arroja más luz a la intuición previa de la que partíamos. Después de un rastreo minucioso no encontramos atisbos de la mano del dramaturgo, pues del conjunto de imágenes y expresiones recurrentes en su repertorio no hallamos presencia alguna⁹¹. De entre ellos podemos destacar las chanzas contra los calvos —si de algo de precia Rojas es de saber burlarse de los defectos propios—, muy presentes en comedias como *Los trabajos de Tobías*, *Obligados y ofendidos* o *Casarse por vengarse*⁹²; la utilización del sustantivo «llama» como imagen del agente destructor de la atracción amorosa, presente en veintiocho ocasiones en las dos partes de comedias y en algún otro caso como en *Primero es la honra que el gusto*; la explotación de determinados nombres de animales como apelativos denostosos referidos, principalmente, a las damas: «sirena», «cocodrilo» o «hiena» son ejemplos habituales en piezas como *Primero es la honra que el gusto*, *Morir pensando matar*, *Los áspides de Cleopatra*, *Entre bobos anda el juego* o *Sin honra no hay amistad*; o la asociación de términos en sintagmas u oraciones, como «murallas del honor», «discursos prolijos» o «semblante» y «aliento» de manera contigua.

Queda, finalmente, por identificar la tercera pieza del puzzle que no encaja en el esquema general: la figura del gracioso. En la mayoría de las comedias de Rojas el fiel criado del galán protagonista resulta un engranaje indispensable tanto para el devenir de los acontecimientos como para el sustento de la comicidad. Así lo ratificamos en Pierres, de *La esmeralda del amor*; Ribera, de *El médico de su amor*; Otón, de *No hay duelo entre dos amigos*; o Guzmán y Hernando, de *No intente el que no es dichoso*; sin olvidarnos de otros exponentes paradigmáticos como Sancho, de *Donde hay agravios no hay celos*; Cartilla, de *Abrir el ojo*; o Carranza, de *En*

⁹¹ Tomamos como referencia los artículos de Vega García-Luengos (2000, pp. 80-83; 2008, pp. 1226-1230), en los que podemos encontrar un buen repertorio de pruebas que ratifican la autoría de Rojas Zorrilla.

⁹² Véase el artículo «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla» (Vega García-Luengos, 2007).

tre bobos anda el juego. Sin embargo, este no es el caso de Mirón, gracioso de *La confusión de fortuna*. Contrariamente a todos los casos citados, este personaje permanece adormecido dramáticamente a lo largo de toda la obra, siendo un mero figurante al servicio de la acción principal. De esta manera, su papel se reduce a meras incursiones en escenas protagonizadas por su amo, obteniendo un ligero protagonismo en la segunda jornada como portador de una carta de suma importancia, y en la tercera, donde aporta ciertos retazos de comicidad e ingenio al verse perdido dentro de palacio. Y, como no puede ser de otro modo, cerrará la historia mostrando su inclinación hacia los bienes materiales (la recompensa por traer ante su señor el cinto de diamantes previamente perdido), uno de los defectos que adornan de manera permanente a este personaje.

A la vista de todas las pruebas presentadas, resulta casi evidente que *La confusión de fortuna*, muy a pesar nuestro, no forma parte del corpus seguro de Rojas Zorrilla; sin embargo, ante el desconocimiento de la identidad de su creador, relegaremos esta pieza al cajón de comedias de atribución dudosa y, por tanto, la incluiremos dentro del estudio que continúa este trabajo. Creemos que, dada su calidad argumental y el valor que tiene como comedia palatina, merece un hueco dentro de esta monografía, siempre a la espera de que nuevos datos y estudios aclaren finalmente el misterio de su paternidad.

2.2.3. Otros casos a la luz de la estilometría

No queremos cerrar este repaso por las piezas que presentan problemas de autoría sin hacer referencia a dos títulos que ofrecen sugestivos resultados en los análisis estilométricos y cuyo estudio textual ofrecerá interesantes hallazgos: *No intente el que no es dichoso* y *No hay duelo entre dos amigos*.

No intente el que no es dichoso es una original comedia que sí parecía destilar el aroma de la escritura de Rojas; sin embargo, el estudio estilométrico proporcionado por ESTO establece una línea muy firme entre este título y el dramaturgo murciano Gaspar de Ávila a tenor de evidentes concomitancias estilísticas. Y, tal y como nos señalan Vega García-Luengos y Cuéllar, no solo por su cercanía con títulos como *El venerable Bernardino de Obregón*, *Servir sin lisonja*, *La dicha por malos medios*, *El respeto en la ausencia*, *El familiar sin demonio* o *El valeroso español*, sino también por otras piezas que, aun sin ser atribuidas a Gaspar de Ávila, parecen tener muchas probabilidades de ser hijas suyas.

Similar es la cuestión en *No hay duelo entre dos amigos*, comedia ambientada en Francia y de gran calidad literaria. En su caso, los datos ofrecidos por el sistema informático señalan claramente la paternidad de Lope de Vega, atendiendo a piezas de estilo muy similar como *Más pueden celos que amor*, *La discreta venganza*, *La mayor virtud de un rey*, *El duque de Visco*, *El castigo sin venganza* o *El guante de doña Blanca*. Un futuro análisis de lugares comunes creemos que nos aportará las evidencias suficientes para esclarecer la incógnita.

Al igual que ocurre con *La confusión de fortuna*, *No está el peligro en la muerte* o *Más vale maña que fuerza*, la herramienta no proporciona resultados claros sobre la autoría de otra pieza que alberga dudas para algunos estudiosos de la obra del toledano: *El médico de su amor*. En este sentido, y dejando abierta la puerta a esos futuros exámenes textuales pormenorizados, mantenemos todos estos títulos dentro de la monografía como comedias atribuidas, un hecho que los testimonios conservados por el momento ratifican.

ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS

*La literatura es siempre una
expedición a la verdad.*

Franz Kafka

La comedia palatina se constituyó, en consonancia con el resto de producciones dramáticas áureas, en una herramienta viva que permitió y permite conocer la verdad de su tiempo a través de la puesta en escena de problemas cotidianos de las clases más altas de la sociedad del XVII, sobre todo en la figura de monarcas y grandes familias nobiliarias, que de manera más o menos indirecta inciden en la anodina vida de las clases medias y bajas. Pero esta materialización en la ficción se concreta en una serie de elementos que, como veremos, actúan como escudos de protección para el dramaturgo ante las clases dirigentes que, de alguna u otra manera, podían verse reflejadas en las historias que poblaban los escenarios de los corrales. Estos elementos serán los pilares que sostengan el análisis de las once comedias adscritas al corpus palatino de nuestro dramaturgo toledano.

El distanciamiento espacial y temporal, la naturaleza de los personajes, los espacios de la acción y el tratamiento de los principales temas en torno a los cuales se construye la ficción serán los cuatro polos que servirán como guía para desmenuzar cada una de estas piezas y poder acercarnos en lo más posible a las intenciones que guiaron su proceso de escritura e, hipotéticamente, a su recepción por parte del variado público que asistía a las representaciones.

3. I. DISTANCIAMIENTO ESPACIAL Y TEMPORAL

«El teatro español del siglo xvii intentó abrazar el mundo entero: lo percibido con los sentidos, lo pensado, lo imaginado»¹. Y el género palatino contribuyó de manera fehaciente a este conocimiento complejo de las realidades foráneas, que se construye con retazos de la realidad histórica —coetánea o no al espectador— y componentes originarios de la imaginación colectiva. El que asistía a la representación de una comedia palatina tenía la oportunidad de disfrutar de un conglomerado de componentes exóticos (lugares, ambientes, personajes, episodios...) que lo abstraían de su realidad más cercana, sumergiéndolo así en una fabulación que era vehículo de comicidad y/o de una velada crítica social y política.

Todos los estudiosos y críticos del teatro áureo y, en especial, del género que nos ocupa, consideran la presencia de dos rasgos esenciales como imperativo para hablar propiamente de comedia palatina: por un lado, la aparición en escena de personajes de alta alcurnia entremezclados con otros de condición social más baja; por otro, el fundamental emplazamiento de la acción en un espacio y/o una época alejadas del *hic et nunc* del espectador.

Si tomamos como indicadores las principales definiciones ofrecidas a lo largo de los siglos para este tipo de composiciones, vemos sorprendentemente cómo hasta el siglo xix no se puso el acento en el alejamiento espacial y/o temporal de la historia. Tirso de Molina, Bances Candamo e, incluso, Muñoz Peña en el siglo xix, ponían especial atención en el extracto social de los personajes, destacándolo como el pilar fundamental en torno al cual se disponen los demás elementos del engranaje, como, por ejemplo, las categorías de sucesos en los que se ven inmersos los personajes². Es a partir de Mendéndez Pelayo cuando el constituyente espacio-temporal comienza a cobrar protagonismo como axioma en la delimitación genérica, identificándose como un

¹ Vega García-Luengos, 2012, p. 33.

² A pesar de lo cual, por ejemplo, Tirso de Molina, en sus *Cigarrales de Toledo*, ya se hacía eco de la importancia de la presencia de componentes históricos como sólidos cimientos sobre los que construir una fábula verosímil pero no necesariamente verídica: «¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!» (1996, p. 225) Volveremos sobre este último matiz más adelante.

«medio ambiente» que conforma una clase aparte y diferenciada³. Así lo ratifica Palomo, realizando el elemento histórico o pseudo-histórico como motor caracterizador⁴; Weber de Kurlat, quien hace referencia a un eje espacial no español y una imprecisión temporal en reiteradas ocasiones manifiesta⁵; o Vitse, con una completa definición del género donde, además de la tonalidad ligera de la fábula y la extracción social de los personajes, considera indispensable una fijación espacial exótica no necesariamente acompañada de una fijación temporal⁶.

Sea como fuere, los argumentos de las comedias palatinas emplazan su acción a territorios situados fuera de Castilla y, comúnmente, en un lapsus temporal no coincidente con la realidad del espectador⁷. Y, ¿cuál es la razón? En torno a estos dos ejes circunstanciales se han elaborado diversas teorías que, realmente, no son excluyentes entre sí, sino más bien complementarias, y que tienen que ver, por un lado, con el ilusionismo y la anticotidianidad y, por otro, con la imposibilidad de identificación de los problemas sociales y políticos con la realidad española.

Ilusionismo y anticotidianidad son dos de los sustantivos abstractos que mejor podrían definir a este género no realista que en la «década de oro» del teatro español (1630-1640) triunfó en las tablas junto con la comedia de capa y espada. Y, como bien vimos en el capítulo 1, en no pocas ocasiones ha sido identificado bajo otros membretes que tienen mucho que ver con esta caracterización: Torres Naharro ya identificaba en el siglo XVI a este tipo de creaciones como comedias «a fantasía»⁸, pues trataban de «cosa fantástica o fingida»; Bances Candamo las llamaba «de fábrica», atendiendo a argumentos «más altos y peregrinos» que los que se podían encontrar en las comedias de capa y espada⁹; y, finalmente,

³ Menéndez Pelayo, 1884, p. 336.

⁴ Palomo, 1968.

⁵ Weber de Kurlat, 1977, p. 871.

⁶ Vitse, 1990, p. 557.

⁷ Y decimos «comúnmente» porque no siempre sucede así. La fijación temporal no es indispensable para que la comedia palatina funcione en el escenario como tal (al contrario que la espacial), aunque aporta matices enriquecedores: «En las obras no-españolas, no-históricas, la importancia de la fijación temporal es relativa y resulta bastante corriente que carezcamos de los datos que las pudieran situar con precisión, salvo el muy preciso de no ocurrir en España, sino en Italia (Milán, Génova, sobre todo Nápoles), Francia, Hungría, Polonia, Transilvania...» (Weber de Kurlat, 1977, p. 870). En el caso de Rojas sí podremos apreciar una mayor y sutil inclinación por la referencia histórica.

⁸ Torres Naharro, *Propalladia (Obra completa)*, p. 9.

⁹ Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p. 33.

Wardropper las situaba bajo el membrete de «comedias de fantasía», ya que «discurren sobre el vuelo de la fantasía; no tratan de lo posible, sino de lo apenas concebible»¹⁰.

Los argumentos de estas piezas deambulan por los límites de la credibilidad y el medio de conseguir un engarce con la verosimilitud es obtenido a través de ese distanciamiento ante la realidad circundante con el espectador. De ninguna manera la historia ficticia que discurre en escena puede darse en España, pero sí es posible que fuera factible en un país lejano y desconocido o en una época anterior¹¹. De esta manera, podemos ver en la representación, sin ninguna repercusión en el estado de valores social y político, partos secretos dentro de casas reales o nobiliarias, rebeliones y conspiraciones contendientes al poder establecido, amores entre personas de diferente estatus social, monarcas cuyo deber político se desvirtúa por un mal gobierno de las pasiones, etc. En suma, el dramaturgo disfruta de una libertad compositiva muy amplia que le da la oportunidad de poner en escena un ramillete de temas potencialmente incómodos en la sociedad del xvii¹² que, si bien aparecen también en la comedia de capa y espada, su porcentaje es mucho menor y, por supuesto, con una menor radicalidad.

Esto entronca directamente, como vemos, con la segunda de las teorías a las que hacíamos referencia: la imposibilidad de identificación de los problemas sociales y políticos con la realidad española. Como bien indicamos anteriormente, reyes y privados fueron importantes mecenas de la práctica teatral en la década de los treinta del siglo xvii, momento de esplendor de la comedia nueva, y resultaba complicado atacar los pilares fundamentales del poder sin resultar abiertamente subversivo. Es

¹⁰ Wardropper, 1978, p. 12.

¹¹ Wardropper relaciona, en este sentido, la comedia palatina con las «comedias románticas» de Shakespeare (*La duodécima noche*, *El sueño de una noche de verano* o *Como gustéis*), pues también están sujetas a este proceso de distanciamiento espacial y temporal (1978, p. 195).

¹² Weber de Kurlat comparte el mismo punto de vista: «las llamadas comedias palatinas: en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que 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.» (1977, pp. 870-871). Véanse también Oleza (1997a, pp. 236-237) o Gómez Rubio (2007, p. 196).

más, no solo debían salvaguardar este obstáculo en la representación, sino que era necesario tener presentes a los censores, vigilantes activos que velaban por los intereses del reino y sus gobernantes.

Por tanto, hablar de reyes gobernados por las pasiones hasta tal punto que obviaban el buen ejercicio del poder, aristócratas envueltos en procesos de rebelión, amores ilícitos entre personas de muy diferente posición social... era una tarea harto difícil. ¿Cómo lo conseguían? Pues con un distanciamiento espacio-temporal que hablaba, más bien, de posibilidades, no de realidades tangibles:

Así, no era fácil escribir con claridad sobre ellas sin aparecer como subversivo. Pero la comedia, presentando a través del diálogo una diversidad de puntos de vista y a través de la acción una diversidad de posibilidades imaginables e inimaginables, era un vehículo ideal para comunicar a un público general la significación de aquellas tendencias históricas subversivas¹³.

Hungría, Polonia, Francia o Portugal son territorios familiares para el espectador, pero lo suficientemente alejados para convertirse en espacios donde es hipotéticamente viable la existencia de reyes o nobles de conducta poco ejemplar. Es importante que la imagen de la monarquía hispánica permanezca intacta, incluso salga reforzada con sutiles referencias a episodios en los que su labor bélica sea reconocida, y, frente a una función abiertamente ejemplarizante en la tragedia, la comedia y su frivolidad son un buen vehículo para ridiculizar situaciones que, de ninguna manera, se darían en territorio castellano¹⁴. Como bien indica Yoon¹⁵, frente a las limitaciones que otros géneros imponían a los dramaturgos, el género palatino sirvió como canal a través del cual continuar el esfuerzo del teatro por presentar al hombre del xvii temas socio-políticos candentes y, en muchas ocasiones, utópicos para el momento.

Teóricamente, esta preceptiva práctica enraiza con la tesis del «efecto de lo diferente» de Olson¹⁶, transfigurada en esa pretendida anticotidianidad. Esta teoría defiende que mediante el mecanismo de la risa el espectador es capaz de distanciarse lo suficiente de los hechos que

¹³ Wardropper, 1978, p. 214.

¹⁴ Un procedimiento similar distingue Brancatelli (2008) en otras comedias de Rojas, no necesariamente palatinas, para evitar la identificación de la monarquía española. Tragedias como *Morir pensando matar*, *No hay ser padre siendo rey* o *Casarse por vengarse* son un claro ejemplo de ello.

¹⁵ Yoon, 2002, p. 262.

¹⁶ Olson, 1978, pp. 23-56.

están viviendo los personajes y evitar, de esta manera, cualquier tipo de identificación, pudiendo disfrutar del espectáculo y la historia sin implicación personal. Y esto se consigue a través de dos herramientas fundamentales, que bien señala Yoon¹⁷: el exotismo cimentado en los escenarios extranjeros, bien condimentados con buenas dosis de mitificación, y la diferencia social entre espectadores y personajes protagonistas. Mediante estos dos recursos se obstaculiza una posible empatía de los espectadores con los sentimientos de los protagonistas y, por tanto, se salvaguarda la buscada comicidad y, en su caso, el análisis de la denuncia social o política. Es un proceso similar a la destrucción de la ilusión teatral propuesta por Brecht: lo que sucede en escena no es real y es importante destruir cualquier atisbo de ilusión de realidad en el teatro para que funcione su mecanismo. El dramaturgo era consciente de esto y, por ello, apuntalaba sus piezas con estos componentes que, de alguna manera, dejaban claro que todo era una pura invención personal.

Aquellos que iniciaron los pasos de la comedia palatina, Cristóbal de Virués, Jerónimo Bermúdez, Lupericio Leonardo de Argensola o Juan de la Cueva, eran conscientes de la importancia de localizar la acción de sus comedias en países y épocas remotos para evitar levantar suspicacias en la corte madrileña, pues el rastreo de concomitancias entre Felipe II y los monarcas de ficción era bastante simple:

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 ciudadana ayuda a comprender mejor las tensiones existentes en aquel reino, poderoso y frágil al mismo tiempo¹⁸.

Lope de Vega o Tirso de Molina, insignes continuadores de la senda marcada, mantuvieron estas señas de identidad del género palatino como requisitos indispensables de la creación, algo que veremos también en

¹⁷ Yoon, 2002, pp. 150-160.

¹⁸ Hermenegildo, 2002, p. 13.

el corpus rojiano. A través del presente apartado comprobaremos cómo Rojas Zorrilla utiliza la imagen tópica y mítica de importantes reinos europeos como escenario de sus historias y, a su vez, salpimenta la acción con retazos de la historia pasada y contemporánea que se convierten en interesantes guiños a un espectador ávido de verosimilitud y complicidad con el autor y su creación.

3.1.1. *El espacio: la geografía dramática*

El género palatino debe su esencia fundamental al emplazamiento de sus argumentos en territorios situados fuera de la corona de Castilla. Al contrario de lo que ocurre en las comedias con un claro trasfondo histórico en las que la localización espacial es un simple y necesario recurso técnico, en este caso los escenarios juegan a favor de un ambiente concreto que se sitúa entre la nebulosa exótica y la concreción. Y tan importante es este entorno que, si bien las historias de corte palatino no necesitan necesariamente una precisión temporal visible, sí es indispensable la precisión geográfica, aunque quede relegada en ocasiones a una única laxa referencia toponímica¹⁹.

Germán Vega realizó un interesante estudio sobre la presencia de Europa en el teatro del Siglo de Oro²⁰. Una parte importante de dicho estudio está dedicada a contabilizar el número de ocasiones en las que territorios europeos han funcionado como escenario en comedias áureas de diversa índole genérica o, en su caso, son referidos en el devenir argumental como espacio conocido por los personajes. Los resultados son harto interesantes: en más de 1500 ocasiones Roma es nombrada como ciudad o, en su caso, como Imperio, seguida de Nápoles, en 603 ocasiones, o París, en 511. Milán, Florencia, Ferrara, Mantua, Parma, Génova, Venecia o Londres completan el listado de ciudades y reinos europeos principales aparecidos en las comedias. Pero más sorprendente es cuando comprobamos que casi un 50 % de los escenarios de ficción se sitúan fuera de las fronteras españolas en el caso de Calderón de la Barca²¹, por ejemplo, o que Tirso de Molina, gran impulsor del género

¹⁹ Porteiro Chouciño comparte esta misma idea, pues considera que «la imprecisión temporal es suficiente para soslayar la identificación con la realidad cotidiana» (2008, p. 691).

²⁰ Vega García-Luengos, 2012.

²¹ Vega García-Luengos, 2012, p. 35.

que nos ocupa, utiliza Francia, Portugal, Italia, Flandes o el Sacro Imperio Germánico en un gran número de comedias como espacio principal o secundario de la acción²².

Un matiz que hemos de dejar claro es que no estamos hablando únicamente de territorios fuera de España, sino que el radio de consideración se inicia en las fronteras castellanas. Barcelona, Galicia o Portugal también son objeto de este peculiar uso. Lejos de la fácil y rápida movilidad actual, el espectador del XVII podía vislumbrar atisbos de exotismo en un lugar como el condado de Barcelona que, posiblemente, no llegaría a conocer físicamente en su transcurso vital. El ejemplo más claro de esto nos lo brinda *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto, una de las piezas cumbres del género palatino y cuya acción se desarrolla en la Barcelona del siglo XII o XIII²³. En nuestro caso, veremos cómo la Ciudad Condal se convierte en escenario parcial, junto con Nápoles, en *La hermosura y la desdicha*²⁴.

Importante es también incidir en la ausencia de pintoresquismo local en la imagen que desprenden los personajes originarios de los territorios foráneos convertidos en escenarios dramáticos. En ningún caso los caballeros y las damas protagonistas de las historias eran representados con atuendos distintivos de sus nacionalidades o eran caracterizados con comportamientos o caracteres propios de dichos lugares; el territorio era un simple contexto convertido en recurso escénico que no necesitaba de más accesorios para funcionar como tal y, por lo tanto, los personajes podían mantener su esencia castellana y reconocida por los espectadores sin actuar en detrimento del espectáculo. Así lo observan Ortigoza²⁵ o Pedraza en relación con la obra de Rojas:

²² Oteiza, 2012, pp. 127-135.

²³ Véase la interesante introducción de la edición de la obra llevada a cabo por Di Pastena (1999, pp. xxxiii-c), donde desarrolla más ampliamente esa transformación desde una Barcelona real a una Barcelona dramática y exótica.

²⁴ Claro está que la distancia es cuantitativamente proporcional con el nivel de exotismo y extrañamiento; esto es, frente a una Barcelona mucho más cercana a la cotidianidad castellana se opone una Hungría distante, mítica y oscura que alberga sucesos más macabros, violentos y fantásticos.

²⁵ «En Rojas, de igual manera que lo ya señalado en Lope, Tirso, Alarcón y Moreto, sus tramas, aun cuando ocurran en Atenas y en Tracia, en ningún momento dan la impresión sus personajes de ser griegos, sino españoles, antojándose sus movimientos, sus ideas, su psicología y hasta su indumentaria muy del Siglo de Oro» (Ortigoza, 1954, pp. 66-67).

Rojas Zorrilla [...] recurre con frecuencia a argumentos, motivos y escenarios exóticos: las tierras septentrionales, Dalmacia, Polonia, Egipto, Hungría... Sin embargo, explota poco la pintura de ese marco; apenas se recrea en la singularidad de los personajes, figuras y costumbres evocados²⁶.

Francia, Inglaterra, el Sacro Imperio Germano, Austria, Polonia, Hungría o Lituania eran las grandes fuerzas continentales y, aunque el conocimiento de su realidad en territorios de Castilla era limitado para el gran público, los relatos procedentes de los procesos bélicos en los que participaban, con la intervención directa o no de la monarquía española, servían como fuente viva para los argumentos de las comedias, aunque de manera muy tangencial.

A través de las palabras de los personajes, herramienta fundamental²⁷, podremos enclavar los argumentos de nuestras comedias, utilizando sutiles referencias a dichos enclaves y sucesos ocurridos en ellos. La simple alusión a la ciudad, a alguno de sus edificios emblemáticos o a algún accidente geográfico cercano serán los andamios sobre los que podremos sustentar la construcción de esta geografía dramática de dimensiones continentales.

Italia: el predominio de Nápoles

Por muy diversas razones Italia es, después de España, el escenario más utilizado en las comedias de nuestros más insignes dramaturgos áureos. De hecho, varios de los títulos más aclamados enclavan su acción en tierras italianas o algunas de sus escenas se desarrollan allí, como son, por ejemplo, *El perro del hortelano*, *El burlador de Sevilla* o el *El condenado por desconfiado*, que lo hacen en Nápoles; o *El castigo sin venganza*, que lo hace en Ferrara. Lo que sí es claro, como bien apunta Vega²⁸, es que en todos estos casos los escritores no se afanan en construir una imagen sólida y reconocible de estos lugares, sino que su uso es más bien interesado en una búsqueda de exotismo o distanciamiento con la realidad española, sea con fines más ligeros, como en la comedia, o más catárticos, como en la tragedia.

²⁶ Pedraza Jiménez, 2007, p. 136.

²⁷ «Normalmente el lugar donde se desarrolla la acción el dramaturgo del Siglo de Oro no lo hace explícito al margen del diálogo, sino en el interior del parlamento de los personajes (en didascalias), aunque es cierto que se pueden encontrar casos en que se señala en la acotación explícitamente» (Rubiera, 2005, p. 33).

²⁸ Vega García-Luengos, 2012, p. 37.

Y, ¿por qué esta presencia tan notable? Las razones tradicionalmente aducidas pasan por la tradición literaria y cultural, aunque no hemos de obviar las políticas y territoriales que, a mi modo de ver, inciden de manera más directa. De hecho, a pesar de los vaivenes políticos, todos aquellos territorios que fueron posesión de la monarquía española serían sentidos como tal por el hombre del XVII y eso debía materializarse de algún modo también en el teatro áureo, que no deja de ser un reflejo de la ideología social y política de los dramaturgos²⁹.

Con escasa aparición en los trabajos de Rojas³⁰, nos gustaría hacer una rápida referencia a Milán, uno de estos enclaves que sí tiene mucha presencia en la obra de otros dramaturgos y cuya aparición se debe al hecho de que era el punto de arranque de lo que se conoció como el «camino español»³¹. Dicho itinerario se consolidó como la manera más cómoda de trasladar a gran cantidad de soldados españoles desde España hasta Flandes, evitando así el Canal de la Mancha, monopolio de la corona inglesa. Tras el desembarco en Génova, muchos de los soldados pasaban un tiempo de acuartelamiento en lugares como Milán, Nápoles o Sicilia, lugares que les ofrecían una vida mejor que la que tenían en España y donde disfrutaban de condiciones que no esperaban encontrar en Flandes —de ahí el dicho popular que se perpetuó entre las tropas y que cantaba «España mi natura, Italia mi ventura, Flandes mi sepultura». Como resultado de esta situación, muchos de los integrantes de estas huestes que lucharon en Flandes (así como diplomáticos, eclesiásticos y

²⁹ En el caso de Tirso, como señala Oteiza (2012, pp. 124 y 128), esta ideología tiene un peso bastante importante a la hora de elegir un enclave u otro para sus historias. En la «Europa de Tirso» son muchos los reinos considerados españoles de pleno derecho, como ocurre con Países Bajos, Milán, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Portugal, Bohemia o Hungría; y esto tiene un reflejo claro en sus comedias, pues, solo centrándonos en Italia, más de una decena de títulos presentan a sus personajes por las calles de Nápoles o Milán. Veremos cómo en Rojas ocurre algo similar.

³⁰ Ninguna comedia palatina se desarrolla en tierras lombardas; tenemos que saltar a la esfera trágica palatina, más concretamente a *Morir pensando matar*, para visualizar a este Milán literario.

³¹ Para profundizar en el tema véase la obra de Parker *El ejército de Flandes y el camino español, 1567-1659* (2006).

otros nobles) y que regresaron a España pudieron dar noticia de su vida en estos territorios italianos³², convirtiendo sus experiencias en testimonios literarios materializados o referenciados en las tablas³³.

Sin perder de vista esa importancia del enclave milanés en el teatro del XVII, Nápoles se lleva la palma en el corpus palatino de Rojas, pues, de las seis piezas que sitúan su acción en Italia, cuatro de ellas lo hacen en esta ciudad del sur del país: *No intente el que no es dichoso*, *No está el peligro en la muerte*, *Peligro en los remedios* y *La hermosura y la desdicha*, esta última de manera parcial. Este reino, adscrito a la casa de Aragón desde el siglo XIII, era territorialmente el más poderoso de la península italiana y, estratégicamente, un bastión de la expansión española por el Mediterráneo. Como tal, un gran número de diplomáticos, nobles y soldados españoles estaban afincados allí y, consecuentemente, existía un intenso *feed back* con España que tallaba más caras al prisma de la realidad napolitana que, a su vez, se acercaba de alguna manera a la realidad de la corte española. Como sentencia Augusto Guarino, Nápoles pasa a ser considerada por los escritores y por el gran público como «algo propio y ajeno, familiar y enigmático»³⁴, y como mecanismo de distanciamiento funcionaba a la perfección en la ficción, pues aportaba la cantidad justa de exotismo para romper la ilusión teatral brechtiana y la cantidad justa de familiaridad para proteger la verosimilitud requerida.

Y por si no fuera poco el peso de estos detalles para comprender el porqué de esta presencia, solo hemos de recordar que Nápoles era la ciudad más grande dentro del imperio hispánico y, con París, de toda Europa. Su relevancia dentro de un hipotético catálogo de espacios dramáticos es más que comprensible a tenor de estos datos, lo que se completa con una rica variedad que aúna en un solo lugar dos idiosincrasias culturales y sociales extremadamente potentes: la española y la italiana³⁵.

³² De hecho, como bien nos recuerda Deleito y Piñuela (1968, pp. 208-216), las gradas de San Felipe el Real, en Madrid, se convirtieron en el mentidero más famoso de la ciudad, lugar al que acudían los excombatientes para narrar sus correrías en el campo de batalla flamenco. Dada su inclinación al excesivo adorno de la narración y su participación habitual en los encuentros, los soldados ganaron fama de ser grandes charlatanes.

³³ Para profundizar en la imagen de Milán como espacio teatral mítico, véase «Milán y el teatro áureo español: ¿historia o mito?» de Alessandro Cassol (2012).

³⁴ Guarino, 2012, p. 124.

³⁵ Véase también Elías de Tejada, 1958.

Poco a poco Rojas disemina estos pequeños detalles que, además de enriquecer el contexto, aportan la verosimilitud necesaria para que aquello que ocurre en escena sea creíble. De hecho, no solo lanza estos guiños dedicados a Nápoles y sus alrededores, sino que amplía el radio territorial para presentar en escena personajes venidos de otros conocidos lugares de la península italiana, como Mantua, Milán o Piamonte, representados por un trío de embajadores cuya misión es conquistar a la marquesa (vv. 435-438)⁴¹. Entre ellos se encuentra también el príncipe de Estillano, pretendiente preferido por el pueblo como digno sucesor al trono napolitano. Estillano fue un principado inserto dentro del reino de Nápoles y fue muy conocido en el xvii en la corte madrileña gracias a los lazos establecidos por el duque de Medina de las Torres. De esta manera, es fácil que dicho nombre fuera familiar entre alguno de los círculos de los espectadores que asistieran a la representación.

Al final de la segunda jornada, y después de un enfrentamiento entre los contendientes al amor de la marquesa, este príncipe de Estillano es mandado por el rey a prisión: «A Castilnovo llevad / al príncipe» (vv. 1635-1636)⁴². Castilnovo (*Castel Nuovo*) es el castillo napolitano conocido comúnmente como *Maschio Angioino*, construido en el siglo xiii y residencia real hasta la adhesión del reino a la corona de Aragón, momento en el que es factible que se hubiera convertido en prisión. Aún continúa siendo uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad.

El resto de comedias napolitanas contribuyen de una manera más tímida a completar la radiografía geográfica de este lugar, con nuevos datos referidos a las grandes familias del siglo xvi y otros lugares de interés aún reconocidos. Así ocurre con *No está el peligro en la muerte*, que identifica el escenario ya en el verso 41: «Hoy Nápoles podrá dichosamente / ensanchar su poder y monarquía»⁴³, para más adelante, en la segunda jornada, reiterar esta localización mediante una alusión directa a Sicilia («Y que a Sicilia pasa y va a casarse», v. 1325)⁴⁴, que por las fechas en las que se encuadra la historia de ficción —comienzos del siglo xvi—, formaba un reino conjunto con Nápoles⁴⁵. Sin embargo,

⁴¹ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), p. 446.

⁴² Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), p. 496.

⁴³ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 156.

⁴⁴ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 210.

⁴⁵ Recordemos que, tras una intensa etapa en la que los conflictos entre Nápoles y Sicilia fueron constantes, en 1442 se unieron en un gran territorio unificado bajo el reinado de Alfonso V el Magnánimo de Aragón.

poco más encontramos en esta interesante comedia⁴⁶, siendo evidente que lo fundamental en el género palatino no es la precisión física, sino las sensaciones de exotismo y extrañeza que tal lugar transmite.

Nápoles y Sicilia son los dos topónimos más repetidos en *Peligrar en los remedios*, una de las creaciones más tempranas de Rojas Zorrilla. Ambos son los lugares de procedencia de los dos protagonistas principales, siendo el primero de ellos el núcleo geográfico en torno al cual se desarrolla la obra. De nuevo, al igual que en ocasiones anteriores, se hace referencia a las luchas entre ambos reinos justo en el momento en que parecen haberse firmado las paces, noticias que trae de primera mano el galán principal (vv. 320 y ss.)⁴⁷. No obstante, lo más interesante de esta comedia es la reiterada mención a uno de los espacios naturales más reconocidos del sur de Italia y símbolo de la isla de Sicilia: el Etna o Mongibelo⁴⁸. Su presencia en la obra de Rojas no se adscribe únicamente a estas piezas de ambientación napolitana o siciliana, pues en otras comedias palatinas del dramaturgo toledano aparece como elemento metafórico identificador de la pasión amorosa, como vemos, por ejemplo, en *La esmeralda del amor* («Hase apurado este Etna / y he vuelto a ser el que fui»⁴⁹), *Los bandos de Vérona* («el Etna y el Mongibelo sé / que guardan el fuego dentro», vv. 2949-2950)⁵⁰ o *La hermosura y la desdicha* («los volcanes sicilianos / llevo en el alma y el pecho»)⁵¹; sin embargo, es

⁴⁶ Y aquello que encontramos nada tiene que ver con estas geografías del sur de Italia, sino más bien con otros territorios poderosos, tanto de la península itálica como del resto de Europa. Un ejemplo de ello lo tenemos en el personaje de la duquesa, procedente de Urbino, estado cuyo esplendor se extiende desde mediados del siglo xv hasta el primer cuarto del xvii, lapso de tiempo durante el cual estuvo en manos de la familia Montefeltro. Ampliando los horizontes, también se citan los grandes reinos europeos que circundan al reino de Nápoles en el siglo xvi, esto es, Alemania, Hungría, Bohemia y Milán, amén de otros estados italianos como Milán, Ferrara o Florencia, cuna de la cultura renacentista (Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, p. 214, vv. 1423-1426).

⁴⁷ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, pp. 346 y ss.

⁴⁸ Hasta principios del siglo xx, y por herencia de la presencia árabe, era habitual el uso de Gibellu o Gibello como membrete denominador del accidente geográfico; es a partir de ese momento cuando la duplicidad onomástica se hace más evidente, utilizándose el término Mongibelo para la montaña de manera general y relegándose el de Etna para la parte superior, es decir, el cono del volcán (y realmente el más conocido actualmente).

⁴⁹ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 506b.

⁵⁰ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Vérona (Obras IV)*, p. 314.

⁵¹ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 456c.

el único caso en que su aparición se aleja del campo metafórico para ser una simple evocación física, siendo relacionado con posibles conflictos bélicos desplegados en su entorno: «el Etna haré que vomite / nuevas llamas materiales / por que en favor de su rey / tus ejércitos abrasen» (vv. 1380-1383)⁵²; «otra vez prometo al cielo / que segunda vez se cubran / el Mongibelo y el Etna / de alevosa sangre pura» (vv. 2706-2709)⁵³.

La última de estas obras de atmósfera napolitana es *La hermosura y la desdicha*. Durante toda la primera jornada la historia se desarrolla en la ciudad de Barcelona, pero ciertos problemas en los que se ve inmerso el protagonista, don Juan de Moncada, le obligan a dejar la ciudad condal y buscar mejor suerte en tierras del sur de Italia, donde, gracias a los esfuerzos diplomáticos de su padre con el rey, podría contraer matrimonio con la infanta y, de tal suerte, convertirse en el futuro heredero a la corona. Al mismo tiempo, ya en la segunda jornada, la acción se desplaza a Nápoles, donde el rey intenta convencer a su hija de las bondades de esta unión matrimonial.

Pues bien, además de las lógicas alusiones directas al topónimo y otras de pura invención dramática —como el valle de los Olmos de la Fuente («Mi casa tengo en el valle / de los Olmos de la Fuente»⁵⁴), del que no hemos encontrado origen real—, el único detalle reseñable, y bastante endeble, viene de la mano del segundo galán, don Pedro, perteneciente al linaje de los Cardona. Este ducado catalán, concedido por los Reyes Católicos en 1482, tuvo una rama siciliana muy destacada en el siglo xvi encabezada por los vizcondes de Mazzarone, que podría conocer, o no, Rojas Zorrilla. A nuestro parecer, posiblemente no tuviera noticias suyas y sea azarosamente una coincidencia; aunque lo que parece más lógico y probable es que simplemente jugara con ligeras nociones sobre las raíces catalanas de la familia y la realidad de su ducado.

Todavía en terreno italiano, pero lejos de Nápoles, se desarrollan las dos historias correspondientes a los títulos *El médico de su amor* y *Los bandos de Verona*. Ferrara y Verona, respectivamente, son los dos espacios concretos que sirven como escenario para los personajes y, con pequeñas pinceladas, intentan ser retratados a lo largo de los textos. En el caso de *El médico de su amor*, al igual que veíamos en *No está el peligro en la*

⁵² Rojas Zorrilla, *Peligro en los remedios* (Obras II), p. 380.

⁵³ Rojas Zorrilla, *Peligro en los remedios* (Obras II), p. 426.

⁵⁴ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 462c.

muerte, se diseminan diversos topónimos que sirven como anclaje para el recurso del distanciamiento, pero no hay un interés especial por otorgarles más cuerpo. Parma y Ferrara son aludidos en los primeros versos de la comedia y es don Félix, caballero protagonista, quien explicita que el centro argumental se encuentra en la segunda ciudad, que, lejos del esplendor cultural y artístico del que gozó en época renacentista, queda relegado aquí a un simple espacio desdibujado, un telar en blanco sobre el que tejer la fábula⁵⁵.

Y sumándose a Ferrara y Parma, en esta pieza se nombran también territorios y ciudades importantes del norte de Italia, bien porque los derroteros vitales de los personajes les hayan conducido allí, como es el caso de Milán, destino al que se dirigía don Félix en el momento en que se cruzó con su amada en Parma⁵⁶, bien porque sea la patria de alguno de los caballeros pretendientes de la dama, como es el caso de Florencia y su duque en la ficción (v. 83)⁵⁷.

Mucho más interesante es el caso de *Los bandos de Verona*, pieza que escenifica la archiconocida historia de amor trágico entre Romeo y Julieta y los enfrentamientos familiares entre ambas familias. Verona, ciudad localizada en la región véneta, fue uno de los centros más florecientes durante el Renacimiento italiano, sobresaliendo por su arquitectura y, sobre todo, en el campo de la pintura gracias a la figura de Paolo Caliari, conocido como el Veronés, uno de los maestros más reconocidos de todo el país. Es por ello por lo que a lo largo del texto rojiano son habituales los elogios a diferentes edificios y construcciones públicos, a los que se suman otras referencias paisajísticas que emplazan sin ninguna duda al espectador a Verona y su contorno.

Una de estas construcciones referidas es el castillo familiar elogiado por Antonio Capelete en la tercera jornada, centro de su linaje y fortín que intenta convertir en fingida prisión para «proteger» a su hija de Alejandro Romeo: «En este hermoso castillo, / que en forma piramidal / con las nubes en el cielo / logra obscura vecindad» (vv. 2631-2634)⁵⁸.

⁵⁵ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. 1r. Bien es verdad que, además de las razones aducidas, la necesidad de especificación no era muy alta, pues el público tendría un referente muy cercano dentro de la producción dramática de Lope en el que Ferrara es también escenario de este tipo de historias de corte palatino. Hablamos, claro está, de *El castigo sin venganza*, una de las grandes tragedias lopescas.

⁵⁶ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. 1r.

⁵⁷ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. 1v.

⁵⁸ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 303.

No podemos establecer un lazo firme con su referencia real, pero sí podemos imaginar que Rojas podría haberse inspirado en Castelvecchio, fortaleza erigida a orillas del río y que destaca por su construcción robusta, así como por las torres que la apuntalan y que culminan en una forma cónica muy achatada. Asimismo, a pesar de su alusión en los versos 1211 y 1637⁵⁹, no hemos hallado rastro de una posible tribuna o corredizo que la comunicara con alguna iglesia hoy desaparecida, lo que no es óbice para que en su momento existiera o, simplemente, funcionara en la ficción como buen juego escenográfico.

Por el contrario, sí podemos hallar los nexos entre los puentes de la ciudad tomados por los soldados en la comedia (vv. 2707-2709)⁶⁰ con sus correlativos reales. Si por algo se caracteriza Verona es por una anatomía urbana muy marcada por el paso del río Adige, accidente natural salvado por diversos puentes. El más conocido de ellos, el Ponte Scaligero, parte del castillo anteriormente citado y se convirtió en una de las piezas claves para la defensa de la ciudad, por lo que no es descabellado pensar que, de alguna manera, su fama haya llegado hasta Rojas y, por ende, sea la fuente imaginativa de estos versos.

Más desconcertante nos resulta el lugar al que el cuerpo de Julia Capelete es llevado después de la acción del aparentemente mortal bebedizo. Sus familiares trasladan su cuerpo a la cripta de la iglesia de san Carlos, comunicada con el palacio familiar por medio de una tribuna o corredor. De dicha iglesia no hemos hallado rastro en ningún punto de la historia de Verona y, mucho menos, en el siglo XIV, franja temporal en la que se emplaza la acción. Tampoco nos topamos con alusión alguna a dicho templo en la fuente que parece seguir Rojas Zorrilla, la *novella* de Bandello. En ella se narra cómo el cuerpo de la joven es llevado a la iglesia de san Francisco (*San Francesco al Corso*)⁶¹, templo existente en la ciudad italiana, y que también es el centro dramático del último acto de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Por tanto, desconocemos si el cambio de nombre es casual o nuestro dramaturgo se inspira en un referente real aún no identificado.

⁵⁹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, pp. 252 y 266.

⁶⁰ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 305.

⁶¹ Bandello, *Novelas escogidas*, p. 68.

En cuanto al medio natural, destaca la presencia a lo largo del argumento del «Adige, río undoso» (vv. 2235 y 2821)⁶², corriente de agua que divide la ciudad en dos y que determina el entorno natural de la comarca. Y tras él, los montes que sirven de telón de fondo a Verona: «Por esa montaña verde, / cuya hermosa riza cumbre / le ha servido de copete, / podremos ir a Verona» (vv. 2276-2280)⁶³. No hemos de pasar por alto que esta localidad se levanta a los pies de las famosas colinas de la Lessinia, actualmente parque natural, y donde se conserva un convento de la orden jesuita que durante el siglo xv fue centro de producción de medicamentos y demás bebedizos (no obviemos la importancia de este ámbito en la comedia que nos ocupa).

París: entre la antigüedad y la modernidad

Frente a la hegemonía de los territorios italianos en la comedia palatina de Rojas Zorrilla —fenómeno extensible a toda la producción palatina de los demás autores del teatro áureo—, la presencia geográfica gala se reduce a dos títulos, *La esmeralda del amor* y *No hay duelo entre dos amigos*, a pesar de que su capital, como indica el profesor Vega⁶⁴, es la cuarta ciudad más nombrada en la comedia del Siglo de Oro, por detrás de Roma, Nápoles y Milán.

Diversas capitales de provincia, además de París, son el enclave en el que se desarrollan títulos como *Del monte sale*, *El villano en su rincón* o *Más pueden celos que amor* de Lope de Vega o *Amar por señas* y *El melancólico* de Tirso de Molina; sin embargo, su caracterización suele ser bastante vaga y queda reducida a un simple recuento de topónimos aderezados con algunas tradiciones o festividades locales y nacionales. En Rojas, París se presenta como una ciudad muy cercana a la atemporalidad, a pesar de que sí podamos fechar los hechos ficticios en un periodo temporal identificable, pues las fronteras entre la antigüedad y la modernidad se diluyen para construir una imagen muy homogénea: mientras que en *La esmeralda del amor* disfrutamos del París de Carlomagno, en *No hay duelo entre dos amigos* avanzamos hasta el siglo xvii, lo que no impide que en ambos casos se utilicen los mismos recursos y las mismas referencias para caracterizar a la Ciudad de la Luz.

⁶² Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona* (Obras IV), pp. 290 y 310.

⁶³ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona* (Obras IV), p. 291.

⁶⁴ Vega García-Luengos, 2012, p. 34.

Si por algo destaca París en el siglo xvii es por su cifra de habitantes. En dicha centuria su población se situaba en torno a las 300.000 personas, casi triplicando a las ciudades españolas más pobladas de la época (Sevilla y Madrid), y convirtiéndose en una de las urbes más grandes de Europa. Así lo ratifica Rojas Zorrilla en *No hay duelo entre dos amigos*: «que hallaré con gusto ajeno / en ciudad tan populosa / otra Leonor tan hermosa / y no otro Carlos tan bueno» (vv. 2201-2204)⁶⁵.

Por otro lado, los símbolos de la ciudad y del país están intensamente presentes en ambas piezas, apuntalando en todo momento la localización y su verosimilitud. Uno de estos símbolos es la flor de lis, forma heráldica que adorna el escudo de armas de Francia y que esquematiza la flor del lirio. Aparece hasta en cuatro ocasiones en *No hay duelo entre dos amigos*, siempre como trasunto simbólico de la grandeza de las casas nobiliarias y, obviamente, la real: «Nunca vi la flor de lis / con tantas ramas de flores» (vv. 11-12)⁶⁶; «un ángel que del Impíreo / parece que fue el que trujo / a Francia el dorado lirio» (vv. 518-520)⁶⁷; «cristianísimo Luis, / laurel de los lirios de oro» (vv. 891-892)⁶⁸; «que fuiste para martirme / áspid en flores de lis» (vv. 1799-1800)⁶⁹. Véase cómo la imagen distintiva es utilizada de manera muy variada y rica, representando a las diversas casas nobiliarias (dos primeros ejemplos), al monarca (en el tercer caso) y, finalmente, funcionando dentro de un juego metafórico que enlaza con Eurídice y la mitología griega.

Junto a esta imagen, la advocación a san Dionís (o Dionisio) de París es otra de las señas de identidad parisinas que se repiten en ambas comedias. En el caso de *No hay duelo entre dos amigos*, su nombre se relaciona estrechamente con la calidad moral del monarca, que es reconocido como cristiano devoto gracias a la acción evangelizadora del santo (vv. 896-898)⁷⁰. Como tal, san Dionís llegó a tierras galas en el siglo iii con el fin de evangelizar sus territorios y, gracias a su labor, llegó a convertirse en el primer obispo de París y fue reconocido con el sobrenombre de «apóstol de las Galias». Como sugiere Due⁷¹, su imagen se consolidó como bastión de la unidad francesa, pues, desde la capital,

⁶⁵ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 379.

⁶⁶ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 294.

⁶⁷ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 314.

⁶⁸ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 330.

⁶⁹ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 365.

⁷⁰ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 330.

⁷¹ Due, 1998, p. 173.

su leyenda unificó religiosamente todos los territorios. Además, en el siglo VII el rey merovingio Dagoberto I le habría levantado una primera iglesia que rápidamente se convirtió en abadía y panteón real.

La fama del santo fue poco a poco creciendo e instaurándose dentro de la cultura gala a partir, sobre todo, del siglo XII. Claro ejemplo de ello es la aún viva celebración del día de san Dionís, que tiene lugar el día 9 de octubre, y a la que el personaje de la infanta hace referencia en *La esmeralda del amor*: «y pues a todos nos toca / celebrar todos los años / el día de san Dionís»⁷². En tal día se reconoce al santo como patrón de París y de la gendarmería francesa, aunque en realidad comparte esta festividad con otros compañeros cristianos que sufrieron el martirio a su lado.

Alejándonos de París, son otros tantos los nombres de ciudades y accidentes geográficos franceses los mencionados en estos dos textos. De entre estos últimos destaca el río Ródano, nacido en los Alpes y cuyo trascurso finaliza en su desembocadura en el Mediterráneo tras atravesar la llanura languedociana. Su simple cita en ambas comedias⁷³ colabora con una localización que, de alguna manera, intenta ser algo más precisa y que, en el caso de *No hay duelo entre dos amigos*, se completa con la alusión al principal afluente del Ródano, al cual vierte sus aguas en la ciudad de Lyon: el Saona (v. 680)⁷⁴. Asimismo, aún en el sur del país, se hace referencia en *La esmeralda del amor* a los Pirineos, frontera natural con España y lugar privilegiado en el que los monarcas franceses, en este caso Carlomagno, podían disfrutar de largas jornadas de caza: «Ir quisisteis a la cumbre / del Pirene a montería / (Reyes en esto se ocupen / que es imagen de la guerra...)»⁷⁵. De hecho, es muy conocido el apego de este rey por dicha zona montañosa, a la que se retiró en diversas ocasiones para disfrutar de este deporte: «Cuando Carlomagno, gran montero cuyas hazañas cinegéticas en el Pirineo navarro conocemos, ordenó unificar...»⁷⁶.

De norte a sur, son un buen grupo de ciudades y provincias las que aparecen en boca de los personajes, ya sea como escenarios de gestas bélicas o, en su caso, de hazañas amorosas. Comenzando por *La esmeralda*

⁷² Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 505b.

⁷³ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 493c; Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (*Obras IX*), pp. 321 y 332 (vv. 680 y 944).

⁷⁴ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (*Obras IX*), p. 321.

⁷⁵ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 500a.

⁷⁶ Valverde, 2009, p. 39.

del amor, los topónimos tienen su origen en la procedencia de algunos de los personajes, como, por ejemplo, el duque de Normandía⁷⁷, participante en el juego amoroso lidiado por la dama protagonista; o en los títulos nobiliarios que pueden llegar a representar, como Blancaflor, aspirante involuntaria a los ducados de Orleans⁷⁸ y Almonte⁷⁹. Por su parte, *No hay duelo entre dos amigos*, tomando como excusa conflictos bélicos ocurridos a principios de siglo en diferentes espacios de la geografía francesa, nos presenta las regiones de Bresa, Saboya, Borgoña, Provenza o el Delfinado (vv. 671-696)⁸⁰, piezas fundamentales en el puzzle de dominios que dirigió toda la zona sureste del país galo.

No se abstiene Rojas tampoco en este caso de reconocer, de nuevo, a las grandes potencias hegemónicas en el escenario político europeo. En *No hay duelo entre dos amigos* se aceptan como fuertes contendientes a Italia, España y el Sacro Imperio (vv. 785-786)⁸¹, centrándose unos versos más adelante en el último de los reinos citados a través del águila de dos cabezas, uno de sus símbolos identificativos: «Bien es verdad que el águila alemana / me inclinaba hasta ahora» (vv. 1047-1048)⁸². Nótese aquí cómo los saltos temporales marcados por las referencias históricas o políticas no menoscaban la verosimilitud de la ficción, pues, mientras que nuestra comedia enclava su acción en el siglo IX, el águila bicéfala no se consolidó como símbolo imperial hasta el siglo XII, en tiempos de Federico I Barbarroja.

Inglaterra, terreno adverso

Inglaterra y exotismo no son dos términos necesariamente unidos, sin embargo, dentro del género palatino cualquier espacio alejado de la corona castellana era una buena elección, pues su lejanía contribuía de manera natural al buscado efecto de lo diferente al que aludíamos anteriormente. García Reidy lo hacía patente en su estudio sobre la pre-

⁷⁷ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 494b.

⁷⁸ El ducado de Orleans fue creado en el siglo XIV por el propio rey Felipe VI de Francia y, desde entonces, se consolidó como una importante segunda línea sucesoria encabezada por alguno de los príncipes no primogénitos, llegando incluso al trono en la figura, entre otros, de Luis XII en el siglo XV o Luis Felipe en el XIX. Ante tal currículum no es necesario incidir en la importancia y fama de este ducado.

⁷⁹ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 497a.

⁸⁰ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos (Obras IX)*, pp. 320-322.

⁸¹ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos (Obras IX)*, p. 325.

⁸² Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos (Obras IX)*, p. 336.

sencia histórico-poética de Inglaterra en las comedias de Lope, y ponía como ejemplo el proceso de reescritura al que el Fénix sometió a *Los pleitos de Ingalaterra* y que le sirvió como germen para la gestación de *La corona de Hungría y la injusta venganza*: «Irlanda, Escocia e Inglaterra se sustituyen sin problemas en *La corona de Hungría* por Polonia y Hungría, y los hechos que se sitúan en Londres en la primera de las comedias [*Los pleitos de Ingalaterra*] se trasladan sin dificultad alguna a Belgrado»⁸³.

Sea como fuere, la isla inglesa fue el escenario de algunas de las grandes comedias del Siglo de Oro escritas por los más reconocidos autores como Lope y Calderón, y Rojas Zorrilla, en colaboración con Belmonte y Calderón de la Barca, dieron forma a una curiosa guerra de sexos⁸⁴ entre la reina de Inglaterra y el príncipe irlandés en *El mejor amigo, el muerto*, donde la reutilización de materiales procedentes de las dos partes de *Don Juan de Castro* de Lope de Vega es más que evidente⁸⁵.

En esta pieza en colaboración se construye muy débilmente una imagen insular idiosincrásica compuesta por parajes naturales, urbes y tradiciones culturales que, contrariamente a la inercia habitual en las comedias del XVII, son referidos directa y escuetamente en las diversas acotaciones que abren los cuadros escénicos. No es una costumbre muy del gusto de Rojas, lo que sugiere, en nuestra opinión, que no sería el encargado de llevar a cabo el trabajo de unificación final de las tres jornadas.

Justo después del *dramatis personae*, y antes de que dé comienzo la acción, se nos deja perfectamente claro cuáles son las localizaciones concretas que albergarán la totalidad de la ficción⁸⁶: «*La acción pasa en Plymouth, en Londres y sus cercanías*»⁸⁷; para posteriormente iniciar la primera

⁸³ García Reidy, 2012, p. 70.

⁸⁴ Muy en la línea de *Los contrarios de amor*, comedia de autoría desconocida emplazada también a Inglaterra y germen de este interés por el reino anglosajón en las tablas de los teatros comerciales.

⁸⁵ Véase el interesante trabajo sobre las fuentes de *El mejor amigo, el muerto* de Enrique Rull (2008, pp. 769-778), donde hace alusión a este nexo con la historia lopesca, aunque más bien como fuente literaria que como ejemplar origen de un proceso de reutilización clara de materiales.

⁸⁶ Hemos de notar que no todos los testimonios conservados contienen las acotaciones de localización citadas de aquí en adelante en el título presente. En nuestro caso, seguimos la edición de la BAE, que sí las recoge atendiendo al testimonio que le sirviera como fuente de copia.

⁸⁷ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 471.

jornada en la playa de Plymouth: «*Playa de Plemúa (Plymouth)*»⁸⁸, lugar en el que encalla el barco que trae al príncipe Roberto de Irlanda y a Lidoro, quien muere en escena⁸⁹ y revivirá más adelante como ente fantasmal.

Plymouth, además de ser el emblema de la insularidad del territorio inglés, es una importante ciudad portuaria vía de entrada y salida de Inglaterra, lo que conecta el país, por lo tanto, con el resto de Europa⁹⁰. Curiosamente, esta situación cercana con las costas continentales europeas y su espacio marítimo compartido hacen que surja un sentimiento de unidad y proximidad a pesar de su aislamiento territorial:

Pese a que realidades tales como la insularidad y el mar pueden funcionar como elementos distanciadores desde un punto de vista geopolítico, lo cierto es que Lope, en sus comedias de localización inglesa, los utiliza como conceptos espaciales con valores de unión y proximidad, que permiten al dramaturgo madrileño presentar Inglaterra como un país plenamente interrelacionado con el resto de Europa⁹¹.

Tal cercanía se demuestra también por el aparente conocimiento de las características físicas que presentan los dramaturgos de la playa de Plymouth y sus alrededores. Tibaldo, hijo de Lidoro, contempla la escena del naufragio de la nave que traía a su padre desde lo alto de unos peñascos por los que baja para encontrarse con él (así reza la acotación: «*Baja por detrás de los peñascos*»⁹²). Tal orografía concuerda completamente con el enclave real, una imponente playa enmarcada por pendientes rocosas y escarpados terrenos de monte bajo.

Dejando atrás Plymouth, Londres se convierte en el otro gran escenario de la historia. Esta urbe, que creció exponencialmente en los siglos XVI y XVII gracias a las políticas expansivas de los Tudor y los Estuardo, albergaba dentro de sus muros a unos 500000 habitantes a mediados del XVII, lo que la convertía en una de las grandes aglomeraciones en territorio europeo y, por tanto, una muy probable elección dentro del catálogo de enclaves posibles en la geografía dramática palatina. Es a partir de la novena escena cuando la localización se traslada allí y, a excepción

⁸⁸ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 471a.

⁸⁹ Como bien indica Rull (2008, pp. 770-771) o García Reidy (2012, p. 73), este motivo del muerto agradecido procede del libro de caballerías *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, de mediados del siglo xv.

⁹⁰ García Reidy, 2012, p. 75.

⁹¹ García Reidy, 2012, p. 76.

⁹² Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 471b.

de una acotación que habla de los muros de la ciudad («*Vista exterior de los muros de Londres*»)⁹³, no hallamos más elementos identificativos, lo que, como hemos repetido en numerosas ocasiones, no impide el buen funcionamiento del mecanismo.

Además de espacios concretos, Belmonte y Rojas, pues se corresponde con sus jornadas, juegan con otros elementos simbólicos y culturales. En el caso de la primera jornada, la de Belmonte, nos topamos con estos dos versos que mucho tienen que decir sobre Inglaterra: «Las rosas de Ingalatera / y en el mar de Albión»⁹⁴. En primer lugar, vemos representado el territorio mediante el símbolo de la rosa que, de manera similar a la flor de lis en Francia, se convirtió en el emblema heráldico tradicional del país a raíz de la subida al poder de la casa Tudor, teniendo mucho que ver con la Guerra de las Dos Rosas lidiada entre la casa de Lancaster y la casa de York. Por otra parte, aparece el topónimo «Albión», que no es otra cosa que el nombre más antiguo dado a la isla de Gran Bretaña y que parece tener su origen en las lenguas celtas, relacionándose etimológicamente con el color blanco de los acantilados de Dover en época romana (*albus*) y fijándose ya en época moderna, quedando relegado actualmente al lenguaje poético.

Finalmente, en la segunda jornada, la de Rojas, con motivo del cumpleaños de la reina de Inglaterra se celebra un gran sarao en el que parecen tener un hueco importante las costumbres locales: «y aquí es costumbre / quieran entrar, entrar puedan / con máscaras disfrazados, / en el bran»⁹⁵. El bran, como incluso apunta uno de los participantes en la celebración, «es una danza que usamos / los ingleses»⁹⁶, surgida en el siglo XVI con un carácter eminentemente social y, aunque de origen francés —su nombre original es «*branle*»— fue importada hasta Escocia, donde se convirtió en danza popular (poca repercusión parece que tuvo en la parte inglesa).

⁹³ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 487a. Recordemos que Londres, como era lógico, se encontraba encerrada dentro de unas imponentes murallas defensivas que, paradójicamente, en la segunda mitad del siglo XVII propiciaron el ascenso de la mortalidad causada por un fuerte brote de peste que acabó con la vida de más de 70000 personas.

⁹⁴ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 473c.

⁹⁵ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 480c.

⁹⁶ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 480c.

Albania como creación

Llegamos a uno de los casos más curiosos de todo el corpus palatino de Rojas Zorrilla: *Más vale maña que fuerza*. Esta comedia localiza a sus personajes en el reino de Albania, contando entre ellos con algunos procedentes de Rusia o del marquesado de Belgrado. Y, ¿por qué decimos que es un caso curioso? Si bien siempre ha existido un sentimiento de pertenencia a, podríamos decir, un nacionalismo albanés, a lo largo de toda su historia el actual territorio albano ha estado dividido entre otros grandes imperios, ya sea el búlgaro, el veneciano, el bizantino o el otomano. De hecho, desde el comienzo del siglo XVI todo este territorio pasó a ser dominado por el Imperio otomano, que no permitió su independencia hasta los primeros años de la década de los veinte del siglo XX —libertad que perdió en menos de una década con la ocupación italiana.

En consonancia con la hipotética temporalización de los hechos narrados, el espacio albanés formaba parte del Imperio otomano, por lo que en este caso Rojas se separa radicalmente de la realidad política para poder encajar perfectamente cada una de las piezas del rompecabezas en el molde palatino. Germán Vega propone una lectura más politizada y propagandística para explicar el origen de este verdadero lugar exótico y poco explotado en el teatro áureo. En su opinión, la elección de Albania no es una mera casualidad y parece contribuir a toda una corriente que convierte a los pertenecientes a la casa de Alba en simulados seres de ficción: «la explotación de la homonimia para transmutar a miembros de la casa de Alba en seres literarios bajo este gentilicio cuenta con una rancia y prestigiosa tradición»⁹⁷. Por este motivo, consecuentemente, no hallamos, como veíamos en comedias localizadas en Italia o Francia, una explicitación de lugares o costumbres propias de la zona, sino que la geografía dramática se reduce únicamente a una serie de sucintas alusiones a la procedencia de algunos de los personajes. El ducado de Rusia o el marquesado de Belgrado son dos de estos territorios citados⁹⁸. Belgrado, al igual que Albania, fue un territorio ocupado por búlgaros y otomanos, lo que desemboca en unos mismos problemas de delimitación; sin embargo, desde mediados del siglo XVI Ivan IV el Terrible había establecido lo que se conoce como el Zarato ruso o moscovita, por

⁹⁷ Vega García-Luengos, 2000, p. 74.

⁹⁸ Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fol. A3v.

lo que hablar de un ducado ruso estable era algo más verosímil. Aun así, el desconocimiento de estos territorios por parte del público que acudía a los corrales permitía a Rojas jugar con estas naciones o nacionalidades y, por tanto, erigir en escena un fuerte estado albano de creación propia.

A modo de nota, es interesante rescatar una tirada de versos en los que el dramaturgo enumera una serie de objetos identificativos de algunos de los reinos más importantes de la edad moderna, muchos de ellos de gran fama artística o comercial y bien conocidos por los espectadores: «que una pistola francesa, / que un artificio flamenco, / que un veneno italiano, / que una punta de un tudesco / que una vara de un ministro, / que una voz de un pregonero...»⁹⁹.

Hungría mítica

Terminamos nuestro recorrido por esta geografía dramática europea deteniéndonos en Hungría. La nómina de obras emplazadas en esta localización en el siglo xvii, sobre todo en los primeros años de la centuria, ocupa un porcentaje importante dentro del molde palatino, hasta tal punto que en su comedia *El animal de Hungría* Lope de Vega alude a un posible subgénero identificado como «comedias de Hungría», del cual se declara inventor: «Yo fui primero inventor / de la comedia en Hungría» (vv. 328-329)¹⁰⁰. A partir de este arranque, son hasta una veintena las comedias de este subgénero dentro del corpus del autor madrileño (*La corona de Hungría y la injusta venganza*, *Laura perseguida*, *Porfiando vence amor*, *El príncipe melancólico*, *La sortija del olvido*, *Nadie se conoce*, etc.), a las que se suman otras dos de Mira de Amescua (*La confusión de Hungría* y *La fe de Hungría*) o, saltando a un Calderón de la Barca poco interesado en estos temas, otra más en Rojas Zorrilla (*La confusión de fortuna*). Sus epígonos continuarán tímidamente usando Hungría como escenario de ficción, aunque siempre como herencia de la tradición literaria y ajustándose sin desmarcarse al camino marcado por Lope¹⁰¹.

⁹⁹ Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fol. B3r.

¹⁰⁰ Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 707.

¹⁰¹ Ejemplo de ello tenemos en Enríquez Gómez, quien sitúa dos de sus comedias palatinas en territorios húngaros: *Engañar para reinar* y *A lo que obligan los celos*. Véase un sucinto análisis de ambas piezas y la peculiaridad de su enclave geográfico en Gutiérrez Gil (2018).

Y, ¿por qué este énfasis en la nación centroeuropea? Peter Boci, en su tesis doctoral *Hungría en el teatro de Lope de Vega*¹⁰², alega como principal razón el paralelismo histórico entre Hungría y España: ambos países, posicionados como fronteras frente al Islam, luchan contra la invasión árabe y turca, respectivamente (España de los siglos VIII al XV y Hungría del XV al XVI). De hecho, Hungría, territorio limítrofe por el este y por el sur con el imponente Imperio otomano, es una barrera política clave para salvaguardar a Europa del poder turco; mientras que España se posiciona como muralla frente a los pueblos africanos. Ambos se consolidan como baluartes de la cristiandad en un evidente choque de civilizaciones¹⁰³. Por su parte, Argente del Castillo no considera muy convincentes estos razonamientos y se centra en la imagen que ese país reflejaba en el imaginario español del siglo XVII, proponiendo tres elementos que explican esta incidencia¹⁰⁴:

-Parte importante de Hungría en ese momento era Transilvania¹⁰⁵, que evocaba un lugar lejano, indeterminado, envuelto en una nebulosa de leyendas y con un clima político y religioso muy conflictivo, sobre todo por la relación de enemistad con el pueblo turco que derivaba en un continuo litigio por sus fronteras.

-También permanecen latentes los conflictos religiosos que provienen del desarrollo de la herejía husita, lo que realza la rebeldía de Hungría frente a la Iglesia romana.

-Finalmente, las relaciones de la casa de Habsburgo española con la corona húngara a través de enlaces matrimoniales hacen que lo húngaro sea familiar para el pueblo español, pues el título de rey de Hungría y reina de Hungría se relacionarán con la casa de los Austrias en reiteradas ocasiones.

¹⁰² Boci, 1963. Para una aproximación más sintética a las ideas desarrolladas por Boci en su tesis doctoral consultar su artículo «Hungría en el teatro de Lope de Vega» (1967).

¹⁰³ Korpás, 2014, pp. 45-46.

¹⁰⁴ Argente del Castillo, 2001, pp. 84-86.

¹⁰⁵ No todos los críticos parecen estar de acuerdo con esta idea de unión de territorios a partir del análisis de algunas de estas comedias de inspiración húngara. Por poner un ejemplo, Sambrian separa de manera taxativa el estado húngaro de Transilvania: «El estudio del drama [*El prodigioso príncipe transilvano*] resulta de interés porque, más allá de los detalles que proporciona, nos hace comprobar que en la época se conocía muy bien la situación política de Hungría y el principado transilvano no era presentado como parte integrante del reino húngaro, sino como un estado independiente» (2010, p. 949).

En su reciente y completo trabajo en torno a lo húngaro en el teatro español, Zoltán Korpás¹⁰⁶, además de las ya citadas conexiones entre ambos reinos por sus intereses religiosos y las uniones matrimoniales de sus casas reales, destaca como fuente básica de conocimiento de aquellas realidades centroeuropeas la convivencia de soldados españoles y húngaros en conflictos como las guerras de Flandes o la Guerra larga de los Quince Años en Hungría, en la que participaron de forma conjunta. De hecho, entre 1526 y 1556 se contabilizan entre 10000 y 13000 soldados españoles en Hungría afanados en frenar el avance turco y consolidar, a su vez, el poder de los Austrias en los territorios conquistados. No es difícil imaginar que a su regreso, estos militantes nutrieron de historias y leyendas el acervo cultural español que funcionó como catálogo de recursos teatrales¹⁰⁷.

Más allá de estas connotaciones que el escenario húngaro acarrea, en *La confusión de fortuna* solo hallamos algunas referencias explícitas al topónimo, sin ningún interés más preciso que el localizador. Así, junto al *dramatis personae* que ya nos pone sobre aviso, son dos las alusiones al país centroeuropeo: «a poner en su mano y su cabeza / de toda Hungría el cetro y la corona»¹⁰⁸; «Yo le haré matar mañana, / de Hungría mío es el cetro»¹⁰⁹. En cualquier caso, en ningún momento el marco geográfico resulta decisivo en el devenir de los acontecimientos, simplemente actúa como filtro evocador necesario para alejar al espectador de la realidad que está contemplando y, por tanto, no se utiliza el entorno real del marco, ni se pinta la idiosincrasia de sus habitantes, ni la singularidad de sus paisajes. Dicho lo cual, sí propicia una serie de motivos que no encontramos proporcionalmente tan presentes en localizaciones más cercanas a la corona castellana, como conspiraciones y traiciones, partos secretos, secuestros y demás sucesos escabrosos¹¹⁰.

¹⁰⁶ Korpás, 2014.

¹⁰⁷ Además de los trabajos citados, resulta de gran interés la lectura de otros también centrados en el análisis de la presencia húngara en el teatro áureo, como los de Korpás (1999), Argente del Castillo (2005), Tubau (2007), Gutiérrez Gil (2013) o Sáez (2015).

¹⁰⁸ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. Br.

¹⁰⁹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. B2v.

¹¹⁰ Amplíese este tema en Gutiérrez Gil (2013).

3.1.2. *Alejamiento temporal y pseudohistoricismo*

Ya nos decía Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre* que «cualquiera tiempo pasado fue mejor», y los dramaturgos del Siglo de Oro parece que fueron conscientes de esto, aunque en realidad sus intenciones dramáticas estuvieran alejadas del sendero significativo nostálgico de esta máxima tardomedieval. Cuarenta, cien o cuatrocientos años, cualquier lapsus temporal servía como barrera entre el espectador y la ficción; aunque, si bien ese tiempo pasado mostrado en escena no era preferible a la contemporaneidad de la época que nos ocupa, sí era beneficioso para el dramaturgo, pues dicho recurso situacional se erigía como un escudo para poder llevar a las tablas temas que, de otra manera, hubieran levantado suspicacias entre las clases dirigentes y, en algunas ocasiones, hubieran incitado a la rebeldía al pueblo llano.

Junto con el alejamiento espacial, el temporal es uno de los pilares fundamentales de la comedia palatina, pues contribuye de manera muy eficiente a potenciar el exotismo necesario para evitar la identificación entre espectador y personajes y, de tal manera, salvaguardar el efecto cómico. Sin embargo, contrariamente a la obligatoriedad de un escenario extranjero, no siempre los personajes coexisten en épocas pasadas, sino que la actualidad o, simplemente, la atemporalidad pueden ser dos contextos posibles y verosímiles. Incluso, como indica Oleza, es habitual la mezcla de referencias a hechos pasados y presentes en una misma pieza, seguramente para «provocar un acercamiento considerable de lo imaginado a la experiencia de los espectadores»¹¹¹.

Lo que sí son evidentes son las constantes alusiones a hechos y personajes de la historia europea que funcionan como piezas de un trasfondo verosímil, alusiones que no se realizan de forma directa sino que forman parte de un engranaje lúdico confeccionado con vagas reminiscencias realistas lanzadas al espectador para que pueda captarlas e identificarlas. Es por esto por lo que, siguiendo los presupuestos de Joan Oleza, preferimos hablar de pseudohistoricismo en la comedia palatina:

¹¹¹ Oleza, 2003, pp. 606-607.

Ensayan una curiosa ambientación pseudohistórica, que sin remitir a acontecimientos y a personajes propiamente históricos, utiliza nombres (un emperador Otón, un Alejandro de Médicis...), lugares (Mantua, Urbino, Ferrara...) y acontecimientos que evocan vagamente otros que sí fueron históricos¹¹².

Este nexo sutil con la historia, como lo denomina Zugasti¹¹³, se traduce en breves menciones a conflictos bélicos paradigmáticos de esta época de lucha entre reinos europeos hegemónicos o en la introducción de personajes nobles —sea *in praesentia* o *in absentia*— que, de algún modo, puedan tener un trasunto físico reconocible por el público¹¹⁴. De hecho, tan fuerte es la presencia de estos *alter ego* tan *sui generis* que Florit considera este recurso como una de las características o convenciones básicas del género y que marcaría la diferencia con las comedias de capa y espada¹¹⁵. Consecuentemente, no nos llama a sorpresa, como veremos en este apartado, el gran número de referencias escondidas en los versos de los títulos palatinos de Rojas, aunque no todas son tan nítidas para que, en el transcurso de una representación, surtieran el efecto deseado.

Pero antes de entrar de lleno en el análisis de todos estos ejemplos, nos gustaría tratar brevemente dos aspectos a tener en cuenta: por un lado, los constantes anacronismos que entremezclan sucesos de diferentes épocas en una misma línea argumentativa; por otro, la delgada línea entre la comedia palatina y la comedia histórica que tantos quebraderos de cabeza provoca en las labores taxonómicas habituales.

Centrándonos en el primero de los temas, es evidente que, como hemos reiterado en numerosas ocasiones, el dramaturgo establece un juego con el público desde el comienzo de la representación y las referencias históricas son una de sus mejores herramientas. Sin embargo, la preocupación principal no es la del rigor histórico y asiduamente nos topamos con anacronismos que dificultan la labor de fijación del argumento en la línea temporal. Uno de los títulos más interesantes en este sentido dentro del corpus rojiano es *No hay duelo entre dos amigos*, en

¹¹² Oleza, 2003, p. 606.

¹¹³ Zugasti, 2003, p. 165.

¹¹⁴ «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» (Zugasti, 2003, p. 165).

¹¹⁵ Florit Durán, 2000, p. 72.

el que la ficción baila entre el último cuarto del siglo xvi y el primero del xvii, con hechos históricos más o menos identificables en ambos momentos, y que analizaremos en este apartado con más detenimiento. Aún a pesar de estas aparentes coordenadas imperfectas, la obra funciona y se mantiene intacta su verosimilitud¹¹⁶.

Por otra parte, ¿dónde está la frontera entre la comedia palatina y la comedia histórica o de evidente trasfondo histórico? Muchas piezas legendarias, mitológicas o históricas comparten ciertos componentes del molde palatino, lo que puede inducir a un error que el propio Bances Candamo no supo esquivar:

Frecuentemente la materia mitológica, legendaria, caballeresca, e incluso, histórica o hagiográfica puedan adaptarse al molde palatino si se ambientan de la manera adecuada. Dicho material, en estos casos, se corresponde con el sujeto, el asunto o la anécdota que da lugar a la fábula del drama. El resultado es que, en muchas obras, el límite entre lo historial y lo palatino es muy difuso —ni siquiera Bances Candamo parece tenerlo claro cuando afirma que los personajes de la comedia de fábrica «no han de tener nombre conocido en las historias» y luego recurre al ejemplo de *Dar la vida por su dama* de Coello para ilustrar esta definición¹¹⁷.

En nuestra opinión, la separación entre ambos géneros viene marcada por el modo en que se usa todo ese material, siendo más un recurso lúdico en el género palatino y un anclaje más realista en el histórico. Dicho de otro modo, dentro del género palatino no encontraríamos un *dramatis personae* compuesto por nombres «conocidos en las historias» y, mucho menos, un desarrollo argumental parejo a su realidad¹¹⁸. Dicho esto, hemos de recordar que, con ciertas cautelas, sí considerábamos *La esmeralda del amor* dentro del género, pues el Carlomagno protagonista

¹¹⁶ No solo las comedias de Rojas adolecen de estos anacronismos, sino que parece ser extensible a las comedias palatinas de los demás autores del momento. Véase en este sentido el sintético análisis realizado por Florit de *El vergonzoso en palacio* o *El perro del hortelano* (2000, pp. 81-83), más bien centrado en anacronismos culturales que muchos críticos han apreciado en los fragmentos cargados de connotaciones sexuales; o el trabajo de Oleza en torno a las piezas palatinas del Lope de los últimos años, donde demuestra cómo es habitual la mezcla de referencias a una época remota y alusiones al presente del espectador (2003, p. 607).

¹¹⁷ Gómez Rubio, 2007, pp. 196-197.

¹¹⁸ De esta manera excluiríamos títulos como *Los áspides de Cleopatra*, inserta en un listado de tragedias palatinas de Rojas (Gómez Rubio, 2007, p. 201) a pesar de su fuerte componente histórico, tanto en los personajes como en el argumento.

mucho dista de la figura real. Más aún, en el listado de personajes no se le reconoce como tal y hemos de avanzar en la fábula para reconocer a través de ciertos hechos y ciertas expresiones de los personajes que se trata de él¹¹⁹.

Fijados todos estos presupuestos, veamos cuál es la Europa protagonista de estas comedias, que pasa, principalmente, por los reinados de Carlos V y Felipe II¹²⁰, aunque no perderemos de vista los reinados de Felipe III y Felipe IV. En ese momento España estaba inmersa en un proceso bélico constante contra Francia e Inglaterra, sus grandes adversarios terrestres y marítimos. En el caso de Francia, el dominio de los Países Bajos, ciertas provincias actualmente francesas como Borgoña y el Franco-Condado, o el Milanesado era el punto de fricción entre ambos territorios que, tras el matrimonio de Felipe II con la francesa Leonor de Valois, parecían entrar en un lapsus temporal de entendimiento mutuo. Inglaterra, por su parte, a la par que resolvía sus problemas internos, pujaba contra España por el dominio marítimo en el Canal de la Mancha y el monopolio comercial con los nuevos territorios americanos descubiertos. El fracaso de la Armada Invencible española en 1588 debilitó la imagen de la corona ante la reina Isabel I, imagen que se restituirá con unas mejores relaciones con el monarca sucesor, Jacobo I, a partir de 1603.

¹¹⁹ Este enfoque se une a las tesis de Florit Durán (2000, pp. 72-73) y Matas Caballero (2014, p. 217), quienes entienden que la aparición de nombres conocidos no nos sitúa en el ámbito de la comedia histórica siempre y cuando su aparición tenga únicamente la finalidad de dotar de un fondo pseudohistórico a la ficción dramática y, por tanto, no se vea reflejada en ella su historia real. Este procedimiento, por tanto, es un simple recurso de localización temporal.

¹²⁰ A lo largo de todo el apartado haremos referencia constante a hechos muy conocidos de la historia moderna a los que sumaremos otros más concretos y menos reconocibles. A excepción de aquellos casos en los que se haga necesaria una referencia bibliográfica muy concreta, evitaremos citar constantemente las fuentes más generales para contribuir a una mayor fluidez textual. No obstante, los datos presentados son el resultado de la consulta de algunos de los manuales más importantes centrados en la historia moderna de España y Europa, como el de Sanz Camañes (2012), con una interesante visión continental que se irradia desde la Península; el de Belenguer Cebrià (2011), muy completo y con una interesante prosa muy cercana a la de la novela histórica; el de van Dulmen (1984), que hace una radiografía muy detallada de las bases sociales, políticas, culturales y religiosas que funcionaron como pilares de la Europa moderna; el de Tenenti (2000), muy interesante como fuente de informaciones bélicas y sociales; o el de Domínguez Ortiz (1989), con una concepción más enciclopédica aunque igual de rigurosa que los anteriores.

Frentes importantes eran los situados en Italia y Portugal. Por un lado, sumados a los problemas derivados del choque de los intentos expansionistas españoles con los franceses en tierras italianas, surgen conflictos en Saboya o Venecia y, más adelante, ya en la década de los cuarenta del siglo xvii, en Palermo, Calabria o Nápoles, lo que, poco a poco, asfixiaría la protección que el famoso «camino español» ofrecía a los soldados imperiales. Por otro lado, desde que Felipe II llegara a ser rey de Portugal en 1582, parecía que ambos territorios habían establecido unos lazos prácticamente indivisibles; pero, nada más lejos de la realidad, en 1640 surge una importante revuelta entre la población portuguesa que terminará por dar fin al dominio español de su territorio.

Finalmente, el poder hispánico intentaba afianzar sus posiciones en los puntos más periféricos del imperio: el Sacro Imperio Germánico, los Países Bajos y la Europa del Este. Tanto en el Sacro Imperio como en Europa del Este el cristianismo abanderado por la monarquía española debía hacer frente a fuertes potencias religiosas como eran el protestantismo o el islam¹²¹, lo que germinó en conflictos bélicos con los príncipes alemanes¹²², por un lado, y con el temido Imperio otomano por otro. Muy importante resultó, en este sentido, la anexión de Hungría a la casa de los Austrias con el reinado de Fernando I, hermano de Carlos V, pues se consolidó como frontera resistente ante el empuje otomano.

Este contexto es introducido muy sutilmente en las comedias palatinas de Rojas Zorrilla, en algunas ocasiones de manera tan velada que su referencia real, en nuestra opinión, pasaría inadvertida para el público medio. Veamos cuáles son los focos de interés de nuestro dramaturgo y de qué manera juega con ellos para dotar a los argumentos de un ambiente pseudohistórico que contribuye de manera fehaciente a potenciar el distanciamiento del espectador con respecto de la ficción teatral. Para ello dividiremos el corpus en tres grupos atendiendo al lapso temporal en el que enclavan su acción: antes del siglo xv, en el siglo xvi o en el xvii. Curiosamente, aunque resulta una práctica habitual en otros escri-

¹²¹ Para ser más exactos, el Imperio otomano era la cuna de un conglomerado muy variado de religiones y etnias, aunque la mayoritaria era la islámica.

¹²² Podemos destacar la Guerra de los Ochenta Años, entre 1568 y 1648, entre España y las Provincias del Norte, o la Guerra de los Treinta Años, enfrentamiento surgido entre protestantes y católicos y que tan presente estará en el teatro áureo.

tores, en ninguna de las piezas examinadas Rojas opta por la atemporalidad; es más, se aleja bastante de ella con reiteradas referencias históricas que demuestran que gustaba mucho de este refinado juego contextual.

Antes del siglo XV

Lo más habitual dentro del molde palatino es retrotraer la fábula a cualquier punto situado en la centuria del 1400 o del 1500 y hallamos pocas ocasiones en las que el distanciamiento temporal sea mayor; sin embargo, son tres las piezas de Rojas en las que así sucede: *La esmeralda del amor*, siglo VIII; *El mejor amigo, el muerto* y *Los bandos de Verona*, siglo XIV; todas ellas con una base legendaria bastante importante.

1. Una leyenda carolingia parece ser la fuente primaria del argumento de *La esmeralda del amor*¹²³, sin embargo, el viejo Carlomagno protagonista es transformado en la comedia en un joven galán que llega a palacio victorioso de sus incursiones bélicas en el centro de Europa. Como indica Cattaneo¹²⁴, la fotografía proyectada del monarca nada tiene que ver con la realidad histórica, sino que se ha construido a partir de la imagen heroica de Alejandro Magno, a pesar de lo cual toda su existencia dramática está hilvanada con noticias vitales que sí lo acercan a su ente real.

Desde los primeros versos se dibuja su figura como rey soberano y ambicioso preocupado por la extensión de sus dominios hacia el este de Europa, lo que hace sospechar que se trata de Carlomagno: «Rey nuestro, rey francés, Carlos valiente, / señor de los imperios del Oriente, /

¹²³ «Siendo ya viejo, el emperador se había enamorado de una muchacha (“muliercula”) y se dedicaba a ella con ardorosa pasión, ovidado de su dignidad y de los asuntos del imperio, produciendo gran preocupación en la corte. Cuando la mujer murió repentinamente, el insano amor continuó: Carlos hizo llevar el cadáver embalsamado a su aposento y lo abrazaba y no quería separarse de él. Asustado y sospechando un encantamiento, por una inspiración divina, el arzobispo de Colonia examinó el cadáver y encontró debajo de la lengua de la muerta un pequeño anillo con una piedra y lo tomó. Entonces el emperador dio sepultura al cadáver y empezó a querer muchísimo al arzobispo, a desear sus consejos y a pasar todo el día con él. Para sustraerse a la embarazosa situación, el arzobispo arrojó el anillo a las aguas palustres del lugar. Carlomagno comenzó a pasar sus días sentado cerca del pantano mirando las aguas en absorta contemplación, y, para no alejarse más, hizo construir allí el suntuoso palacio de su corte y un templo» (Cattaneo, 2008, p. 43).

¹²⁴ Cattaneo, 2008, p. 48.

cuyo nombre aclama / el bronce de la fama»¹²⁵. Se presenta ante sus súbditos después de la apabullante victoria contra los ejércitos lombardos y en un extenso parlamento¹²⁶ da cuenta de cómo la sangre de sus adversarios regó los campos cercanos al Rin. Este episodio bélico podríamos encuadrarlo en el último cuarto del siglo VIII, en torno a la década de los ochenta, momento en el que Carlomagno está inmerso en las campañas militares contra los lombardos y su rey Desiderio I, quien había ocupado el territorio tras la muerte de Pipino el Breve, padre del emperador¹²⁷. Asimismo, al final del citado parlamento, el rey Carlos hace patentes sus intenciones de convertirse en emperador de Occidente («Mi mano espera, si esperó mi frente / laureles de Asia, imperios de Occidente»¹²⁸), lo que nos sitúa antes del año 800, año en que es coronado como *Imperator Romanorum* por el Papa León III.

Nuestras intuiciones se ratifican en boca del gracioso Pierres, quien identifica a este futuro emperador como el Magno, tal y como pasará a la historia: «Carlos te llama, señor, / el que será emperador, / y el Magno se ha de decir, / según pronostican los sabios»¹²⁹. Serán otras dos ocasiones más en las que veremos la utilización de este apelativo en unión con el nombre principal¹³⁰.

Otras campañas son citadas o anunciadas en los versos de *La esmeralda del amor*, como por ejemplo las futuras incursiones de Carlomagno en las provincias pontificias con capital en Roma, también arrebatadas por los lombardos: «Dice que las armas toma / para acometer a Roma, / corona de otras ciudades»¹³¹; o sus victorias en territorios húngaros frente a los ávaros en torno al año 796, pueblo emparentado con los hunos: «quien de Polonia y Hungría / los reyes supo vencer»¹³².

¹²⁵ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 493a.

¹²⁶ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 493a-b.

¹²⁷ Más concretamente, la batalla referida podría encuadrarse dentro de las conocidas como guerras sajonas, que tuvieron lugar en el último cuarto del siglo VIII (772-804) entre las tropas de Carlomagno y los reinos sajones. Uno de los episodios más conocidos tuvo lugar a orillas del Rin entre las tropas carolingias y las lombardas, que se saldó con la victoria del emperador de los francos.

¹²⁸ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 493a.

¹²⁹ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 494b.

¹³⁰ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, pp. 496c y 506c.

¹³¹ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 496b.

¹³² Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 497c.

Finalmente, de nuevo es el gracioso quien termina de dibujar el contorno del personaje de ficción para convertirlo en un *alter ego* del real. Fijémonos en el siguiente chiste de cariz sexual que profiere ante el propio monarca: «PIERRES.- ¿Qué ha de hacer quien tuvo un padre / que se llamaba Pipino? REY.- Eres hombre de placer, / no me desagrade el chiste»¹³³. En él se identifica al padre de Carlomagno, Pipino el Breve (Pipino III de los Francos desde el año 751 hasta el 768), quien consolidó el reino frente a ataques extranjeros, en uno de los cuales pareció servir el padre de la dama principal de la trama, Blancaflor¹³⁴.

2. Dejamos Francia y damos un salto geográfico y temporal importante con *El mejor amigo, el muerto*. Mientras que es muy claro el contexto físico de la ficción (Plymouth y Londres), el temporal se pierde en una nebulosa de referencias mal enclavadas que podrían partir del siglo XI y llegar hasta el mismo siglo XVII. No creemos que Rojas se preocupara en demasía de este aspecto, pues tomaría simplemente aquellos aspectos temporales aparecidos en las dos comedias de *Don Juan de Castro* escritas por Lope de Vega, fuente clara de esta pieza; sin embargo, podemos colegir de sus versos que más bien estaríamos hablando, más o menos, del siglo XIV, frente a una indeterminación mayor mostrada por el dramaturgo madrileño:

Se trata, por consiguiente, y en conjunto, de un drama, pero las circunstancias históricas en que se enmarca son tan vagas como contradictorias; todos los personajes que intervienen en la acción, salvado el posible fundamento genealógico del protagonista, son ficticios. También la acción es enteramente ficticia, y ningún acontecimiento histórico incide en ella. [...] Don Juan, hijo del príncipe de Galicia, la descendencia real del linaje de los Castro en Galicia, descendientes por línea directa, según la genealogía, de quien fuera primer rey de Galicia, don García, muerto en prisión en 1090. Es obvio que esta intención genealógica del poeta está relacionada con el Conde de Lemos y antes Marqués de Sarria, descendiente de la rama principal de los Castro, de quien fue servidor Lope de Vega, a quien siem-

¹³³ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 496c.

¹³⁴ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, pp. 499c-500a. Estaríamos hablando de la expulsión de los árabes de la Septimania en el año 759: «Cuando el reino penetraron / los jinetes andaluces, / cuando pechos africanos / en quien los pechos influyen / barbaridad y osadía / [...] / pasaron los Pirineos / en inmensa muchedumbre...» (Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 499c).

pre mostró una gran deferencia, alardeando de su lealtad, y cuya elevada posición en la corte, refinada cultura, y afición a las letras convirtieron en el mecenas literario más solicitado de su tiempo¹³⁵.

¿Qué es lo que nos pone en la pista? En la segunda jornada, la de Rojas, se presenta a través de una carta al personaje de don Juan como heredero del gran linaje gallego: «Don Juan de Castro, príncipe de Galicia, señor de Sarria y Lemus, defiende al mundo todo en campaña...»¹³⁶, lo que, como ocurriría en el texto lopesco, no solucionaba mucho la incógnita temporal. Pero Rojas, escenas más adelante, sí reduce el lapso de tiempo en boca del propio don Juan localizando la acción, como ya indicábamos, en torno al siglo XIV:

Digo, señora, que soy
de la ilustre casa real
de Castro, hijo de don Pedro,
de quien en Londrés habrá
tanta noticia.
[...]
Casó dos veces mi padre:
la primera en Portugal,
con hija del rey Dionís,
de quien nació¹³⁷.

Nuestro caballero, por tanto, es nieto del rey Dionisio I de Portugal y el Algarve, que reinó dichos territorios desde 1279 hasta 1325. Es complicado establecer concomitancias estables con alguna de las hijas del monarca, pero por simple matemática vital don Juan debería haber nacido en torno a los años veinte del siglo.

Al margen de estos datos, el resto de la comedia no ayuda demasiado al espectador a ubicar temporalmente el devenir de los personajes, más bien los suma en una especie de indeterminación gobernada por el anacronismo. En este sentido hemos de fijarnos en la protagonista femenina de la historia, la reina Clarinda de Inglaterra. A lo largo de toda la

¹³⁵ Oleza, 2013b, pp. 111-112. Véase también «Variaciones del drama historial en Lope de Vega» (Oleza, 2013a, pp. 151-187), artículo que da más pistas en torno a estas pinceladas históricas dentro de la ficción teatral; o el trabajo de García Reidy sobre las comedias inglesas de Lope, donde dedica unos párrafos a esta misma figura nobiliaria (2012, pp. 72-73).

¹³⁶ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 479c.

¹³⁷ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 482c.

historia se presenta como monarca soltera, heredera única al trono y de pleno derecho, sin necesidad de casamiento: «que del rey mi padre soy / la legítima heredera, / sin precepto que me obligue / a que me case por fuerza»¹³⁸. Para encontrar un caso similar tenemos que saltar hasta el siglo xvi y el reinado de Isabel I de Inglaterra¹³⁹, que defendió el trono inglés frente a los embates de las demás potencias europeas siempre desde la independencia que le proporcionó su soltería —no casarse con pretendientes de las casas reales española o francesa le aseguraba no caer en un estado de sumisión—.

3. Permanecemos en el siglo xiv en otra comedia de difícil temporalización: *Los bandos de Verona*. Su argumento parece procedente de una leyenda popular que narraba estas disputas familiares y las encuadraba hacia 1303, aunque sabemos que la verdadera inspiración de Rojas fue la versión de la historia recogida en las *Novelle* de Mateo Bandello, del siglo xvi, que llegaría hasta España a través de la traducción francesa llevada a cabo por Pierre Boiastau y François de Belleforest titulada *Histoires tragiques* (1559), traducida a su vez al castellano por Millis Godínez en 1589¹⁴⁰.

El espectador o lector de esta comedia se sumerge en esta historia de enfrentamientos familiares y amores truncados sin tener claro en qué momento sucedió, siendo un ejemplo palatino claro en el que la indeterminación temporal también es una alternativa verosímil. Más bien parece situarse todo dentro de una nebulosa legendaria que evoca tiempos remotos alejados de cualquier atisbo de contemporaneidad y realismo:

Ya sabes que esta ciudad
de Verona, en civil guerra,
cuatro años ha padecido
la prolija competencia
de dos antiguas familias,
que la dan lustre y nobleza:
Montescos y Capeletes,
en cuyas cenizas muertas,
de no apagados del odio

¹³⁸ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 473c.

¹³⁹ En la Inglaterra del siglo xiv no hallamos una figura regia femenina similar, pues los tres reinados que se sucedieron en esos años fueron encabezados por hombres: Eduardo I «Piernas largas» (1272-1307), Eduardo II (1307-1327) y Ricardo II (1377-1399).

¹⁴⁰ González Cañal, 2006, p. 408.

y de cubiertos en ella,
 por memoria o por reliquia,
 algunos carbones queman (vv. 89-100)¹⁴¹.

En los más de tres mil cien versos que componen la obra solo encontramos un pequeño dato que ciñe la acción a ese arranque del siglo XIV y que, por tanto, apoya la teoría basada en la tradición popular. Cuando Alejandro, galán, y su lacayo Guardainfante se internan en la cripta del templo donde supuestamente yace el cuerpo inerte de Julia, se topan con algunas lápidas funerarias pertenecientes a ciertas casas nobles de la ciudad, y entre ellas se destaca la de Bartolomé de la Escala, señor de Verona (vv. 1968-1970)¹⁴². De la Escala fue una casa que poseyó el señorío de la ciudad italiana durante más de ciento veinte años y disfrutó de una fuerte reputación. De entre los descendientes de su linaje identificamos a dos posibles candidatos: por un lado, un primer Bartolomé, hijo de Alberto de la Escala y hermano de Alboino y Can Francisco de la Escala, que murió en el año 1300¹⁴³; por otro, un segundó Bartolomé hijo de Can Signorio y hermano de Antonio de la Escala, quien le asesinó en el año 1381¹⁴⁴. Sea cual fuere de los dos, ambos vivieron y murieron en el siglo XIV y, consecuentemente, nos movemos en una misma franja temporal.

El siglo XVI y el contexto italiano

A excepción de *Los bandos de Verona*, todas las comedias del corpus palatino de Rojas Zorrilla situadas en territorios italianos presentan a sus protagonistas en el siglo XVI. Más allá de ciertas cuestiones culturales y literarias que posibilitan el mayor protagonismo de los escenarios italianos¹⁴⁵, tal preponderancia geográfica tiene mucho que ver con las relaciones estratégico-políticas sostenidas entre ambos territorios a lo largo de la centuria del quinientos. Cuando Carlos V sube al poder reci-

¹⁴¹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 212.

¹⁴² Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 279.

¹⁴³ «Bartholomé tenía las inclinaciones bienhechoras, llamánronlo *padre de los pobres*, y murió en el año 1300» (Moreri, 1753, p. 982).

¹⁴⁴ «Can Signorio, no tuvo posteridad, y solamente dexó *dos hijos naturales*: BARTHOLOMÉ y ANTONIO de la Escala. Este último hizo assasinar a su hermano en el año 1381, y a él propio lo arrojó de Verona en el de 1387 Juan Galeas Visconti, duque de Milán» (Moreri, 1753, p. 982).

¹⁴⁵ Vega García-Luengos, 2012, pp. 35-36; Oteiza, 2012, pp. 128-129; Guarino, 2012.

be como herencia aragonesa el control del reino de Nápoles (casi la mitad de la península itálica), Sicilia y Cerdeña. Asimismo controla Milán y otros territorios del norte, un dominio fortalecido tras las victorias en las batallas de Pavía (1525) y San Quintín (1557), ambas lidiadas frente a las tropas francesas en un intento paralelo de conquista y sumisión.

Las luchas por el control de estos reinos continuaron durante el reinado de Felipe II, siendo especialmente intensas en Milán y el norte de Italia por su importancia como enclave estratégico entre la Europa occidental y la oriental. Consecuentemente, las comedias palatinas de ambientación italiana se consolidan como testimonios vivos de estos conflictos, insertando entre sus versos sucintas referencias a encuentros bélicos concretos en los que los caballeros protagonistas podrían haber participado o en los que los reyes de ficción intentarían hacer perdurar su poder. Así lo veremos en *Peligro en los remedios*, *No está el peligro en la muerte*, *La hermosura y la desdicha*, *No intente el que no es dichoso* y *El médico de su amor*, donde estas pinceladas históricas contribuyen de manera muy sutil al enclave temporal de la ficción dramática.

En el arranque del siglo XVI nos topamos con el argumento de las dos primeras comedias del listado. *Peligro en los remedios* y *No está el peligro en la muerte* toman como base contextual los veinte primeros años de las conocidas como Guerras italianas, que sumieron entre 1494 y 1559 a las principales potencias europeas (Francia, España, Inglaterra, el Sacro Imperio, los reinos italianos de Venecia, Nápoles o los Estados Pontificios y el Imperio otomano) en una serie de conflictos por el control de las grandes ciudades-estado italianas y sus correspondientes extensiones territoriales. Los centros de colisión fueron principalmente Milán y Nápoles, siendo este último el foco argumental básico para las citadas comedias.

Peligro en los remedios, obra primeriza de nuestro dramaturgo toledano, narra una serie de gestas bélicas insertas en la Guerra de Nápoles (1501-1504), en la que se enfrentaron, entre otros, los reinos de Nápoles y Sicilia como representantes del poder español de Fernando II de Aragón y el francés de Luis XII. Ambos monarcas firmaron unos acuerdos donde se fijaba la división del reino de Nápoles que desembocaron en un enfrentamiento en este territorio italiano. Carlos, nuestro caballero protagonista, se encuentra con Violante, con quien vive un amor secreto, y le da noticias de una de estas batallas entre las tropas napolitanas y las sicilianas:

Sigismundo, el rey, mi hermano,
 de Nápoles dueño invicto,
 mucho más que de su imperio
 monarca de su albedrío,
 tuvo guerras en Sicilia
 con Eduardo, su primo,
 sobre que intentó casar
 con el grande rey Basilio
 de Polonia a la primera
 hija suya.

[...]

Los sicilianos, valientes,
 u de precepto o de oficio,
 con tal ánimo embistieron
 nuestras fustas y navíos
 en la playa de Sicilia
 que, el plomo, que fue el granizo
 que arrojó la saña al riesgo
 de sus balas resistido... (vv. 321 y ss.)¹⁴⁶.

En esta extensa relación Carlos da noticias de una batalla en la que las tropas napolitanas y sicilianas pusieron fin a su enfrentamiento mediante un acuerdo matrimonial en el que su amante aparecía involucrada muy a su pesar. En ningún caso se ofrecen nombres reales —no hemos hallado a ningún Sigismundo rey de Nápoles¹⁴⁷ ni a ningún Eduardo rey de Sicilia— ni tampoco se pueden identificar claramente los conflictos armados. La única referencia sería la lucha entre estos dos grandes reinos del sur de Italia, que se ratifica en la segunda jornada en boca de la infanta de Sicilia, quien recuerda de nuevo este episodio (vv. 1218-1245)¹⁴⁸. No hallamos ningún juego pseudohistórico más que apoye nuestra intuición; sin embargo, creemos lógica cierta continuidad ambiental con el resto de piezas napolitanas y es este hecho histórico el que parece encajar mejor en un espacio de ficción configurado entre la realidad y la invención.

¹⁴⁶ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, pp. 346 y ss.

¹⁴⁷ Sí hay constancia de otro monarca con el mismo nombre que, por los mismos años, tuvo su momento de esplendor: Segismundo I de Polonia. A pesar de ejercer su radio de influencia en la Europa del Este, pronto se vio relacionado con Italia gracias a su matrimonio con Bona Sforza, hija milanese de Isabel de Aragón. No descartamos que fuera un posible referente para el ente de ficción; sin embargo, nos inclinamos más a pensar que la elección del nombre fue más bien fortuita y sin ningún tipo de andamiaje histórico.

¹⁴⁸ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, pp. 375-376.

No está el peligro en la muerte, aunque tampoco destaca por la proliferación de detalles contextuales que ayuden al espectador a temporalizar los hechos, sí proporciona al comienzo de la primera jornada ciertos datos que sugieren que el marco temporal podría ceñirse entre 1508 y 1516:

Quedan frustradas de la muerte fiera
 las duras armas y el fatal estrago
 con que ensanchar sus límites espera,
 hieran sus filos sobre el viento vago,
 suspenda su rigor, pues hoy pudiera
 volver los campos en sangriento lago
 y en Nápoles, Ferrara, Urbino y Hungría
 imperar con violencia y tiranía.

Mas opuesto el valor al fiero hado,
 porque se borre tan amarga historia,
 de igual prudencia y fortaleza armado,
 tú, Carlos, vencedor llevas la gloria,
 pues a la muerte a un tiempo le has quitado
 de las terribles manos la victoria
 y al duro Marte la sangrienta espada
 sobre inocentes cuellos levantada (vv. 1-16)¹⁴⁹.

No hay una alusión directa al conflicto bélico del que Carlos ha resultado victorioso, pero si nos fijamos en las potencias implicadas en él podemos colegir que se trata de la Guerra de la Liga de Cambrai, que tuvo lugar entre 1508 y 1516, y que se conoce más popularmente como la Guerra de la Liga Santa. En ella se vieron envueltos Francia, los Estados Pontificios y la República de Venecia, así como la mayoría de los territorios poderosos de la Europa occidental, como España, el Sacro Imperio Romano Germánico, Inglaterra, Escocia, Milán, Florencia, Ferrara y Suiza¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, pp. 155-156.

¹⁵⁰ Más curiosa es la alusión a Hungría, pues no participó directamente en estas contiendas. Debido a conflictos internos, Tomás Bakócz consiguió mantener alejados del conflicto a sus súbditos gracias a una serie de tratados y alianzas matrimoniales, tal y como se muestra en la propia comedia unos versos más adelante:

Hoy Nápoles podrá dichosamente
 ensanchar su poder y monarquía,
 y con nueva corona honrar la frente
 a mi rey, pues Ferrara con Hungría

A lo largo de toda la pieza no volvemos a encontrar ningún elemento histórico circunstancial más, pues, de algún modo, la ficción no necesita de un mayor apuntalamiento cimentado en la realidad pasada. El alejamiento temporal ha sido ingeniosamente fijado en los primeros versos y el espectador lo tendrá inconscientemente presente hasta el final.

Seguimos en Nápoles con *La hermosa y la desdicha*, aunque avanzamos aproximadamente hasta el segundo cuarto del siglo xvi. En esta comedia, como en las dos siguientes que completan el grupo, Rojas se aleja de la tendencia a localizar la acción por medio de veladas referencias a batallas o conflictos bélicos reconocibles para hacerlo a través de la aparición en escena de nombres pertenecientes a famosas casas reales o nobiliarias. El caballero protagonista de nuestra historia, don Juan, pertenece a una de estas casas nobiliarias de reconocido prestigio europeo: los Moncada. Su origen se remonta al siglo viii en tierras catalanas y, desde entonces, sus representantes se consolidaron como fieles defensores de los intereses castellanos¹⁵¹. Varios de entre ellos podrían ser la fuente inspiradora del ser de ficción, pues contabilizamos hasta cuatro nobles homónimos; sin embargo, el más conocido de ellos sería don Juan de Moncada y primer conde de Aytona, que sucede a don Hugo de Moncada como virrey de Sicilia en 1528¹⁵². Por contexto situacional y vital parece ser nuestro referente y, por tanto, su biografía ampara la sospecha de que la acción tiene lugar en el segundo cuarto del siglo xvi, cuando ya está ejerciendo su labor de virrey.

Justo al final de la segunda jornada, Laura, la dama protagonista, incita a su amado don Pedro a escapar con ella de Barcelona, donde se ven coartados por su padre a vivir su relación de amor libremente. Para ello Laura tomará todas las medidas necesarias, incluso escribir al rey don Alonso para que interceda ante su padre:

conforme queda, aunque invidiosa frente,
 en que ya la hermosísima María
 su digna esposa de Leopoldo sea
 y Nápoles por reina la posea (Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte [Obras IX]*, pp. 156–157, vv. 41–48).

¹⁵¹ De entre ellos destaca Pedro de Moncada, cuya flota colaboró con Alfonso XI a guardar el estrecho de Gibraltar y frenar el avance árabe (Rivera Montealegre, 2012, p. 325).

¹⁵² Rivera Montealegre, 2012, p. 325. Véase también el completo trabajo de Marcela Trambaioli sobre la casa de Moncada y Lope de Vega (2009, pp. 5–44).

Al rey don Alonso
de Aragón, insigne,
pues su sangre tengo,
iré yo a pedirle
cartas para el conde,
que si el rey le escribe
libre te veré
de quien te persigue¹⁵³.

Este rey don Alonso no es otro que Alfonso V de Aragón, conocido como el Magnánimo o el Sabio, y cuyo reinado se extendió por los territorios italianos pertenecientes a la casa de Aragón, como Nápoles, Cerdeña o Sicilia, hasta mediados del siglo xv. Temporalmente no está en concordancia con los datos anteriormente presentados, siendo un claro ejemplo del anacronismo tan recurrente en el género palatino que demuestra, como hemos reiterado en diversas ocasiones, que lo importante en este molde no es el rigor histórico, sino la capacidad de evocación y distanciamiento que dichos elementos pseudohistóricos ofrecen¹⁵⁴.

En los últimos versos de la tercera jornada Rojas aporta un nuevo dato que nos devuelve a las proximidades de la franja temporal del segundo cuarto del siglo xvi. Don Pedro, enamorado de Laura, pertenece a otra importante casa nobiliaria cuya fama se extendería, probablemente, hasta el público asistente a la representación: los Cardona («Tomé mi espada, si en vano, / porque don Pedro, que hereda / de Cardona noble sangre...»)¹⁵⁵. Este ducado fue creado en 1482 por los Reyes Católicos en la circunscripción de la ciudad de Cardona (actualmente en la provincia de Barcelona), aunque ya tenía entidad como condado desde 1375. De entre todos los titulares del ducado hallamos un Pedro de Cardona que vivió por esos años y que, aunque no puede ser el correlato real de nuestro protagonista —pues aun siendo virrey de Cataluña

¹⁵³ Rojas Zorrilla, *La hermosa y la desdicha*, p. 458a.

¹⁵⁴ No podemos obviar la existencia de otro personaje histórico que podría coincidir con el ficticio y, a su vez, mantener la concordancia temporal: don Alonso de Aragón. Descendiente de la casa de los Trastámara, fue arzobispo de Aragón y lugarteniente general de Nápoles hasta su muerte, en 1520; sin embargo, nunca llegó al trono de la casa de Aragón y, por lo tanto, nos impide pensar en él como fuente de inspiración.

¹⁵⁵ Rojas Zorrilla, *La hermosa y la desdicha*, p. 468c.

dedicó su vida a la religión como obispo de Urgel y arzobispo de Tarragona—, su nombre, y sobre todo su apellido, servirían como reclamo y, de manera más transversal, sutil herramienta temporizadora.

Recursos similares son los utilizados en *El médico de su amor*, ágil y divertida comedia que enclava su acción en Ferrara y en un lapso de tiempo comprendido entre 1547 y 1586, periodo coincidente con el gobierno de Octavio Farnesio en Parma. La acción transcurre paralelamente con las guerras entre Parma y Ferrara justo tras la coronación de Otavio, que, sin mayores indicaciones, podemos reconocer como Octavio Farnesio, único regente en el lugar con dicho nombre. Así lo recuerda don Félix a su paso por la ciudad italiana camino de Milán: «Coronada la cabeza / sacaba Otavio gentil / con pámpanos de esmeraldas / y con grano de marfil»¹⁵⁶. El público más docto reconocería fácilmente este velado juego, pues la casa Farnese se consolidó como uno de los linajes italianos más importantes, sobre todo reconocido por su protección y promoción de las artes, con propiedades inmobiliarias aún hoy reconocidas como piezas clave de la arquitectura renacentista¹⁵⁷.

Octavio Farnesio reinó una etapa convulsa de la realidad parmesana, sobre todo en un primer periodo que comprendería hasta los años sesenta de la centuria, y esto es también narrado en el texto rojiano. La dama Clavela da noticia de unos encelados enfrentamientos entre las ciudades de Parma y Ferrara, donde parecen también implicados los Estados Pontificios en la figura papal:

Su Santidad condolido
de ver que con tal rigor
entre tu Alteza y Roberto
haya guerra tan atroz,
y como padre piadoso,
quiso en aquesta ocasión
dar prevención a los males
que esperan daño mayor...¹⁵⁸

¹⁵⁶ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. 1r.

¹⁵⁷ Entre ellas el Palacio Farnesio y la iglesia del Gesù en Roma o el Palacio de la Pilotta en Parma, actual Galería Nacional.

¹⁵⁸ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. 8r.

En la comedia aparecen enfrentadas Parma, representada por Roberto, y Ferrara, representada por Rodolfo, y solo el casamiento entre don Félix y Nisea puede dar fin a los conflictos bélicos que han estallado entre ambas. Alejándonos de estos nombres y contextos ficticios, parece que la situación descrita es el reflejo de un verdadero problema político y territorial que tuvo lugar a finales de la década de los sesenta en el que se vieron implicadas Roma, Ferrara y Parma, en territorio italiano, y España a través de Felipe II y los duques de Alba. Luis de Salazar y Castro (1716) nos da las claves de este episodio que, finalmente, supo sortear inteligentemente Octavio Farnesio:

Y como en el discurso desta guerra [entre los Estados Pontificios y otros territorios italianos], Hércules Duque de Ferrara, huviesse tomado, sin necesidad, el partido de Francia, y recibiendo el baston de su General en Italia, causasse muchos daños a los feudatarios del Imperio, y especialmente a los Condes de Corregio; Phelipe II resolvió tomar satisfacción, y cometió al Duque Octavio, que como General suyo le hiziesse la guerra. El Duque acetó esta comisión, assí por el obsequio del Rey, como porque el de Ferrara, aunque su vecino, y aliado, le avía hecho muy malos officios con los Oficiales Franceses, y aconsejádolos, que sitiassen a Parma; pero aunque los Duques de Florencia, y de Alva, intentaron, que sus esfuerços, no solo mirassen al Ferrarés, sino a las tierras de la Iglesia, se escusó prudentemente Octavio de obrar contra ellas, y solo concedió víveres de su Ducado de Castro al Ejército del Duque de Alva. [...] Sin embargo se puso Octavio sobre Guardasone, plaza suya, ocupada por los Ferrareses, y la combatió tan vigorosamente, que los obligó a abandonarla. [...] Y finalmente por su medio, y del Duque de Florencia, se apartó aquel Príncipe de la liga con Francia, cedió el grado de su General en Italia, restituyó los bienes a los feudatarios del Imperio, y quedando neutral, volvió a la gracia de Phelipe II y cesó el año 1558 una guerra, que podía ser muy dañosa, y por la vecindad causava gran molestia al Parmesano. Y mirando con singular amor el bien público; en todo el resto de su vida procuró Octavio con grande aplicación la paz de Italia¹⁵⁹.

Gracias a este relato podemos cercar más aún la posible datación del argumento, reduciéndose el lapso temporal al periodo comprendido entre 1556 y 1558, pues el conflicto parece aún no concluido en este momento de la fábula.

¹⁵⁹ Salazar y Castro, *Índice de las glorias de la casa Farnese*, p. 79.

La relación de amistad entre don Juan de la Cerda y don Fernando de Toledo es el eje temático de *No intente el que no es dichoso*, una de las comedias palatinas de Rojas Zorrilla más vivas y entretenidas. Al igual que las anteriores, el dramaturgo salpica la acción con pinceladas cargadas de historia que, de alguna manera, conducen la atención del espectador hacia una posible datación argumental; sin embargo, en este caso son referencias muy dispersas y contradictorias entre sí, pues no coinciden en el tiempo.

La primera de ellas la encontramos ya en el *dramatis personae* en la figura del caballero protagonista: don Juan pertenece a la casa de la Cerda, originaria de la corona de Castilla y titular del ducado de Medinaceli desde el siglo XIV. Son varios los titulares que comparte el mismo nombre que el ente de ficción, pero por cercanía con los demás datos aportados parece ser que podría estar inspirado en don Juan de la Cerda, II duque de Medinaceli, que murió en el año 1544 y fue una importante figura nobiliaria muy destacada como gran mecenas de las artes y mente moderna muy adelantada a su tiempo¹⁶⁰. Como vemos, nos situamos en un inicio en la primera mitad del siglo XVI, sin llegar a coincidir, como veremos a continuación, con posteriores referencias temporales.

Uno de estos elementos discordantes será el príncipe de Estillano, uno de los aspirantes que luchan por el amor de la dama principal, la marquesa de Averino. Dicho caballero se presenta en la comedia como antiguo huésped en Toledo de don Juan de la Cerda: «El príncipe de Estillano / fue huésped vuestro en Toledo» (vv. 89-90)¹⁶¹, lo que da a entender una relación estrecha entre ambos caballeros. El principado de Estillano es uno de los más importantes del reino de Nápoles y no será hasta el siglo XVII cuando establezca relaciones con la corte madrileña por medio de Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres, por lo que parece que nos encontramos con fechas contrapuestas que danzan entre la mitad del siglo XVI y la contemporaneidad de Rojas.

El segundo, un conocido episodio bélico, decantará la balanza hacia el siglo XVI: el sitio de Malta y la lucha de los ejércitos cristianos contra los de Pialí Bajá. A la par que don Juan arriba al puerto de Nápoles otras galeras cargadas con soldados están a punto de partir para sumarse al ejército que luchará contra el avance otomano en la isla de Malta:

¹⁶⁰ Véase el interesante artículo de Antonio Sánchez González en torno a la figura de este duque cabeza de la casa Medinaceli (2002).

¹⁶¹ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), p. 431.

Un bergantín está ahí
 que dice que en calma muerta
 las galeras de Viserta,
 gobernadas de Piali,
 pasan bogando a cuarteles
 cinco o seis millas al mar,
 sin temer ni recelar
 nuestros cristianos bajeles,
 y así todos nos volvemos
 a embarcar (vv. 385-394)¹⁶².

Como decíamos, se relatan los avatares ocurridos en el sitio de Malta de 1565, donde las naves procedentes de las tierras del califa Solimán, así como otras tantas que estaban a los mandos de Dragut y partieron de Argel y Sanjarco de Viserta, sometieron a Malta y, más concretamente, a la fortaleza de San Telmo a un asfixiante cerco. Con gran eficacia, los soldados de la Orden de San Juan de Jerusalén y numerosas compañías de españoles consiguieron repeler el ataque turco con un gran número de bajas entre sus filas¹⁶³, algo que en los primeros versos de la primera jornada celebrará don Fernando de Toledo (vv. 978-1018)¹⁶⁴. Finalmente, y gracias a sus esfuerzos en dicho conflicto, don Fernando anuncia a los demás personajes que embarca hacia Malta para tomar el hábito de la Orden de san Juan, que estableció su sede en la isla mediterránea en 1530: «mis propósitos están / lejos de merced tan alta, / que voy a tomar a Malta / el hábito de san Juan» (vv. 2467-2470)¹⁶⁵.

En resumen, obviando las contradicciones derivadas de alusiones a diferentes casas nobiliarias florecientes en los siglos XVI y XVII, podemos fijar para *No intente el que no es dichoso* un intervalo temporal que abraza el año 1565, año del sitio de Malta en el que parecen participar algunos de los personajes protagonistas.

¹⁶² Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), pp. 444-445.

¹⁶³ Cabrera de Córdoba, *Felipe Segundo Rey de España*, pp. 354-349; Verzosa, 2002, pp. 157-169.

¹⁶⁴ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), pp. 470-471.

¹⁶⁵ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), p. 531.

París, entre el XVI y el XVII

Ha quedado claro con el análisis anterior de algunas de las comedias del corpus palatino de Rojas que la rigurosidad en la utilización de la materia histórica es muy endeble, pues no se revela como un requisito indispensable para que dicha base teórica funcione con efectividad como recurso marcador del distanciamiento temporal. *No hay duelo entre dos amigos* es un ejemplo paradigmático en este sentido, pues entremezcla noticias verdaderas procedentes del París de los siglos XVI y XVII sin que se vea menoscabada la veracidad de los hechos narrados.

El origen de los personajes protagonistas es uno de estos enclaves donde las coordenadas temporales comienzan a entrar levemente en contradicción. Por un lado, entre el grupo de galanes contamos con el duque de Guisa, casa nobiliaria francesa que recibió el título de ducado en el año 1528 de manos del rey Francisco I y que, a pesar de dilatar su existencia hasta el último cuarto del siglo XVII, registra su momento de esplendor en la segunda mitad del XVI, rozando incluso el trono galo. Por otro, destaca en escena el rey de Francia, que podemos identificar con el monarca francés Luis XIII (en el trono desde 1610 hasta 1643). Varios son los datos que confirman nuestra intuición:

-la hermana del protagonista en la ficción se llama Isabela, nombre curiosamente coincidente con el de la hermana de Luis XIII, Isabel de Francia, primera esposa del futuro Felipe IV y madre del príncipe Baltasar Carlos;

-en un momento determinado de la segunda jornada el duque se dirige al monarca como «cristianísimo Luis» (v. 891)¹⁶⁶, lo que confirma firmemente su identidad;

-hasta en dos ocasiones se menta indirectamente al padre del monarca, Enrique IV, recordado como el Grande o el Buen Rey: «glorioso sucesor, retrato vivo / de aquel augusto rey que lamentara / Francia si él mismo en vos no se quedara» (vv. 700-702)¹⁶⁷, «y de padre que sirvió / al vuestro, de cuya historia / hoy tiene Francia memoria, / vos noticia, ejemplo yo» (vv. 1701-1704)¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 330. «Cristianísimo» fue un renombre otorgado por antonomasia solo a los reyes de Francia.

¹⁶⁷ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 322.

¹⁶⁸ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 362.

El enfrentamiento de fechas continúa en la imagen de dos reconocidos personajes de la sociedad francesa del momento. En consonancia con la línea temporal en la que se inserta Luis XIII, se lamenta en escena la muerte del condestable de Francia («Murió, como lo dice aquesta carta, / de Francia el condestable», vv. 671-672¹⁶⁹), que bien podría tratarse de Enrique I de Montmorency, militar que ocupó el cargo hasta el momento de su fallecimiento, el 2 de abril de 1614. Y casi de manera paralela, se hace alusión a Felisberto (Manuel Filiberto de Saboya, apodado «*Testa di ferro*»), duque de Borgoña y defensor de sus territorios y de los intereses españoles en los conflictos mantenidos con diversas provincias francesas¹⁷⁰. Dicho noble fue duque de Borgoña hasta el año 1580, lo que no casa ni con el reinado de Luis XIII ni con los conflictos franco-saboyanos nombrados en escena, que tuvieron lugar entre 1600 y 1601 (vv. 671-696)¹⁷¹.

Y por si la aparente confusión —y digo aparente porque no se hace visible como tal en el transcurso del argumento— no fuera ya patente, en la tercera jornada el dramaturgo toledano aporta un nuevo dato que nos lleva otra vez al siglo xvi. Veamos los siguientes versos: «y si los dos me la niegan / en Constantinopla hay plaza / y me la dará Selín» (vv. 2283-2285)¹⁷². En ellos se nombra a Selín, en la realidad Selim II, sultán del Imperio otomano desde 1566 hasta 1574. Rojas opta por jugar con el anacronismo para poner en escena a uno de los más reconocibles dirigentes otomanos, protagonista del sonado fracaso de las fuerzas orientales en la batalla de Lepanto frente a la Santa Liga, en la que participó de Miguel de Cervantes.

Presentadas todas las pruebas surge la siguiente cuestión: ¿los personajes de *No hay duelo entre dos amigos* vivieron sus aventuras en el último cuarto del siglo xvi o en el primero del siglo xvii? Si atendemos a los personajes protagonistas, claramente nos situamos más cerca de la contemporaneidad del espectador; si nos fijamos en los hechos históricos narrados, nos alejamos dos décadas atrás en el tiempo. En consonancia con la tesis defendida a lo largo de todo este apartado llegamos a la con-

¹⁶⁹ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (*Obras IX*), p. 320.

¹⁷⁰ Luchó al lado de los monarcas españoles Carlos I y Felipe II para recuperar los dominios de su padre que habían caído en manos del poder galo, como la provincia de Bresa. Entre sus grandes victorias está la batalla de san Quintín, en 1557.

¹⁷¹ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (*Obras IX*), pp. 320-322.

¹⁷² Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (*Obras IX*), p. 382.

clusión de que realmente no importa, lo verdaderamente importante es el distanciamiento del *hic et nunc* del espectador, un efecto ampliamente conseguido en esta comedia aun a costa de la constante imprecisión y contradicción.

El siglo XVII y el exotismo más relumbrón

Llegamos finalmente a las dos últimas piezas del listado, cuyos argumentos se desarrollan en una relativa simultaneidad con la realidad del espectador, más concretamente en las primeras décadas de la centuria del 1600. *Más vale maña que fuerza* y *La confusión de fortuna*, frente a las comedias anteriores, parecen no precisar de un alejamiento temporal constatable, decisión que no parece tomada de manera aleatoria, pues se da en los dos casos en los que el distanciamiento geográfico es mucho mayor y, por tanto, de suficiente entidad evocadora como para no necesitar un mayor énfasis aportado por nuevas coordenadas temporales. Consecuentemente, son dos ejemplos en los que el juego pseudohistórico está mucho más disipado y se reduce únicamente a algún hecho concreto que pueda, de alguna manera, conectar con el espectador y situar temporalmente la acción.

Más vale maña que fuerza nos traslada a ese mítico país de Europa del Este, Albania, construcción idealizada e imaginada por la fantasía de Rojas en honor del duque de Alba, como ya indicábamos anteriormente. Como tal, además de la ya acostumbrada radiografía política europea que da cuenta de las principales potencias a nivel continental¹⁷³, man-

¹⁷³ Así lo constata Blanca en un extenso parlamento del que presentamos un extracto:

Penetren, pues, nuestras plantas
los Alpes hasta el Imperio,
hollemos a Ingalaterra,
el país francés surquemos;
si el rey te da por bandido
guerra mantiene el sueco,
el polaco está de paz
y el veneciano está nuestro.

[...]

El rey de España fue siempre
rabia de los forasteros,
da de presto al parecer,
contigo morir espero.

(Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fol. B4r-v)

teniendo siempre la superioridad española, un episodio concreto es el único referente que posibilita la temporalización de la pieza: la batalla de Nördlingen. Tal enfrentamiento tuvo lugar en septiembre de 1634 y supuso una gran victoria para las tropas imperiales defensoras del catolicismo frente al bando protestante sueco encabezado por Gustaf Horn y Bernardo de Sajonia-Weimar. La consecuencia directa de este éxito fue la pérdida del dominio sueco sobre la zona sur de Alemania, donde se ubica la ciudad de Nördlingen.

Como indica el profesor Vega¹⁷⁴, la noticia del triunfo del bando imperialista llegó rápidamente a Madrid y alentó a una ciudadanía que veía decaer paulatinamente el poder hispánico frente a otras potencias europeas. Los versos que a continuación presentamos y que inician la narración de esta batalla no son sino el necesario reclamo propagandístico de una monarquía cuyo esplendor era cada vez más débil en su política exterior y, por tanto, necesitaba reforzar su imagen pública¹⁷⁵:

Al sueco apretaba en otra parte
el español ejército de Cuarto
Filipo, primer rey, segundo Marte,
pasma del orbe, y de los astros parto;
en quien naturaleza, el cielo, el arte
juntaron tanto, que, aunque más me aparto
de la lisonja, excede su grandeza
al arte, al cielo y la naturaleza.

Que en ingenio y en gala y valentía,
en andar a caballo a la jineta,
en las lanzas, bridón, en la armonía
de música, en las cañas y escopeta,
en valiente pintura y poesía,
en el manejo de las armas, tan perfecta
es la quinta del rey, que en sus aceros
reyes pudieran ser diez caballeros¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Vega García-Luengos, 2000, p. 73.

¹⁷⁵ Díez Borque nos recuerda en su trabajo sobre la Guerra de los Treinta Años en la literatura (2001, p. 186) que estas comedias son creaciones que festejan las grandes victorias de las milicias católicas españolas, obviando a su vez las derrotas, un fenómeno que entronca directamente con el componente propagandístico y doctrinal de este teatro. Es más, como apunta Matas Caballero, sus personajes se transforman en héroes elevados a la categoría de ídolos míticos por el gran público (Matas Caballero, 2018, p. 318).

¹⁷⁶ Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fol. A3r.

Similar es la caracterización en *La confusión de fortuna*. A mediados de la primera jornada Helisberto, sobrino del rey, advierte a su tío sobre las aparentes malas artes de Fernando, español en la corte húngara, con el fin de esconder sus verdaderas intenciones conspiradoras cuya meta es la corona. De entre las pruebas presentadas hace destacar la falsa colaboración entre el caballero español y el Gran Turco para derrocar al rey: «el Gran Turco le envía a que ejecute / la más grave traición que pecho humano / ni pudo imaginar, ni ordenar pudo»¹⁷⁷. En ningún momento se refiere directamente a quién es el Gran Turco (Murad IV, en ese momento, muy conocido por la brutalidad de sus métodos), pero nos sitúa en un periodo posterior al siglo xvi, época de auge del expansionismo otomano.

La clave no aparecerá hasta el final de la pieza. En palacio se han organizado unas grandes máscaras en las que participan nobles y pueblo llano, y que culminan con la elección del rey como Rey de Romanos y emperador de Alemania, además de la concesión de Hungría y Dalmacia a su futuro hijo primogénito¹⁷⁸. Este acontecimiento ficticio da pie a Cotarelo a fechar la escritura de la comedia entre los años 1638 y 1639, tomando como testimonio su antecedente real: «habla de la gran máscara que se hizo en las fiestas del nacimiento y la elección de Rey de los romanos a favor de Fernando III, cuñado de Felipe IV, sucesos ocurridos en 1637»¹⁷⁹.

Terminamos este apartado con unas palabras de Blanca Oteiza que resumen a la perfección cómo funciona este mecanismo de alejamiento y exotismo en el género palatino, que, lejos de su apariencia fabulosa, mantiene intacta la verosimilitud necesaria para la óptima recepción del devenir argumental por parte del público:

Pero cualesquiera que sean los motivos, no hay duda de que el desorden y alteración moral por los que transitan los personajes encajan bien en esas geografías lejanas, inseguras y activas [...]; de que estos espacios a su vez facilitan fabulaciones extremas donde las lindes genéricas y de verosimilitud están al límite; y de que las múltiples referencias geográficas y los elementos históricos o pseudohistóricos por una parte neutralizan la fantasía y las dotan de mayor credibilidad, y por otra, posibilitan una distancia emocional y geográfica en que diluir las referencias o críticas a la actualidad, si las hubiere¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 4v.

¹⁷⁸ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 16v.

¹⁷⁹ Cotarelo y Mori, 2007, p. 156.

¹⁸⁰ Oteiza, 2012, p. 135.

	Siglos xv y anteriores	Siglo xvi	Siglo xvii
Italia	<i>Los bandos de Verona</i>	<i>Peligrar en los remedios, No está el peligro en la muerte, La hermosura y la desdicha, El médico de su amor, No intente el que no es dichoso</i>	
París	<i>La esmeralda del amor</i>	<i>No hay duelo entre dos amigos</i>	
Inglaterra	<i>El mejor amigo, el muerto</i>		
Albania			<i>Más vale maña que fuerza</i>
Hungría			<i>La confusión de fortuna</i>

Tabla resumen de las coordenadas espacio-temporales de las comedias palatinas de Francisco de Rojas Zorrilla

3.2. LOS PERSONAJES DE LA COMEDIA PALATINA

Como bien nos recordaba Marc Vitse en una de las definiciones más completas que se han hecho del género palatino¹⁸¹, el *dramatis personae* estaba confeccionado a partir de un elenco de personajes pertenecientes, por un lado, a la alta nobleza (reyes, príncipes y princesas y demás representantes de la alta aristocracia) y, por otro, a las clases sociales bajas o categorías subalternas (secretarios, villanos, criados, etc.). Asimismo, el extracto social de dichos personajes aparece marcado por la onomástica, que ha de ser acorde a su rango. De esta manera, podemos ver nombres altisonantes que se salen de lo cotidiano para identificar a los personajes pertenecientes a la nobleza: el rey Teodosio y la reina Matilde, Helisberto o Isabela en *La confusión de fortuna*; la princesa Nisea, su padre, Rodolfo, o Clavela en *El médico de su amor*; el rey Leopoldo y su hija Isabela en *No está el peligro en la muerte*; el caballero Otón en *No hay duelo entre dos amigos*; la princesa Rosaura o Fabricio en *No intente el que no es dichoso*; el rey Segismundo, Federico o la duquesa Violante en *Peligrar en los remedios*; Astolfo y Celidaura (reyes de Albania) en *Más vale maña que fuerza*; y, finalmente, Lidoro, Tibaldo, la princesa Clarinda o Arnesto en *El mejor amigo, el muerto*.

¹⁸¹ Vitse, 1990, p. 557.

A pesar de que no es extraño encontrarnos con algunos de estos nombres en las comedias de capa y espada, en este caso normalmente tienden a escapar de lo cotidiano y contribuir, de tal manera, al exotismo o efecto de lo diferente acorde con el mundo palatino. Menos diferencia hay en las esferas de los graciosos, con criados conocidos por Guarín (*No hay duelo entre dos amigos*), Bonete (*El mejor amigo, el muerto*), Bofetón (*Peligrar en los remedios*), Ribera (*El médico de su amor*), Galón (*Más vale maña que fuerza*) o Mirón (*La confusión de fortuna*); y criadas como Flora (*No está el peligro en la muerte y El mejor amigo, el muerto*), Lucrecia (*Más vale maña que fuerza*) o Clavela y Dorotea (*El médico de su amor*). Es curioso constatar cómo la aparición del personaje de la criada es menos notoria en las comedias palatinas y, en el caso de que aparezcan, no tienen un papel importante dentro de la acción. De esto se hacía eco Felipe Pedraza, que destacaba a *Santa Isabel, reina de Portugal* y *No hay duelo entre dos amigos* como obras que carecen de criada dentro del total de personajes¹⁸².

En el presente apartado realizaremos un exhaustivo análisis de los principales y más interesantes tipos dentro de la dramaturgia palatina de Rojas Zorrilla, haciendo especial hincapié en figuras como el rey, el caballero español llegado a tierras extranjeras, las damas o las clases bajas como ejemplos representativos e identificadores del acoplamiento de dichos personajes al molde del género palatino.

3.2.1. El rey

Cuando analizamos la revolución cultural y literaria que supuso la comedia nueva nos olvidamos a menudo de uno de sus rasgos temperamental y estructuralmente clave, pues más allá de un puro fenómeno lúdico, ¿no es el teatro del Siglo de Oro un tipo de expresión artística comercial orientada a transmitir ideas políticas, sociales o ejemplos de conducta a la gran masa de población de la España del XVII?, ¿no se vale de recursos como alusiones, sustituciones, metáforas o parábolas para representar y defender ciertas ideas subversivas e intentar provocar un proceso de reflexión en las altas esferas de la sociedad?

¹⁸² Pedraza Jiménez, 2007, p. 74. Mientras que *No hay duelo entre dos amigos* no ofrece dudas de su adscripción al género, es cuestionable la naturaleza palatina de *Santa Isabel, reina de Portugal*, pues, aún con ciertos rasgos identificativos de la materia palatina, en nuestra opinión es eminentemente una composición de carácter hagiográfico.

El teatro del Siglo de Oro, especialmente la vertiente trágica del corpus dramático conservado, sigue la estela del teatro griego clásico. Esta expresión literaria nació en Grecia con una innegable vocación política, aunque no podemos decir que era un teatro político, ni por sus referencias explícitas políticas y contemporáneas, ni por la politización de sus personajes, reyes míticos, magas legendarias, etc. Tal y como explica Jesús González Maestro, la política aparece como un concepto diseminado en un haz de ideas, a las que denomina *symploké*:

Esta *symploké* implica diferentes ideas que irán variando según las épocas, pero fundamentalmente podríamos señalar las siguientes: ética, moral, derecho, libertad, religión, ciudadanía, guerra, ejército... Como se observa, se trata de Ideas que afectan directamente a la constitución y eutaxia de un Estado. Que el teatro sea político significa que articulará sus argumentos en torno a las ideas explicitadas, es decir, a las Ideas implicadas en la *symploké* del Estado, ideas que determinan la integración y relación del individuo en la realidad material de una sociedad política. La Política queda así configurada como aquella *symploké* de ideas que dispone la forma de vida del individuo en el seno de la vida social y material del Estado¹⁸³.

Trasladando este pensamiento a la producción dramática de nuestros principales autores áureos, vemos cómo estas ideas políticas que dirigen los asuntos de estado y del gobierno de una nación no permanecen en un segundo plano, sino que pueblan, de manera más o menos evidente, los argumentos de comedias y tragedias. Este trasfondo político que dota de un cariz serio a piezas pertenecientes a géneros como la comedia palatina, no se convierte necesariamente en una traslación de la realidad política de España a las tablas¹⁸⁴, aunque su intención provocativa es clara. No hemos de olvidar que desde finales del siglo xvi España asiste a una grave crisis que afecta tanto a la política interior como a la exterior. El proyecto imperial de los primeros Austrias comenzaba a resultar inviable y la delegación del poder en figuras como la de los validos conllevó resultados nefastos, lo que condujo a numerosos arbitristas de la época a reformular las estrategias políticas.

¹⁸³ González Maestro, 2008, p. 295.

¹⁸⁴ Insúa Cereceda, 2005, p. 900.

La monarquía estaba perdiendo la confianza de la población, así como de las élites intelectuales del país. La crisis política llevó a los sabios de la época a buscar a un «gobernante genial»¹⁸⁵ que pudiera salvar al Estado de su decadencia. Escritores y teóricos como Gracián, Quevedo o Saavedra Fajardo compusieron obras en las que, tomando como referente a monarcas como los Reyes Católicos y su manera de entender y ejercer la política, proponían un ramillete de cualidades que deberían adornar al buen gobernante.

¿Cómo participaron los dramaturgos en este proceso de crítica constructiva del sistema político del siglo xvii? El teatro comercial se convirtió en un canal importante para la difusión de ideas acordes al absolutismo monárquico defendido por la corona, así como para la crítica de ciertos comportamientos impropios de aquellos que ocupaban el poder. Al igual que la poesía épica, el sermón o la tratadística política, se convirtió en un medio propagandístico para la corona, en un canal de adoctrinamiento de las masas con una mayor eficacia por su relación con la realidad más cercana al espectador medio.

Autores como Maravall o Reichenberger afirman que la comedia nueva se consolidó como un instrumento de propaganda que apoyaba el orden monárquico señorial en una campaña que podría haber venido impulsada desde el poder, y que exaltaba el carácter nacional español asentado sobre los pilares de la honra y la fe¹⁸⁶. El poder debía restaurar la confianza del pueblo en el sistema para evitar cualquier tipo de revueltas que intentaran dar al traste con él, y el teatro, medio de masas, era una de las mejores maneras de conseguirlo. Sin embargo, como defiende Jean Canavaggio¹⁸⁷, este teatro no era solo una mera planificación de las élites, pues, de haber sido únicamente concebido como teatro de propaganda, se habría reducido de manera sustancial su calidad estética y, de algún modo, su eficacia.

Sea como fuere, los monarcas del xvii ejercieron una importante influencia sobre el desarrollo de este teatro comercial a fin de ver representadas obras que se adaptaran a sus gustos e ideales. Esta influencia se

¹⁸⁵ Cantariño Suñer, 2013.

¹⁸⁶ Arellano Ayuso, 2008, p. 117.

¹⁸⁷ Canavaggio, 1995, p. 19.

hace mucho más patente en la generación calderoniana, tal y como analiza Ann L. Mackenzie¹⁸⁸, debido al interés por el teatro que demostró Felipe IV y su valido, el conde-duque de Olivares, que incluso llegaron a erigir un nuevo teatro en el palacio del Buen Retiro en 1640.

Pues bien, y centrándonos ya en el personaje del rey, uno de los objetivos de los teóricos y literatos del xvii era presentar un modelo de gobernante ideal que pudiera rescatar al país de la grave crisis en la que estaba sumido. Los escritores ofrecen una imagen concreta de los reyes y la manera de actuar en la sociedad en la que gobiernan, una imagen tópica que, como un mosaico, se compone de numerosas teselas que representan las características de los monarcas y los convierten en personajes tipo. Como expone Cañas Murillo¹⁸⁹, la visión del rey en la comedia nueva deriva del código denominado «teocentrismo monárquico» o «monarquía teocéntrica», que propugna que el poder que asume el rey proviene de Dios, configurándole como un vice-Dios en la tierra. Según esta concepción, el rey sería capaz de verlo todo, de saberlo todo, respetando a sus súbditos y sus libertades, y castigando o premiando a aquellos que lo merezcan. Sin embargo, como vemos en las comedias áureas y, concretamente en nuestro caso, las de Rojas Zorrilla, no siempre aparece caracterizado de esta manera, sino que se produce un desdoblamiento de su persona que separa su ligazón divina de su naturaleza mortal y, por tanto, imperfecta.

Esta división entre «cabeza» y «corona», según la terminología de Kantorowicz¹⁹⁰, resuelve aquellos problemas de interpretación respecto al personaje del rey, y ha llevado a establecer algunas clasificaciones que dan cabida a los distintos tipos de monarcas que aparecen en las obras teatrales. En primer lugar, la diferenciación entre REY-VIEJO Y REY-GALÁN que estableció Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español I*¹⁹¹:

-El rey-viejo representaba el ejercicio de la realeza y la prudencia. Gobierna su reino como depositario máximo del poder en la sociedad, a la vez que asume la función de padre preocupado por el bienestar de sus hijos que, como ocurre en *El Caín de Cataluña* o *No hay ser padre siendo rey*, están fuertemente enfrentados.

¹⁸⁸ Mackenzie, 1993.

¹⁸⁹ Cañas Murillo, 2011-2012, pp. 81-82.

¹⁹⁰ Casa, García Lorenzo y Vega, 2002, p. 260.

¹⁹¹ Ruiz Ramón, 1967, p. 152.

-El rey-galán estaba caracterizado por la soberbia y la injusticia. Son reyes gobernados por sus pasiones naturales, guiados por sus sentimientos amorosos y los celos derivados de ellos, lo que les aleja de su reinado y les lleva a comportarse de manera poco decorosa o adecuada a su estatus social. Saavedra Fajardo, en su *Idea de un príncipe político cristiano* (1640), aconseja a estos príncipes y monarcas que eviten dejarse arrastrar por sus pasiones para llegar a convertirse en buenos gobernantes: «conviene que sea grande el cuidado y atención de los maestros en desengañar el entendimiento del príncipe, dándole a conocer los errores de la voluntad y la vanidad de sus aprehensiones, para que libre y desapasionado haga perfecto examen de las cosas. Porque si se consideran bien las caídas de los imperios, las mudanzas de los estados y las muertes violentas de los príncipes, casi todas han nacido de la inobediencia de los afectos y pasiones a la razón. No tiene el bien público mayor enemigo que a ellas y a los fines particulares [...] se ha de corregir en el príncipe procurando que en sus acciones no se gobierne por sus afectos sino por la razón de estado»¹⁹². Colegimos a partir de esta cita la importancia de la educación del príncipe como germen de un futuro buen gobierno de su reino.

Una segunda clasificación, establecida a partir de las funciones dramáticas del personaje del rey, y que complementa la anterior, es la fijada por Robert Lauer en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*¹⁹³, la cual presenta tres tipos de monarca de posible aparición en dramas del XVII:

1. *Rex (judex) iustus*: monarca que destaca por resolver casos ambiguos para mantener el orden puesto en peligro por un conflicto que parecía insoluble. Como rey justo castiga las ofensas que son claramente injustas (traiciones, raptos, violaciones) y suele hacerlo apareciendo al final de la comedia como el *deus ex machina* del teatro clásico.

2. *Rex (judex) negligens o rex inutilis*: al contrario que el anterior, que es personaje secundario, aparece como protagonista de la acción y su cometido poético es el de dañar involuntariamente a vasallos, familiares e, incluso, al reino. Es un hombre que, lejos de ser un tirano, pierde su *dignitas* como consecuencia de su debilidad humana.

3. Rey tirano, *absque titulo o in regimine*: la opresión y el abuso que caracterizan su conducta desemboca en una reacción de resistencia o revolución en el reino, que termina en numerosas ocasiones en tiranicidio o regicidio.

¹⁹² Recogido en Arellano Ayuso, 2008, p. 497.

¹⁹³ Casa, García Lorenzo y Vega, 2002, p. 260.

Estas dos clasificaciones nos dan una idea aproximada del abanico de posibilidades que podemos encontrar en todo el corpus dramático del siglo XVII en cuanto a la caracterización del personaje real. Sea como ejemplo modélico (en el caso del rey-viejo y en el del *rex (judex) iustus*) o como contraejemplo catártico (en el caso del rey-galán, del *rex (judex) negligens o rex inutilis* y rey tirano), el conjunto de comedias centradas en el análisis de la figura regia componen un *ars gubernandi sui generis* que proporciona, directa o indirectamente, una enumeración de las cualidades que deben caracterizar al buen monarca: discreción, cortesía, dadivosidad, decisión a la hora de conseguir los objetivos establecidos, honradez, formación y educación, paridad, etc.¹⁹⁴.

Centrándonos en las comedias que nos ocupan, hasta nueve son las figuras regias que encontramos en las historias pergeñadas por Rojas Zorrilla, nueve caracteres bien diferenciados que podríamos agrupar fácilmente en los dos subconjuntos distinguidos a lo largo de este apartado: por un lado, monarcas que a través de su comportamiento se consolidan como ejemplo modélico en el ejercicio de sus deberes para con el pueblo; por otro lado, reyes que olvidan las exigencias que su posición pública requiere y se entregan sin medida a sus más viles pasiones.

1. El primero de los subconjuntos, que podríamos denominar el del *REX IUSTUS*¹⁹⁵, alberga a los cuatro personajes regios protagonistas de *La confusión de fortuna*, *El mejor amigo*, *el muerto*, *No hay duelo entre dos amigos* y *No intente el que no es dichoso*. En todos ellos nos encontramos con un rey preocupado de la estabilidad de su reino y la continuidad de su legado a través de un sucesor digno y, sobre todo, que reúna las cualidades necesarias para tal cargo.

¹⁹⁴ Cañas Murillo, 2011-2012, pp. 99-101.

¹⁹⁵ Habitualmente podemos establecer una conexión indudable entre el rey-viejo de la teoría establecida por Ruiz Ramón y el *rex iustus* de la concepción de Lauer; sin embargo, en el caso concreto de la comedia palatina de Rojas Zorrilla se aprecia la ausencia de este monarca de avanzada edad, desviándose la atención hacia otro tipo de regente más joven que, a pesar de su menor experiencia, es plenamente consciente de sus deberes y, con mayor o menor fortuna, asegura la continuidad del sistema político que encabeza y la estabilidad de sus súbditos. No obstante, Rojas se interesó también por explorar al rey-viejo en otros géneros, sobre todo de tintes trágicos, donde se erige como voz de la sensatez e imagen de la justicia —piénsese, por ejemplo, en títulos como *El Caín de Cataluña* o *No hay ser padre siendo rey*, comedias cainitas de las que muy recientemente se ha ocupado Teresa Julio (2015)—.

A pesar de que en *La confusión de fortuna* toda la acción circunda en torno a Teodosio, rey de Hungría, no se consolida como una figura principal y determinante en la acción, sino que actúa como depositario de las tramas que tienen lugar dentro de su reino. Aun así, su papel como agente activo en el desarrollo de dichas tramas le convierte en un ejemplo claro de *rex iustus*, un dignatario joven cuya principal preocupación es encontrar un sucesor al trono que mantenga la paz y que no aboque al territorio húngaro a su declive dentro del panorama europeo.

El problema de base es la ausencia de un primogénito que, sin más debate, se haga cargo de la corona en un futuro. Ante esta eventualidad surgen varios entramados argumentales que ofrecen nuevos obstáculos a la gobernabilidad del reino: por un lado, la incapacidad de la reina para engendrar un hijo que se convierta en el legítimo heredero al trono, que se une a la negativa de la infanta (hermana del rey) a aceptar los casamientos a los que es ofrecida; por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, las reiteradas tentativas de Helisberto, sobrino de Teodosio, de tomar por la fuerza el trono de Hungría.

A pesar de todos estos contratiempos, Teodosio se muestra como un monarca serio y verdaderamente preocupado por su reino pues, por encima de las ansias de poder que invaden a muchos dignatarios, está el bienestar y la seguridad de su pueblo. A lo largo de las dos primeras jornadas así lo demuestra: los nueve meses del fingido embarazo de su mujer le dan un lapso temporal más o menos dilatado en el que encontrar una solución que ponga fin a los problemas hereditarios y, en consecuencia, a los intentos de sublevación por un pequeño pero activo sector de la sociedad encabezado por su sobrino.

Será en la tercera jornada cuando todas las estrellas se alíen a su favor y encuentre la solución en la figura de su buen vasallo español, don Fernando: después de ser nombrado Rey de Romanos, don Fernando ocupará el trono húngaro junto con su hermana y su recién nacido hijo se convierte, automáticamente, en el sucesor legítimo. Curiosamente, y por encima de los avatares a los que debe enfrentarse, Teodosio controla constantemente sus pasiones y, alejado de la ira y la venganza, consigue mantener en todo momento el orden social. Además, hay que reparar en que es, junto a Astolfo de *Más vale maña que fuerza*, el único monarca ya casado de todo el corpus palatino de Rojas, lo que le

anestesia radicalmente cualquier tentativa de cortejo y, por lo tanto, la posibilidad de dejarse arrastrar por sus pasiones más carnales y olvidar los deberes de su puesto¹⁹⁶.

Pétrea e incorruptible es también la conciencia social y política de la que hace gala Clarinda como reina de Inglaterra en *El mejor amigo, el muerto*. A lo largo de toda la ficción la regente se debate entre un pueblo que la conduce a su matrimonio con el despótico príncipe Roberto de Irlanda, a quien en realidad desprecia, y los sentimientos que, obviamente, se reducen a la esfera privada y que la inclinan hacia don Juan, español recién llegado a tierras londinenses.

Desde la primera jornada Clarinda se muestra como una mujer fuerte que es consciente de que no precisa de la compañía del príncipe irlandés para cumplir correctamente con sus deberes políticos; sin embargo, siendo consecuente con el hecho de que desoír la voluntad del pueblo de Londres puede conllevar un proceso serio de sublevación, decide publicar un bando para anunciar el casamiento y así acallar las protestas:

- | | |
|----------|--|
| ROBERTO | No ocasionemos al vulgo
a que la vergüenza pierda,
que es gran materia de estado
conservarle la vergüenza.
Yo sosegaré la furia
por la parte que la ostenta
en mi favor, aclamando
mi nombre; vos de la vuestra
haréis que cese el motín,
pues será vuestra presencia
iris de paz que serene
tan peligrosa tormenta.
[...] |
| CLARINDA | El consejo acepta
por ahora la ocasión.
Publica un bando que, pena
de la vida, nadie saque
la espada ¹⁹⁷ . |

¹⁹⁶ Algo que no ocurre, como veremos más adelante, con Astolfo en *Más vale maña que fuerza*, cuyos celos le llevarán a verse inmiscuido en ciertas escenas que no le dejan en muy buen lugar delante de los cortesanos de su reino y, lo que es más importante, su mujer.

¹⁹⁷ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 474a.

La aparición de don Juan de Castro hace tambalear esta aparente estabilidad pues hace surgir en la reina la esperanza en otra solución sentimental que la aleje de ese matrimonio a la que su pueblo la arrastra, a la vez que provoca en los seguidores londinenses de Roberto ciertos anhelos de revolución, pues consideran que la presencia del español puede obstaculizar gravemente la unión de ambos reinos. Tal es la desconfianza surgida que Roberto, sintiéndose ninguneado por Clarinda, declara la guerra a Inglaterra y amenaza con tomar por la fuerza a la reina.

Ante el impenetrable sitio que sufre Londres por parte de las tropas irlandesas, Clarinda asume su parte de culpa y, a la vez, su papel como cabeza del pueblo y, en un intento de solucionar el litigio, sale de la ciudad embozada junto con otros caballeros londinenses para encontrarse con Roberto y firmar la paz. Sigue negándose al casamiento pero, para salvar a su pueblo, promete al príncipe irlandés entregarle el reino si cesa en su empeño.

La generosidad de la reina no mueve en absoluto la piedad por parte de Roberto, por lo que el sitio y el conflicto bélico continúan. Clarinda, dejando atrás el derrotismo, toma la espada y se sitúa en primera línea de batalla y, en consorcio con el valiente pueblo inglés, lucha cuerpo a cuerpo con los soldados irlandeses¹⁹⁸. Será con la ayuda del fantasma de Lidoro como consiga derrotar al ejército enemigo.

Verdaderamente, a pesar de las consecuencias que su conducta pudiera ocasionar para los londinenses, Clarinda actúa en todo momento como una dirigente sensata que intenta por encima de todo mantener la paz y asegurar la integridad de su pueblo, incluso a costa de ser derrocada del trono y por encima de los sentimientos que la llegada de don Juan despertó en ella. Su conducta muy poco tiene que ver con la otra gran reina del teatro de Rojas, Cleopatra en *Los áspides de Cleopatra*, quien olvida sus deberes regios y, únicamente guiada por sus pasiones amorosas, abandona a su pueblo a su suerte¹⁹⁹.

Finalmente, hemos de hacer referencia a otros dos monarcas que actúan en sus comedias como simples personajes secundarios cuya única intención, siempre remando a corriente de los intereses de su reino, es dar a su hija o su hermana un digno casamiento con el representante de alguna casa real europea y, así, perpetuar y extender el poder familiar. Tal

¹⁹⁸ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 474a-b.

¹⁹⁹ Véase el análisis de su comportamiento como monarca, tanto en Shakespeare como en Rojas Zorrilla, en Gutiérrez Gil (2012).

es el caso de Luis en *No hay duelo entre dos amigos* y el rey de Nápoles en *No intente el que no es dichoso*. En el primero de los casos, el rey francés busca a lo largo de toda la comedia un digno esposo para su hermana Isabela, quien puede ser la llave maestra para abrir la puerta de nuevos reinos y, así, ampliar la hegemonía del país franco en el tablero político europeo. Asimismo, y como un movimiento sumatorio a las intenciones familiares, el monarca se apresura en nombrar como condestable de Francia a uno de los dos españoles recién llegados a la corte y que parecen reunir las condiciones de lealtad y sabiduría necesarias para tal condecoración, asegurándose así una mano derecha noble y que pudiera dirigir bien sus ejércitos en las campañas internacionales.

Preocupado también por la perpetuación de su casa real como símbolo del poder en el contexto italiano está el rey de Nápoles en *No intente el que no es dichoso*, cuya única inquietud a lo largo de toda la comedia es encontrar esposo para su hija. La diferencia con los otros monarcas citados es que le ofrece la posibilidad de elegir, un procedimiento poco usual en estos casos. Más allá de su posición pública y política, este rey actúa dramáticamente como padre de la dama protagonista, tipo que, como describe José Prades²⁰⁰, se mueve habitualmente por la defensa del honor familiar. En este caso la defensa implica una mayor trascendencia que no solo afecta a la vida privada sino a la de todo un reino, lo que conduce al personaje a no aceptar en un primer instante al noble elegido, pues representa a un reino muy pequeño y con poca categoría dentro del contexto europeo²⁰¹. Por encima de todo considera que está su deber como monarca y es lo que debe guiar sus decisiones personales y políticas.

²⁰⁰ José Prades, 1963, p. 131.

²⁰¹ A pesar de que la princesa ensalza en todo momento la sabiduría del príncipe de Estillano, su ansiado y secreto candidato, teme constantemente que su padre conozca sus intenciones con él, pues sabe a ciencia cierta que su falta de riquezas no será bien vista por él: «Pluviera a Dios / que él mismo se eligiera, / que como no se enojara / mi padre por su pobreza, / el poder y la riqueza / de su saber me bastaba» (Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* [Obras IX], pp. 479-480, vv. 1233-1238).

2.

¡Oh, qué bien Séneca dijo,
 dueño de la edad futura,
 que eran los reyes humanos
 esclavos de la fortuna!
 (*Peligrar en los remedios*, vv. 2760-2763)

Muy diferente es el grupo que presentamos a continuación, donde los reyes analizados son el perfecto retrato, más o menos manido, del REY-JOVEN O REY GALÁN, dependiendo de la terminología adoptada. Son personajes jóvenes cuyos intereses oscilan entre sus deberes públicos y sus pasiones carnales, siendo las segundas el eje principal en torno al cual se articula su comportamiento en la ficción. Como decíamos anteriormente, dicho análisis no es más que un recurso dramático que traspasa la invisible cuarta pared para compartir con el público —donde no en pocas ocasiones estaba el rey de turno²⁰²— un manual de lo que no debe ser un buen monarca.

Cinco son los reyes que encajan perfectamente en el molde del rey galán y, a excepción de uno de ellos, todos comparten la misma personalidad déspota, pasionalmente desviada y celosa que les conduce a situaciones en las que el cabeza del poder estatal no debería verse envuelto. Nos referimos al rey de Nápoles en *La hermosura y la desdicha*; Astolfo, rey albanés en *Más vale maña que fuerza*; el napolitano Leopoldo, de *No está el peligro en la muerte*; Segismundo, en *Peligrar en los remedios*; y Carlomagno, protagonista de *La esmeralda del amor*, única figura regia que responde únicamente a los rasgos del rey galán por causa de condicionamientos sobrenaturales externos.

La hermosura y la desdicha tiene como personaje regio al rey de Nápoles, quien toma protagonismo a partir de la segunda jornada, momento en que la acción se desplaza desde Barcelona hasta la ciudad italiana. Es uno de los casos más evidentes en lo que la posición de servicio y deber público que debe representar el monarca está más claramente

²⁰² Recordemos que la distancia espacio-temporal que ofrece la materia palatina era suficiente obstáculo para evitar que el rey pudiera verse representado en las tablas y, por tanto, encajar la crítica de manera directa.

olvidada. Encontramos a un ser enloquecido por sus pasiones carnales más viles y violentas y, como tal, es capaz de obviar las reglas del decoro más básicas²⁰³.

En la segunda jornada tenemos al rey disfrutando de un día de caza en los bosques cercanos a la ciudad de Nápoles y es allí donde entra por primera vez en contacto con la mujer que le hará perder la cabeza y el decoro: Laura, quien ha tomado el nombre de Filena en su disfraz de villana. Al contemplarla el rey queda prendado de su belleza y, olvidándose de su posición, intenta tomarla por la fuerza sin mucho éxito²⁰⁴. Ya en la tercera jornada, encontramos a un rey pesaroso que se lamenta de la gran diferencia social entre él y su amada, una barrera infranqueable que impedirá cualquier tipo de relación sentimental. Sin embargo, por consejo de la infanta, decide raptarla y llevarla a palacio con la intención de agasajarla con riquezas y conseguir así sortear el obstáculo y obtener su consentimiento. Y así lo intenta sin éxito, pues don Juan, caballero protagonista, lo impide a la vez que confiesa al propio monarca la incredulidad que su comportamiento le origina:

A las voces lastimosas
de una mujer afligida,
por matar un homicida
dejé el camino, animosas
las manos a su remedio,
teniendo por torpe medio

²⁰³ Bances Candamo, continuando con la preceptiva impuesta por autores como Juan de Valdés, Torres Naharro, Pinciano o Cascales, no concibe que tal falta de decoro pueda verse materializada en los escenarios, y como tal se pronuncia en relación con la materia palatina: «El Argumento de aquellas Comedias *que* llamamos de Fábrica suele ser vna competencia por vna Princesa entre personas Reales, con aquel Magestuoso decoro *que* conuiene a los Personages que se introducen, maiormente si son Reies o Reinas, o Damas de Palacio, *porque*, aunque sea del Palacio de la China, sólo por el nombre lleva el Poeta gran cuidado en poner decorosa la alusión, venerando por imágenes aun las sombras de lo que se puede llamar Real [...]. Precepto es en la Comedia inviolable que ninguno de los Personages tenga acción desairada, ni poco correspondiente a lo *que* significa, que ninguno haga vna ruindad, ni cosa indecente. Pues ¿cómo se ha de poner vna princesa indignamente? Y más quando la Poesía enmienda a la historia, *porque* ésta pinta los sucesos como son, pero aquélla los pone como deúan ser. Pues ¿dónde están estas Princesas fáciles?» (Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, pp. 34-35). Quizás sea esta intención de enmendar la historia la que lleva a autores como Rojas Zorrilla a faltar a ese decoro en figuras de tan alta posición, aun a pesar de provocar el efecto contrario.

²⁰⁴ Rojas Zorrilla, *La hermosa y la desdicha*, p. 462a-c.

el forzar la voluntad,
 indigno a la calidad
 de tanta grandeza en medio.
 No me pude prometer
 que vuestra alteza pudiera
 intentar lo que no fuera
 digna acción de su poder²⁰⁵.

Indigno a su posición es también el comportamiento de Leopoldo en *No está el peligro en la muerte*. Desde el primer momento aparece en escena como un ser atormentado, no por temas bélicos o conflictos de poder dentro del reino, sino porque ama a Isabela, una dama con la que se cruza diariamente por los pasillos de palacio y a la que no puede confesar sus sentimientos. Es su privado, Roberto, quien se consolida como la voz de la razón y le aconseja obviar esas pasiones para poder centrarse en la política: «Isabela viene aquí; / yo te aconsejo, señor, / que huyas de ella» (vv. 543-555)²⁰⁶.

Desoyendo los consejos de su privado, Leopoldo continúa en su empeño de conquistar a la dama mientras que esta mantiene en secreto una relación con Carlos, uno de los caballeros más cercanos al monarca y quien, tras firmar las paces con el reino siciliano, ha concertado las bodas entre ambos dignatarios.

Ya en la segunda jornada la relación de Isabela y Carlos es el tema predilecto de conversación en palacio y, como era de esperar, Leopoldo enloquece contra su súbdito, perdiendo su *dignitas* real y poniendo en peligro la estabilidad del reino y las relaciones internacionales que mantiene con el resto de potencias, especialmente con la temible y ahora amiga Sicilia. Carlos es conocedor de este peligro y como tal lo denuncia ante su amada, a quien considera la pieza fundamental del problema: «Por ti no se casa el rey, / y por ti también su reino / volverá a trocar la paz / en guerras, muertes y incendios» (vv. 1241-1244)²⁰⁷.

Los esfuerzos de Carlos a lo largo de la segunda jornada van dirigidos a calmar las ansias de venganza que el monarca almacena contra él y, sobre todo, intentar convencerlo de la importancia que su enlace con la duquesa siciliana tiene para la continuidad del reino. Sin embargo, muy lejos de sus intenciones, la tercera jornada se abre con la determinación

²⁰⁵ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 468a

²⁰⁶ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, pp. 178-179.

²⁰⁷ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, p. 207.

de Leopoldo de enviarlo a primera línea de batalla para poder disfrutar tranquilamente de Isabela a solas (vv. 2040-2047)²⁰⁸. El rey ha perdido la serenidad y únicamente centra su existir en conseguir a la dama por encima de todo y de todos.

No consigue deshacerse de Carlos mediante esta artimaña de inspiración bíblica y, por tanto, el resto de la comedia será un continuo esfuerzo por conseguir hacer desaparecer al caballero. Tanto es así que manda encarcelar a Carlos sin un motivo real, usando indebidamente la potestad de impartir justicia que tiene como rey. El encargado de ejecutar la condena es el privado Roberto, quien lo libera al comprender que todo es el resultado de una mala actuación por parte de su señor, acuciándole a huir del reino para salvar su vida. Pero no le hará falta, porque, en un final muy del gusto de Rojas Zorrilla —rápido y artificioso—, el enredo acaba solucionándose ante la complacencia de todos con la celebración de los matrimonios previamente concertados.

Menos interesantes resultan las figuras regias de *Más vale maña que fuerza* y *Peligro en los remedios*, pues ambas no llegan a perder conscientemente, como en los ejemplos precedentes, el decoro que se les espera, sino que los enredos pergeñados entre los demás personajes de la ficción acaban cercándoles y haciéndoles partícipes de situaciones ridículas que, de una u otra manera, dejan en evidencia un comportamiento ligeramente alejado de su estatus. Y es más evidente en el caso de Astolfo, de *Más vale maña que fuerza*, quien sufre de ataques de celos al fabular una relación entre su esposa, Celidaura, y el caballero protagonista, Enrique, quien realmente solo desea casarse con Blanca. Aun así, en ninguno de los casos asistimos a una degradación tan potente y efectiva como en las comedias anteriores y, por tanto, contribuyen en menor medida a la constitución de ese *ars gubernandi* al que hacíamos referencia al comienzo del apartado.

El último caso que nos ocupa es el de Carlomagno, figura principal de *La esmeralda del amor*. Es, indudablemente, la comedia donde más claramente podemos apreciar la imagen del rey galán que juega sus cartas de amor entre dos mujeres mientras obvia sus deberes como regente y abandona a su reino a la suerte que el privado de turno decida para

²⁰⁸ Las concomitancias entre este episodio y la conocida historia bíblica entre el rey David, Betsabé y su esposo Urías son más que palpables. Véase la nota explicativa a estos versos en la edición de la comedia (Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* [Obras IX], p. 236).

él. Sin embargo, a diferencia de otros monarcas de ficción, su conducta no es producto de su propia intencionalidad, sino que sufre el hechizo de una piedra mágica que obnubila su entendimiento y dirige arrolladoramente sus sentimientos hacia la persona que la posee. Es curioso observar cómo este eximente es de una importancia crucial a la hora de comprender el comportamiento del rey en esta comedia, pues una figura tan paradigmática como Carlomagno necesitaba de tal artimaña para ver desvirtuada su capacidad como regente hasta tal punto que, una vez desaparece su efecto, recupera su dignidad y su valía como dirigente. Es ejemplo de rey que sabe sobreponerse a ese mal gobierno de las pasiones para hacer posteriormente una gran carrera militar y gubernamental.

Más allá de los enredos argumentales que provocan los misteriosos efectos de la piedra, es importante reseñar el continuo análisis que todos los personajes implicados hacen de la práctica política de Carlomagno, quien eleva a la categoría de privado a Blancaflor y, posteriormente, al duque, simplemente por el afecto que hacia ambos profesa en el momento en que guardan la esmeralda. Tanto Blanca como el duque así se lo manifiestan en el momento en que pierden su posición. Sin embargo, el fragmento más interesante en este sentido es el que se corresponde con el monólogo proferido por la infanta, hermana del monarca, en el que comenta con el marqués la falta de sentido común con que su hermano ha tomado la decisión de nombrar a Blancaflor su privada, arrastrado por una vil razón pasional²⁰⁹.

Finalmente, una vez se descubre que el inaudito comportamiento del rey es debido a los efectos de la piedra, Carlomagno recupera su posición ante la corte y ante sus súbditos y, como no podía ser de otra manera, se presenta ante todos como único gobernante de sus pasiones y, como tal, ejemplo vivo del gobernante que nunca debió dejar de ser:

Yo he de ser rey de mí mismo,
 porque el rey lombardo vea
 que si él intentó vencerme
 con encantos, con quimeras,
 yo mismo con su instrumento
 le he de hacer a él mismo ofensa.
 Y para que mis acciones
 solamente me parezcan
 y no las que en otros mire

²⁰⁹ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, pp. 496c-497a.

a mí solamente buenas,
 y he de ser el rey de mí propio,
 he de guardar esta piedra
 dándole justo castigo;
 [...]

 Y si han de llamarme el Magno,
 como escritores enseñan,
 hoy tendré feliz principio²¹⁰.

Retomando las ideas de Maravall, y a la luz de los casos estudiados en el presente apartado, podemos sumarnos a la tesis de que el teatro se convirtió en un canal directo por el que nuestros dramaturgos más reconocidos hacían llegar su mensaje político al gran público. Sin embargo, no llegaba de manera directa, no aparecía en forma de reflexión teórica, sino que se insertaba en la historia para que, de modo más o menos subliminal, calara entre los espectadores. Y tenía que ser de este modo, porque si no les hubiera sido muy difícil representar dentro de un sistema comercial fuertemente dirigido por los censores oficiales de comedias, que eliminaban todo aquello que, por cuestiones de decencia y moralidad, religión o política, pudiera ofender a las capas altas de la sociedad o, en su defecto, plantar la semilla de una revolución social.

En contraposición con literaturas como la inglesa, estas comedias presentan a reyes muy humanos cuyo mal comportamiento se debe a razones tan cotidianas como la lascivia y, por tanto, con una visión mucho menos extrema:

En contra de los monarcas de teatro ingleses, todos ellos conflictivos, asesinos incluso, buena parte de los castellanos son buenas personas. No hay un Macbeth, un Ricardo III, o un Tito Andrónico que se deleite con el mal, que no pare en barras a la hora de conseguir sus propósitos (llegar al trono, por ejemplo). Nuestros peores monarcas lo son por culpa de la lascivia, es decir, por instintos eróticos prestos al deshonor; al deshonor de los demás, claro. Pero en cuanto a matar, asesinar o romper juramentos no son malas personas del todo. En general, asumen el rol de *deus ex machina*, es decir, arreglador de conflictos, sobre todo del corazón, por eso son casamenteros

²¹⁰ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 506c.

de primera, negociadores, hasta alcahuetes. En una aproximación de urgencia, la corona representa a personas próximas a pesar de su dignidad, poco dadas a la ceremonia y boato; seres que aparecen como si los conociéramos de toda la vida²¹¹.

3.2.2. *La figura del privado*

Desde don Álvaro de Luna, nombrado Maestre de las Órdenes Militares y condestable de Castilla bajo el reinado de Juan II de Castilla (siglo xv), la figura del valido ha sido una constante en la política española hasta finales del siglo xvii, pues desaparece con la llegada de los Borbones al trono del país. Sin embargo, es en los siglos xvi y xvii cuando tal ente de poder adquiere un mayor protagonismo en las resoluciones gubernamentales y se consolida como un primer ministro ejecutivo del que dependen muchas de las decisiones importantes tomadas en el entorno de la casa real. Así destacan personalidades como el duque de Lerma o el duque de Uceda durante el reinado de Felipe III y el conde-duque de Olivares durante el reinado de Felipe IV, todos ellos con un peso fundamental en el devenir político de la época y rodeados de una gran polémica entre los defensores y los detractores de esta figura gubernamental.

Como indica Arellano²¹², esta figura es centro de muchos de los escritos de los tratadistas y teóricos políticos de la época, entre los cuales tenemos fuertes contrarios como Portocarrero y el último Quevedo, o simplemente cínicos que transigen con el fenómeno como Fernández Navarrete o Pellicer²¹³. Lo que está claro es que tanto social y políticamente como culturalmente era un continuo tema de debate que, más tarde o más temprano, tenía que encontrar un reflejo en las tablas, principal medio de propaganda y crítica política²¹⁴:

²¹¹ Oliva, 2009, p. 451.

²¹² Arellano Ayuso, 1956, p. 43.

²¹³ Casa, García Lorenzo y Vega, 2002, p. 241.

²¹⁴ Interesantes son las conclusiones que al respecto obtiene Julio Juan Ruiz en torno al teatro de Calderón (2010). Asimismo, es fundamental dejar claro que en ningún caso tenemos una translación directa del valido real a las tablas, como bien señala Caparrós: «Por supuesto, no se busque traducción inmediata de Luna o de cualquier otro personaje a un concreto valido, sean Lerma u Olivares, tan diferentes: lo que ejemplifican en una *función* en aquel contexto histórico, esto es, no más ni menos que el sistema de validos y su consideración» (Casa, García Lorenzo y Vega, 2002, p. 242).

Como el fenómeno demostraba no ser transitorio, hubo de surgir una literatura que, a la sombra de los igualmente viejos doctrinales de príncipes, procuraba su encauzamiento en el orden tradicional. [...] El teatro de la época, que cumple una función adoctrinadora de capital importancia, no podía quedar al margen de un debate que los españoles sentían como inmediato y hasta acuciante²¹⁵.

Como no podía ser de otra manera, fue la comedia palatina uno de los mejores moldes para tratar el tema pues, escudados en el distanciamiento espacio-temporal, la libertad de los autores para realizar una crítica era mucho mayor, y fue Mira de Amescua el dramaturgo que, por encima de los demás, impulsó el desarrollo de un subgénero cuyas comedias eran protagonizadas por los validos y sus vaivenes políticos y personales. La comedia de privanza se consolidó como uno de los grandes géneros del teatro del Siglo de Oro y en él el espectador disfrutaba de historias en las que estas figuras luchaban por mantener su posición privilegiada frente a una fortuna volátil que constantemente amenazaba su estatus, una traba de la que ninguno podía escapar²¹⁶. Curiosamente, y es un hecho patente de manera especial en la dramaturgia de Mira de Amescua, el que estos validos estén a la suerte de la fortuna inconstante les exime de cualquier tipo de culpabilidad en el caso de no actuar conforme a los patrones esperados.

Pues bien, frente a otros autores como Mira de Amescua o Calderón, el corpus teatral palatino de Rojas Zorrilla no da cabida a este cultivado subgénero dramático. Si bien encontramos ejemplos de buenos y malos privados en sus comedias, en ninguna de ellas se afirma como personaje protagonista, en ningún caso la acción gira en torno a él, aunque sí adquiere cierto relieve en piezas en las que nos topamos con una figura real menos fuerte e inestable con una imperante necesidad de consejo. Veamos, por tanto, de qué manera trata Rojas el asunto y cómo dichos validos son esbozados en las comedias.

De todas las figuras representativas del privado, solo en una ocasión nos encontramos con un personaje que encarna explícitamente aquellos ideales de los que debe alejarse un buen consejero real. Estamos hablando de Roberto, caballero secundario en la acción de *Peligro en los remedios*. Al contrario de lo que ocurre en otras comedias palatinas con un privado poco ejemplar, como *La confusión de Hungría* de Mira

²¹⁵ Casa, García Lorenzo y Vega, 2002, p. 241.

²¹⁶ Arellano Ayuso, 1996, p. 54. Véase también Insúa Cereceda, 2005, p. 901.

de Amescua, centrada en el análisis del tema del «mal valido»²¹⁷, en este caso no encontramos una incidencia apreciable en el examen de su oficio político, sino que es el mal gobierno de sus pasiones carnales el que desvirtúa su comportamiento en la ficción de la comedia.

Violante es la dama protagonista de esta pieza rojiana y se consolida como el elemento axial en torno al cual pululan todos los caballeros de la corte napolitana. Su belleza hace perder el sentido del pudor y la galantería en todos ellos y, como consecuencia, sucumben a la vileza del lado más pasional de su ser. En la segunda jornada nos encontramos a un Roberto desgobernado que intenta, escudado en la oscuridad de la noche, tomar a la dama en su propia estancia. Así nos lo indica la siguiente acotación: «*Vase Carlos por la puerta de la calle y sale la duquesa Violante, medio desnuda, retirándose del marqués Roberto*» (v. 1865+)²¹⁸. Gracias a que otros caballeros coincidieron con él en el intento, logró escapar y preservar el secreto de su identidad. Será ya en la tercera jornada cuando, sucumbiendo a la treta organizada por Carlos en su finca de campo, confiese su implicación en el hecho, aunque escudado en un verdadero sentimiento amoroso: «*Digo que es verdad, que anoche / al cuarto de la duquesa / entré amante, no traidor. / Tengo amor; busqué violencias*» (vv. 3023-3026)²¹⁹.

Muy diferente es el comportamiento de su tocayo, privado real en la corte napolitana de *No está el peligro en la muerte*. Ante un monarca que obvia sus verdaderos deberes como regente en pos una obediencia ciega a sus pasiones carnales y sentimentales, Roberto se consolida como la voz de la razón, como guía que ancla la conciencia de su señor a la realidad y la prudencia.

A mitad de la primera jornada Roberto se encuentra con su señor en palacio, quien se muestra atormentado por la imposibilidad de realización de su amor con Isabela, dama a la que diariamente ve pero con la que su posición real le impide relacionarse abiertamente. Temiendo que el rey Leopoldo arrincone sus deberes como gobernador, Roberto le aconseja alejarse de la dama y centrarse en su carrera política, pues de él depende la seguridad y continuidad del reino:

²¹⁷ Véase el interesante análisis que Argente del Castillo hace de la pieza y, en particular, de la figura del mal privado en el prólogo a su edición crítica (2005, pp. 157-160).

²¹⁸ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios* (*Obras II*), p. 396.

²¹⁹ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios* (*Obras II*), p. 436.

Dificultades allana,
 y como rey...
 [...]

 Isabela viene aquí,
 yo te aconsejo, señor,
 que huyas de ella (vv. 537-545)²²⁰.

Obviamente Leopoldo hace caso omiso a los consejos de su fiel privado y continúa en su empeño de conseguir a la dama, incluso por encima del que será su marido al final de la segunda jornada.

En la tercera jornada el rey pretende alejar a Carlos, marido de Isabela, de su esposa para allanar el terreno ante una nueva incursión amorosa abocada al fracaso. Para ello le manda a la guerra esperando que un funesto desenlace le condene a la muerte en el campo de batalla. Ante la desobediencia del vasallo, Leopoldo manda prenderlo y llevarlo a prisión y el encargado de realizar tal misión será Roberto. Sin embargo, consciente de que las decisiones tomadas por el monarca están muy alejadas de la justicia que debería caracterizarlas²²¹, el privado libera a Carlos con la condición de que, por el bien de ambos, se marche del reino. Así lo rememora Carlos ante Isabela:

Después de preso Roberto,
 el valido y confidente
 del rey, a quien solo fía
 lo que vale y lo que puede,
 me avisó que del peligro
 y de la prisión huyese,
 que él en salvo me pondría,
 porque sabe, porque entiende
 que mal informado el rey
 vengarse en mi vida quiere.

²²⁰ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, p. 178.

²²¹ De hecho, la tercera jornada se abre con este par de versos en boca del privado, que demuestran la preocupación que le embarga sobre la imagen poco decorosa que su señor está proyectando ante sus súbditos: «Advierte, señor, que ya / de estos extremos murmuran» (Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte [Obras IX]*, p. 230, vv. 1877-1878). Los celos que perturban a Leopoldo están interfiriendo gravemente en su proceder como monarca y, por tanto, le aconseja arrinconarlos e intentar continuar con su vida lejos de Isabela: «Señor, los daños advierte, / y que es remedio importante / quitar la causa delante» (Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte [Obras IX]*, p. 232, vv. 1929-1931).

Sacome de la prisión,
 fingiendo yo agradecerle
 esta amistad prometiendo,
 sin que a Nápoles intente
 volver, vivir desterrado
 hasta que avisado fuese
 de otra cosa por él mismo;
 mas apenas pude verme
 libre cuando quebranté
 estas rigurosas leyes (vv. 2568–2587)²²².

Sin embargo, a pesar de los buenos consejos y las buenas acciones de Roberto encaminadas a solventar la falta de prudencia de su señor, este continuará en su empeño y, hasta el final de la comedia, no veremos reestablecido el orden en el reino y el sentido de la responsabilidad en Leopoldo.

Un elemento indispensable en la construcción de la ficción en el teatro aurisecular y, sobretudo, en el género palatino es la fortuna y su capacidad para modelar a su antojo el destino de los personajes, entre ellos el del privado. Así lo constatan Porteiro Chouciño u Oleza²²³, que inciden en este elemento como rasgo recurrente de la materia palatina.

Siguiendo la terminología de Oleza, el universo palatino hospeda al teatro de la «fortuna del héroe y de la mudanza de su destino» y, entre los dos esquemas que ofrece como posibilidades de desarrollo, las comedias que nos ocupan tienden a presentar a un héroe que desde una posición social de privilegio cae por culpa de los desórdenes de poder y su mala estrella²²⁴. El caso más evidente en este sentido nos lo ofrece *La esmeralda del amor*, donde se analiza la posición de poder de los privados dentro de la corte a través de diferentes personajes que ocupan el cargo,

²²² Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, pp. 256–257.

²²³ Porteiro Chouciño, 2008, p. 694; Oleza, 2003, p. 607.

²²⁴ «El universo palatino es, como ningún otro, el teatro de la fortuna del héroe y de la mudanza de su destino, pero en esta época fortuna y mudanza admiten dos esquemas conflictivos contrapuestos. Según el primero, [...], el héroe o la heroína fueron excluidos de la corte y de su estado original por culpas que les son ajenas o por intrigas adversas, bastantes años antes de que se inicie la acción. Arrojadados a un mundo entre lo rústico y lo pastoral, en él se crían y crecen con una identidad aparente, ignorando o no la verdadera. [...] Según el segundo, la caída del héroe desde una posición de privilegio se produce en el presente de la acción, y tiene su causa en los desórdenes del poder» (Oleza, 2003, p. 607).

no por causa de la mudanza de la fortuna, sino por el embrujo mágico que cierta piedra preciosa produce sobre Carlomagno, monarca protagonista de la acción.

Vayamos a la primera jornada, momento en que un mago griego, huyendo de unos soldados que le acusan de hechicero, es socorrido por Blancaflor, dama a la que en acto de agradecimiento regala la esmeralda que tantos quebraderos de cabeza causará en Carlomagno y que, a ciencia cierta, sabe que traerá grandes beneficios a quien la posea:

La esmeralda que he labrado
para el rey Carlos, francés,
de ningún provecho es;
lo que mi rey ha ordenado
tampoco he de efectuar,
poco mi pena resisto,
que si el rey me hubiera visto
con él llegara a privar²²⁵.

Pronto se dejan sentir los efectos mágicos de la piedra preciosa y, sin poder encontrar una explicación lógica, el rey cae a los pies de Blancaflor («¿Qué has hecho, mujer, qué has hecho? / ¿Sácame el alma del pecho / y entras tú en lugar del alma?»²²⁶) y, lo que es más importante y sorprendente, le entrega las riendas de su reino y la nombra su mano derecha por la que todos aquellos que deseen tratar algún asunto importante deben pasar («Mi reino sujeto queda / a tu arbitrio soberano, / cuanto conquista mi mano / y cuanto mi sangre hereda»²²⁷). Las reacciones no se hacen esperar, pues es llamativo que de manera tan radical el monarca delegue en una mujer, hasta el momento muy alejada de sus intereses, asuntos de tanta importancia para el territorio:

Divertido y olvidado
está el rey, nuestro señor,
remitiendo a Blancaflor
como si fuera privado,
los negocios a ella envía
que mercedes haga²²⁸.

²²⁵ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 495a.

²²⁶ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 496a.

²²⁷ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 496a.

²²⁸ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 496b.

Más implacable y crítica se muestra la infanta, hermana de Carlomagno, pues es la primera vez en toda la historia en que un rey ha dejado el gobierno en manos de una mujer, siendo mucho más lógico y común elegir como privado a uno de los más nobles caballeros:

¿En la griega monarquía
 quién ha visto emperadores,
 ni en la romana, de aquellos
 que confundieron la noche
 con los negocios del día,
 que inventasen tal desorden,
 como es remitir negocios
 a mujer? Que aunque coronas
 diadema su frente, siendo
 su dulcísima consorte,
 fuera notable defecto.
 Los reyes cuerdos escogen,
 entre sus nobles vasallos,
 para sus validos, hombres
 de experiencia, y que estos sean
 infatigables, de bronce,
 porque puedan aliviarles
 el mayor peso del orbe;
 pero mujer por válida,
 ¿en qué historia se conoce?²²⁹

Carlomagno hace caso omiso a todas estas críticas debido al influjo de la esmeralda y, lejos de amedrentarse, refuerza la posición de la dama en el poder a la vez que anuncia la cercana celebración de su matrimonio con ella, lo que convertirá en reina a Blancaflor. Con esta alegría y poder abre Blancaflor la segunda jornada, un júbilo que le durará bien poco pues, aprovechando un momento de duermevela, el duque le arrebató la esmeralda y, con ella, todas las posibilidades de medro. Ahora, el afecto del monarca ha abandonado a la dama y reposa en el tejado del duque:

Duque, mirad: gobernemos
 el reino a medias, si han hecho
 unión y vínculo estrecho
 las dos almas que tenemos.
 Ni aún imperio habrá partido,

²²⁹ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, pp. 496c-497a.

no han visto en acción ninguna
 la amistad de la fortuna
 tan poderoso valido.
 [...]
 Duque, yo quiero que mandes
 mis ejércitos por mí²³⁰.

Blancaflor no comprende cuál es la razón de tal cambio de opinión y teme, más que por su historia de amor con el rey, por la pérdida de poder y la imposibilidad de convertirse en reina del impero carolingio: «Solo en un hora (¡qué pude / pronunciarlo!), en solo un hora / amáis y olvidáis (¡ah, luces / del firmamento, piedad)»²³¹. En ambos casos, tanto en Blancaflor como en el duque, no es la oportunidad de mejorar la situación del reino desde un puesto de importancia política lo que les lleva a actuar, sino simplemente un ansia de poder que, como comprobamos a lo largo de la lectura de la comedia, les vuelve corruptos y desvirtúa los verdaderos principios del ejercicio del gobierno.

El orden se restituye al final de la tercera jornada, cuando se revelan los efectos mágicos de la esmeralda. Carlomagno es consciente entonces del hechizo al que ha sido sometido y, para evitar que vuelva a producirse, guarda bien la piedra y promete convertirse en el rey que su pueblo espera, centrado en el ejercicio de poder y alejado de cualquier relación amorosa que pueda desviarle nuevamente de sus deberes:

Yo he de ser rey de mí mismo,
 porque el rey Lombardo vea
 que si él intentó vencerme
 con encantos, con quimeras,
 yo mismo con su instrumento
 le he de hacer a él mismo ofensa.
 Y para que mis acciones
 solamente me parezcan
 y no las que en otros mire
 a mí solamente buenas,
 y ser el rey de mí propio,
 he de guardar esta piedra
 dándole justo castigo²³².

²³⁰ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 499b.

²³¹ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 499c.

²³² Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 506c.

En otras dos comedias se trata el tema del valido fiel y servicial de manera tangencial: *La confusión de fortuna* y *No hay duelo entre dos amigos*. En este caso son caballeros españoles (o de ascendencia española) los que se convierten en la sombra protectora del monarca, amparando sus decisiones y protegiéndole frente a posibles rebeliones en el seno de la corte y otros peligros derivados de sus actividades de ocio (como el encuentro con el león en una tarde de caza del monarca húngaro en *La confusión de fortuna*). Remitimos al apartado 3.2.4 del presente capítulo para ver analizados los casos señalados de manera más profusa.

3.2.3. Las damas

Todos los críticos de la obra de Rojas coinciden en señalar la capacidad del toledano para la creación de figuras femeninas interesantes que, en muchas ocasiones, llegan a convertirse en las verdaderas protagonistas de la historia. Así lo expresa Jean Testas en su conocido artículo sobre el feminismo en la obra de Rojas: «Cependant, c'est chez Rojas Zorrilla que l'on trouve les personnages féminins les plus remarquables»²³³.

María Teresa Julio²³⁴ explica el porqué de esta maestría o intencionalidad especial en la creación de las damas: en primer lugar, la fascinación que el toledano sentía por el género femenino debido a su belleza y, por qué no, a su carga erótica; en segundo lugar, el juego dramático que le daba en la escena, poblándola de heroínas que potenciaban aún más la base del enredo. Consecuentemente, asistimos a un mayor protagonismo de la mujer en el conflicto dramático, tal y como señaló Brancatelli²³⁵, un protagonismo que les permite (o eso desean) «gobernar sus vidas, elegir marido a su gusto, acceder a los estudios y restaurar su propia honra en el caso de perderla, e incluso desempeñar papeles donjuanescos, enamorando a galanes, siguiendo las mismas pautas que sus congéneres masculino hacen con las damas»²³⁶.

²³³ Testas, 1975, p. 303. Véase también Eiroa (2000), estudiosa que señala de la misma manera esta importancia de los personajes femeninos dentro del teatro de Rojas Zorrilla.

²³⁴ Julio, 2008, p. 313.

²³⁵ Brancatelli, 2008, p. 530.

²³⁶ Julio, 2008, p. 314. Todas estas consideraciones acerca de la libertad de la mujer en la obra de Rojas Zorrilla han conducido a numerosos críticos a considerar al toledano como un escritor feminista. Nada más lejos de la realidad. Estamos de acuerdo con María Teresa Julio (2008) en desechar tal etiqueta ya que su utilización se convierte en un anacronismo evidente. Más aún, podemos tildar el feminismo de Rojas como

Estas damas están centradas en su conflicto amoroso por completo, un intenso amor, explica José Prades²³⁷, al que se le presentan tres grandes obstáculos que se convierten en los focos de tensión de la obra: «la celosísima desconfianza del galán que brota con el más leve motivo y que ocupará a la dama durante toda la obra, [...] la presencia de un galán rival del hombre amado de jerarquía social elevada y que coarte la libertad de ambos enamorados, [...] y el profundo recelo del padre de la dama a que nazca en ella una voluntad amorosa que ponga en peligro al delicado patrimonio del honor familiar». Veamos a continuación en qué medida aparecen cada uno de estos temas en el corpus palatino de Rojas y de qué manera las protagonistas femeninas se enfrentan a ellos.

1. La principal desazón del personaje femenino en la dramaturgia áurea es la FALTA DE LIBERTAD PARA ESCOGER SU PROPIO MARIDO. Muchas son las obras de Rojas que tratan esta problemática: *Del rey abajo, ninguno*²³⁸, donde Blanca defiende su libertad de amar según su elección; *Entre bobos anda el juego*, cuya heroína, Isabel, se rebela contra su padre para defender su voluntad («Es que yo no he de casarme / mándenlo o no tus preceptos / con don Lucas», vv. 347-349²³⁹); *Cada cual lo que le toca*, donde la mujer casada es quien tiene el valor para defender el verdadero amor que siente por un antiguo amante; o *Primero es la honra que el gusto*, con una Leonor que lucha contra la voluntad paterna desde el principio de la obra. Y la comedia palatina no escapa a esta corriente argumental y hasta en cinco de las once comedias se consolida como el eje vertebrador de la acción, estando también presente en las seis restantes de manera más atenuada frente a otro tipo de problemáticas.

un «falso feminismo», pues este tratamiento novedoso de la mujer podría deberse simplemente a un extraordinario olfato dramático del dramaturgo a través del cual, como apunta Ruano a la ponencia de Serralta (1988, p. 136), se trate algo improbable en la sociedad, o, como dice Rina Walthaus (1998, p. 139), «se conceda a la mujer un radio de acción mucho más amplio de lo que se estima apropiado para ella en la vida real».

²³⁷ José Prades, 1963, pp. 76-77.

²³⁸ A pesar de los numerosos datos que podrían determinar su atribución a la pluma de Calderón o, incluso, a la de varios autores, *Del rey abajo, ninguno* continúa siendo una comedia atribuida a Rojas Zorrilla. De manera más detallada estudió este tema Germán Vega (2008, pp. 459-484), quien abre diferentes campos de investigación que pretenden esclarecer la identidad del autor de la obra.

²³⁹ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 17.

Comencemos con *Los bandos de Verona*, cuya protagonista femenina, Julia, es la única dama que desafía verdaderamente a su progenitor y hace caso omiso a sus mandatos²⁴⁰. Nuestra dama está profundamente enamorada de Alejandro, caballero perteneciente a uno de los más importantes clanes familiares de Verona y principal enemigo de su familia, situación que impide a su padre aceptar la relación. De esta manera, desde un principio intenta quitar de la cabeza a su hija el seguir adelante con esta historia de amor apelando a su sentido común y el amor paterno-filial que les une.

Todos los esfuerzos de Antonio se ven uno tras otro abocados al fracaso y, como única alternativa final, apela al instinto de supervivencia de su hija para poder convencerla de que lo más beneficioso para ella es seguir la senda marcada por la familia: «Hija inobediente, advierte / que si en mi cuerda elección / no tomas resolución, / te tengo de dar muerte» (vv. 1401-1404)²⁴¹. Para ello le ofrece en matrimonio a dos respetados personajes veroneses pertenecientes al clan, su primo Andrés o el conde Paris, única opción si quiere conservar la vida: «... a que elijas te condeno: / o a tu labio este veneno, / o a tu pecho este puñal» (vv. 1426-1428)²⁴². Julia, muy lejos de rendirse a las presiones que recibe, continúa defendiendo su derecho a elegir marido y, por tanto, escoge valientemente el camino de la muerte tomando como arma ejecutora un brebaje ponzoñoso que le ofrece su padre²⁴³:

Pues, señor, si estas palabras
que por los ojos destilo,
si estas lágrimas cuajadas
que pronunciar solícito
no bastaren a embotar
de ira y pasión tus dos filos,
muera yo, pues tú lo quieres,

²⁴⁰ Así piensa también Teresa Julio (2008, p. 318), considerando esta comedia la única pieza que podría encajar más cómodamente con esa concepción feminista del teatro de Rojas.

²⁴¹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 259.

²⁴² Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 260.

²⁴³ Previamente, una vez que Antonio es consciente de que no conseguirá evitar el desenlace trágico, ofrece a su hija Julia dos alternativas entre las que podrá escoger como medio para poner fin a su vida: «... a que elijas te condeno: / o a tu labio este veneno, / o a tu pecho este puñal» (Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona [Obras IV]*, p. 260, vv. 1426-1428).

no al filo de tu cuchillo,
de sangre por las heridas
de mi amor, corriente Nilo;
muera yo de este veneno
dilatado en parasismos;
un mismo desmayo aliente,
desmaye un aliento mismo (vv. 1543-1556)²⁴⁴.

Antes de que Antonio pueda interceptar el vaso con el veneno, su hija toma el brebaje en nombre del amor verdadero que siente por Alejandro: «que Julia por Alejandro / muere así» (vv. 1581-1582)²⁴⁵. En este sentido, por encima de la aparente actitud férrea del padre está el amor que profesa a su hija y es por ello por lo que instantáneamente muestra su arrepentimiento ante una situación que sobrepasa por completo unas expectativas que, al contrario de lo que pueda parecer, tenían como límite el de la amenaza verbal: «El intento mío / fue amenazarte no más, / hija» (vv. 1590-1592)²⁴⁶.

Como bien sabemos, el veneno que toma Julia no la condena a la muerte, sino a un efímero estado de somnolencia que permite a Alejandro volver a encontrarse con ella y, tras una tercera jornada en que ambos amantes se internan en lo profundo del bosque para huir de las continuas tentativas de los Capeletes por acabar con la vida del caballero, conseguir la autorización de Antonio para vivir libremente su amor. De esta manera se pone fin al doble conflicto que sostenía la acción dramática: la imposibilidad de elegir marido por parte de la dama y la rivalidad entre ambos clanes familiares que, a raíz de la unión matrimonial de la pareja, quedan interrelacionados («ALEJANDRO.- Quedaron en nuestros pechos / de lealtad y obligación / vínculos de amor estrechos», vv. 3110-3112)²⁴⁷.

Menos osadas son las dos damas protagonistas de *Más vale maña que fuerza*, Blanca y Rosaura, ambas preocupadas por la imposibilidad de elegir su propio marido. Tal tarea ha sido asumida por Astolfo, rey de Albania, que busca para su trono al mejor heredero, bien sea a través del futuro marido de su cuñada Rosaura, bien a través del enlace estratégico de Blanca con Carlos. Y es aquí donde empieza el juego de ambas, so-

²⁴⁴ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, pp. 263-264.

²⁴⁵ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 264.

²⁴⁶ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 265.

²⁴⁷ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 320.

bre todo el de Blanca, cuya finalidad es librarse de tal «condena»: tras el concierto del matrimonio por parte del monarca, la dama cuenta cómo después de la muerte de su hermano Sigismundo prometió entregar su vida en un convento y, por tal razón, es imposible que contraiga matrimonio con el candidato elegido. A pesar de ser un buen intento por su parte, no consigue ablandar al férreo Astolfo, quien apresura a Carlos a tomarla, intentando evitar por todas las maneras que pueda tener una relación con Enrique, segundo caballero protagonista de la comedia y el pretendiente electo como esposo de Rosaura.

La segunda jornada se abre en el jardín de palacio, centro neurálgico de los encuentros entre los amantes implicados en el enredo amoroso. Allí se dan cita Blanca y Enrique para analizar la situación en la que se ven inmersos: mientras que la dama reprocha al galán su cercano matrimonio con Rosaura, él se excusa alegando una fidelidad que ha demostrado a lo largo de tres años de encuentros furtivos. Ante tal disyuntiva, Blanca le propone huir a España para poder vivir su amor en libertad:

Busquemos amparo, Enrico,
socorro, señor, busquemos
en los príncipes cristianos
y en los reinos extranjeros.
[...]
El rey de España fue siempre
tabla de los forasteros;
da de presto el parecer,
contigo morir espero²⁴⁸.

La dama desesperada hace acopio de una gran valentía al proponer esta solución a Enrique, pues su consecución desembocaría en un proceso de traición con consecuencias funestas para ellos. Sin embargo, la intención se diluye a lo largo de la presente jornada y la siguiente en un maremágnum de confusiones y malentendidos que tienen lugar en el jardín y las diferentes estancias de palacio entre los implicados en el enredo. Hemos, por tanto, de esperar hasta el final para poder asistir al restablecimiento del orden amatorio inicial, en el que Blanca consigue casarse con Enrique con el consentimiento real y Rosaura toma a Carlos como esposo y lo convierte, en consecuencia, en heredero al trono.

²⁴⁸ Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fol. B4v.

Esta misma problemática centrada en la libertad de la mujer para elegir marido la encontramos en otras tres comedias del corpus, pero, a diferencia de los dos personajes femeninos analizados hasta el momento, la actitud que muestran estas damas es mucho menos activa y decidida, necesitando el beneplácito constante de los que las rodean y esperando pasivamente a que el curso de los acontecimientos favorezca sus intenciones. Así son Isabela de *La confusión de fortuna*, la infanta Isabela en *No hay duelo entre dos amigos* y la princesa de Nápoles en *No intente el que no es dichoso*.

Isabela, de *La confusión de fortuna*, está perdidamente enamorada de Fernando y ha mantenido con él una relación secreta de tres años («tres años ha que constante / y diez meses que atrevido / el duque favorecido / goza, mas, ¿a quién lo cuento?»)²⁴⁹; sin embargo, tiene que soportar que su hermano, el rey Teodosio de Hungría, le busque marido entre algunas de las familias reales más influyentes del territorio europeo. Lejos de mostrarse irreverente o descontenta con tal decisión, asume su papel dentro del entramado político-familiar y asume públicamente la elección del hermano, mientras que en privado mantiene su relación secreta con el caballero español. Tal encorsetamiento sentimental tiene desesperada a la dama, que llora sus penas de amor a la vez que envidia sinceramente la libertad que tienen las aldeanas para elegir a su esposo y disfrutar del amor en su faceta más carnal, alejadas de presiones e intereses políticos o económicos:

Dichosa aquella aldeana
que corresponde al zagal
que la adora amante igual,
en las selvas cortesana,
no entre gravedad tirana,
con dobleces de rigor
pensiones paga de honor,
fieles ambos, sin mudanza,
firme él vive en esperanza
y ella constante en amor.
Él la sigue, ella lo adora,
y amor forma un lazo estrecho
entre el pellico y el pecho
del zagal y la pastora;

²⁴⁹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. Av.

él, celoso, nunca llora,
 ni en su fe duda ignorante,
 pues prendas aguarda amante,
 y en ella ha de gozar rico
 castidad firme un pellico
 y un pecho nieve constante.

Muda de sus sentimientos
 es la soledad testigo,
 con ella sola y consigo
 comunica pensamientos,
 ¡qué bien logra sus intentos!,
 pastorcilla venturosa,
 pues no fuerza injuriosa,
 ni ajena grave opresión,
 sino su propia elección
 la hace de amante esposa.

Dale la mano y, dichosos
 entre lazos ligadores,
 alimentan sus amores
 y viven en paz esposos²⁵⁰.

Será gracias al hijo que Isabela y Fernando conciben a espaldas del monarca y del reino, solución *in extremis* al problema sucesorio que se plantea en la obra como consecuencia de la incapacidad de los reyes para engendrar, que ambos puedan proclamar públicamente su amor, pues se consolidan como herederos inmediatos al trono una vez que Teodosio es nombrado Rey de Romanos.

Intereses políticos son los que mueven a las figuras masculinas en *No hay duelo entre dos amigos* y *No intente el que no es dichoso* a intentar forzar el matrimonio de su hermana e hija, respectivamente, con influyentes nobles de los reinos correspondientes. La dama en estos casos, como ya señalábamos, carece de cualquier ápice de rebeldía y asume en apariencia las decisiones impuestas mientras que deposita en confidentes y damas amigas su confianza para frenar el proceso iniciado en su nombre. Finalmente, como es de esperar en ambos títulos, las casualidades y los juegos de confusiones abocan a los dignatarios a conceder a ambas mujeres la mano de sus pretendientes iniciales, ya que, aunque no fue-

²⁵⁰ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. Ar.

ron siempre del gusto del rey, ambos pertenecen a una clase social alta y, por lo tanto, no se contravienen las leyes no escritas que amparan la continuidad del sistema.

2. Hasta en dos ocasiones encontramos a una mujer que recurre al DISFRAZ como medio de conseguir al amado o, en su defecto, conocer su faceta más privada antes de que se materialicen los matrimonios concertados²⁵¹. Es el caso de Clavela en *El médico de su amor* y la duquesa María de Urbino en *No está el peligro en la muerte*²⁵².

Clavela hace su aparición en la segunda jornada de *El médico de su amor*, y lo hace vestida de hombre: «Sale Clavela en hábito de hombre y Manfredo su criado»²⁵³. Llega a Ferrara siguiendo a su amado que, después de haber puesto los ojos en Nisea en un día de caza, parece haber perdido la pasión hacia ella. Los celos que esa situación despierta en ella la han conducido a arriesgar su posición y, escondida bajo la apariencia de un caballero parmesano (Celauro), vigilar muy de cerca al galán. Como tal, finge el deber de firmar las paces entre ambos reinos a través del enlace matrimonial entre Nisea y don Félix con el fin de comprobar cuál es la reacción del galán, que, como era de esperar, cae en el engaño.

Ante el descalabro que recibe con la actuación del galán, Clavela juega bien sus cartas y da a Nisea un retrato de don Félix, descubriéndose el engaño al que había sometido a la dama desde el comienzo de la comedia²⁵⁴. Su inteligencia y picardía están consiguiendo desbaratar

²⁵¹ La tratadística política de la época se ocupó de analizar y legitimar estos procedimientos de *simulatio* y *disimulatio* en las clases altas como medio de obtener algún fin provechoso para el ejercicio del poder, sobre todo entre príncipes y reyes. Aunque en este caso no hablamos de figuras políticas de alto rango y sus intereses tienen más que ver con el terreno del amor, coincidimos con Sáez en la idea de que en ningún momento pierden su dignidad como individuos pertenecientes a una clase social superior, emparentada con la realeza, pues echan mano de este recurso durante un lapso temporal breve y con una finalidad más o menos justa: «tanto simular como disimular pueden ser estrategias válidas durante un tiempo limitado y para lograr objetivos justos, entre los que destaca la autodefensa. Al fin y al cabo, más allá de generalidades filosóficas, algunos tratadistas acaban por aceptar la simulación en la práctica como un recurso que, aunque desagradable e incómodo, resulta necesario en el enrevesado y peligroso mundo de la política» (Sáez, 2015, p. 100), y, por qué no con más incidencia, en el del amor.

²⁵² Véase la importancia del disfraz, tanto femenino como masculino, dentro de las tramas de las comedias palatinas de Rojas en el apartado 3.4.1 de la presente monografía.

²⁵³ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. B2r.

²⁵⁴ Recordemos que don Félix juega también con el disfraz como herramienta para disfrutar de la compañía de Nisea pues, en guisa de médico, «trabaja» en una rápida

todo el escenario de farsa que don Félix ha construido en casa de Nisea y, aprovechando este viento a favor, le anuncia a solas que hará todo lo posible para impedir que esa relación pueda consolidarse: «y primero de mi idea / habrá de faltar tu amor, / que es imposible mayor / que sea tuya Nisea»²⁵⁵.

Aún en la tercera jornada, y después de que entrara en el juego amoroso don Juan como instrumento de Clavela para despertar los celos de don Félix, Clavela sigue luchando por castigar el comportamiento de don Félix y, al conocer la noticia de que había sido encarcelado, se acerca a la prisión para encontrarse con él; sin embargo, lejos de sus intenciones, con quien se encuentra es con Nisea, también disfrazada de hombre. Sin conocer sus verdaderas identidades, ambas se enzarzan en una lucha de espadas que, sin demora, frenará el gracioso. La situación, lejos de fortalecer la enemistad entre ambas damas, forja un lazo de amistad cuya base es el ansia de venganza contra don Félix.

Ya al final de la comedia, y aún vestidas de hombre, se efectuarán las debidas paces entre los personajes protagonistas y, en consecuencia, se concertarán las bodas acordes a los sentimientos forjados a lo largo de la ficción: don Félix tomará a Nisea y don Juan a Clavela.

Muy diferente es la finalidad con la que la duquesa de Urbino oculta su verdadera identidad en *No está el peligro en la muerte*. Después de que se firmaran las paces entre Nápoles y Sicilia, la dama viaja a Nápoles disfrazada de su hipotética criada, Claudia, para conocer al futuro marido (Leopoldo) más allá del simple intercambio de cartas y retratos. Así se lo anuncia a Fisberto antes de llevar a cabo la empresa: «Con nombre de Claudia quiero / ir a Nápoles y hablar / al rey; no me he de casar / si no es viéndole primero» (vv. 425-428)²⁵⁶. El problema que se encuentra al llegar allí es que el monarca está enamorado de Isabela, dama de la corte, lo que presentará obstáculos más que evidentes ante el inminente encuentro entre Leopoldo y María de Urbino.

A lo largo de toda la trama, la duquesa juega sus bazas entre el amor que el rey profesa hacia Isabela y el deber que políticamente este debe a la casa de Urbino. Por su parte, el monarca lucha insistentemente contra el matrimonio concertado al que se debe mientras intenta conseguir el

recuperación del problema psicológico que la dama arrastra a raíz de la experiencia sexual engañosa que vivió con él a oscuras.

²⁵⁵ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. C1v.

²⁵⁶ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, p. 174.

favor de la dama en palacio. Todo cambia de manera radical en la última escena de la obra, momento en que la duquesa de Urbino se despoja del disfraz y se muestra tal cual es, una imagen llena de belleza y poder que obnubila a su futuro marido, que se entrega ciegamente: «La duquesa, esto es forzoso, / es ya quien manda, es quien reina / ella es de Nápoles reina / y yo soy su indigno esposo» (vv. 2764-2767)²⁵⁷. Como vemos, el personaje femenino ha conseguido a través de la artimaña de la ocultación de su auténtica identidad conocer la verdadera personalidad de Leopoldo y, por tanto, su matrimonio adquiere el sentido amoroso que al inicio de la ficción no tenía.

3. Acabamos este recorrido por los principales personajes femeninos de las comedias palatinas de Rojas Zorrilla fijando nuestra atención en tres mujeres que, más allá de sus ansias de rebeldía ante la figura masculina o los recursos más o menos lícitos de los que se valen para obtener sus objetivos, se presentan como entes cargados de valentía, dibujadas como caracteres muy fuertes que actúan en escena como revulsivo ante la imagen más pasiva y cómoda del personaje femenino al uso. Nos referimos a Laura en *La hermosa y la desdicha*, la reina Clarinda en *El mejor amigo, el muerto* y Blancaflor en *La esmeralda del amor*.

Dejaremos de lado a Blancaflor, figura analizada profusamente en el apartado anterior, para centrarnos sobre todo en Laura y Clarinda, tipos muy diferentes pero unidos por un mismo carácter enérgico y resistente ante los embates de los personajes masculinos.

Laura, protagonista femenina de *La hermosa y la desdicha*, goza de una relación sentimental con don Pedro de Cardona; sin embargo, debido a su belleza, debe afrontar los constantes embates de otro de los caballeros de la corte catalana: don Juan de Moncada. De hecho, dicho galán aprovecha la oscuridad que le ofrece la noche para intentar tomarla por la fuerza. Don Pedro, cerca de la casa de la dama, descubre las intenciones de don Juan y, ante la llamada desesperada de Laura, irrumpe en la estancia y ahuyenta al intruso. Es una situación límite que hace comprender a los amantes que la única posibilidad de vivir su amor de manera sincera y sin sufrir las conductas corruptas propias de la corte es refugiarse lejos de ella, y deciden, por iniciativa de Laura, marchar a Ná-

²⁵⁷ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, p. 263.

poles, donde podrán vivir sin preocupación: «A remotos reinos / puedo yo seguirte, / que el amor allana / montes de imposibles»²⁵⁸; «Vámonos, señor, / pues estamos libres, / que si aquí te prenden / moriré infelice»²⁵⁹.

Ya en la segunda jornada nos topamos con una Laura vestida de villana, con el nombre de Filena, que llora desesperada la desaparición en viaje de don Pedro de Cardona pero que ha encontrado en la tranquilidad de una aldea un lugar perfecto para vivir, un lugar sincero alejado de la superficialidad de la corte. Sin embargo, ni siquiera allí puede librarse de los intentos de algunos hombres de disfrutar sin su consentimiento de su belleza. Hasta dos veces debe hacer frente a esta situación, demostrando una fortaleza poco vista en otras damas de la escena áurea. El primero que lo intenta es el propio rey de Nápoles, quien se encuentra con ella en el bosque en una tarde de caza y enloquece ante su belleza y, muy a su sorpresa, ante el ingenio y la valentía que demuestra para evadir sus intentos de gozarla: «¡Qué aguda que es la aldeana, no la he podido engañar! / ¡Oh, qué ingenio singular! / ¡Qué hermosura soberana!»²⁶⁰. Con determinación y diligencia despacha la fingida aldeana al monarca, sin reparar en su posición social y en las consecuencias de este trato:

Mi casa tengo en el valle
de los Olmos de la Fuente,
su recato no consiente
que ningún hombre la halle.
Mi propio nombre es Filena,
y si no queréis más desto,
idos, señor, y sea presto
porque sea en hora buena²⁶¹.

Instantes después de deshacerse del rey, Laura debe calmar las ansias carnales que muestra Danteo hacia ella, pastor que la acogió en su casa cuando llegó al lugar. De nuevo se muestra fría y firme, aplazando una hipotética relación a la espera de encontrar una solución a su nueva situación, lejos de su verdadero amado.

²⁵⁸ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, pp. 457c-458a.

²⁵⁹ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 458a.

²⁶⁰ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 462b.

²⁶¹ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 462c.

El encuentro en el bosque con el rey pasará factura a la dama en la tercera jornada, pues el monarca, obstinado en conseguir el favor de la bella aldeana, la raptará y la llevará a palacio con la intención de cubrirla de las mejores galas y las mejores joyas y conseguir así su favor, para acto seguido hacerla su esposa. Sin embargo, en palacio Laura se encuentra con don Pedro, a quien creía muerto, y valientemente vuelve a desafiar el orden imperante intentando marchar con él al destierro para vivir finalmente su amor:

Yo te adoro, si me adoras
aquí mi amor has de ver;
compañía te he de hacer
en el monte y en poblado,
pues por mí estás desterrado
de tu patria, yo he de estar
desterrada por gozar
de tu vista en tal estado²⁶².

No necesitarán escapar de nuevo de palacio pues, gracias a la intervención de don Juan, el rey acepta la unión entre Laura y don Félix y les permite volver a Barcelona con toda seguridad. Así, una conjunción de la fortaleza moral de la dama y la colaboración de los galanes principales consiguen desmontar los intentos poco honrosos del rey y consolidar la historia de amor central.

Muy diferente es Clarinda, de *El mejor amigo, el muerto*. En todo momento la reina de Inglaterra muestra un carácter muy fuerte a la vez que razonable pues, ante ciertas disyuntivas que ponen en peligro la estabilidad del reino, como veíamos en el apartado anterior, es capaz de adoptar decisiones que contravienen incluso a sus propios sentimientos e intereses. Su principal obstáculo será Roberto a lo largo de toda la comedia, príncipe irlandés enamorado de ella que, por encima de todo, quiere concertar el enlace entre ambos reinos a través de su relación de amor. Sin embargo, el carácter despótico del irlandés levanta una infranqueable barrera ante la reina, que le recuerda que no precisa de ningún hombre para llevar a cabo sus deberes como regente:

²⁶² Rojas Zorrilla, *La hermosa y la desdicha*, p. 467b.

Bien excusarlo pudiérais,
 príncipe de Irlanda, pues
 nada puede haber que os mueva
 a dejar las tierras propias
 para venir a la ajena,
 sin haber sido llamado
 de mí, que nací su reina,
 sin que puedan impedirlo
 traidoras estratagemas.
 [...]

 Que del rey mi padre soy
 la legítima heredera,
 sin precepto que me obligue
 a que me case por fuerza²⁶³.

Esta fría posición en la que se escuda la reina ante la arrolladora actitud de Roberto pronto se disipará, pues, respondiendo a los ruegos constantes de una importante facción del pueblo londinense, Clarinda deberá acceder a la petición del príncipe irlandés y jurarse lealtad mutua. No obstante, en un aparte al público confiesa cómo esta decisión choca frontalmente contra su libertad individual: «¡Cielos, que mi libertad / no pueda llamarse mía!»²⁶⁴.

Es la irrupción de don Juan, caballero español, la mecha que enciende de nuevo la esperanza de Clarinda en una alternativa diferente a la unión de ambos reinos, pues el pensamiento de vivir una verdadera relación de amor se hace cada vez más fuerte ante la imagen del galán recién llegado²⁶⁵. Esto se traduce en un renacer de la Clarinda más arrojada y valiente que, en la tercera jornada, encabeza las incursiones en el campo de batalla para luchar contra las tropas irlandesas que Roberto ha posicionado frente a las murallas de la ciudad de Londres²⁶⁶.

A la luz del análisis de todos estos personajes femeninos hemos podido comprobar cómo en la mayoría de los casos, gracias a su propia iniciativa —como ocurría en *Los bandos de Verona*— o gracias a su esfuerzo aunado con el devenir de los acontecimientos y la ayuda de

²⁶³ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 473c.

²⁶⁴ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 475b.

²⁶⁵ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 480a.

²⁶⁶ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 489a-b.

otros personajes decisivos en la acción, la dama consigue aquello que se proponía desde un principio, alcanzando sus metas aun a pesar de la oposición paterna.

Por otra parte, y como bien señala Serés²⁶⁷, el matrimonio es el final de la peripecia de la mujer en el teatro del Siglo de Oro y, como tal, todos sus esfuerzos se centran en la obtención del compañero deseado. Todas ellas son jóvenes cuya única ocupación es el amor, pues, «su sustancia teatral es la misma que la del amor»²⁶⁸ y, como tal, a diferencia del hombre, las cuestiones políticas no son fundamentales en su devenir argumental dentro del mundo palatino (siempre teniendo en cuenta paradigmáticas excepciones encabezadas por Blancaflor o la reina Clarinda).

Si bien esto es cierto, no hemos de desmerecer la capacidad de Rojas para crear interesantes y poliédricos personajes femeninos que, con más o menos acierto y más o menos perseverancia, insisten en defender su individualidad y, por ende, la capacidad de decisión propia. Esto se hace más patente en la comedia palatina, donde el distanciamiento sirve, no solo para tratar temas espinosos ante las autoridades que asistían a los corrales, sino para mostrar una realidad paralela donde la mujer actúa con una mayor independencia y, frente al poder masculino, defiende con firmeza sus intereses²⁶⁹.

3.2.4. *Un caso especial: el español en tierras extranjeras*

No resulta insólito que en un momento en el que los ejércitos españoles luchan en toda Europa por mantener la posición hegemónica del Imperio, uno de los personajes más representativos de la comedia palatina sea el del español que se busca la vida en tierras extranjeras anexas o no al poder de la corona. Tanto es así, que Zugasti señala este elemento como uno de los rasgos idiosincrásicos de la materia palatina²⁷⁰. Normalmente se trata de un joven soldado empeñado en la búsqueda de nuevas oportunidades —amatorias o sociales— en lugares apartados

²⁶⁷ Serés, 2009, p. 156.

²⁶⁸ Serés, 2009, p. 158.

²⁶⁹ Ahora bien, en la totalidad de los casos, como apunta Wardropper, acaba perdiendo esa libertad una vez que se somete al matrimonio, donde su individualidad como mujer es sometida a la del marido: «Una paradoja del teatro español es que en él las mujeres conquistan la ansiada libertad con el expreso propósito de renunciar a ella por el bien de un matrimonio preceptuado por la sociedad» (1978, p. 224).

²⁷⁰ Zugasti, 2003, pp. 165-166.

de la metrópoli, siendo representado como un galán que «gusta de exhibir su ingenio y galanura por las cortes europeas, cautivar a las damas principales y casarse con la mejor de todas»²⁷¹. Asimismo, suele situarse muy cerca de la figura representativa del poder, llegando en muchas de las ocasiones a convertirse en una especie de privado que cuida de la seguridad y la prosperidad del monarca que le acoge.

Si pensamos en la dimensión social y política del teatro áureo, podemos colegir que su inserción dentro del *dramatis personae* como uno de los personajes protagonistas de la ficción responde a una intencionalidad publicitaria y propagandística²⁷², donde el dramaturgo busca conscientemente el aplauso del público utilizando como canal un nacionalismo fácil que pondera las grandezas del hombre español de su tiempo: la valentía, la gallardía, la belleza, la nobleza, la generosidad, la sinceridad y un largo etcétera. Como también señala Zugasti, es una manera de ver cómo los compatriotas triunfan en todos los frentes²⁷³, tanto públicos como privados.

A pesar de que gran parte de la crítica no ha realizado un estudio pormenorizado del fenómeno dentro de la atmósfera palatina, creemos conveniente su análisis dentro del corpus de Rojas Zorrilla pues, aunque solo en dos de sus comedias dicho ente de ficción se consolida como protagonista indiscutible de los acontecimientos y cobra una gran importancia su procedencia (hablamos de *La confusión de fortuna* y *No intente el que no es dichoso*), hasta en cinco de los once títulos que conforman el listado encontramos una clara intención laudatoria por parte del dramaturgo.

Una de estas comedias es *No hay duelo entre dos amigos*, localizada en la corte parisina en torno al año 1600. En este caso, curiosamente, Rojas no precisa de un personaje concreto para llevar a cabo la alabanza del carácter español, sino que simplemente a través de una serie de caballe-

²⁷¹ Zugasti, 2003, p. 165.

²⁷² Esta idea entronca directamente con la tesis defendida por Maravall en obras como *La cultura del Barroco* (1990a) o *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1990b) que propugna que, al igual que la poesía épica, el sermón o la tratadística política, el teatro se convirtió en una herramienta muy efectiva de propaganda para la corona y, en este caso, en un canal visible y cercano que sirvió para elevar la moral del pueblo en un momento de decadencia del proyecto imperial de la casa de los Austrias.

²⁷³ Zugasti, 2003, p. 166.

ros instalados en la corte de la capital franca con ascendencia española²⁷⁴ recorre brevemente alguno de los tópicos más defendidos en la época en torno al hombre hispano, como por ejemplo la facilidad para el enojo y la importancia del concepto del honor en la sociedad española.

Es Rocamor, uno de los personajes secundarios, quien confiesa ante los demás la facilidad que el español tiene para el enojo, un defecto o virtud reconocido ampliamente por el resto de naciones vecinas: «Cier-to que con razón otras naciones / condenan con pequeñas ocasiones / nuestra facilidad en los enojos» (vv. 211-213)²⁷⁵. Así lo corrobora Her-rero García²⁷⁶, quien señala la facilidad para el enojo como una de las características más reconocidas del siglo xvii fuera de nuestras fronteras, identificando al español como un ser colérico, nervioso e impulsivo. Bien es cierto que, a pesar de que dicho rasgo hubiera podido ser con-siderado una virtud, en este caso es claro el tono negativo de las palabras del personaje, aislando este ejemplo como el único de la totalidad que analizaremos que comporta una cierta crítica al carácter nacional.

Diferente es la visión ofrecida unos versos más adelante en torno a la nación española: «no mirando que es nación / la nuestra que se apasiona / del aire en puntos de honor / de bizarra y belicosa» (vv. 309-312)²⁷⁷. En este caso, se retrata la importancia que el honor tiene dentro del sistema de valores del hombre y, concretamente, del soldado español. No es necesario desarrollar aquí una interpretación detallada de lo que significa el honor dentro de la dramaturgia áurea, pues sin su carácter funda-mental no podríamos entender la gran mayoría de las comedias de la centuria, cuyos conflictos están basados en atentados al honor de alguno

²⁷⁴ No podemos olvidar el contexto en el que se desarrolla la ficción pues, aun estando en territorio francés y contar con caballeros franceses, algunas regiones del actual estado francés no pertenecieron a él hasta el siglo xvii, como por ejemplo la Borgoña (Franco Condado) citada en reiteradas ocasiones en los versos de *No hay duelo entre dos amigos*, considerando en tal caso a estos españoles de pleno derecho.

²⁷⁵ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 302.

²⁷⁶ Herrero García, 1966, pp. 94-95. Gracias a sus estupendos trabajos (*Ideas de los españoles del siglo xvii* [1966] e « Ideología española del siglo xvii. Concepto de los vascos » [1927]) nos resulta mucho más sencillo comprender cuál era la imagen del español del siglo xvii y, sobre todo, entender la función que su caracterización conlleva dentro del sistema dramático áureo. A pesar de que son obras que cuentan con más de cincuenta años, siguen siendo referencias indispensables en este tipo de estudios sociológico-literarios.

²⁷⁷ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 307.

de los personajes principales. Consecuentemente, la comedia palatina se hace eco de esta cualidad y el español que visita tierras extranjeras porta con él esta insignia vital.

Muy fugaz es la referencia al carácter español en *No está el peligro en la muerte*. Tomás, criado de Carlos, ofrece en la primera jornada su ayuda a la duquesa María de Urbino, quien, agradeciendo su colaboración, le ofrece como obsequio una sortija no sin antes conocer cuál es la procedencia de tal servidor fiel y, evidentemente, la de su señor (v. 406)²⁷⁸. De manera muy sutil, la intervención de Tomás en esta empresa demuestra la capacidad de lealtad y servidumbre del hombre español, siempre dispuesto a colaborar con una bella dama y en pro de su superior.

Más interesante es en este sentido la comedia en colaboración *El mejor amigo, el muerto*, en la que un don Juan de Castro llega a tierras inglesas para enarbolar ante todos la grandiosidad moral que le aporta su nacionalidad. El destino le lleva a la playa de Plymouth, donde ha encallado el barco en el que viajaban Lidoro y su hijo Tibaldo. Lidoro ha resultado gravemente herido en el accidente y muere en la misma playa. Debido a unas deudas que tenía contraídas nadie quiere hacerse cargo de su cuerpo; sin embargo, la generosidad y la nobleza de don Juan impiden tan triste final y, tras pagar la totalidad de la deuda, toma su cuerpo y lo entierra en el pueblo más cercano.

Este generoso español no duda en dar a conocer a todos su procedencia en aquellos momentos en que lo considera necesario. Después de que Bonete revele al público en un aparte la identidad de su patria («Que viniese de Galicia / a esto un hombre»²⁷⁹), es el propio don Juan quien, proclamándose como arrojado caballero español, reta a todos públicamente a través de un cartel a contradecirle en caso de no considerarle el perfecto marido para la princesa Clarinda: «Don Juan de Castro, príncipe de Galicia, señor de Sarria y Lemus, defiende al mundo todo en campaña, que él solamente merece la hermosura de Clarinda, y reta a la gala, discreción y valentía de todos los que defendieren lo contrario»²⁸⁰.

Esta valentía define a su personaje a lo largo de toda la historia, una valentía que en la centuria del seiscientos, y como herencia de una larga tradición, se convirtió en el atributo indispensable del caballero español.

²⁷⁸ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, p. 173.

²⁷⁹ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 475b.

²⁸⁰ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 479c.

Prueba de ello ofrece Herrero García a través de la *Comedia de Bamba* de Lope de Vega, donde encontramos una descripción del arrojo español en todo su esplendor: «Advierte que los españoles arrogantes, / aunque el aspecto y cuerpo tienen chico, / tienen los corazones de gigantes»²⁸¹.

Y no solo el mismo don Juan es quien hace alarde de esta cualidad, sino que aquellos que entran en contacto con él la alaban abiertamente. Tal es el caso de unos enmascarados que andan en su búsqueda en la segunda jornada («Yo y otros amigos míos / a un príncipe que esperamos, / de grande opinión y fama, / que es un español gallardo...»²⁸²), o la mismísima princesa Clarinda, quien celebra la fortaleza de un don Juan que, cuando todos le creían derrotado, planta cara lealmente ante las tropas enemigas:

Y el español valeroso
rompiendo dificultades,
invencible como heroico,
un fortín les ha ganado,
haciéndole firme rostro
a la fortuna deshecha
cuando más le juzgan roto²⁸³.

La misma fortaleza, valentía y lealtad son los atributos que dibujan la personalidad de don Fernando en *La confusión de fortuna*, español llegado a tierras húngaras después de un destierro²⁸⁴ con el fin de contribuir a la continuidad del gobierno del rey Teodosio. Y pronto tiene la ocasión de demostrar su valía ante toda la corte. Ya en la primera jornada Teodosio se enorgullece de contar entre sus hombres con tal español pues, al contrario que el resto de súbditos que lo acompañaban en un día de caza, se enfrentó al león que amenazaba su vida: «Fernando, con destreza en él gallarda / mortal de suerte ejecutó la herida, / que entró el hierro y con él salió la vida»²⁸⁵.

²⁸¹ Recogido en Herrero García, 1966, p. 62.

²⁸² Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 481a.

²⁸³ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 486b.

²⁸⁴ «Sí, que un destierro / de España me trujo a Hungría / habrá dos años y medio / para dar medio a mis males / y fin a mis sentimientos» (Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 6v).

²⁸⁵ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 4r. Es inevitable establecer ciertas concomitancias entre esta escena y el famoso episodio del león protagonizado por Rodrigo Díaz de Vivar en el *Poema de Mío Cid*. En este caso, frente a unos atemorizados

Aún en la primera jornada don Fernando podrá volver a demostrar aquello de lo que el mismo rey se enorgullece, aunque en este caso bajo un aura de misterio (ofrecida por su capa) que no se desvelará hasta la tercera jornada. Helisberto, sobrino del monarca, se acompaña de un grupo de enmascarados y, aprovechando la incursión de Teodosio en la espesura del bosque en una tarde de caza, acomete un nuevo intento de regicidio con la única finalidad de ocupar por la fuerza el trono de Hungría. Únicamente con su espada, y sin ayuda de los hombres del rey, consigue don Fernando detener el intento de asesinato y salvar la vida del monarca, quien agradece su valor regalándole su propia espada, no sin antes alabar su valentía y arrojo:

[...] y porque veáis que precio
vuestro valor, esta espada
de vuestros merecimientos
ya digna y de vuestros brazos
invencibles os ofrezco²⁸⁶.

Es evidente que, por encima de todo, Teodosio es consciente de que don Fernando es un caballero muy leal que en aquellos momentos de necesidad ha sabido estar presente y librarle de las amenazas que lo circundaban. En conversación con su mujer, y después de narrarle todo el episodio, reconoce que tal es la calidad humana del español que en agradecimiento a su trabajo solo el casarle con su hermana podría ser recompensa justa. Matilde asiente y, sobre todo, remarca la lealtad y fortaleza de don Fernando con la siguiente expresión: «Leones produce España»²⁸⁷.

Otra de las damas que acompañan a la infanta Isabela, más concretamente la hermana del duque Fernando, vuelve sobre la idea del español noble y leal. Tal y como nos recuerda Herrero García, es habitual en la literatura mostrar la superioridad moral del español sobre los habitantes de otros territorios y, como ejemplo, reproduce las siguientes palabras de Peñalosa: «Con decir: soy español y se me debe toda cortesía y res-

infantes de Carrión ante la presencia de un león en el patio del palacio, Rodrigo Díaz tranquilizaba al animal únicamente con la fuerza de su mirada, demostrando la fortaleza de su espíritu y su valentía. Don Fernando, en *La confusión de fortuna*, no goza de tal semblante, pero gracias al manejo grácil de su espada es capaz de solventar la peligrosa situación.

²⁸⁶ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 6v.

²⁸⁷ No olvidemos que la heráldica utiliza el león como símbolo del vigor y el arrojo y la escultura funeraria medieval como emblema de protección ante el difunto y su familia.

peto, basta para gran blasón; y no tienen necesidad de otro apellido para todo lo que intentare de honra»²⁸⁸. De igual manera, Laura reconoce la nobleza y superioridad moral de su hermano aduciendo, de alguna manera, su calidad como español:

Que presumas mal sospecho
 en mi hermano el duque, pues
 tan noble en alma es
 como español en el pecho.
 No dudes con tus engaños
 ni te engañes con tus dudas²⁸⁹.

Como ya anunciábamos anteriormente, hasta la tercera jornada Teodosio no conoce la verdadera identidad del caballero que le había salvado la vida en el bosque en los ataques de Helisberto y sus hombres. Don Fernando únicamente había revelado su origen patrio («Mudé la voz y dije que extranjero / era, en nobleza y sangre caballero / español»²⁹⁰), lo que aseguraba al monarca que había sido defendido por un noble pecho, valiente y desinteresado: «Bien fie mi autoridad / de un noble pecho español / coluna, cifra y crisol / de fe, de amor y lealtad»²⁹¹.

Cerramos este retrato del protagonista masculino con una última escena en la que su orgullo de español, encarnado también a través de la figura de su padre, está siendo atacado por Rugero, privado del rey que siente amenazada su posición frente a don Fernando, nuevo hombre de confianza de la corona. La impotencia guía las palabras del privado que, finalmente, saldrá el encuentro gravemente herido. El siguiente relato de don Fernando materializa la escena:

Dijo el conde: «Arrogante desvarío
 tu lugar por derecho y ley es mío».
 Yo respondile: «Aunque tan noble eres,
 no en valor, en soberbia me prefieres.
 General del de Hungría fue mi padre
 y español, porque el nombre más le cuadre,
 pregonen su hazañas
 los mares, las campañas,

²⁸⁸ Recogido en Herrero García, 1966, p. 91.

²⁸⁹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 8r.

²⁹⁰ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 12r.

²⁹¹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 13v.

cuando pobló las ondas, los desiertos
 de naves destrozadas, de hombres muertos,
 y eclipsadas de tal valor Turquía
 sus medias lunas vio en el mediodía.
 Yo estoy en el lugar donde él estuvo;
 tal lado tenga quien tal padre tuvo,
 porque los españoles
 son de valor crisoles
 y mejores que tú». Y él dijo: «¡Mientes!
 Sois de palabra nobles y valientes».
 Dije: «Aqueste quién son podrá mostrarte,
 que en tu muerte será rayo de Marte
 en cólera encendido, en ira ardiente»²⁹².

Belleza, gallardía, sinceridad, lealtad o valentía van a ser los sustantivos que mejor representen a don Fernando de Toledo, galán que comparte el protagonismo con don Juan de la Cerda en *No intente el que no es dichoso*, comedia que, a pesar de ser mucho más ligera que la anterior, proporciona el contexto necesario para realzar las virtudes de don Fernando.

A lo largo de toda la pieza asistimos a la amistad entre ambos soldados, forjada en una relación de dependencia a la que don Juan, acompañado constantemente por la mala suerte, somete a don Fernando, siempre afortunado. Sin embargo, a pesar de consolidarse como una losa, don Fernando considera la amistad como un acuerdo tácito en el que la ayuda siempre tendrá un carácter desinteresado; muy al contrario, es un servicio que realiza gustoso:

La amistad, según la fundo
 en la lealtad de mi pecho,
 liga y ata en lazo estrecho
 las repúblicas del mundo,
 y yo de mi parte os digo
 que no hay corazón piadoso
 en el que asiste gustoso
 las miserias de su amigo (vv. 125-132)²⁹³.

La generosidad será, por tanto, la marca identificativa del caballero a lo largo de toda la comedia, como vemos también al comienzo de la segunda jornada. Don Juan, después de haber perdido en el juego todo

²⁹² Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 15v.

²⁹³ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, pp. 432-433.

su dinero, decide marchar a España antes de que su amigo vuelva de la guerra, evitando así un encuentro bochornoso. Sin embargo, muy a su pesar en un primer momento, ambos se cruzan en el puerto napolitano y, obviando la manera tan burda en la que ha perdido el dinero, don Fernando le entrega la mitad del botín que había recibido como recompensa en la guerra con la única condición de no recaer en el mismo error.

También en la tercera don Fernando debe hacer acopio de toda su generosidad y buena suerte para evitar a su compañero un castigo inmerecido. Después de mantener frente al rey un juego de identidades sin sentido, don Juan es descubierto y condenado a pasar unos días en la cárcel previos a su ejecución. Gracias a la labor de su amigo, es exonerado de la condena.

Además de la generosidad, vemos cómo otros galardones derivados de su procedencia adornan al personaje principal. En la segunda jornada ambos son llamados a la presencia del príncipe de Estillano, quien los ha elegido como leales y valientes cómplices para conseguir el amor de la dama y, sobre todo, defenderlo de los posibles ataques de los adversarios en un juego amoroso cuyo desenlace puede colocar en el trono al candidato elegido. Así lo confiesa el propio príncipe:

[...] que solo en esto me fio
 de españoles corazones,
 y si otro veo a mi lado
 como el vuestro, acobardado
 verá el mundo en sus blasones
 el conspirado ardimiento
 del más valiente enemigo (vv. 1418-1424)²⁹⁴.

Y pronto puede comprobarlo, pues unas escenas más adelante don Fernando debe enfrentarse a un contrincante del príncipe. Su valor y arrojo no encuentran parangón pues, incluso con la espada partida en dos, es capaz de salir victorioso de la empresa. Y, como ocurría en *La confusión de fortuna*, tal es la impresión que causa este acto en el rey, que recibe como recompensa una nueva espada.

Si bien la generosidad y el valor son los dos atributos del español más reconocibles e identificables en *No intente el que no es dichoso*, Francisco de Rojas enriquece más aún la imagen tópica añadiendo nuevos

²⁹⁴ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, p. 487.

matices. Uno de ellos viene dado por el sintagma «a fe de español» (v. 120)²⁹⁵, cuya utilización implica «la verdad en las palabras, la firmeza en cumplirlas, y, en fin, la sinceridad en las acciones, ajenas de dolo y de engaño»²⁹⁶. Realmente era una característica definitoria de los castellanos pero, por su uso, acaba siendo extensible a todos los ciudadanos españoles. Esta veracidad de la que don Fernando hace gala, se convertirá en rasgo inseparable del español, como el propio Cervantes sentenció: «Español soy, que me obliga a ser cortés y a *ser verdadero*»²⁹⁷.

Por otra parte, el español siempre ha gozado de buena fama en el terreno amoroso y su carácter de amante cortés y pasional parece ser conocido en toda Europa. Así lo advierte también Lope de Vega en su novela *El desdichado por la honra*: «Oigo decir y he leído que ninguna nación del mundo ama tan dulcemente a las mujeres, ni con mayor determinación pierde por ellas la vida»²⁹⁸. El príncipe de Estillano, como ya veíamos, elegía como confidentes a ambos españoles por su valentía y lealtad, pero no solo por eso, sino porque nadie mejor que ellos podía comprender el torrente pasional que sufría al no poder disfrutar libremente de su amada: «En tan amante pasión / solo un español podía / definir la pena mía» (vv. 601-603)²⁹⁹. Y es tal pasión, unida al talle bello y gallardo del cuerpo español, la que conduce a la duquesa de Averino y su criada al puerto de Nápoles de manera continuada, esperando en cada desembarco de españoles disfrutar de la impresionante imagen que estos les ofrecen. Con ella cerramos este apartado, que ha presentado la imagen más amable y positiva de la nación española y que, como señalábamos, desataría en el público los más sinceros y animosos aplausos:

Cada español que se arroja
al esquite en que se ofrece
naturalmente parece
que en mis entrañas se aloja,
y pienso al desembarcar
que sacan, Otavia mía,
la espumosa bazarria
de lo enrespado del mar,

²⁹⁵ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, p. 432.

²⁹⁶ Herrero García, 1966, p. 63.

²⁹⁷ Recogido en Herrero García, 1966, p. 63.

²⁹⁸ Recogido en Herrero García, 1966, p. 66.

²⁹⁹ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, p. 453.

que tantas partes les veo
 sin que falten a ninguna
 que pienso que su fortuna
 los engendró en su deseo,
 y aquel que de todos es
 digno de menos blasones
 sobre almas de otras naciones
 asienta, Otavia, los pies (vv. 221-236)³⁰⁰.

3.2.5. *Las clases bajas: el mundo de los criados*

Gracioso y criada se han consolidado en la comedia nueva como unión humorística que da un aire cómico en los géneros de capa y espada y palatino a la vez que en la producción trágica permite pequeños momentos de distensión en el desarrollo funesto de la acción. Raymond MacCurdy³⁰¹ destaca la importancia del gracioso en las obras de Rojas, llegando a consolidarse como personaje principal de las tramas secundarias e, incluso, de la intriga central de la obra³⁰². De acuerdo con esta idea se muestra Brancatelli, aunque da un paso más en su análisis:

De hecho, entre los personajes de Rojas no hay que olvidar las figuras de los criados y las criadas. Obviamente algunos tienen más peso en el desarrollo de la acción y otros menos, pero todos contribuyen a subrayar algún aspecto específico de la obra, hacer reír al público con sus líos y su forma de ver el mundo y minimizar el conflicto cuando sea necesario. Parece que nuestro autor confía más en la actividad de los criados. De hecho las criadas no se revelarán importantes a la hora de lograr el desenlace: el autor las usa, más que nada, para informar de los hechos al público y a los personajes y como confidentes de las mujeres³⁰³.

³⁰⁰ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, pp. 436-437.

³⁰¹ MacCurdy, 1968, p. 139.

³⁰² Según este estudioso de la obra del dramaturgo toledano, una de sus grandes contribuciones al teatro aurisecular es el tratamiento del personaje del gracioso, pues «without changing or adding substantially to the characteristics of the *gracioso* himself [...], he gave the *gracioso* a more prominent role by fabricating elaborate comic subplots in which the stock character necessarily became the leading character, or by making him a central character in the main intrigue of the plot» (MacCurdy, 1968, p. 139). Véase también su artículo en torno a la figura del gracioso y la renuncia que en las tablas hace del honor (MacCurdy, 1979a).

³⁰³ Brancatelli, 2008, p. 532.

Si bien es verdad que en muchas de la comedias que conforman el corpus palatino de Rojas la pareja de criados continúa teniendo cierta entidad dentro del *dramatis personae*, su presencia disminuye notablemente, así como su grado de incidencia en el devenir de la ficción. No obstante, encontramos algunas figuras que resultan de cierto interés y que aportan color y comicidad a historias donde la carga dramática es importante.

Como personajes-tipo, los criados y criadas de la comedia palatina rojiana están contruidos bajo unas mismas directrices convencionales que delinear al resto de graciosos y graciosas del teatro áureo, rasgos que de manera sucinta recogió Juana de José Prades en su interesante *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* y que a continuación resumimos³⁰⁴:

-El gracioso se presenta como un servidor fiel a su amo que constantemente hace gala de su carácter jovial y socarrón, colmando la comedia de gracejos, chistes y expresiones humorísticas que, en la mayoría de las ocasiones, comparte con el público asistente a los corrales de manera directa. Además, es representado como un individuo muy inclinado hacia las riquezas materiales, alguna de las cuales obtiene habitualmente como recompensa a su colaboración en los juegos amorosos de su señor. Finalmente, dentro de los lances en los que se ve inmerso su amo, demuestra su gran cobardía, huyendo cuando la situación no le es favorable y participando cuando su integridad se ve asegurada.

-La criada suele participar en la ficción desde una posición más secundaria, siendo el complemento humorístico perfecto del gracioso y actuando como consejera y confidente fiel de la dama protagonista. Junto con el gracioso, encarna la cara más pasional y carnal del hecho amoroso, contribuyendo a relajar la tensión argumental con lúdicas y picantes escenas colmadas de expresiones cómico-eróticas —procedimiento especialmente habitual en el teatro de nuestro dramaturgo³⁰⁵—.

1. La comedia palatina de Rojas no es muy ducha en graciosos y criadas que desafien los moldes del patrón establecido ni aporten alguna novedad digna de ser remarcada; sin embargo, sí son ejemplo paradigmático de personajes que alivian un devenir argumental regularmente más denso que el habitual en piezas del otro gran género cómico del XVII: la comedia de capa y espada. Veamos algunos ejemplos que destacan en este punto.

³⁰⁴ José Prades, 1963, pp. 110-130.

³⁰⁵ Al respecto, consúltese el trabajo de Juan Matas (2008).

El primero de ellos es Guardainfante, lacayo de Alejandro en *Los bandos de Verona*. Su actuación dentro del argumento nos lleva por los caminos de una comicidad burda y escatológica que, en el contexto de la representación en corral, funcionaría a la perfección dentro de una función anticlimática. Y de ello hace gala ya en la segunda escena, en la que se presenta ante Alejandro embadurnado en yeso después de haber intentando defecar en una obra tras una cena muy copiosa. Los chistes escatológicos pueblan el monólogo, y como muestra estos dos ejemplos: «Salí de casa a llevar / un recado esta mañana, / y en la calle me dio gana / de volver a descenar» (vv. 459-462)³⁰⁶; «Entré en la obra con mil / ansias que el descanso cobra, / y viome empezar la obra / cierto peón de albañil» (vv. 483-486)³⁰⁷.

Tal apariencia servirá al lacayo en la siguiente escena como vía de huída ante el encuentro furtivo con el padre de Julia dentro de su casa. Para escapar de tal situación, alega ser un albañil encargado por el casero para reparar el tejado de la casa. En ambos momentos, su intervención aligera el peso dramático derivado de los problemas que la relación de pareja entre Alejandro y Julia ocasionan para el conjunto de personajes.

En la segunda jornada, y después de explotar de nuevo el disfraz de albañil para poder entrar en casa de Antonio y dar sendos mensajes a las damas Montesco, Guardainfante exterioriza otro de los matices que habitualmente caracterizan a los graciosos: el miedo y la cobardía. La escena se sucede en la cripta de la iglesia en la que se haya el cuerpo inerte de Julia después de haber ingerido el veneno que su mismo padre le ofreció como castigo ante su firme desobediencia. Desde un primer momento Guardainfante no esconde el miedo que tal enclave le produce debido a su intensa conexión con la muerte: «Señor, si soy con los vivos / gallina, ¿qué haré con los muertos / sino más o ser lo mismo?» (vv. 1792-1794)³⁰⁸; sin embargo, ante la insistencia de su amo, accede a acompañarle a su interior, aunque siempre en la retaguardia: «Entra / tú delante, ya te sigo» (vv. 1946-1947)³⁰⁹.

El final de la escena sorprenderá a todos, especialmente al propio Guardainfante. Derivado, quizás, de ese estado de nerviosismo y temor que le embarga, procede burlonamente a resucitar mediante agua ben-

³⁰⁶ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 223.

³⁰⁷ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 224.

³⁰⁸ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 272.

³⁰⁹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 278.

dita a la dama, un resultado final que, sin ser esperado, se produce ante la sorpresa de todos y la incredulidad del lacayo: «¡Válgame Dios! ¿Si soy santo, / y no pensé que lo era?» (vv. 2109-2110)³¹⁰.

El peso de la comicidad de *No intente el que no es dichoso* recae en Hernando, criado de don Juan, y posteriormente y de manera compartida, en Guzmán, lacayo de don Fernando. La comedia se abre con la llegada de la galera española que traslada a todos estos personajes al puerto de Nápoles. Hernando parece no estar muy contento con el método de transporte y da cuenta a los caballeros del mal viaje que ha sufrido por culpa de los embates de las olas. Durante horas ha sufrido un intenso mareo que le ha hecho casi enloquecer e intenta, absurdamente, parar la galera para evitar a todos contemplar el resultado material y escatológico de tal episodio. La burla de los tripulantes de la nao resulta más que evidente.

La posición del gracioso resulta en este episodio bastante grotesca y contribuye a crear un carácter endeble, ridículo y risible. De hecho, ya en la segunda jornada, cuando su amo don Juan amenaza con abandonar Nápoles para regresar a España, Hernando rememora el episodio y muestra de nuevo su incomodidad ante un posible nuevo viaje en barco: «En eso fundo mi cuidado, / no estoy en mí mareado / y así quiero estarme aquí» (vv. 912-914)³¹¹.

Uno de los ejes estructurales de la comedia está constituido por la influencia de la fortuna en los personajes principales: mientras que don Fernando goza habitualmente de una buena suerte evidente, don Juan no puede escapar de una mala estrella que da al traste con todos sus planes. Curiosamente, los efectos son irradiados hacia sus lacayos y Hernando, después de decidir convertirse en el servidor de don Juan al comienzo de la comedia por las posibles retribuciones pecuniarias y alimenticias que puede obtener («que ha de haber, es caso llano, / cantimplora y homenaje», vv. 279-280)³¹², se convierte en un espejo deformado de su señor, sufriendo las embestidas de ese mal hado. Y son varias las ocasiones en que, utilizando una metáfora frutal, se lamenta de esa primera elección que le llevó a posicionarse al lado de don Juan: «Pues sea / la desdicha para mí, / que yo melón te escogí / pero saliste badea»

³¹⁰ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 284.

³¹¹ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, p. 467.

³¹² Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, p. 439.

(vv.1535-1538)³¹³;«Miren por donde se enlaza / ser un cristiano malquisto / como melón, voto a Cristo, / que me salió calabaza» (2047-2050)³¹⁴. De hecho, cuando Fernando vuelve en la segunda jornada acompañado de Guzmán, Hernando intenta en repetidas ocasiones intercambiarse por su compañero, pero en ningún caso se le es concedido, decisión que arrastrará hasta el final de la historia.

La mala suerte parece acompañar también a Ribera, gracioso de *El médico de su amor*. Junto con su señor, don Félix, llega a tierras ferraranas en busca de Nisea, la hija del duque de la ciudad, que encandiló al caballero en un encuentro anterior. Después de gozar de ella amparado en la oscuridad, ambos utilizan una artimaña para poder colarse en palacio sin despertar sospechas: disfrazarse de médicos y así curar la enfermedad psicológica que tal ultraje ha causado en ella. Centrándonos en el gracioso, veremos cómo aprovecha esta situación para propasarse con las damas en el transcurso de sus visitas médicas, aunque siempre con gran sorna y riesgo, pues gracias a este comportamiento Nisea comenzará a desconfiar de la veracidad de tal atuendo:

NISEA	(Aunque de bellaco peca aqueste modo de hablar, mucho me da que dudar.)
RIBERA	¡Oh, qué suave muñeca!
NISEA	Vuelve atrás.
RIBERA	Puedes culpar a tus muñecas hermosas, que como son mantecosas no me dejaban parar.

Deja el pulso.

³¹³ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, p. 492.

³¹⁴ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, pp. 515-516. Una de las escenas cómicas más efectistas de la comedia la protagonizarán ambos lacayos y es el origen de esta maldición de Hernando. En un momento dado de la acción, ambos se posicionan junto a la marquesa de Averino y luchan del lado de sus sirvientes frente a los embajadores de los otros pretendientes de la dama. Como recompensa ante tal acto de valor, la marquesa les envía a través de dos criados suyos un diamante y una cadena; sin embargo, ambos obsequios acaban en manos de Guzmán por una serie de confusiones provocadas por Hernando. La mala suerte se cierne sobre él y, a pesar de sus esfuerzos, el destino se obstina en no darle una recompensa. La tercera jornada se abrirá con la lucha de estos dos personajes por la posesión de los preciados objetos.

NISEA (Más de lo que imaginé,
Dorotea, he sospechado
del médico y del criado³¹⁵).

Ya en la tercera jornada, y aún vestido de médico, se persona ante Nisea y Clavela, las dos damas protagonistas, para tomarles el pulso, treta que le sirve para entregarles unos mensajes que su amo envía para ellas; sin embargo, la mala suerte le conmina a confundir los papeles y, por tanto, entrecruzar los mensajes, lo que potencia aún más el enredo: «(Sin duda el papel troqué / [...] Aquí soy perdido, aquí / pierdo toda mi opinión)»³¹⁶.

Dentro de este enfoque cómico de la figura del gracioso, y sin meternos en el análisis del personaje de Pierres en *La esmeralda del amor* por su poca incidencia, nos gustaría centrarnos en la pareja compuesta por Galón y Lucrecia en *Más vale maña que fuerza* y Bonete en *El mejor amigo, el muerto*, todos ellos representantes de la visión más primaria de estos personajes de clase social baja.

Del total de comedias palatinas analizadas en este estudio, solo en el caso de *Más vale maña que fuerza* tenemos una relación visible entre el gracioso y la criada, uno de los pilares fundamentales en géneros como el de la capa y espada. Quizás por la intencionalidad de las piezas de atmósfera palatina, este tándem carnal se ve drásticamente reducido y, en muchas ocasiones, ni siquiera tienen un conocimiento mutuo mínimo (véase, por ejemplo, *No está el peligro en la muerte* o *La hermosura y la desdicha*). En este caso Galón y Lucrecia se entregan paralelamente a sus señores a los juegos de galantería propios de los criados, como podemos comprobar en la tercera jornada³¹⁷, en los que el sentimiento amoroso tiene una materialización más carnal y erótica y donde observamos un constante juego con el término «enaguas» en boca de la criada.

Finalmente, *El mejor amigo, el muerto* pone en escena a Bonete como criado de don Juan, caballero español llegado a tierras inglesas. Más allá de los ya manidos juegos de palabras con calado humorístico, si por algo se caracteriza Bonete a lo largo de la historia es por la constante preocupación por su propia manutención, algo que se agudiza en una tercera jornada que transcurre paralelamente al sitio que sufre la ciudad de Londres por el ejército irlandés, causante de la profunda falta de vive-

³¹⁵ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. B2r.

³¹⁶ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. D1r.

³¹⁷ Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fols. C3v-C4r.

res de la población londinense que comienza a pasar factura. Bonete no soporta más la situación y se adentra entre los campamentos irlandeses para conseguir algo de comida, pero su incursión se verá interceptada por los soldados del príncipe Roberto, que lo confunden con un espía de la reina Clarinda. Ágilmente se excusa y confiesa sus verdaderas intenciones: «¿Yo espía? Engaño ha sido. / Solo a comer de Londres he salido, / porque el hambre mortal que todos tienen / despuebla la ciudad, todos se vienen»³¹⁸. Incluso en una situación tan incómoda y peligrosa el gracioso es incapaz de reprimir su inclinación a colmar de humor sus palabras:

La hambre es tanta
que la vida se anuda en la garganta.
A comer vengo, que la hambre es mía,
no tu campo, señor, mi muerte espía,
y es espía tan alta
que en mi estómago ve lo que le falta,
pues de hambre muriendo
la falta de la vida me está viendo.
[...]
Y para que se vea
que mi intención solo comer desea,
manda que me den algo,
que si lo pruebo, probaré a qué salgo³¹⁹.

Cierra Bonete la comedia con una nueva y fácil gracia que seguro provocaba las carcajadas del auditorio. Como es costumbre, una de las últimas intervenciones en la comedia corre a cargo del gracioso y, en este caso, lo hace acompañado de Tibaldo, con quien aparece encadenado. Jugando con la convención teatral por la que toda comedia finaliza con el matrimonio entre los personajes principales, él se proclama burlonamente esposo de Tibaldo, sucumbiendo a esta inercia literaria: «Tibaldo y yo (¿quién lo duda?) / nuestra ventura tenemos / en una cadena atados / y es un gentil casamiento»³²⁰.

³¹⁸ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 484a.

³¹⁹ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 484a.

³²⁰ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 488c.

2. Más interesantes dramáticamente hablando resultan Fabio, Monzón e Inés, de *La hermosa y la desdicha*; y Tomás y Flora, de *No está el peligro en la muerte*, pues se consolidan como piezas fundamentales en la estructura argumental de las citadas comedias.

La hermosa y la desdicha alberga un interesante reparto de criados y criadas activamente implicados en los lances amorosos de sus señores. Por una parte tenemos a Fabio, criado y confidente de don Juan; por otra, a Inés y Láin (vejete)³²¹, sirvientes en casa de Laura, dama protagonista de los lances amorosos centrales constituidos en un complicado triángulo amoroso. Ellos tres se pondrán de acuerdo para que se produzca en la primera jornada el encuentro entre ambos jóvenes, incluso en contra de la voluntad de Laura. Ya en la segunda jornada, y como consecuencia del descalabro amoroso que sufre el caballero, Fabio aconseja a su señor viajar hasta Nápoles con el fin de olvidarse de la dama. Allí le espera la infanta, una mujer maravillosa que podrá convertirse en una perfecta esposa para él (como posteriormente ocurrirá).

Por su parte, Monzón sirve a don Pedro de Cardona, tercer ángulo del polígono, y como criado representará el lado más pasional del amor en un juego constante con Inés. Pues bien, adquirirá una importancia vital para el enredo a lo largo de la tercera jornada. Don Pedro y Laura viajaron hasta Nápoles para poder vivir su amor en libertad, pero las inclemencias climatológicas hicieron que se separaran y ahora ninguno de los dos alberga esperanzas de volver a encontrarse. Por ello, Monzón actúa como discreto alcahuete entre don Pedro y la infanta para asegurar a su señor —y, por qué no, a él mismo— una alta y asegurada posición social con un matrimonio real. Será el destino quien, finalmente, y por encima de todas estas intenciones, reordene el mapa sentimental de la obra y favorezca las historias de amor forjadas en la primera jornada.

Muy interesantes, y por diferentes motivos, son Tomás y Flora de *No está el peligro en la muerte*. Tomás se distingue en la comedia como la voz de la serenidad y la responsabilidad, cuestionando a su señor, Carlos, algunas decisiones tomadas únicamente por su propio interés y sin pensar

³²¹ Láin, criado ya experimentado y resabiado, actúa incentivado únicamente por la recompensa material que recibe de Fabio para abrir las puertas de la casa de su ama la noche concertada. De nuevo, disfrutamos de un gracioso que encarna a la perfección el pecado de la codicia: «FABIO. Esto se ha de hacer sin falta, / y esta cadena tomad, / y estimad mi voluntad / que la enriquece y esmalta» (Rojas Zorrilla, *La hermosa y la desdicha*, p. 454b).

en el bienestar del reino que representa. La primera de ellas al comienzo de la obra, cuando Carlos anuncia el concierto del matrimonio del rey Lepoldo con la duquesa María de Urbino. Desde su posición de criado, Tomás muestra su rechazo ante esta costumbre que, de manera absurda, contribuye aún más al absurdo hecho del matrimonio:

Porque no hay locura
que más digna de castigo
sea como dar poder
para casarse un marido,
pues ya si el tal poder trae
un suegro, un cuñado, un tío,
y llega a darle la mano
a la triste que ha tres siglos
que aguarda un novio de azúcar,
pienso que quedan corridos
allí, no solo la dama,
sino el cura y los testigos (vv. 257-268)³²².

En la misma línea, tampoco comprende el proceder de los amantes de la categoría de su señor a la hora de tratar a su amada, pues hacen gala de un cortejo vacío de sentimiento y plagado de frases hechas que, tras un uso excesivamente reiterado, han perdido totalmente su significado. Sorprendentemente y a pesar de lo absurdo del hecho, provoca en muchos el efecto deseado, en numerosas ocasiones con un desenlace fatal: «Y que es grave mal confieso, / que unos enferman por eso / y otros mueren de repente» (vv. 738-740)³²³.

De nuevo, ya en la tercera jornada, Tomás se erige como la voz de la razón y la justicia. Carlos e Isabela se han unido en matrimonio al final del acto anterior; sin embargo, toda la corte se ha convertido en testigo de la atormentada convivencia que desde entonces ambos viven por culpa de Carlos, que trata injustamente a su esposa. Ante tal evidencia, Tomás aconseja a su señor reconsiderar su comportamiento y tratar a Isabela en correspondencia con el amor que esta le profesa:

³²² Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, pp. 165-166.

³²³ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, p. 186.

No trates con tal crueldad
 tu inocente y casta esposa,
 laurel y corona honrosa
 de virtud y honestidad;
 contempla aquella belleza
 ocupada en tus favores,
 diciéndote siempre amores
 nacidos de su firmeza (vv. 2160-2166)³²⁴.

Muy curiosa es, por el contrario, la actuación de Flora, criada de Isabela. Aunque a lo largo de la comedia parece apoyar a su señora en la complicada situación que sufre entre el rey Leopoldo y su amado Carlos, en la tercera jornada se posiciona fuertemente del lado del monarca, convirtiéndose en una de las pocas criadas infieles de la dramaturgia de Rojas. Se presenta ante su señora con una daga en nombre del rey para que se entregue a él, bajo pena de sacrificar la vida de su amado como castigo a la desobediencia. Es digno de resaltar el falso tono de condescendencia que usa para con su, hasta ahora, querida señora: «Esto mandó el rey, señora: / que yo en su nombre te diese, / advirtiéndote que la daga, / si ingrata correspondieras / a su amor, es para Carlos» (vv. 2446-2450)³²⁵.

Mal resultado tiene para Flora su rebeldía pues, con la misma daga con la que amenazaba a Isabela encontrará la muerte. Y no solo recibirá este castigo físico, sino que nadie se preocupará de resarcir «moralmente» tal acto deleznable, quedando impune el asesinato.

3. En el lado opuesto a los interesantes caracteres analizados en el epígrafe anterior, son tres las comedias que presentan graciosos poco interesantes, muy débilmente delineados y que poco o nada tienen que ver en el encadenamiento de acontecimientos de sus respectivas historias. Dentro de este grupo tendríamos a Bofetón y Celia de *Peligro en los remedios*, Mirón de *La confusión de fortuna* y Guarín en *No hay duelo entre dos amigos*.

Gómez Rubio, editora de *Peligro en los remedios*, ya señalaba la poca importancia de Bofetón y Celia en el desarrollo de la acción, reduciéndose su presencia a ligeros lapsos humorísticos que aligeran escenas más densas:

³²⁴ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 241.

³²⁵ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 252.

La caracterización del gracioso y la sirvienta se reducen a ciertas convenciones de caracteres. Bofetón es presentado como el criado locuaz que gusta de juegos de palabras, bravucón y alcahuete que no duda en traicionar a su ama en beneficio propio. Celia, su contrapunto cómico, está menos delineada aún. Se refiere a sí misma como graciosa (v. 2813), pero no responde a las expectativas de tal rol. Su contribución a la comicidad de la obra es prácticamente nula debido a que los momentos cómicos se restringen a los relatos de Bofetón³²⁶.

Solo en la segunda jornada veremos cierta actitud activa de la pareja de graciosos. Como hemos visto ya anteriormente, Violante es pretendida por un gran número de caballeros de la corte napolitana y son Bofetón y Celia quienes facilitan su entrada en casa de la dama por la noche para que se produzcan los correspondientes encuentros. Más allá de esta iniciativa, su importancia como personajes dentro de la acción se diluye casi hasta desaparecer en la tercera jornada.

Igual de inadvertida pasa para el espectador la presencia de Mirón, creación rojiana que en ningún momento, salvo en la tercera jornada en la que tímidamente protagoniza una escena en palacio, se merece una atención mayor que la de un simple elemento convencional del sistema dramático. Aun así, si por algo es caracterizado es por su codicia, su interés por el dinero y, sobre todo, por un cinto de diamantes que corre por palacio.

Terminamos con Guarín, de *No hay duelo entre dos amigos*. Al igual que pasaba en el ejemplo anterior, en pocas ocasiones adquiere algo de protagonismo, reduciéndose su actuación al hecho de ser una simple pieza funcional en el entramado amoroso y político que sostiene la ficción. Principalmente actúa como tímido consejero de Carlos y como eslabón entre este caballero y su fiel amigo el duque. Como todos los demás, mostrará cierta inclinación por el dinero y por los placeres más primarios de la vida.

3.3. LOS ESPACIOS DE LA ACCIÓN

El estilo introducido por Rojas era más retumbante aún si cabe [que el de Calderón], pero más claro, los versos armoniosos y ricos y las palabras en general más corrientes y usuales. Formaba una música que encantaba

³²⁶ Gómez Rubio, 2009, p. 315.

los oídos, y lo brillante de las figuras alucinaba además a imaginaciones ardientes que reparaban menos en lo exagerado de la pintura que en lo espléndido del cuadro³²⁷.

La comedia palatina es uno de los mejores escenarios en los que Rojas pudo moverse para dar rienda suelta a la creación de estupendos cuadros escénicos, ya alabados por Gil de Zárate en el siglo XIX, pues se consolida como un género con un repertorio de espacios de la acción bastante amplio, mucho más que el de la comedia de capa y espada, centrado en entornos domésticos y señalados puntos de la geografía urbana. Como señala César Oliva³²⁸, además del salón real y otras estancias palaciegas, el género palatino destaca por el mayor número de espacios manejados en sus piezas, hecho que se afianza de alguna manera como elemento caracterizador inicial. Dicho estudioso elaboró un catálogo de decoraciones usadas en el corral que se corresponden con espacios escénicos que albergan la acción en las composiciones de corte palatino, y que reproducimos a continuación³²⁹:

- a) Calle o plaza (puede ser puerto);
- b) aposento o sala de la casa;
- c) aposento de palacio;
- d) igual, pero de posada (indica lugar de paso o alojamiento circunstancial, que puede ser escondite);
- e) igual, pero de prisión;
- f) jardín de casa o palacio;
- g) iglesia (interior o exterior);
- h) monte, en sus variables con rampa y sin rampa: bosque, riscos, sendas...;
- i) campo (variable del anterior, pero referido a un lugar menos abrupto);
- j) camino (reforzado por el vestuario, que indica lugar de donde pasar a otro).

De este listado de diez espacios posibles en la ficción del teatro palatino aurisecular, hasta ocho de ellos están representados en la comedias del corpus palatino de Rojas: calle, plaza o puerto, aposento de palacio, aposento de prisión, jardín de palacio, iglesia, monte con bosque, campo y camino; y todos ellos parecen elegidos de manera consciente como consecuencia de su dimensión simbólica, que fluye en la misma

³²⁷ Gil de Zárate, recogido en Mesonero Romanos, 1861, p. XIII.

³²⁸ Oliva, 1996, p. 26.

³²⁹ Oliva, 1996, p. 17.

dirección que el devenir vital de los personajes. De hecho, si estamos ante un buen dramaturgo, y así parece ser, el emplazamiento físico es fundamental para la realización de la fábula y favorece la tensión trágica o la relajación cómica³³⁰.

A través de las acotaciones y, sobre todo —y teniendo en cuenta que la recepción se produce principalmente en el siglo xvii a través de la representación teatral— de la palabra de los personajes, los espectadores recorren con el argumento espacios interiores y exteriores que facilitan la comprensión y codificación del texto, pues estaban habituados a la contemplación de comedias en el corral y a las convenciones estructurales del espectáculo.

El eje principal en torno al cual se sucederán los diversos cuadros de la fábula será el palacio, ya sea real o nobiliario, y los entornos del mismo, compuestos por jardines, campos, bosques, etc, respetando de forma habitual la unidad clásica de lugar que ciñe el desarrollo de la acción a un espacio unitario y verosímil: se intercalan cuadros comprendidos entre los muros de una vivienda palaciega con otros anejos a la misma y espacios más distantes como poblados campestres o bosques cercanos³³¹. A través del presente apartado estudiaremos de manera detallada cada uno de estos espacios presentes en nuestro listado de comedias³³², analizando la simbología latente en cada uno de ellos y de qué manera Rojas se los apropia para darles un cariz más personal, y para ello hemos establecido

³³⁰ Javier Rubiera, en su interesante monografía sobre el espacio en la comedia española áurea, lo expresa con las siguientes palabras: «En algunos casos, cuando el poeta domina con maestría la técnica de hacer comedias, logra utilizar el espacio de tal manera que se convierte en elemento indispensable para la realización de la fábula, sea ésta trágica o cómica: tal acontecimiento o determinada tensión dramática pueden producirse, entonces, porque los personajes ocupan el espacio escénico de un modo preciso» (2005, pp. 75–76).

³³¹ Zugasti, 2003, p. 166.

³³² Para nuestra sorpresa, a pesar de la riqueza escénica que aporta la comedia palatina, pocos son los críticos especializados en este pujante género cómico del siglo xvii que se han encargado de hacer un análisis pormenorizado de los espacios físicos concretos que dan cabida a los argumentos de estas comedias. Con excepción de algunos trabajos centrados en estudiar el uso simbólico del jardín, y que veremos más adelante, la aparente convencionalidad del resto parece sumir en el desinterés a la mayoría de estos críticos, relegando a los otros escenarios de ficción a escuetos listados o referencias tangenciales. Demostraremos en los siguientes epígrafes cómo, lejos de dicha convencionalidad, muchos de estos espacios se convierten en el germen de motivos reiterativos en la tradición literaria, como son las rebeliones, los partos secretos, las escenas de galanteo, etc.

una división entre ámbitos o recintos interiores (palacio, torre y celda, iglesia y cripta) y exteriores (bosque, jardín, playa y muelle, contornos de la ciudad).

3.3.1. *Espacios interiores*

Palacio y casas señoriales

Todas las comedias incluidas dentro del corpus palatino de Rojas enmarcan su acción en torno a los muros de un palacio o una casa perteneciente a algunas de las familias nobles más influyentes de la ciudad. Salvo raras excepciones³³³, estas construcciones de ficción no eran fácilmente relacionables con un referente real concreto; su función inicial, por tanto, es identificar el estatus social y político de los personajes protagonistas y, en consecuencia, mostrar al público asistente a la representación las coordenadas sociológicas que deben dirigir su interpretación.

Mentiríamos si dijéramos que en todos los casos el palacio se muestra como un espacio cargado de simbolismo y riqueza escenográfica. En la mayoría de las ocasiones simplemente contribuye, en la misma medida que la localización geográfica o el estatus de los personajes, a fijar la naturaleza genérica de la creación en cuestión; sin embargo, podemos destacar tres ejemplos que se salen de esta línea compositiva y lo consolidan como escenario único de sus argumentos: *No hay duelo entre dos amigos*, *No está el peligro en la muerte* y *Peligro en los remedios*³³⁴.

No hay duelo entre dos amigos ubica a sus personajes en la corte parisina del cambio de siglo xvi al xvii. Aunque en ningún momento se da noción alguna sobre el palacio como entidad histórica, podemos establecer lazos con el famoso Palacio del Louvre, que fue residencia real hasta el reinado de Luis XIV, momento en que se decidió la construcción del Palacio de Versalles, desde entonces nuevo hogar de los reyes galos. En ambos casos, dichas edificaciones eran la imagen exterior

³³³ Recordemos, por ejemplo, el caso de *No intente el que no es dichoso*, donde la prisión ficticia se encuentra situada en las dependencias del emblemático Castilnovo (*Castel Nuovo*), fortificación napolitana construida en el siglo xiii y residencia de la familia real hasta la adhesión del territorio a la corona de Aragón.

³³⁴ *Peligro en los remedios* traslada su tercera jornada dentro de los muros de una finca campestre; sin embargo, al tratarse únicamente de dependencias interiores, no aporta nada nuevo ni definitorio en el devenir de los acontecimientos frente a las estancias de un palacio.

de una corte llena de riqueza y suntuosidad, que destacaba en el contexto europeo por su lujo y su exquisito gusto. Así es como se muestra el espacio dramático en esta comedia, como el seno de una corte cuyas celebraciones se realizaban con el máximo boato y sin reparar en su gasto. La primera jornada, de hecho, se abre en la resaca de una gran fiesta celebrada en palacio, lugar al que los principales galanes de toda Francia han acudido y han podido disfrutar de la belleza de la infanta Isabela, dama protagonista. Para ella, y para el resto de damas de su círculo, la fiesta no solo ha deslumbrado por su fastuosidad, sino que los caballeros asistentes han aportado mayor belleza si cabe. De entre ellos, y ahí comienza el juego de la ficción, parece destacar Carlos en el listado de la infanta como el más galán: «Digo, en fin, aunque en mirarlos / no estuve muy descompuesta / que el más galán de la fiesta / me parece el conde Carlos» (vv. 65-68)³³⁵.

Con el mismo ambiente festivo cortesano arranca la segunda jornada. Todo el pueblo de París recibe al duque de Guisa entre fuertes aclamaciones por sus victorias en tierras de Borgoña, donde ha afianzado el poder galo. Es el rey, como cabeza de la corte, quien lo recibe con todos los honores y con un regalo muy especial como recompensa: la mano de su hermana. La acotación que abre la jornada anuncia este ambiente de fiesta y refinamiento: «*Tocan cajas y salen sol[d]ados y el duque, muy galán con botas y espuelas y bastón, Carlos y Guarín, acompañándole, y por otra parte el rey, Isabela y Leonor, Flora y Fabia*» (v. 838+)³³⁶.

Y con esta alegría generalizada llegamos a la tercera jornada, donde la corte se prepara para el enlace entre la infanta y el duque de Guisa —enlace que el propio monarca truncará para asegurar la felicidad de su hermana, que está enamorada de otro caballero—. La suntuosidad de la estancia y del vestuario se contraponen con la tristeza de la dama, que se ve abocada a un matrimonio en el que no podrá ser feliz:

	Mira, Flora, qué vestido, qué joyas me he de poner, que luto pudiera ser por el bien que no he tenido.
FLORA	Ya todo está prevenido.
ISABELA	No haya ni una cinta verde que de esperanza me acuerde,

³³⁵ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), pp. 295-296.

³³⁶ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 328.

que en tiempo de tal rigor
no ha de vestir su color
quien tal esperanza pierde (vv. 2479-2488)³³⁷.

Como podemos comprobar, no hallamos una descripción al uso de las diferentes estancias del palacio, pero las constantes celebraciones que tienen lugar en él son siempre acompañadas por las grandes celebraciones del país y con un especial cuidado y lujo en el vestir, como se ha podido comprobar tanto en el duque de Guisa, en la segunda jornada, como en la infanta Isabela en la tercera.

Abandonamos la corte parisina para desplazarnos a Nápoles y dos de las comedias palatinas que tienen lugar allí: *No está el peligro en la muerte* y *Peligro en los remedios*. En la primera de ellas el uso tópico y simplemente circunstancial del palacio es más que evidente. En ningún caso la acción se desplaza hacia el exterior de las estancias del edificio, dentro de las cuales Rojas despliega su tan apreciado juego de escondites y confusiones³³⁸. Sí son dignas de destacar las últimas escenas de la tercera jornada, donde el palacio se revela como lugar propicio para la violencia y el asesinato a manos de personajes de alta alcurnia que en ningún caso recibirán castigo por dar muerte a uno de sus subalternos. Isabela, dama protagonista, está enamorada de Carlos, pero el rey intenta impedir a toda costa que este amor llegue a buen puerto, pues él también está enamorado de la dama. En la tercera jornada, y una vez apresado el caballero, el monarca manda a Flora, criada de Carlos, con una misiva suya para convencer a la dama de que se entregue a él, so pena de dar muerte a su enamorado si muestra oposición. Flora obedece su mandato y, daga en mano, cumple las amenazas frente a su posible futura señora. Isabela, llena de rabia e indignación, toma el arma y asesina a la criada, tras lo cual esconde el cuerpo que la incrimina:

FLORA	Esto mandó el rey, señora, que yo en su nombre te diese, advirtiéndote que la daga, si ingrata correspondieres a su amor, es para Carlos.
ISABELA	No es sino para romperte, villana, el pecho con ella. <i>Dale con la daga.</i>

³³⁷ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos (Obras IX)*, pp. 390-391.

³³⁸ Véanse los trabajos de González Cañal al respecto (2005a; 2005b).

FLORA Mira, muerta soy. ¡Valedme
 cielos! *Cae a la parte de adentro.* (vv. 2446-2454)³³⁹.

Tras esta escena aparece la duquesa, quien, tras comprobar la situación embarazosa en la que se encuentra su compañera, toma el cuerpo de Flora para esconderlo tras una cortina hasta que pase toda la tormenta desatada en palacio. Como vemos, no es tan importante en este caso la descripción física de las diferentes estancias como el ambiente corrupto que las impregna, tanto por parte de su monarca, que no es capaz de gobernar sus pasiones, como de sus súbditos.

Finalmente, fijamos nuestra atención en *Peligrar en los remedios*, una de las comedias palatinas más conocidas y representadas de Rojas Zorrilla. De nuevo nos encontramos con una dama que debe vivir su historia de amor en secreto dentro de una corte en la que se entrecruzan los intereses del monarca y sus más cercanos caballeros. Las dos primeras jornadas discurren a caballo entre los interiores del palacio del rey Segismundo, hermano del enamorado de Violante, y la casa señorial del duque de Conrado, padre de la dama. Solo en una ocasión la acción se desplaza hacia el exterior, aunque en dicho cuadro solo aparezca el personaje del gracioso, Bofetón, describiendo la llegada del almirante y la infanta de Sicilia al puerto de Nápoles, y que veremos más adelante.

Lo más interesante escenográficamente hablando de esta comedia radica en la tercera jornada. Los personajes se desplazan a una finca campestre propiedad de Carlos, caballero protagonista, de noche y ataviados con ropa de viaje: «*Salen con luz Violante, con sombrero y bohemio; Celia, criada; Carlos y Bofetón*» (v. 2069+)³⁴⁰. En ella, Carlos quiere aclarar el juego de confusiones que domina la comedia y que impide un desarrollo normal de su amor con Violante, para lo cual, tal y como explica a su criado Bofetón, acondiciona la quinta, dando un protagonismo escénico fundamental a la oscuridad como herramienta para conseguir sus fines:

CARLOS Dame esa luz, Bofetón.
BOFETÓN Estas dos ventanas abro.
CARLOS No abras.
BOFETÓN Pues ¿qué te importa?
CARLOS No me repliques.
BOFETÓN No abro.

³³⁹ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 252.

³⁴⁰ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios* (Obras II), p. 405.

CARLOS No quiero que nadie sepa
 que hoy a mi quinta he llegado,
 y si ven que están abiertas
 esas ventanas al campo,
 como de ordinario están
 cerradas, es caso llano
 que han de echar de ver que estoy
 en mi quinta retirado (vv. 2074-2085)³⁴¹.

Al lugar llegarán todos los personajes implicados en el enredo amoroso y, todavía a oscuras, confesarán uno a uno sus auténticas intenciones dentro del reino. Roberto y Federico, enemigos de Carlos, confiesan haber intentado conseguir el amor de Violante aun a pesar de saber que se convertiría en la futura esposa del rey, revelación que aprovecha el caballero para recorrer las cortinas que sumían en la oscuridad la pequeña estancia y demostrar cuál era el papel de cada uno en el enredo. Como indica Gómez Rubio³⁴², la oscuridad se carga en esta parte final de la comedia de un alto grado de simbolismo y es el espacio de intimidad necesario para que cada uno hable libremente y sin tapujos. Y junto a esa oscuridad, la luz final pasa a convertirse en un *deus ex machina* muy *sui generis*, que aclara todos los equívocos y, de alguna manera, salvaguarda el honor de todos los personajes.

Tres comedias y tres maneras muy distintas de utilizar el palacio como eje espacial, pasando de ser la cuna suntuosa de una corte en constante celebración en *No hay duelo entre dos amigos*, a una simple sucesión de estancias que contribuye a su manera a los juegos de ocultación e identidad que constituyen la base del enredo. Como ya hemos repetido en algunas ocasiones, lo más importante no es la descripción física del mismo, sino las posibilidades que aporta para representar un tipo de vida cortesana y alejada de la realidad cotidiana del público asistente a los corrales de comedias.

Torre y celda

A lo largo de la historia la torre se ha consolidado como símbolo de incomunicación y a ello han contribuido las tradiciones grecorromana y cristiana. Muchos son los mitos e historias que tienen como prota-

³⁴¹ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, pp. 405-406.

³⁴² Gómez Rubio, 2009, p. 313.

gonistas a personajes privados de libertad en contra de su voluntad en torres o edificaciones similares, siendo paradigmáticos ejemplos como los de Danae y la torre de bronce en la que fue encerrada por mandato paterno³⁴³; la torre de Babel como símbolo paradigmático de la incomunicación³⁴⁴; la historia de Santa Bárbara, confinada en una torre por su padre con el fin de evitar que cualquier hombre pudiera contemplar su belleza³⁴⁵; o, más actualmente, los personajes populares de Rapunzel o la Bella Durmiente.

Además de ser considerada un símbolo de incomunicación, su significación primaria ha perdurado en el tiempo gracias a la forma arquitectónica ascensional que la identifica. Como demuestra la arquitectura gótica, esta construcción se consideraba una herramienta fundamental para poder llegar a Dios y, por ende, la silueta de las catedrales góticas se distingue por torres de una altura sorprendente. Asimismo, aquel que se encontraba encerrado en una de ellas, sea voluntaria³⁴⁶ o involuntariamente, podía ser objeto de una ascensión espiritual y religiosa, como es el caso de santa Bárbara, cuya prisión fue condición fundamental para su conversión al cristianismo. Así lo explica Cirlot en su *Diccionario de símbolos*:

En el sistema jeroglífico egipcio, la torre es signo determinante que expresa la elevación de algo, o la acción de elevarse por encima de la norma vital o social. La torre, pues, corresponde al simbolismo ascensional primordialmente. En la Edad Media, torres y campanarios podían servir como atalayas, pero tenían un significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual altura material equivale a elevación espiritual. [...] Como la idea de elevación, antes mencionada,

³⁴³ El oráculo de Delfos predijo que Dánae, la hija de Acrisio, rey de Argos, engendraría un hijo que daría muerte a su abuelo. El monarca prefirió salvaguardar su vida y, por ello, encerró a su hija dentro de una torre de bronce con la finalidad de evitar cualquier contacto sexual. Zeus, que se encaprichó con la joven, penetró en la estancia metamorfoseado en lluvia de oro y, de ese encuentro, nació Perseo, quien finalmente daría muerte a Acrisio tal y como predijo el oráculo.

³⁴⁴ Argente del Castillo, 2005, pp. 161-162.

³⁴⁵ El teatro del Siglo de Oro recogió esta interesante historia en comedias como *El prodigio de los montes y mártir del cielo*, *Santa Bárbara*, de Guillén de Castro o *Vida y martirio de Santa Bárbara*, comedia inédita recogida en la colección teatral del conde de Gondomar (Reyes, 2003).

³⁴⁶ Pensemos en figuras como la de los alquimistas, asociadas a lugares altos y apartados del mundanal ruido.

implica la de transformación y evolución, de ahí que el atañor u horno de los alquimistas tuviera forma de torre, para expresar que la metamorfosis de la materia implicaba un sentido ascensional³⁴⁷.

Lejos de una intención espiritual o religiosa, las torres de las comedias palatinas de Rojas Zorrilla son ejemplo claro de espacio dedicado a la privación de la libertad, ya sea como condena real, ya sea como mandato paterno. Analizaremos, por tanto, de qué manera los personajes dan uso a este espacio en piezas como *El médico de su amor*, *Los bandos de Verona*, *El mejor amigo, el muerto* o *No intente el que no es dichoso*.

Comencemos por *El médico de su amor*, quizás el ejemplo más curioso de todos por la naturaleza de la escena que se desarrolla en el interior de la torre. Esta comedia, que emplaza su acción en Ferrara, tiene como protagonista femenina a Nisea, dama ultrajada que recibe en palacio, sin saberlo, a quien ha gozado de su favor (don Félix), que finge ser médico para poder visitarla cada día en sus aposentos. El tercero en discordia es don Juan, caballero de la corte ferrarense que se revela desde el principio como el verdadero amante de la dama. Pues bien, ya en la tercera jornada Rodolfo, padre de Nisea, conoce por una carta de su propia hija que el médico es un impostor que, aprovechando la noche, gozó carnalmente de ella. Visiblemente enojado por la fuerte afrenta que dicho acto ocasiona a su honor, manda a don Juan prender a don Félix y encerrarlo en la torre de palacio como castigo («Óyeme, don Juan, advierte / con prisiones y con guarda / a Feliciano me guarda / ponle en la torre más fuerte»³⁴⁸), algo que jamás llegará a ocurrir.

Ignorando que el caballero nunca llegó a ser hecho prisionero, Nisea y Clavela (segunda dama) se presentan por separado en la torre vestidas de hombre con el fin de hablar con él como pretendientes a su amor:

Sale Nisea, sola de noche, con capa y espada, en hábito de hombre.

NISEA	Preso el príncipe quedó aquí, y don Juan en su guarda, que es lo que el alma acobarda para que le vea yo. Hablarle pretendo así
-------	---

³⁴⁷ Cirlot, 1992, pp. 445-446.

³⁴⁸ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. D3r.

para ver el desengaño
que tanto teme mi daño;
mas no sé quién viene allí.

Sale Clavela de noche sola, en hábito de hombre, con capa y espada.

CLAVELA Aquí en aqueste castillo
 hoj presa el alma que adoro
 trajeron. La causa ignora,
 si de ella me maravillo,
 y de este modo encubierta
 viene a verle mi deseo.
 ¡Ay de mí, que un hombre veo!
 el pie a moverse no acierta³⁴⁹.

Este fortuito encuentro desemboca en un duelo entre ambas jóvenes que es frenado por Ribera, el lacayo de don Félix, quien les indica que la lucha es un tanto absurda si tienen en cuenta que se ha producido por un hombre que no se encuentra allí encerrado.

Otra torre ocupa el centro espacial de la tercera jornada de *Los bandos de Verona*. En este punto de la historia todos los personajes están sumidos en un conflicto interfamiliar que enfrenta a los dos clanes de los que proceden Julia y Alejandro. Mientras ambos bandos participan en una persecución por el bosque, Julia intenta huir para salvaguardar su vida. En un momento dado, la dama se encuentra con su padre, quien, después de superar la impresión que le ha producido ver a una hija que creía muerta, la encierra en el castillo familiar y continúa haciendo creer a todos que está muerta:

En este hermoso castillo,
[...]
en prolija prisión quiero
y en profunda obscuridad,
que aun de los rayos del día
no logre la luz solar;
no el alimento le falte,
muera al cuchillo fatal
de los días; dé la muerte
de los años el afán... (vv. 2631-2644)³⁵⁰.

³⁴⁹ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. D3v.

³⁵⁰ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 303.

Ante este castillo se presenta Alejandro con Guardainfante, su lacayo, pues sabe que se encuentra aún viva su amada. Sin embargo, desde dentro el padre de la dama le hace creer que él mismo le ha dado muerte, noticia que enciende la mecha de la furia de Alejandro, que decide, sin temor a perder nada, echar abajo la torre con ayuda de gran parte del pueblo de Verona. Animado por Guardainfante, que se mofa del tamaño de la construcción («ALEJANDRO.- Guardainfante, ¿aquesta torre / es grande? GUARDAINFANTE.- Yo he entrado dentro, / y es tan pequeña que en ella / no caben cien hombres / [...] porque ellos la llaman torre, / y es palomar», vv. 2871-2879)³⁵¹, Alejandro decide ordenar su ataque y acabar así con el símbolo de la familia Capelete:

Con los mismos instrumentos
con que intentaron matarme,
darles la muerte pretendo.
¡Ea, amigos, aestad,
del bronce a metales hechos,
esos tiros a la torre!
¡Ea, disparad! (vv. 2890-2896)³⁵².

Todo termina unos versos más adelante cuando Antonio, viendo peligrar seriamente su vida y la de los suyos, lleva a su hija Julia a lo alto de la construcción para que Alejandro detenga el asedio. Como hemos podido ver, por tanto, la torre en esta pieza pasa de ser una simple prisión a convertirse en refugio y bastión de uno de los clanes protagonistas de la comedia, un matiz un tanto original en el contexto habitual de aparición de esta edificación.

En *El mejor amigo, el muerto* y *No intente el que no es dichoso* la prisión no toma la forma de una torre, sino que simplemente se presenta como una celda o estancia similar inserta en la arquitectura de palacios y castillos³⁵³.

³⁵¹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, pp. 311-312.

³⁵² Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 312.

³⁵³ Además de que los castillos se convirtieron en una *arquitectura de apariencias* (Cooper, 1991, p. 37) que traducía arquitectónicamente el dominio y poder de los señores sobre sus súbditos, estas fortificaciones actuaban simbólicamente como lugares inexpugnables y de difícil acceso dada su localización en emplazamientos altos o escarpados (Amezcuza, 1987, p. 1534).

La segunda jornada de *El mejor amigo, el muerto*, escrita por Rojas Zorrilla, se abre con una interesante y surrealista escena carcelaria protagonizada por Bonete y Tibaldo, acompañantes en la celda de don Juan, todos ellos apresados por la reina de Inglaterra al creerles contrarios suyos y simpatizantes del príncipe irlandés. Ambos sirvientes se enzarzan en una cómica discusión provocada por su diferente procedencia —uno es irlandés y el otro gallego— que es interrumpida ante la llegada de Arnesto, portador de la peor noticia que podría ser transmitida en dicha situación: su condena a muerte. Sin embargo, el destino tiene preparada una sorpresa para don Juan, convirtiendo la celda en un espacio propicio para los fenómenos paranormales: el fantasma de Lidoro se presenta ante él y, agradeciendo la generosidad con la que recogió su cuerpo y pagó sus deudas al comienzo de la comedia, como fiel servidor lo libera de las cadenas: «que en este y en cualquier riesgo / en que estéis, he de libraros, / porque para todo tengo / permiso de quien tenéis / muy obligado»³⁵⁴.

Menos interés alberga la prisión en *No intente el que no es dichoso*. En la segunda jornada los pretendientes al amor de la princesa napolitana se enfrentan con el príncipe de Estillano, el preferido de la dama. En el altercado participan también don Juan y don Fernando, españoles recién llegados a esta corte italiana. Don Fernando, en defensa del príncipe, hiere con la espada a uno de los adversarios justo en el momento en que el rey aparece con la guardia. Debido a una confusión y a la siempre buena estrella de don Fernando, prenden al príncipe y lo llevan a la prisión de Castelnovo: «A Castilnovo llevad / al príncipe, que yo haré / justicia después que esté / sabida ya la verdad» (vv. 1635-1638)³⁵⁵. En el mismo lugar acabará, ya en la tercera jornada, don Juan, quien, por un retazo de mala suerte, es prendido junto con Hernando, su criado, y llevado a prisión hasta que se soluciona el malentendido.

Torre y celda unifican en estas comedias sus funciones, convirtiéndose en espacios privadores de la libertad, pero adquiriendo una serie de matices muy especiales que enriquecen su utilización dentro de la ficción. Como no puede ser de otra manera, Rojas da un paso más y

³⁵⁴ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 478a-b.

³⁵⁵ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, p. 496. Véase la referencia a este espacio real en el apartado 3.1.1. del presente trabajo.

convierte el ambiente lúgubre y frío de la cárcel en punto de paso para fantasmas, un espacio protector ante embates bélicos o el seno de interesantes escenas cargadas de comicidad y subversión.

Iglesia y cripta

No decimos nada nuevo ni sorprendente cuando afirmamos que desde la antigüedad los templos han sido asociados básicamente con la espiritualidad y la religiosidad, erigiéndose como espacios cargados de una atmósfera especial e íntima³⁵⁶. Consecuentemente, la literatura y las demás artes recogen esta simbología y potencian su esencia llevando al extremo su carácter espiritual y casi extraterrenal. Ejemplo claro de ello nos lo ofrece la literatura gótica, donde iglesias y criptas se pueblan de fantasmas, cadenas, ruidos nocturnos... que se convierten en un trasunto de los vericuetos de nuestra propia mente.

Uno de los espacios recogidos por César Oliva en el repertorio de decoraciones del corral para la representación de comedias de corte palatino era la iglesia, normalmente imagen concordante con ese ambiente de intimidad y espiritualidad mentado; sin embargo, los dramaturgos áureos supieron aprovechar los datos que las costumbres sociales del XVII aportaban³⁵⁷ para, además de trasladar a la escena el cariz ambiental y espiritual tradicional, transformar al templo en un nuevo espacio para el galanteo y el enredo amoroso, donde las confusiones y los juegos de identidad se desarrollaban con total despreocupación y desenfado. Tal dualidad aparece representada en la comedia palatina de Rojas Zorrilla a través de dos de sus piezas más interesantes: *Los bandos de Verona* y *Más vale maña que fuerza*.

³⁵⁶ Así lo evidencia Cirlot en la entrada «Templo» de su *Diccionario de símbolos* (1992, pp. 431-433).

³⁵⁷ Los encuentros entre las damas y los galanes en la iglesia y, sobre todo, a la salida de los oficios, eran más que habituales y eran sabiamente aprovechados para tomar contacto aun a pesar de que la dama solía ir protegida y acompañada para preservar el honor familiar. El juego del galanteo era más que evidente y, como tal, dicha costumbre se transformó en un material dramático muy rentable. Uno de los ejemplos paradigmáticos lo encontramos en *El acero de Madrid* de Lope de Vega, pieza que, de algún modo, puede considerarse como un documento de arqueología social donde las costumbres barrocas aparecen ampliamente reflejadas dentro del enredo. La historia de amor entre los protagonistas da comienzo en un acto religioso aprovechado por Belisa para coquetear con Lisardo. El caballero esperará a la dama a la salida y, fingiendo un encuentro fortuito, iniciará su cortejo.

Comencemos con *Los bandos de Verona*. Como es consabido, se narra la historia clásica de los amores de Romeo y Julieta, Alejandro y Julia en la presente comedia, y un enfrentamiento entre las correspondientes familias que obstaculizará su amor. Ya en la segunda jornada, Antonio, padre de Julia, se opone a su unión con Alejandro y le propone otros dos pretendientes de entre los que deberá elegir uno como futuro esposo: Andrés y el conde Paris. Ante la negativa de la dama, la alternativa que le es ofrecida es la muerte, ya sea por medio de una daga o de la ingesta de un veneno. Con valentía y desesperación, Julia opta por el veneno y, ante la incredulidad e impotencia de su padre, cae desvanecida. Lo único que le queda a Antonio es llevar el cuerpo inerte de su hija a la cripta de la iglesia y, bajo una bóveda privada de la familia, dejarla descansar:

Y así, por esta tribuna,
que me ayudéis solícito
a bajarla a esta iglesia,
y con sus mismos vestidos,
que no se amortaja el sol
cuando muere en los abismos,
sin que ninguno lo sepa,
puesto que ya ha sucedido,
en una bóveda mía
darle sepultura elijo (vv. 1637-1646)³⁵⁸.

Al lugar llegan Alejandro y su lacayo Guardainfante con el fin de visitar en secreto el cuerpo de la amada. Lo más interesante de la escena viene de la mano del gracioso, quien en clave de humor y muy en consonancia con su naturaleza dramática, juega constantemente con las connotaciones religiosas del espacio y los temores que en él despiertan esa atmósfera de silencio y luto:

GUARDAINFANTE	¿Sabes el <i>Requiem aeternam</i> ?
ALEJANDRO	Sí.
GUARDAINFANTE	¿Y el <i>memento mei Deus</i> ?
	Cerraré la puerta.
ALEJANDRO	Cierra;
	y esa vela que compraste
	a aquella lámpara llega
	y enciéndela, Guardainfante.

³⁵⁸ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, pp. 266-267.

- GUARDAINFANTE ¡Que quieras con una vela
de aqueste sebo maldito
vaya a alumbrar una muerta!
[...]
- ALEJANDRO Pues tira de la sortija.
Como está recién abierta,
es muy fácil levantarla.
- GUARDAINFANTE Ya abrí; tomo mi caldera
y mi hisopo. Señor, tú
allá te lo hayas con ella:
escalera hay puesta, baja.
[...]
- GUARDAINFANTE El miedo me tiene a mí.
Señor, ¿a oscuras me dejas?
[...]
Señor mío, sube apriesa,
que está la muerta muy junto,
y pienso que se me pega (vv. 1948–2012)³⁵⁹.

Mientras Alejandro vela el cuerpo de su amada y se lamenta de su funesta suerte, Guardainfante no puede evitar sentirse nervioso ante tal escenario y, presa de su situación, intenta jocosamente resucitar a la muerta. Tras unas palabras de atención hacia ella, le rocía con el hisopo y agua bendita y, milagrosamente, le hace volver a la vida: «*Dale en la cara con el agua del hisopo y vuelve en sí*» (v. 2095+)³⁶⁰. Acto seguido los tres abandonan este lugar con un ambiente tan especial y deciden tomar un coche para huir.

Como hemos podido comprobar, todos los rasgos tópicos que caracterizan simbólicamente a la cripta y la iglesia están recogidos en esta comedia, aunque con un tono claramente burlón: la religiosidad, la espiritualidad, lo sobrenatural, la oscuridad, etc. A diferencia de la comedia hermana de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, este espacio frontera entre la vida y la muerte no conduce a un desenlace fatal y da lugar a un nuevo final en el que la pareja de amantes puede unirse con el consentimiento de sus familias, rompiendo así el tamiz trágico que hace brillar a esta inmortal historia de amor.

³⁵⁹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, pp. 278–281.

³⁶⁰ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 283.

Totalmente distinta es la consideración y función del edificio religioso en *Más vale maña que fuerza*. Los protagonistas de esta comedia de ambientación albanesa se ven inmersos en una vorágine de confusiones provocadas por intereses matrimoniales cruzados: el rey ha concedido a Carlos la mano de Blanca, que a su vez está enamorada de Enrique, enemigo involuntario del monarca debido a las sospechas que alberga de que pueda ser el amante de su esposa, Celidaura.

La tercera jornada la abren Blanca y Lucrecia, que se presentan en la iglesia de San Francisco para hablar con el confesor de la reina e intentar impedir el casamiento entre Rosaura y Enrique. Al lugar también ha acudido Carlos quien, al comprender las intenciones de ambas damas de proceder a su confesión rápidamente, se sitúa en el confesionario suplantando al religioso correspondiente («*Siéntase en el banquillo, y Blanca se sienta, y sale Galón*»³⁶¹). Véase la interesante descripción de utilidad escénica que ofrece el autor para montar con celeridad en escena un mueble que simule un verdadero confesionario:

*Vuélvase una tabla que está de haz de esquina para la gente, y ha de tener en medio un rallo*³⁶² *con su abertura en medio, como confisionario, y quedará a un lado el banquillo, que parezca asiento por donde saldrá Carlos*³⁶³.

Blanca, creyéndolo el confesor al que venía buscando, se sincera y admite haber utilizado lugares secretos del jardín para poder escaparse sin ser vista y encontrarse con Enrique, hombre a quien realmente ama. Pone la guinda a su confesión mostrando su desprecio hacia Carlos, pretendiente al que realmente detesta. El falso sacerdote consigue controlar sus celos y, previendo futuras intervenciones, toma de la dama la llave de la escotilla que le sirve de punto de fuga para presentarla como prueba de las malas y poco honrosas artes de la cortesana.

³⁶¹ Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fol. C4r.

³⁶² *rallo*: «Instrumento bien conocido, que se reduce a una plancha de hierro, por lo regular con un poco de cavidad, en la cual están abiertos como sembrados unos agujeros ásperos, con los cuales se desmenuza el pan, queso y otras cosas estregándolas contra él; y por extensión se llama así a cualquiera otra plancha con los mismos agujeros que sirve a otros usos» (*Aut.*).

³⁶³ Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fol. C4r.

Claramente el templo pierde en esta comedia cualquier atisbo de religiosidad o espiritualidad sincera para transformarse en el espacio del engaño, donde cada personaje intenta alcanzar sus propios fines aprovechándose de los demás actantes en el juego amoroso que ocupa la trama argumental.

3.3.2. *Espacios exteriores*

Si por algo se caracteriza la comedia palatina es por la diversidad de espacios que se suceden cuadro tras cuadro, enriqueciendo la representación con una interesante diversidad de localizaciones físicas. Tal y como señala Di Pastena³⁶⁴ en su interesante introducción a *El desdén con el desdén* de Moreto, comedia palatina de referencia, el desplazamiento de la acción hacia el exterior es algo inherente al género palatino y, como tal, dota a la representación de una mayor riqueza escénica de la que podemos encontrar en la variedad cómica de capa y espada³⁶⁵. Rojas Zorrilla, perteneciente a una generación de dramaturgos en los que el refinamiento en el enredo es visible, recurrirá a algunos de estos espacios exteriores para complicar la trama y los dotará de una significación simbólica, unas veces tópica, otras veces más personal. Veamos, por tanto, cómo el bosque, el jardín, la playa y los contornos de una ciudad participan tangencial pero decisivamente en el devenir de los personajes de las comedias objeto de estudio.

Bosque

La comedia palatina es «un tipo de comedia cuyo ambiente es situado justo en el lugar que exige la acción»³⁶⁶, y aquellas escenas de conspiraciones, acciones violentas o momentos desesperados de los personajes necesitan verse reflejadas en un entorno abrupto e inhóspito, representado en el corral mediante el monte en sus variedades con rampa y sin ella. Los personajes que se adentran en el interior de estos parajes frondosos y oscuros buscan en ellos soledad y discreción para llorar las penas

³⁶⁴ Di Pastena, 1999, p. LXV.

³⁶⁵ «Cabe señalar que [...] la diferencia escénica entre comedia urbana y comedia palatina tiene razones espaciales. La primera apenas si alterna más lugares que calle / plaza con interiores de damas y caballeros. La segunda maneja mayor variedad de espacios» (Oliva, 1996, p. 32).

³⁶⁶ Oliva, 1996, p. 17.

que los afligen, perpetrar un acto violento contra otro de los personajes o rebelarse contra el poder establecido, amén de otras actividades menos peligrosas como, por ejemplo, la caza. Ejemplo de ello veremos en tres comedias palatinas del corpus rojiano: *Los bandos de Verona*, *La hermosura y la desdicha* y *La confusión de fortuna*, esta última la más interesante de las tres en este tema.

Cuando hablábamos en el apartado anterior de la iglesia o la cripta como espacio dramático en *Los bandos de Verona*, dejábamos a los personajes protagonistas huyendo del lugar para poder mantener su integridad física y, de algún modo, también moral. Ahora, en la tercera jornada, Julia, que de nuevo había caído en manos del conde Paris, logra escapar y, junto con Guardainfante, refugiarse en el bosque, donde Alejandro está siendo perseguido por los esbirros de Antonio Capelete:

Agora, señor, te aviso,
que deste riesgo evidente
huyas, si no es que de celos
te vas a morir adrede.
Julia da en el monte voces,
y antes que a ayudarla llegues,
ha de encontrar a su padre.
No quieras tú que te encuentre.
Por dos diferentes partes
te cercan. Huye, si puedes... (vv. 2373-2382)³⁶⁷.

Simultáneamente a estos consejos dados por Guardainfante a su amo, Julia está perdida en lo profundo de un bosque cuya arquitectura natural ofrece protección a la dama:

Escapeme de Andrés, perdí a mi esposo,
y mi padre le busca riguroso.
Allí el conde Paris con más recelos,
caudillo valeroso de sus celos,
alcanzarle procura,
y yo por la espesura
de aquellas ramas encubrirme espero.
[...]

³⁶⁷ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, pp. 294-295.

Plantas, que agora logro su menguante,
huirme por aquí será importante,
pues que ya el cielo ordena (vv. 2419-2431)³⁶⁸.

En la espesura del bosque se encuentra la propiedad de los Capelete, donde en brazos de su padre Julia será llevada en contra de su voluntad. En sus contornos continuará la batalla en la que Alejandro y sus hombres atacan sin piedad la torre, contaminándose de esta manera un espacio eminentemente urbano de las vibraciones negativas que ofrece el entorno natural.

La hermosura y la desdicha, por su parte, suma nuevas caras al poliedro simbólico que conforma la utilización del bosque como espacio dramático. Se establece una dualidad de polos contrapuestos: por un lado, la naturaleza salvaje se transfigura en interlocutora y oyente de las penas de amor de los protagonistas; por otro, se convierte en cómplice silencioso de los intentos de violación que sufre Laura, la dama principal.

Don Pedro de Cardona y Laura son nuestros dos protagonistas enamorados que, por embates del destino, ven truncados todos sus intentos de inicio de una relación estable. En la segunda jornada, mientras Laura cree muerto al caballero, él canta sus penas de amor a una naturaleza que en su peor momento le acogió en su seno:

Montes, que con piadosas,
aunque duras entrañas, me acogistes
cuando entre las furiosas
olas del mar cruel favor de distes
de verme enternecido;
pues albergue me dais, prestadme oídos.
Inclencias mayores
que en el soberbio mar para matarme
hallo en vuestros favores,
que el mar solo una vez quiso acabarme,
y con muerte más fiera
queréis que con vivir mil veces muera.
Y así montes, en tanto
que hablando vuestras peñas con mis quejas,
no quiero que a mi llanto,
pues muerte no me dais, prestéis orejas,
ni vuestros riscos huecos

³⁶⁸ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 296.

respondan a mi voz con tristes ecos.
 Quejarme quiero al viento,
 mas fue de mi dolor su soplo airado
 enemigo instrumento,
 haciendo con su furia al mar hinchado
 riguroso homicida,
 ya oscura tumba de mi muerta vida.
 [...]

Si ya mi Laura hermosa es una de ellas,
 contadle mis enojos,
 que lengua y voz tendréis, pues tenéis ojos.
 Decidle al sol hermoso
 que ilustra con su luz vuestros zafiros,
 de su infelice esposo
 la pena, el ansia, el llanto y los suspiros
 con que en este horizonte
 lastimo el valle y enternezco el monte.
 Decidle que sus riscos
 serán de mis cenizas con mi muerte
 funestos obeliscos,
 donde con mi dichosa y dulce suerte
 muestren siempre por señas
 mi mal logrado amor las duras peñas.
 [...]

Allí suena ruido;
 si es algún animal de estas montañas,
 que de piedad movido
 viene a darme sepulcro en sus entrañas,
 salirle quiero al paso
 porque mitigue el fuego en que me abraso³⁶⁹.

Intenso parlamento dirigido a una naturaleza hostil y abrupta que, como ocurrirá más adelante en el Romanticismo, es la realización física del estado interior del personaje. Las «duras entrañas» de este paisaje se convierten en escenario de su dolor a la vez que sus «riscos huecos» actúan como oídos de sus penas. Y para afianzar más estas impresiones, la dureza del entorno se contrapone con la belleza y la candidez de la

³⁶⁹ Rojas Zorrilla, *La hermosa y la desdicha*, p. 460b-c.

belleza de Laura, simbolizada en el sol y las estrellas. Finalmente, como única escapatoria, Pedro espera que algún animal demuestre su fiereza y termine con su vida, sepultando el cuerpo en su interior, dándole «sepulcro en sus entrañas».

Como veíamos en algún ejemplo anterior, Rojas no se olvida de que es un texto preparado para ser representado y, por tanto, da directrices muy interesantes para que la escena sea llevada al montaje tal y como él la concibió: «*Va don Pedro a subir por un monte que estará hecho en el teatro, y al mismo tiempo que sube, viene la vuelta de abajo rondando MONZÓN, con un pan ensangrentado en las manos, y la cara llena de sangre, que vendrá herido*»³⁷⁰.

En otra parte de ese bosque «poblado de fieras / que ya discurren ligeras»³⁷¹, y casi de manera simultánea, está teniendo lugar una escena de caza en la que participa el rey con su séquito, momento en el que se topa con Laura en traje de villana. La intimidación que les ofrece el espacio da pie a que el monarca, prendado de la belleza de la fingida aldeana, intente besarla y tomarla («Con que boca y ojos juntas / con mis ojos y mu boca, / y así se me volvería / el alma y vida que entablo») ³⁷², a lo que ella se opone con rotunda firmeza («¡Quita, fuera, guarda Pablo! / Eso besarme sería») ³⁷³, lo que evita que las intenciones del rey vayan a más.

Acto seguido, una vez ha conseguido zafarse del insigne cazador, se topa con Danteo, pastor que la tiene acogida en su casa. Como le ocurrió al monarca, el villano está fuertemente enamorado de la dama, una pasión que cada vez le es más difícil controlar. En consecuencia, «*acechando*», como reza la acotación, aprovecha este momento de soledad de Laura para intentar conseguir que se entregue a él. De nuevo Laura consigue frenar el intento y, con la entrada en escena de Sergasto, otro aldeano, huye del lugar para evitar encontrarse de nuevo con ellos.

Más versátil y voluble es el bosque que, de manera recurrente, se convierte en escenario de algunas de las escenas más interesantes de *La confusión de fortuna*. Al comienzo de la comedia se presentan dos de los personajes protagonistas en un entorno natural y, como ocurría en *La hermosura y la desdicha*, dicho lugar se configura como interlocutor de las penas del personaje masculino, Rugero, aunque con la diferencia de que aún es una naturaleza gentil y agradable a los sentidos:

³⁷⁰ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 460c.

³⁷¹ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 462a.

³⁷² Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 462b.

³⁷³ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 462b.

Selvas y bosques frondosos,
 ¿dónde está la humana fiera
 que os pisa hermosa y severa?
 Decídmelo, así os perdone
 el invierno y os corone
 permanente primavera.

Vosotras, canoras aves,
 vosotras, risueñas fuentes,
 con el son de las corrientes
 acordad voces suaves,
 contadle mis penas graves
 en apacibles acentos,
 yo os fio mis pensamientos,
 llevádselos vientos míos,
 mas son necios desvaríos
 porque ella es roca y sois vientos³⁷⁴.

Esta naturaleza compasiva, en la que Rugero pone sus esperanzas como confidente y, de alguna manera, alcahueta, rápidamente muestra su otra cara y se consolida como espacio de la conspiración y la violencia. La atmósfera se oscurece y prepara al público para un cambio sustancial en el ritmo de la trama. Imágenes y sonidos sumergen a los personajes y a los espectadores en un lugar desapacible y amenazante:

Horrible noche, enlutada
 por el ausencia de Febo,
 búhos gemidores lloran
 alternantes al sol muerto
 y el horizonte confunden
 sombras torpes, lutos negros.
 Vence la obscuridad sola,
 todo obedece al silencio,
 la selva es horror confuso
 y el monte asombro soberbio.
 Allí silbó una serpiente,
 allí dos peñas cayeron
 carcomidas de la edad,
 desgarradas del centro;
 allí tropezó el caballo
 y aquí se eriza el cabello,

³⁷⁴ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 1r-v.

helado el corazón tiembla,
y se estremecen los miembros.
Algún daño me amenaza³⁷⁵.

Los augurios que sobrecogían al rey húngaro no eran infundados, pues justo en ese momento su sobrino Helisberto y otros cuatro enmascarados lo sorprendían en la espesura del bosque con la única intención de darle muerte. Esta conspiración no tiene otro fin que arrebatar el trono al rey legítimo y, por tanto, evitar que la línea sucesoria tuviera continuación, otro de los grandes problemas a los que debería enfrentarse el reino.

Finalmente, además de dar cabida a personajes plañideros y a tramas conspirativas, el entorno natural boscoso de *La confusión de fortuna* es también un espacio para el secreto, más concretamente, una relación oculta cuyo fruto puede cambiar el destino de todos los personajes. Mientras que los reyes son incapaces de concebir al futuro sucesor a la corona, Isabel y Fernando, nuestros protagonistas, mantienen un romance secreto que ha tenido como principal fruto la concepción de un niño. Ante la imposibilidad de dar a conocer a todos la noticia, la dama sufre un embarazo doloroso y silencioso y, consecuentemente, un parto en soledad, retirada en un paraje escondido que le ofrece la frondosa vegetación del bosque³⁷⁶:

Salimos ayer a caza,
como sabes, a esos bosques,
de los plebeyos respeto,
veneración de los nobles,
y de los reyes de Hungría
apacibles estaciones
donde el gobierno suspenden
y los cuidados deponen.
[...]

³⁷⁵ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 6r.

³⁷⁶ Partos secretos, hijos perdidos o abandonados son motivos de recurrente aparición en la comedia palatina. Su origen literario procede de la novela bizantina, los libros de caballerías, el cuento oriental y el folclórico, en la *novella* italiana y en la *commedia dell'arte* y una de sus materializaciones más conocidas en el teatro del Siglo de Oro viene de la mano de Lope de Vega y *El perro del hortelano*, donde Teodoro es presentado ante Ludovico como un hijo que le fue arrebatado años atrás (Porteiro Chouciño, 2008, p. 694).

... donde
 siéndome potro una silla,
 sin que la pena se afloje,
 confesaron mis entrañas
 lo que han negado mis voces,
 cogiendo tú en esos brazos
 el fruto de mis amores³⁷⁷.

No será hasta la tercera jornada cuando toda esta historia salga a la luz y, curiosamente, sea utilizada en favor del rey, quien aprovecha la existencia de un recién nacido para hacerlo pasar por su hijo y, por tanto, solventar los problemas sucesorios que amenazaban la estabilidad de sus posesiones³⁷⁸.

Jardín

La comedia palatina es la parcela dramática donde la realeza y la aristocracia pueden tener protagonismo en un contexto más relajado y amable y, por tanto, los ejes físicos donde se desarrolla la acción, como estudiamos anteriormente, son los palacios y sus alrededores. Como fincas de cierta categoría, la mayoría de ellas albergan en su interior jardines o parques cuyos propietarios podían disfrutar de momentos de esparcimiento dentro de una naturaleza, podríamos llamar, urbana y medida, en la que, además, habitualmente fortalecían sus relaciones sociales.

Como bien indica Zugasti³⁷⁹, el jardín (también denominado parque o huerta) se suma técnicamente a los espacios dedicados a escenas exteriores, como el campo o el bosque, pero su utilización y simbología son totalmente distintas. Además de las connotaciones espirituales derivadas de su origen bíblico —espacio otorgado por Dios a los hombres en consonancia con su perfección para que labrasen y explotasen cuidadosamente sus recursos—, desde la Edad Media, y como herencia del neoplatonismo, se convierte en un espacio propicio para el erotismo y la galantería, perfecto e íntimo para el encuentro de los amantes.

La literatura, como expresión artística, recoge ambos pabilos significativos y los une y entrelaza para sacar el máximo partido. Tanto la poesía como el teatro barrocos explotan la imagen del jardín como es-

³⁷⁷ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 7r.

³⁷⁸ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 13r. Véase nuestro trabajo sobre *La confusión de fortuna* y sus espacios de la acción (Gutiérrez Gil, 2013).

³⁷⁹ Zugasti, 2002, p. 599.

pacio dedicado al dominio racional de la naturaleza, pero, sobre todo, lo convierten en escenario perfecto para el encuentro amoroso. Y en este sentido, se presenta como la antítesis del bosque previamente estudiado: mientras que la naturaleza salvaje y abrupta da cabida al amor ferino y enloquecido, no siempre asumido por ambas partes, el jardín es escenario de una realización consentida del encuentro amoroso, desenlace lógico de un juego de cortejo previo³⁸⁰.

¿Y cómo es la fisonomía de estos jardines literarios? Lógicamente, como expresión ordenada de la naturaleza, la característica principal es la disposición ornamental geométrica de diferentes plantas y árboles, muy en consonancia con la moda francesa imperante en la Europa del siglo xvii³⁸¹. En consecuencia, la escenografía hortelana mostrada en escena se colma de parterres y parcelas verdes, enmarcados en muchas ocasiones con árboles de diferente índole, que funcionan a la perfección en las escenas de ocultación indispensables en cualquier pieza cómica. Y a todo esto se suman una serie de ornamentos arquitectónicos, eminentemente fuentes y balcones, que actúan como complementos armonizadores y, en muchas ocasiones, como disimuladas puertas de entrada y salida para los actantes³⁸².

Centrándonos en las comedias palatinas de Rojas Zorrilla, el jardín es un elemento indispensable en títulos como *Más vale maña que fuerza* o *La esmeralda del amor*, así como complemento decorativo y menos decisivo en el transcurso de la acción de piezas como, por ejemplo, *El médico de su amor*. Curiosamente, una de las piezas donde su aparición

³⁸⁰ Todas estas conclusiones son resumen de un interesante artículo de Miguel Zugasti (2002) centrado en el análisis del jardín como motivo y espacio literario. Resulta de interés comprobar cómo su uso es especialmente relevante en la comedia palatina y cómo se convierte en elemento fundamental del enredo que implica a los personajes protagonistas.

³⁸¹ El jardín francés imperó en el urbanismo europeo de época barroca, siendo la máxima expresión de la jardinería del xvii (ya en el xviii perderá esta hegemonía frente al estilo inglés). Su filosofía es principalmente visual y, por tanto, su concepción formal tiene como fin primario el deleite de los sentidos a través de la armonía. Así lo concebían los dramaturgos del Siglo de Oro en sus representaciones, ofreciendo descripciones sintéticas y concretas de estos espacios; y como muestra, un botón: «la descripción que este dramaturgo (Moreto) hace de los jardines se incardina en el modelo de jardín francés, claro y racional, en el que triunfa la geometría de la perspectiva en busca de un eje único que logre una unificación óptica» (Lobato, 2007, pp. 201-202).

³⁸² Otros trabajos de sumo interés en este campo serían los de Varey (1968), Amezcua (1987), Lara Garrido (1983) o Pedraza (1998).

parecía casi obligada era *Los bandos de Verona*; sin embargo, frente a la comedia de Lope, *Castelvines y Monteses*, o *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, la escena del balcón (realmente una ventana en el original inglés) desaparece³⁸³, lo que para Raymond MacCurdy es todo un error que se suma a otros tantos que desmerecen en cierta manera la composición rojiana:

But what makes Rojas' play a disappointing one, even an outrageous one, is not so much the happy ending, but his treatment of the rest of the tale. Absent is the balcony scene of Shakespeare, absent are the lovely lyrical exchanges of the lovers (poetry which Rojas *could* write so well), absent are the pathos and grief of Romeo and Juliet victimized by their own families...³⁸⁴.

Muy diferente es el caso de *Más vale maña que fuerza*, donde el jardín y su decoración se consolidan como recurso básico e indispensable del enredo. A partir de la segunda jornada, dicho espacio de recreo se convierte en el eje en torno al cual se mueven todos los personajes y donde Enrique y Blanca, amantes en secreto, pueden verse con total intimidad. La acotación que abre dicho acto hace una descripción muy esquemática de cómo debe presentarse en escena: «Sale Blanca, y Lucrecia con una bujía. Han de aparecer dos o tres fuentes y la del escotillón»³⁸⁵; lo que viene seguido de las palabras de Blanca, quien agradece la soledad y protección que le ofrece el lugar para llorar con libertad sus penas de amor:

Cierra esa puerta, y sirva su clausura
al mismo sol de guarda y sepultura,
que para último ensayo,
ya que a su esfera no le pida un rayo,
en mis cuerdos enojos

³⁸³ Shakespeare creó en esta escena uno de los momentos más conocidos de la literatura universal, así como uno de los fragmentos líricos más bellos en lengua inglesa. En él, el protagonismo escénico viene de la mano de una de las ventanas abiertas al jardín privado de Julieta, donde un Romeo enamorado ensalza la belleza deslumbrante de su joven amada a través de uno de los más repetidos parlamentos del teatro universal: «Pero, ¡silencio!, ¿qué resplandor se abre paso a través de aquella ventana? ¡Es el oriente, y Julieta el sol! ¡Surge, esplendente sol, y mata a la envidiosa luna...» (Shakespeare, *Obras completas. Tragedias*, p. 285).

³⁸⁴ MacCurdy, 1968, p. 108.

³⁸⁵ Rojas Zorrilla, *Más vale maña que fuerza*, fol. B2r.

y en mis locos sentidos,
 quiero deber más penas a mis ojos
 y más celos también a mis oídos³⁸⁶.

La descripción de esta escena arroja otro de los ingredientes que aderezan la acción y que habitualmente acompaña ambientalmente al espacio: la oscuridad de la noche. Dicha condición favorece el contexto necesario para que tengan lugar los encuentros furtivos entre los amantes y, en caso de que se den todos los requisitos, concluyan en el disfrute carnal³⁸⁷.

Habíamos dejado a Blanca y su criada en el jardín. Pues bien, al mismo lugar llegan Enrique y su lacayo Galón a escondidas para poder encontrarse con ellas. Una vez se produce el encuentro, ambos amantes analizan la complicada situación en la que se encuentran y recuerdan cómo durante tres años han podido verse sin que nadie en el reino lo sospeche:

Tres años ha, en fin, mi bien,
 que este jardín fue terrero
 de mi amor, y tu recato
 de mis suspiros y ruegos,
 donde por ti, hermosa Aurora,
 cada noche amaneciendo
 le olvidaron los diciembres,
 le perdonaron los cierzos.
 Por este extraño cañón,
 que de los pasados tiempos
 quedaron en las colunas
 de los romanos soberbios,
 y que corre desde un sitio
 en que el olvido le ha puesto,
 a tu palacio, que entonces
 era de sus dioses templo,
 todas las noches te vía³⁸⁸.

³⁸⁶ Rojas Zorrilla, *Mas vale maña que fuerza*, fol. B2r.

³⁸⁷ «Nos queda un gran número de escenas donde el jardín está reservado para la noche, que es cuando los amantes se citan para sus coloquios (inicios de *Celoso y Estado*) o, ya en el caso extremo que viene a coincidir con el final de la comedia, se citan para el goce carnal (*Penséque, Quien calla, Ventura...*)» (Zugasti, 2002, p. 604).

³⁸⁸ Rojas Zorrilla, *Mas vale maña que fuerza*, fol. B3r.

Un escotillón escondido bajo una de las fuentes del jardín ha servido como puerta de entrada secreta para Enrique y su lacayo durante un extendido lapso de tiempo. En esta escena, este subterfugio colabora con la oscuridad para sumir en la confusión a los personajes pues, de manera inesperada, entra en acción el rey, quien pretende sorprender a unos intrusos que intentan por todos los medios escapar de la encerrona. El monarca en varias ocasiones está a punto de descubrir dónde se encuentra la vía de escape («*Anda atentando el escotillón con una mano, y en la otra trae el broquel. Tira y derriba el broquel*»³⁸⁹), pero, aunque la tiene todo el tiempo frente a él, no logra desenmascararla. Su búsqueda sirve al lector como una especie de plano en tres dimensiones que sitúa cada uno de los elementos arquitectónicos que componen el terreno ajardinado:

Flor no ha de haber deste mayo
que Adonis pueda ocultar,
sin dejar de examinar;
llamad, Enrico, un lacayo,
que he de ver estas paredes.

[...]

Tomad aquel azadón,
que no ha de quedar, en fin,
flor sin ver deste jardín.

[...]

Porque no es nueva
en un jardín una cueva
en que esconderse, y sabida
es la historia de otro amante
que con traza peregrina
le fue tercera una mina.

[...]

Hacia allí, que aquella fuente
me parece contrahecha.

[...]

[CELIDAURO]

Señor,
más claramente este error
se ve en aqueste cristal...³⁹⁰

³⁸⁹ Rojas Zorrilla, *Mas vale maña que fuerza*, fol. C1r.

³⁹⁰ Rojas Zorrilla, *Mas vale maña que fuerza*, fols. C2v-C3r.

Ya en la tercera jornada el jardín pierde su posición hegemónica en la acción y pasa a ocupar un segundo lugar, relegándose a sus dominios una única escena en la que un trueque de cartas provocará un nuevo conflicto entre los participantes en el enredo amoroso. De nuevo, es el escotillón la herramienta fundamental de la intrusión y la evasión: «*Váse y Blanca escribe vueltas las espaldas al escotillón*»; «*Abre el escotillón y salga Carlos*»; «*Éntrase [Carlos] por el escotillón y salen Blanca y Lucrecia*»³⁹¹.

Un parque alberga la misma simbología en *La esmeralda del amor*. A lo largo de la tercera jornada es el escenario de confesiones y relaciones de complicidad entre los personajes protagonistas. El centro de la discordia es la esmeralda que le ha sido robada a Blancaflor del tocado y que, tras ser usurpada por el duque, ha pasado a manos de Isabela, la dama que lucha también por el amor de Carlomagno, galán principal de la comedia. En los primeros versos de la jornada será Isabela quien anuncie la naturaleza de ese jardín, un espacio perfectamente ideado para la discreción:

Puesto que solos estamos
y entre estos cuadros del parque,
bello tálamo del sol,
dulce lisonja del aire,
ninguno escucharnos puede,
comunica tus pesares,
puesto que a contarme vienes³⁹².

Como parte integrante del palacio real de Carlomagno, el parque es, asimismo, lugar de reposo y deleite de los sentidos, un *locus amoenus* compuesto por una rica variedad de árboles, flores y plantas olorosas. Blancaflor, despechada y baja de ánimo por las reticencias que su amado muestra hacia ella, se pierde entre sus calles para intentar sofocar sus penas:

Sin discurso, sin alma, sin reposo,
por lo espeso y frondoso
de este parque fragante, cuyo espacio
los márgenes circunda de palacio,
triste me arrojó a divertir el día;
toda soy de un cuidado, nada mía³⁹³.

³⁹¹ Rojas Zorrilla, *Mas vale maña que fuerza*, fol. D1v.

³⁹² Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 502c.

³⁹³ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 503b.

El médico de su amor es la última comedia que cuenta entre sus decorados con un jardín, aunque su presencia se deba más bien a un proceso de ticoscopia, pues en ningún caso se muestra la escena en la que aparece sobre las tablas, sino que es evocada por alguno de los personajes que participaron en ella. En cualquier caso, se trata de un jardín sencillo, enmarcado por unos muros que se abren en una pequeña puerta y en cuyo interior alberga vegetación de corte mediterráneo:

De una vid y de un laurel
que ayer en el jardín vi
quiso mi memoria aquí
darme que pensar en él³⁹⁴.

De la puerta de un jardín
una dama me llamó
por ti, y curioso yo
quise saber a qué fin.
[...]
Entré al jardín y por él
hasta su aposento fui;
lo que el alma pasó allí
has visto en ese papel³⁹⁵.

De las ocho caracterizaciones que componen el listado tipológico que María Luisa Lobato³⁹⁶ construyó en torno al motivo del jardín en el teatro de Moreto y, por extensión, en el conjunto de dramaturgos áureos³⁹⁷, tres de ellas coinciden con el uso que Rojas dio a este espacio dentro de la representación:

-refugio del exterior y lugar que ofrece seguridad: tanto en *Más vale maña que fuerza* como en *El médico de su amor*, los personajes aprovechan su soledad para tratar cuestiones íntimas que versan en torno a las relaciones amorosas establecidas entre ellos;

³⁹⁴ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. C4r.

³⁹⁵ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. D3r.

³⁹⁶ Lobato, 2007.

³⁹⁷ Jardín como lugar de reflexión filosófica, refugio exterior o lugar que ofrece seguridad, elogio imposible de la dama, espacio de la confusión, reminiscencia del laberinto clásico, agente propiciador del amor, lugar gozoso y temible al mismo tiempo y, finalmente, metáfora misma de la poesía.

-espacio de la confusión: la vegetación y los diferentes ornatos arquitectónicos que alberga el jardín juegan en la misma dirección que los demás recursos del enredo, provocando numerosos equívocos que mantienen la comicidad y la tensión argumental hasta el final de la obra;

-escondite para la transmisión de un mensaje secreto: o, como en el caso de *La esmeralda del amor*, de confesiones fundamentales y reveladoras que aclaran incógnitas a los personajes implicados en el juego de confusiones.

Playa y muelle

Aunque su presencia es mucho menor, el mar también hace su aparición como espacio dramático en las comedias palatinas de Rojas Zorrilla³⁹⁸. Principalmente sirve como puerta de entrada y salida de personajes que, o bien son recibidos o parten hacia algún conflicto bélico, o simplemente participan en alguna expedición o viaje que tiene fines más relacionados con el amor, como, por ejemplo, el concierto de algún matrimonio o el encuentro con algún personaje con el que han establecido contacto en la distancia. Mientras que en *El mejor amigo, el muerto* veremos un paraje más natural y adverso, en *No intente el que no es dichoso* y *Peligrar en los remedios* asistiremos a escenas localizadas en muelles insertos en el trazado urbano de Nápoles, uno de los puertos más influyentes de la cuenca norte del mar Mediterráneo.

Como reza la acotación inicial, la primera de las comedias citadas, escrita en colaboración con Belmonte y Calderón de la Barca, arranca su trama en la playa de Plymouth («*Playa de Plemúa (Plymouth)*»), principal puerto del sur de Inglaterra que conecta la isla con el resto de Europa. Como ya veíamos en palabras de García Reidy³⁹⁹, la ciudad funciona como emblema portuario y símbolo de la insularidad inglesa; es el acceso más directo desde Europa y, como tal, su importancia estratégica-política es evidente.

En las proximidades de esta conocida playa inglesa ha encallado el barco en el que venían, entre otros, Lidoro, Tibaldo y el príncipe de Irlanda, Roberto. Es el propio Lidoro quien, justo antes de morir en los

³⁹⁸ También vemos algún caso dentro del corpus palatino de tono trágico donde el mar juega un papel de cierta importancia dentro de la trama, como, por ejemplo, en *Persiles y Sigismunda*.

³⁹⁹ García Reidy, 2012, pp. 75-76.

brazos de su hijo, pone en situación a los espectadores sobre el estado en el que se encontraba el mar y cómo su fiereza ha llevado a la galera en que venían a impactar con las rocas:

¡Cielos, piedad, que la borrasca crece,
a los escollos amenaza el viento!
[...]
En la barra de Plemúa
nuestro puerto, ¡airados cielos!,
despojos del crespo mar,
se rinde un cascado leño.
Las espumas vencedoras
muestran con feroz estruendo
la muerte en cada escollo...
Ya están de horrores cubiertos,
¡suerte infeliz! La resaca
arroja difuntos cuerpos,
ofrece a los que se libran
tablas el bajel deshecho⁴⁰⁰.

En el mismo barco viajaban también don Juan de Castro y su lacayo Bonete, ambos de origen gallego, quienes ayudarán a Tibaldo a pagar las deudas contraídas con su padre y, gracias a ello, enterrar su cuerpo en el poblado más cercano. Como vemos, por esta playa entra en la historia el motivo del español como extranjero en tierras lejanas, caracterizado por su arrojo, valentía y compasión.

En contraposición con este mar tempestuoso y los parajes abruptos que enmarcan la playa de Plymouth, augurio de crueles sucesos que conducen a los personajes a desgracias personales, las escenas ambientadas en las cercanías del mar en *No intente el que no es dichoso* y *Peligro en los remedios* gozan de un contexto más relajado, en cuyos personajes disfrutan de juegos de galanteo y diversión. En ambos casos nos situamos en el puerto de Nápoles, crucial desde el siglo XVI en la defensa de los intereses de los reinos cristianos en el mar Mediterráneo, así como de la hegemonía española en el contexto europeo hasta principios del XVIII.

La marquesa de Averino, en *No intente el que no es dichoso*, aparece en el muelle napolitano en el segundo cuadro de la primera jornada

⁴⁰⁰ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 471a.

acompañada de Otavia, su criada. Como en otras ocasiones, la dama aprovecha la llegada de galeras españolas al lugar para contemplar la belleza y bizarría de los soldados españoles, de los que habitualmente queda prendada:

Cada vez que de las olas
del mar llegan sacudidas,
bizarramente impelidas,
las galeras españolas,
vengo al muelle donde estás
con mi curiosa intención,
débeme esta inclinación
España —no puedo más—.
Cada español que se arroja
al esquife en que se ofrece
naturalmente parece
que en mis entrañas se aloja,
y pienso al desembarcar
que sacan, Otavia mía,
la espumosa bizarría
de lo encrespado del mar,
que tantas partes les veo... (vv. 213-229)⁴⁰¹.

De nuevo, por mar se introduce en el *dramatis personae* el tipo del español en tierras extranjeras, en este caso, por partida doble, pues en presencia de la marquesa desembarcan don Juan de la Cerda y don Fernando de Toledo, quienes se convierten en los protagonistas de la acción.

Por su parte, aunque la acción no se desplaza en ningún momento al puerto, ciertos personajes entran en escena justo después de su llegada a la ciudad por él en *Peligrar en los remedios*. Más concretamente nos referimos a la infanta y el almirante de Sicilia, incómodos representantes de la enemistad del reino napolitano con el siciliano. Como su llegada no se produce ante la vista del público, es Bofetón, el gracioso, quien se encarga en un extenso parlamento de ofrecer el relato de cómo se produjo, haciendo especial hincapié en el boato del que hace gala toda la comitiva:

Agora en aqueste punto
de una galera se apean
una dama, tan gallarda

⁴⁰¹ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso (Obras IX)*, pp. 436-437.

que puede ser pioquintasca,
 y un mancebo la acompaña,
 de tan señaladas prendas
 que es godo de erre que erre
 y bermejo de anatema (vv. 681-688)⁴⁰².

Los contornos de la ciudad

De la mano de *El mejor amigo, el muerto* concluimos este recorrido por los espacios de la acción en las comedias palatinas de Rojas con un caso concreto y único dentro del corpus. Después de producirse el encalle de la galera que transportaba al príncipe de Irlanda, la acción se desplaza al palacio real de la ciudad de Londres, desde donde la reina Clarinda gobierna el imperio inglés. Y junto a los cuadros localizados en el interior de palacio y las calles y plazas aledañas, a lo largo de la tercera jornada el objetivo realiza un interesante *travelling* entre uno y otro lado de las murallas defensivas de la capital, saltando desde la plaza de Londres hasta los campamentos irlandeses asentados a las afueras. Abre la jornada Roberto en uno de estos campamentos, arengando a sus soldados para arrasar con la isla al completo:

Acampamento de Roberto.

Ya, gallardos irlandeses,
 a tal miseria ha llegado
 Londres que ya no es victoria
 la victoria que esperamos,
 pues de la hambre a los filos
 muriendo desesperados,
 más segura la tenemos
 mientras son más los sitiados⁴⁰³.

Desde esa posición las tropas irlandesas acometen un sitio a la ciudad de Londres que la está sumiendo en la hambruna y la desesperación, como denuncia Bonete ante el mismísimo Roberto: «Solo a comer de Londres he salido, / porque el hambre mortal que todos tienen / des- puebla la ciudad, todos se vienen»⁴⁰⁴. De hecho, tal es la situación, que

⁴⁰² Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, pp. 357-358.

⁴⁰³ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 483c.

⁴⁰⁴ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 484a.

la propia reina abandona el interior de las murallas con sus soldados, espada en mano, a luchar contra las tropas irlandesas: «*Clarinda, desnuda la espada, mirando hacia dentro* [de las murallas]»⁴⁰⁵.

Todo llega a su fin con la aparición fantasmal de Lidoro y el escuadrón que lo acompaña, arremetiendo en combate con tal valentía y arrojo que consiguen derrotar al ejército de Roberto en su propio campamento.

Como hemos podido comprobar, la mayor parte de la jornada compuesta por Calderón tiene lugar en estos contornos extramuros, coincidiendo con una preeminencia de escenas bélicas a campo abierto en contraposición con un ambiente más urbano y palaciego en las jornadas precedentes, donde es el conflicto político y matrimonial el centro de la trama. La peculiaridad de mostrar en escena el sitio de una ciudad y los consiguientes enfrentamientos entre grandes ejércitos contrarios hace distinguirse a *El mejor amigo, el muerto* como la única pieza del corpus estudiado que cuenta entre sus decorados con los contornos de una ciudad, un espacio muy polivalente y que beneficia con una inyección de dinamismo y agilidad a la acción dramática.

3.4. LOS EJES TEMÁTICOS

La comedia palatina es uno de los géneros más cultivados en la década de oro de la comedia áurea (1630-1640) y, como tal, se nutre de los mismos fondos argumentales y temáticos que llevaron a esta expresión artística y comercial al éxito. Críticos como Oleza, Zugasti o Badía⁴⁰⁶ evidenciaban la preponderancia del amor y los desórdenes del poder como núcleos temáticos que articulaban los devenires vitales de los protagonistas de las comedias palatinas; sin embargo, sus análisis adolecen de cierta simplicidad —en el sentido positivo del término— que imposi-

⁴⁰⁵ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 486a.

⁴⁰⁶ Oleza, 1997a, p. 243; Zugasti, 2003, pp. 167-168; Badía, 2014; pp. 258-297. Resulta de especial interés la monografía de la doctora Badía en tanto en cuanto analiza exhaustivamente piezas que a finales del siglo XVI se convertían en el germen de lo que sería la materia palatina ya consolidada de los años treinta. En este sentido, proporciona una nutrida red de ejemplos entresacados de las piezas que componían la colección teatral del conde de Gondomar que apoyan esta teoría que defiende que el amor y el poder son los cimientos que sustentan temáticamente estas comedias; sin embargo, echamos en falta una mayor incidencia en los motivos que distinguen el tratamiento de estos temas en este ámbito genérico frente a otros campos dramáticos como, por ejemplo, el de la comedia de capa y espada o el de la tragedia de tintes políticos.

bilita una caracterización más completa que dé cabida al prisma de motivos y desarrollos temáticos diversos proporcionado por un hipotético grupo homogéneo de piezas palatinas.

Además de la sintética y apurada retahíla de motivos listados por Weber de Kurlat⁴⁰⁷, críticos como Gómez Rubio o Florit⁴⁰⁸ hacen alusión tímidamente a algunas de las particularidades con que son tratados estos temas cardinales, como, por ejemplo, la clandestinidad en las relaciones de enamorados derivada de su diferente posición social o los problemas de entendimiento entre familias o bandos, o, en el terreno político, la conflictividad social y de gobierno generada por los vicios pasionales de los dirigentes.

Nuestra intención, por tanto, es confeccionar un sencillo catálogo de motivos a partir de los títulos palatinos de Rojas que, agrupados en tres ejes temáticos, dan relieve y un carisma particular a estas piezas y, consecuentemente, las diferencian de la línea más cotidiana y constante aportada por las de ambientación urbana.

Como señalábamos al comienzo del apartado, amor y poder son los dos ejes temáticos que dominan la comedia palatina, siendo el primero de ellos de ineludible aparición. Es claro, por tanto, que siempre tendremos como fondo una o varias historias de amor; sin embargo, estas quedarán en un segundo plano en algunos casos frente a los conflictos de poder surgidos en el seno de alguna corte europea y, por tanto, dicha pieza tendrá fundamentalmente una temática política. Y uno de los indicadores de los que disponemos para inclinar la balanza hacia uno u otro lado es el enredo⁴⁰⁹: los argumentos centrados principalmente en la relación de amor entre una dama y un galán albergan un porcentaje mayor de escenas de enredo, mientras que aquellos que tienen como fin el análisis de los conflictos del poder o la amistad cuentan con un porcentaje visiblemente menor⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ «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 costumbres» (Weber de Kurlat, 1977, p. 871).

⁴⁰⁸ Gómez Rubio, 2007, p. 197; Florit Durán, 2000, pp. 73-81.

⁴⁰⁹ Zugasti, 2003, pp. 167-168.

⁴¹⁰ Tanto *No hay duelo entre dos amigos* como, y de manera especial, *No intente el que no es dichoso* parecen consolidarse como contraejemplo a esta afirmación pues, a pesar

Además de amor y poder, como tercer eje temático fundamental dentro de la dramaturgia palatina de Rojas Zorrilla contaremos con la amistad, muy del gusto del autor y con piezas armadas de manera binomial en torno a dos galanes partícipes de una estrecha relación fraternal que, aun a pesar de sufrir fuertes embates, se declara indestructible.

3.4.1. *El amor*

Ya sea de manera principal o secundaria, las tramas amorosas se constituyen como un axioma indispensable en la configuración de la ficción del teatro del siglo XVII y, por tanto, resulta una obviedad decir que más de la mitad de los argumentos del corpus palatino de Rojas crecen en torno a este eje temático. Como bien indica Florit⁴¹¹, el amor es el móvil de la acción en la mayoría de las piezas del género y, por tanto, los sucesos amorosos vividos tanto por los protagonistas de clase alta como por su séquito conforman un alto número de escenas dentro del total⁴¹².

Rojas continúa esta estela temática en sus piezas palatinas, pues, como apunta Símini, ya sea de una manera estructural o anecdótica, el amor es un elemento que proporciona el juego necesario para que una pieza funcione dramáticamente, aunque en algunos casos pierda su parte más sincera y espiritual⁴¹³:

Desde el punto de vista del montaje de la intriga, Rojas parece considerar el amor un elemento útil, cuyas expresiones maneja con habilidad, pero un elemento fácil de manipular para construir un texto dramático funcional y eficaz. También cabe observar que el sentimiento aparece a menudo mezclado con aspectos de interés material o de oportunismo, que le quitan el aura espiritual y abstracta que, al menos a partir del Romanticismo, se le suele atribuir⁴¹⁴.

de ser los exponentes palatinos donde el tema de la amistad ocupa una posición de privilegio, el enredo es uno de los pilares básicos del continuum escénico.

⁴¹¹ Florit Durán, 2000, p. 73.

⁴¹² Constátese este hecho en los documentos gráficos presentados por Badía en su análisis de las piezas palatinas insertas en la colección teatral del conde de Gondomar (2014, p. 272), donde hasta ocho de doce superan el 50 % de versos dedicados a la acción amorosa.

⁴¹³ Planteamientos similares son los que desarrolla Brancatelli en su artículo dedicado al conflicto dramático en las obras del escritor toledano (2008, pp. 527-535).

⁴¹⁴ Símini, 2008, p. 440.

Pero más allá de estas consideraciones generales que bien pueden ser aplicables al resto de géneros dramáticos de la comedia nueva, en el molde palatino el amor se contempla a través de unas lentes que en la mayoría de los casos deforman la realidad y llevan a los personajes por los oscuros caminos de la clandestinidad, los abusos y, en el mejor de los términos, el juego más desinhibido de apariencias y estados físicos. Si bien es verdad que estos motivos no son exclusivos del género, sí es donde aparecen más reiterativamente dentro del esqueleto estructural de la trama y, por tanto, se configuran como recursos vivificadores habituales de la acción. Veamos a continuación cuáles de estos motivos se convierten en piezas indispensables del devenir dramático de los personajes en las obras de Rojas y cómo se materializan en escena en cada caso.

1. Hablar del amor en el género palatino es hablar de CLANDESTINIDAD. Por unos motivos o por otros, los personajes protagonistas de estas comedias ven imposibilitada su relación en un contexto familiar, social y/o político adverso. El caso más paradigmático y reconocido lo encontramos en *Los bandos de Verona*, donde Alejandro Romeo y Julia Capelete se ven impelidos por sendas familias a romper cualquier lazo amoroso⁴¹⁵. El padre de Julia, Antonio, busca por todos los medios acabar una relación que, lejos de enfriarse, se consolida en la clandestinidad. Pronto surge un dilema clave en el futuro de la dama: seguir los impulsos de su corazón y continuar viendo a Alejandro o, por el contrario, cumplir con el deber de hija y aceptar la voluntad de su padre. La solución parece muy lejana: «Olvidarle no es posible, / casar con otro es violencia, / obedecer a mi padre / no es obedecer mi estrella;» (vv. 355-358)⁴¹⁶.

Antonio, conocedor de esta relación secreta, no ve otra salida para la salvaguarda de su honor familiar que su disolución y el posterior enlace de Julia con su primo Andrés o con el conde Paris (cuya situación sentimental desconoce) o, por el contrario, la muerte («... a que elijas te condeno: / o a tu labio este veneno, / o a tu pecho este puñal», vv. 1426-1428)⁴¹⁷. Lejos de amedrentarse ante tal amenaza, y desafiando la vo-

⁴¹⁵ Curiosamente, ambas familias ya están unidas por el matrimonio de Elena y el conde Paris, que parece también buscar el divorcio.

⁴¹⁶ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 219.

⁴¹⁷ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 260.

luntad paterna, la dama toma de manos del propio progenitor el frasco del brebaje y lo bebe en nombre del amor que comparte con Alejandro («que Julia por Alejandro / muere así», vv. 1581-1582)⁴¹⁸.

Hemos de llegar a la tercera jornada para ver ratificada esta relación por Antonio. En pleno proceso bélico entre ambos clanes familiares, este padre desesperado ante la pérdida de su estatus social se topa con Julia en la espesura del bosque y, de nuevo, intenta acabar con su vida. Será el propio primo, el conde Paris, quien frene sus ansias de venganza y le haga comprender en un firme alegato exculpatorio que los sentimientos son incontrolables (vv. 2575-2618)⁴¹⁹.

Interesantes relaciones clandestinas encontramos también en otras tres comedias palatinas del corpus rojiano: *La confusión de fortuna*, *No está el peligro en la muerte* y *Peligrar en los remedios*. En ellas se conjuga el amor con el poder en unas pasiones amorosas ocultas que entran en conflicto con los intereses y los sentimientos de un personaje fundamental en la acción: el rey.

Los intereses de expansión territorial son los que obligan al amor secreto de Isabela y Fernando en *La confusión de fortuna*. La dama abre la obra en el bosque con un canto desesperado ante un futuro incierto en el que se debate entre sus sentimientos y las esperanzas puestas por su hermano, el rey Teodosio de Hungría, en un enlace matrimonial en el seno de alguna casa real:

Reyes cansan a mi hermano
que con sus cetros me obligue;
él en vano se fatigue
y ellos esperen en vano,
que amor, suave tirano,
cuidadosa en un jardín
me ha cautivado, y yo, en fin,
rendida a Fernando adoro,
[...]
tres años ha que constante
y diez meses que atrevido
el duque favorecido
goza, mas, ¿a quién lo cuento?⁴²⁰

⁴¹⁸ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 264.

⁴¹⁹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, pp. 301-302.

⁴²⁰ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. A1v.

Este bosque es el lugar perfecto donde poder encontrarse con Fernando y entregarse a los placeres de la carne, pues sus recónditos lugares les ofrecen cobijo y escondite: «Penetremos de esa selva / antes que Rugero vuelva / lo más secreto y profundo»⁴²¹. El fruto de estos encuentros será un embarazo también oculto para el rey y toda su corte, pues se predispone como una fuerte afrenta ante la honorabilidad real y, como tal, puede ser el germen de revueltas y, sobre todo, un obstáculo para culminar un matrimonio con fines territoriales. Veremos más detalladamente este motivo en el siguiente subapartado.

Deber político y pasión amorosa son los dos polos enfrentados en el interior del rey Leopoldo de Nápoles, protagonista de *No está el peligro en la muerte*. La obra se inicia con el concierto matrimonial entre la duquesa María de Urbino y dicho monarca con el fin de consolidar la paz entre ambos dominios. Sin embargo, una unión que en un principio parece no contar con ningún inconveniente colisiona frontalmente con los sentimientos de rey, enamorado de una de las damas de la corte: Isabela. A pesar de cruzarse con ella en palacio día tras día, su deber político y marital para con la duquesa de Urbino le impide cortejarla como le gustaría: «Sirve en palacio a mi hermana, / y el vivir dentro en palacio / da en mi pecho más espacio / a esta pasión inhumana» (vv. 533-536)⁴²².

Por su parte, Isabela vive en secreto un romance con Carlos, mano derecha del monarca y quien, de manera aparentemente involuntaria, ha cambiado su destino sentimental. Ambos amantes pueden intuir por el comportamiento de Leopoldo que se muestra interesado por la dama y, por lo tanto, deben ocultar su relación y evitar que el caballero pueda ser injustamente castigado por traición. Y así se mantiene a lo largo de la primera y segunda jornadas; sin embargo, al final de la segunda una discusión entre Isabela y Leopoldo, así como un fuerte ataque de celos, llevan al monarca a decretar el matrimonio de la dama con Carlos, aun a pesar de actuar en contra de sus intereses personales: «Mi furia, mi enojo y celos / me han de valer contra mí, / con mi propia pena aquí / se han de templar mis desvelos» (vv. 1841-1843)⁴²³. Lejos de favorecer a su privado, lo que intenta es condenarle a un enlace indeseado que, en el fondo, castiga a ambos:

⁴²¹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. A2v.

⁴²² Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 178.

⁴²³ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 228.

Carlos, ya no hay que temer,
 vos me casastis a mí
 sin mi gusto, mas yo aquí
 casi llevo a agradecer
 el pesar que me habéis dado,
 pues sin ver a la duquesa
 me caso ya, aunque me pesa
 cómo vos habéis trazado.
 yo quiero lo que queréis,
 vos queréis lo que yo quiero;
 ya casándome no espero
 que me culpéis ni os quejéis.
 Más dichoso sois que yo,
 pues sabéis con quién os caso (vv. 1858-1870)⁴²⁴.

No es usual toparnos con una boda antes del final una comedia palatina, pero en este caso es indispensable para el entramado argumental que tiene lugar en la tercera jornada y, sobre todo, resulta de especial interés porque se erige como uno de los pocos casos en toda la dramaturgia áurea que se encarga de analizar en clave seria y lejos de cualquier atisbo humorístico los sinsabores de la vida matrimonial desde dentro y en boca de los propios esposos (vv. 1985-2090)⁴²⁵.

Peligrar en los remedios es, junto con el título anteriormente analizado, otro de los casos en los que el enlace matrimonial no funciona como cierre del espectáculo. El infante Carlos (hermano del rey) y Violante mantienen una consolidada relación amorosa en la clandestinidad, pero el destino —ayudado astutamente por Segismundo, el monarca, y también enamorado de la dama— ha decidido concertar matrimonios para ambos con importantes personalidades de Sicilia. Ante tal situación, deciden casarse en secreto esa misma noche, intentando evitar una separación anunciada⁴²⁶: «[VIOLANTE.] Con secreto te suplico / que vengas aquesta noche / y traerás también contigo / quien nos despose en secreto» (vv. 558-561)⁴²⁷.

⁴²⁴ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, p. 228.

⁴²⁵ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, pp. 234-238.

⁴²⁶ Véase el apartado dedicado al desarrollo argumental y la estructura de la pieza en el prólogo a la edición de esta comedia para ampliar el análisis (Gómez Rubio, 2009, pp. 308-314).

⁴²⁷ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, p. 353.

La segunda jornada se abre justo un mes después de que se haya producido el enlace, con un enamorado Carlos que disfruta del amor en compañía de su mujer, aunque todavía en la clandestinidad: «Un mes habrá que me casé en secreto / —la esperanza de amor llegó al efeto—; / pero aqieste cuidado / ni aun de mi propio amigo lo he fiado» (vv. 1040-1043)⁴²⁸. Carlos no puede permitir que se conozca la noticia, pues podría provocar en manos del rey consecuencias terribles, ya que aún cree poder aspirar al amor de la dama. Una vez se resuelve el entuerto al final de la comedia, este matrimonio secreto sirve a los amantes como fuerte escudo frente al rey y al padre de la dama para poder conservar su relación sin perjuicio para ninguno de ellos.

2. Ya analizábamos en el capítulo dedicado a los espacios de la acción el bosque como un territorio de escenas violentas y lúgubres, cargadas de connotaciones negativas y, sobre todo, con un fuerte componente de aislamiento y discreción. Como tal, es el escenario perfecto para un EMBARAZO Y UN PARTO SECRETO, sucesos clave en el argumento de *La confusión de fortuna*⁴²⁹.

⁴²⁸ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, p. 370.

⁴²⁹ Resulta de interés la consulta de los trabajos de Gutiérrez Gil (2013) o Aichinger (2015) para el rastreo de otros casos similares en comedias de autores como Mira de Amescua o Lope de Vega. En este sentido, comedia palatina y drama histórico establecen lazos argumentales, pues en ambos casos un parto puede ser la solución o el inicio de los problemas sucesorios dentro de un reino, problemas muy conocidos por la casa de los Austrias: « Por otra parte, ni la cultura más machista y guerrera podría dejar de confiar en la fuerza de la mujer para la producción de su prole. El asunto cobró su máxima significación cuando se trataba de gestar y dar a luz a un heredero a la corona. Entran en juego, entonces, políticas dinásticas, alianzas, lazos de sangre y de parentesco político. La reina, dentro de este complejo entramado político y cultural, desempeña un papel que siempre remite a su función de dadora de vida a vástagos reales. El drama histórico se hace reflejo de ello. Merece la pena analizar el modo en que se representan vidas y partos de reinas en el teatro primero, y, segundo, poner de relieve analogías entre la ficción dramática y la vida de reinas del siglo xvii. Es digno de ser estudiado el engranaje entre los destinos de los cuerpos de las reinas (sujetos a las férreas leyes de una cultura de la sangre) y las peripecias de los reinos, tanto aquellos pintados en el teatro como en ese reino e imperio contemporáneo de España cuyo destino de modo tan dramático estaba vinculado a la capacidad procreadora de las esposas e infantas de la casa de Austria. Los Habsburgos, tal es nuestra tesis, no solo vieron representados sobre el tablado glorias o terrores del pasado. Al contrario, veían reflejadas en el espejo distante de la historia las leyes, costumbres y peripecias que eran de su tiempo y vida» (Aichinger, 2015, p. 3).

En la primera jornada de esta comedia atribuida a Rojas Zorrilla dejábamos a Fernando e Isabela perdidos en la espesura del bosque disfrutando de su intimidad en el sentido más carnal. El resultado de estos encuentros furtivos no se hace esperar y se materializa en forma de embarazo. Isabela da cuenta de ello al comienzo de la segunda jornada:

Que he sentido, desde luego,
 que en mis entrañas sentía
 palpitar la prenda mía,
 ya pensaba que el más ciego
 mi liviandad conocía,
 más mi recelo y cuidado
 de suerte han disimulado
 mi amorosa liviandad,
 que he mentido a la verdad
 y a los ojos he engañado.
 También el vestido, el traje,
 dispuestos por modo extraño,
 han encubierto mi daño,
 que enmudeció el fiero ultraje
 y a la malicia fue engaño⁴³⁰.

Durante el periodo de gestación la dama ha sido capaz de ocultar su tripa entre ropajes y, en este momento de la acción, un lugar recóndito del bosque ha permitido tener a su hijo sin que ningún otro personaje tenga noticia de ello, ni siquiera el padre, inmerso en problemas conspiratorios urdidos por Helisberto, sobrino del monarca.

Lo que está claro es que en el caso de Rojas embarazo y parto no tienen espacio dentro de la representación, sobre todo por cuestiones de realismo escénico, y quedan relegados a una simple alusión por parte de la dama protagonista. Su existencia es cardinal para el desenlace de la trama, pero no es necesaria su materialización para que surta el efecto deseado. Lo curioso es que, además de funcionar como resorte dramático bastante efectista, Rojas utiliza este hecho para hacer patente y verosímil el lapso de tiempo que separa la primera y segunda jornadas. Son nueve meses los que pasan desde ese encuentro carnal entre Isabela y Fernando en el bosque ([ISABELA] «Nueve meses han pasado / y en mi mal siempre hay firmeza, / no hay descanso en mi tristeza, ni alivio en

⁴³⁰ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 7r.

mi cuidado»⁴³¹), pero nueve son también los meses que separan el intento de regicidio por parte de Helisberto de estas palabras del monarca: «Anoche, evidente y cierta, / el mismo que me ofendió / la verdad me descubrió / nueve meses encubierta»⁴³². Es un marcador temporal muy exacto que, junto con las constantes referencias que aluden a la conspiración de Helisberto, ayuda a los espectadores a fijar en todo momento el transcurso temporal de la fábula.

3. Otro de los motivos que no solo encontramos en el género palatino, pero sí tiene una incidencia mayor y, sobre todo, algún matiz diferenciador, es el de la MUJER FORZADA. Un gran número de comedias áureas insertan en sus argumentos alguna experiencia de este calibre, sobre todo en relación con la segunda dama que, ultrajada, suele buscar venganza de la mano de alguno de los personajes masculinos protagonistas⁴³³. Teniendo en cuenta que los personajes de este tipo de piezas son de una clase social distinguida y que no estamos ante historias con finales trágicos y, por ende, con un propósito catártico, en ningún caso se producirán ataques explícitos y violentos, sino que en escena asistiremos a simples intentos o, si se culminan, relaciones consentidas basadas en el engaño de identidades.

El caso más curioso viene de la mano de *La hermosa y la desdicha*, cuyo título auspicia a la protagonista no pocos encuentros y situaciones funestas⁴³⁴. Laura se encuentra atrapada dentro de un triángulo amoroso que se completa con don Juan de Moncada y don Pedro de Cardona, siendo el primero de ellos un simple aspirante y el segundo el verdadero amor de la dama. Ante esta situación, tal es la frustración del primer caballero que, ya en la primera jornada, intenta tomar a Laura por la fuerza en su propia casa, justo en el momento en que se preparan para acostarse («Salen LAURA, desnudándose, y INÉS, con una luz, que pondrá sobre un bufetillo»⁴³⁵). Tras sucesivos y rechazados acercamientos más o menos cariñosos, don Juan no encuentra otra salida que tomarla por la fuerza y disfrutar así de su belleza: «Ya es por demás advertime; / por fuerza te

⁴³¹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 7v.

⁴³² Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 8r.

⁴³³ Comedias de capa y espada como *Donde hay agravios no hay celos* o *Primero es la honra que el gusto* son ejemplo de ello dentro de la propia dramaturgia rojiana.

⁴³⁴ La fuente de dicho título sería el refrán popular «la suerte de la fea la hermosa la desea», muy del gusto de Rojas (recogido en otras piezas como *No hay amigo para amigo* o *Primero es la honra que el gusto*).

⁴³⁵ Rojas Zorrilla, *La hermosa y la desdicha*, p. 455c.

he de gozar»⁴³⁶. Tal entuerto es solucionado por don Pedro, que se encuentra en las cercanías de la casa de su amada y, escuchando los gritos de auxilio, acude en su ayuda y se enfrenta al intruso.

Pasamos a la segunda jornada, donde Laura y don Pedro se han refugiado en el bosque después de que el barco en el que viajaban naufragara en las costas italianas. Allí Laura oculta su identidad bajo la apariencia de una aldeana («Sale LAURA, vestida de villana»⁴³⁷) y vive entre pastores intentando sobrellevar las penas de amor derivadas de su separación con don Pedro, que, tras el naufragio, se encuentra perdido entre los montes cercanos a la aldea. Pero esta tranquilidad natural pronto se ve enturbiada ante la aparición del rey, con quien casualmente se encuentra Laura en plena actividad cinagética. La belleza de la dama traspasa sus humildes apariencias y hace enloquecer al monarca, que, olvidándose de las diferencias sociales que separan a ambos, se declara preso de sus encantos: «que después que te miré / toda el alma te entregué»⁴³⁸. De nuevo, la dama consigue repeler los intentos poco nobles del rey y zafarse de él cortésmente, aun a pesar de que este ha intentado por todos los medios conseguir sus favores: «¡Qué aguda es esta aldeana, / no la he podido engañar! / ¡Oh, qué ingenio singular! / ¡Qué hermosura soberana!»⁴³⁹.

Después de dos escenas con un componente violento y sexual tan explícito no esperaríamos encontrar ninguna más; sin embargo, Rojas, amante de lo extravagante y lo extremo, vuelve de nuevo a poner en escena a un rey enloquecido que, tras ser rechazado por Laura, la toma en brazos y la obliga a entrar con él a palacio, donde, si nada se lo impide, podrá forzarla impunemente:

LAURA	Para ya, fortuna, para. ¡Favor, cielo airado, cielo, mis tristes voces ampara!
REY	Por fuerza te he de gozar.
LAURA	Antes con mi vida acaba. (Éntranse forcejando.) ⁴⁴⁰

⁴³⁶ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 457a.

⁴³⁷ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 461c.

⁴³⁸ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 462a.

⁴³⁹ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 462b.

⁴⁴⁰ Rojas Zorrilla, *La hermosura y la desdicha*, p. 466b.

Lejos de conseguir sus propósitos, el rapto es interceptado por don Juan y su criado Fabio, quienes toman el cuerpo desmayado de la dama y para ponerla a salvo.

Los tres ejemplos de *La hermosura y la desdicha* dan cuenta de tres casos en los que el encuentro sexual forzado no llega a perpetrarse, bien por la intervención de algún otro caballero protagonista que lo impide, bien por la fortaleza de la dama víctima de la situación. A ellos se suma otro intento fallido recogido en *Peligrar en los remedios*. Tres son los caballeros pretendientes de la dama: Carlos, Federico y Roberto. Los dos primeros intentan conseguir sus favores por todos los medios, aunque siempre manteniendo su talle y compostura; sin embargo, Roberto no tiene tales escrúpulos y su único fin es gozar carnalmente de ella, con su consentimiento o no. Así es como llegamos al final de la segunda jornada: Carlos y Federico han entrado embozados en casa de Violante con el fin de encontrarse con ella y, tras un forcejeo, ambos se unen para socorrer a la dama, quien entre gritos intenta liberarse de los brazos de Roberto:

*Vase Carlos por la puerta de la calle y sale la duquesa
Violante, medio desnuda, retirándose del marqués Roberto.*

VIOLANTE Hombre o bulto que a estas horas,
 guardado de tu silencio,
 de la sombra te aprovechas
 para ejecutar tu fuego,
 ¿a dónde, mal advertido,
 gobiernas tu errado pecho,
 que tomas para las glorias
 la obscuridad por acierto?
 ¿Quién te condujo a mi cuarto? (vv. 1865+-1874)⁴⁴¹.

Muy distinto es el caso que encontramos en *El médico de su amor*, pues se consolida como encuentro realmente no forzado y consumado. Los protagonistas son don Félix y Nisea, personajes de reinos enfrentados (Parma y Ferrara, respectivamente). El caballero conoció por casualidad a la dama en un viaje y desde entonces no puede olvidarse de ella, por lo que decide desplazarse a Ferrara e intentar evitar su anunciado enlace con don Juan, duque de Florencia.

⁴⁴¹ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, pp. 396-397.

Una vez en Ferrara don Félix aprovechará un juego de confusión de identidades para colarse en los aposentos de la dama y unirse a ella en una noche de pasión. Nisea esperaba realmente a don Juan pero la oscuridad ha jugado en su contra y, descubierto el engaño, la ha sumido en una fuerte depresión que, irónicamente, será tratada por el caballero parmesano metamorfoseado en la figura de un médico procedente de Bretaña⁴⁴². Como vemos, por tanto, el acto se ha consumado con consentimiento de ambos y, en este sentido, no podemos hablar de una forzada al uso, sino más bien de una dama engañada por las circunstancias.

4. Además de los motivos presentados, son dignos de mención algunos RECURSOS PROPICIATORIOS DEL AMOR que enriquecen la acción dramática y potencian el enredo. Tal y como suscriben Villarino⁴⁴³ y Argente del Castillo⁴⁴⁴, las comedias palatinas destacan por el uso continuado de objetos escénicos que contribuyen a complicar el enredo y enriquecer el dinamismo escénico, y entre ellos tiene un papel muy destacado la CARTA como herramienta básica en los entresijos amorosos de los protagonistas. Hasta ocho de las once piezas palatinas de Rojas cuentan con este recurso que, según el contexto, tiene una finalidad u otra. En cuatro de ellas el único objetivo es establecer contacto con el otro partícipe de la relación, siendo un vehículo de comunicación de los sentimientos, a veces encontrados, surgidos en contextos incómodos: en *Los bandos de Verona* Alejandro se dirige en la segunda jornada a su amada Julia a través de una carta que nunca llegará a sus manos y que contenía una información indispensable para poder huir juntos y vivir su amor libremente (v. 1274+)⁴⁴⁵; la infanta de Nápoles, en *La hermosa y la desdicha*, la utiliza como reclamo ante don Pedro de Moncada que, aparentemente, acaba de perder a Laura en el naufragio del navío⁴⁴⁶; en *Más vale maña que fuerza* asistimos a un cruce de cartas urdido por don Carlos, tomando el mensaje de amor escrito por Blanca para Enrique y trocándolo por uno más desdeñoso que logrará solo en un principio los

⁴⁴² Hemos de agradecer el resumen de este episodio a Cotarelo y Mori (2007, pp. 180-181), pues la única suelta conservada de esta comedia (en la Biblioteca de la Universidad de Friburgo, con signatura E 1032, n-45) presenta unas condiciones de conservación bastante deplorables. De hecho, los folios que contienen este fragmento están desaparecidos por el momento.

⁴⁴³ Villarino, 2005, pp. 197-198.

⁴⁴⁴ Argente del Castillo, 2005, pp. 161-162.

⁴⁴⁵ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 254.

⁴⁴⁶ Rojas Zorrilla, *La hermosa y la desdicha*, p. 466a.

fines buscados⁴⁴⁷; y, finalmente, en *No hay duelo entre dos amigos*, Guarín entrega a su amo Carlos una carta escrita por Leonor en la que la dama únicamente le reclama un poco de cariño y atención (vv. 725-765)⁴⁴⁸.

Tanto en *La confusión de fortuna* como en *El médico de su amor*, sendas cartas se convierten en simple canal de comunicación de alguna información valiosa para alguno de los personajes. En el primer caso, Isabela no encuentra un medio más discreto para poder comunicar a su amado el nacimiento de su hijo, hecho que, de ser conocido por los monarcas, podría acarrear para el caballero español un grave delito de traición⁴⁴⁹; en la segunda comedia citada, Clavela porta desde Parma un escrito para el rey ferrarense escrito como llave para instaurar la paz entre los dos reinos⁴⁵⁰.

Finalmente, el recurso del papel escrito funciona en *No está el peligro en la muerte* y *Peligrar en los remedios* como documento de petición o citación: mientras que en la primera pieza es utilizado por la duquesa para asegurarse la estancia en el palacio del rey Leopoldo (vv. 1348-1396)⁴⁵¹, en la segunda, Carlos cita a los pretendientes deshonestos de su amada para descubrir por sus propias palabras el engaño al que están intentando someterlo (v. 2159+)⁴⁵².

Además de la carta, en *No hay duelo entre dos amigos* aparece otro objeto que tendrá mucho que ver en el enfrentamiento que se gesta entre los caballeros pretendientes de la marquesa: un LIBRILLO DE MEMORIA. Estas pequeñas libretas fueron muy utilizadas en época barroca, como subraya el *Diccionario de Autoridades*, para escribir en ellas todo aquello «que no se quiere fiar a la fragilidad de la memoria», siendo también fundamentales, como se indica en el propio texto de la comedia, en el juego del galanteo entre damas y galanes. En este caso, como le aconseja Guarín, sirve a Isabela para comunicar a su caterva de pretendientes cuál es su preferido, lo que provocará fuertes controversias entre ellos:

[...] como juez que no amas,
y como se usa ahora,

⁴⁴⁷ Rojas Zorrilla, *Mas vale maña que fuerza*, fol. D2r-v.

⁴⁴⁸ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos (Obras IX)*, pp. 323-325.

⁴⁴⁹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 10v.

⁴⁵⁰ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. 8r.

⁴⁵¹ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, pp. 211-213.

⁴⁵² Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, p. 408.

escribir motes, señora,
entre galanes y damas
en librillos de memoria,
este quieren que te dé,
donde su nombre haga fe
que mereció la vitoria (vv. 157-164)⁴⁵³.

Por otra parte, dos son las ocasiones en las que alguno de los personajes de las comedias palatinas de Rojas juega con el DISFRAZ como artimaña para poder disfrutar de la presencia de su amado sin ser descubierto: don Félix en *El médico de su amor* y María de Urbino en *No está el peligro en la muerte*. En la primera de las historias, como hemos comentado anteriormente, la única oportunidad que el galán tiene de poder ver a la dama todos los días es ocuparse como médico de una enfermedad que, irónicamente, él mismo ha provocado tras aprovecharse carnalmente de la joven. De esta manera irrumpe con su lacayo en palacio a mitad de la primera jornada:

*Entra don Félix de médico y Ribera con un gran pito, y unos
muy grandes guantes calzados, gorra y capa de médico.*

RIBERA ¡Ah de palacio! ¡Ah, porteros!
Ved si permiten entrar
a su alteza a visitar
dos médicos forasteros⁴⁵⁴.

Su presentación en palacio se caracteriza por una actitud cargada de seguridad y, sobre todo, por un atuendo muy convincente. Tal y como podemos confrontar con la famosa ilustración de Honegger-Lavater que representa a un médico europeo del XVII⁴⁵⁵, ambos personajes se atavían con las prendas más identificativas e indispensables de la vestimenta

⁴⁵³ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos (Obras IX)*, pp. 299-300.

⁴⁵⁴ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. 5r.

⁴⁵⁵ Se corresponde con el trabajo del ilustrador suizo Warja Honegger-Lavater, que realizó en torno a los años sesenta del siglo XX una serie de copias modernas de antiguos grabados conservados en el Instituto de Historia Médica de la Universidad de Roma y que publicó en «2300 Years of Medical Costume: Distinctive Garb of the Medical and Related Professions from the Time of Hippocrates and the Napoleonic Era».

médica del citado siglo: los guantes⁴⁵⁶, el gorro y la capa. Más dudas nos suscita el primero de los instrumentos con los que aparece acompañado Ribera: el pito. Ninguno de los documentos consultados arroja luz en torno a este complemento que hipotéticamente portaría el lacayo y, por tanto, nos inclinamos a pensar que sería un error de copia en la suelta que conserva la comedia, confundiendo *pito* por *pico*, más acorde con la fisonomía teatral y carnavalesca de este tipo clásico⁴⁵⁷.

Muy distinta es la técnica del disfraz en *No está el peligro en la muerte*, donde la duquesa María de Urbino se presenta en el reino de Nápoles disfrazada de criada para conocer al rey Leopoldo, con quien ha concertado un matrimonio orientado a restablecer la paz entre ambos reinos. Su intención es conocer verdaderamente a su futuro esposo y comprobar *in situ* sus cualidades como hombre y como gobernante sin la presión de sentirse analizado por una dama de estatus social similar. Así se lo explica la duquesa a Fisberto, hombre de confianza:

- | | |
|-----------|--|
| [DUQUESA] | La transformación que he hecho
nos ha de ser de provecho
para lo que intento hacer. |
| FISBERTO | Sí, mas ¿disfrazarse así
qué intento, señora, lleva? |
| DUQUESA | Querer, Fisberto, hacer prueba
del esposo que escogí.
Con nombre de Claudia quiero
ir a Nápoles y hablar
al rey; no me he de casar
si no es viéndole primero (vv. 418-428) ⁴⁵⁸ . |

Mantendrá su treta hasta el final de la comedia, momento en que se descubre y hace gala del poder que posee. El rey no puede resistirse a su belleza y su fuerza y la toma por esposa. Hernández Valcárcel, en su

⁴⁵⁶ Mateo Alemán sentencia que una dama sin perro faldero es como «un médico sin guantes y sortija, un boticario sin ajedrez, un barbero sin guitarra y un molinero sin rabelico» (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. II, p. 458).

⁴⁵⁷ Una de las máscaras venecianas más reconocibles es la del médico o doctor, también presente en la *commedia dell'arte*. Caracterizada por su forma de pico muy similar al de los cuervos, tiene su origen en la larga nariz artificial rellena de pañuelos perfumados que portaban los médicos que se ocupaban de tratar a los enfermos por la peste en la Edad Media. Con ella evitaban cualquier tipo de contaminación y, a la vez, podían soportar el hedor que despedían enfermos y muertos.

⁴⁵⁸ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (*Obras IX*), p. 174.

estudio sobre las comedias de secretario de Lope de Vega⁴⁵⁹, incidía en la importancia de este recurso del disfraz en el enredo, sobre todo en los casos en que personas de nacimiento ilustre escondían su verdadera identidad bajo una personalidad humilde. La finalidad no es la misma en las comedias de secretario analizadas en su estudio que en *No está el peligro en la muerte*, pero el resultado es de alguna manera compartido: «el desenlace sirve para restituir la verdadera naturaleza del protagonista, que es todos los casos de alta alcurnia, y posibilita el desenlace epitalámico entre personas con el mismo rango social»⁴⁶⁰. El proceso de agnición al que asistimos en el caso de la duquesa posibilita su matrimonio con el monarca, quien, hasta entonces, solo podía verla en calidad de criada y embajadora de su hipotética futura mujer.

También vemos en las comedias palatinas de Rojas el caso de algunas mujeres que recurren al disfraz varonil para conseguir sus objetivos, motivo recurrente en la dramaturgia áurea⁴⁶¹. Ya veíamos un ejemplo en *El médico de su amor*, donde Nisea y Clavela concurrían en la torre donde creían preso a su amado y se retaban en duelo en guisa de caballeros, ataviadas con capa y espada. Pues bien, uno de los casos más paradigmáticos es el que encontramos en la tercera jornada de *El mejor amigo, el muerto*: Clarinda, reina de Inglaterra, decide tomar el bastón de mando e intentar tratar la paz para aliviar a su pueblo de los ataques perpetrados por las tropas irlandesas. Para ello se viste de hombre y cruza el campo sitiado hasta llegar ante Roberto, príncipe contrario: «CLARINDA, de hombre; y ella, DON JUAN y TIBALDO, con bandos en el rostro»⁴⁶²). Este disfraz no parece desmerecer su belleza y, lejos de provocar el desprecio del príncipe, fortalece su atracción hacia ella: «¡De rebozo vuestra alteza! / Pero ¿cuándo amaneció / más hermoso el sol que cuando / salió de rebozo el sol?»⁴⁶³. El disfraz varonil se convierte, pues, en imagen exterior de la fortaleza física y moral de la monarca que, escenas más adelante, toma la espada («CLARINDA, desnuda la espada, mirando hacia dentro»⁴⁶⁴) y participa activamente en la lucha cuerpo a cuerpo.

⁴⁵⁹ Hernández Valcárcel, 1990, pp. 483-484.

⁴⁶⁰ Hernández Valcárcel, 1990, p. 484.

⁴⁶¹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Romera Navarro (1934), Bravo Villasante (1976), Inamoto (1992), González González (1995), Escalonilla López (2001), González (2002), o Nisa Cáceres y Moreno Soldevila (2002).

⁴⁶² Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 484a.

⁴⁶³ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 484b.

⁴⁶⁴ Belmonte, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto*, p. 486a.

No podemos cerrar este apartado de recursos propiciatorios del enredo amoroso sin hablar de la ESCENA DEL SUEÑO que tiene lugar en la tercera jornada de *No está el peligro en la muerte*. Francisco Florit⁴⁶⁵ hizo un análisis detallado de esta estrategia escénica y estructural en *El vergonzoso en palacio*, donde se consolida como uno de los resortes fundamentales que utilizan los personajes protagonistas para difuminar sus diferencias sociales y, sobre todo, para obviar la timidez definitiva del secretario. Ambas escenas comparten una estructura similar y, además, participan de una misma funcionalidad dramática, que es la de la obtención de una información que por otro canal resulta complicada de obtener. En este sentido, al igual que la Madalena de la comedia tirsiana, Isabela anuncia al respetable el inicio de su estrategia discursiva: «Quiero fingir que dormida / estoy. Saber podré así / si es cierto el mal que temí. / ¡Qué triste, qué triste vida!» (vv. 2290-2293)⁴⁶⁶; dejándose caer fingidamente dormida en una silla («Sale Carlos. Isabela finge que duerme en una silla», v. 2293+)⁴⁶⁷. La diferencia entre ambas radica en el tipo de información que los participantes intercambian, pues, aunque el objetivo final tiene un trasfondo amoroso, en la pieza de Rojas la superficie adquiere un tono más trágico y se resuelve en un aparente intento de asesinato perpetrado por Carlos. Mientras él transforma sus penas de amor en disculpas veladas ante su esposa, a la que no ha tratado como se merece tras el enlace, ella aprovecha el momento para jugar con los celos del caballero y poner en el brete a la figura del monarca, pretendiente secreto. Esta travesura enloquece a Carlos y, aunque sus intenciones no son verdaderamente violentas («Abrázase con ella, quiere halagarla y pónela la mano en la boca», v. 2353)⁴⁶⁸, la esposa las interpreta como tal. Sea como fuere, este intento tiene su recompensa y, una vez solucionado todo el entramado de confusiones, fortalecerá los lazos matrimoniales.

5. Para cerrar este apartado nos gustaría hacer dos breves apreciaciones que terminan por delimitar el tratamiento que del hecho amoroso hace Rojas en este grupo de comedias palatinas: por un lado, es evidente y sorprendente la ausencia de un tipo de composición que tanto éxito dio a Lope de Vega o Tirso de Molina⁴⁶⁹: las comedias de secretario;

⁴⁶⁵ Florit Durán, 2001, pp. 94-102.

⁴⁶⁶ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 246.

⁴⁶⁷ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 246.

⁴⁶⁸ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte* (Obras IX), p. 249.

⁴⁶⁹ Véase Florit Durán (2000).

por otro, sigue la estela de originalidad impresa en piezas como *Abrir el ojo*, *Lo que son mujeres* o *Lo que quería ver el marqués de Villena* en *La esmeralda del amor* o *El mejor amigo, el muerto*, evitando el manido final en matrimonio que identifica la faceta cómica del teatro áureo: «Y la última, en efecto, / será que el senado vea / una comedia sin muerte / y sin bodas»⁴⁷⁰.

3.4.2. El poder

El segundo de los grandes temas que ocupan a la materia palatina es el del poder entendido en el sentido amplio del término, pues son muchas las ramificaciones que dan variedad a su tratamiento. A pesar de que lo presentamos separado del polo temático del amor, hemos de entenderlos como dos sujetos íntimamente relacionados que funcionan como entidad independiente que deja de existir en el momento en que ambos se unen. Es la mayor o menor incidencia de uno de ellos lo que hace que podamos decantarnos hacia su prevalencia sobre el otro. Hesse lo explica de manera muy sencilla a partir de sus trabajos sobre *El vergonzoso en palacio*, donde parece predominar el enredo amoroso: «La acción secundaria, o menor, es política; la principal es romántica. Ambas acciones presentan dos partes, pues se mezclan elementos políticos en la acción romántica y elementos románticos en la política, lo cual unifica las dos acciones en un conjunto coherente»⁴⁷¹.

El porcentaje de comedias palatinas serias que se ocupan de cuestiones derivadas de la política y su ejercicio es bastante alto⁴⁷², aunque no es un fenómeno tan visible en la dramaturgia rojiana, a excepción de piezas como *La confusión de fortuna* o *El mejor amigo, el muerto*, donde la atmósfera del poder invade casi la totalidad de las escenas principales de la trama. En consecuencia, nos centraremos en el análisis de motivos recurrentes que tienen que ver con los desórdenes del poder y las ansias de algunos personajes de llegar a él a toda costa, actuando normalmente en la clandestinidad. No entraremos nuevamente en el mal gobierno llevado a cabo por los monarcas debido a su obnubilación por las pasiones amorosas (punto 3.2.1), ni tampoco en analizar profundamente aquellos títulos que, sin llegar a convertirse en comedias de privanza, centran parte de su atención en la figura de los privados (punto 3.2.2);

⁴⁷⁰ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 506c.

⁴⁷¹ Hesse, 1990, p. 16.

⁴⁷² Insúa Cereceda, 2005, p. 900.

por el contrario, serán objeto de nuestra atención ciertos aspectos del poder que afectan a su buen funcionamiento, como por ejemplo, la irreverencia ante la autoridad gobernante, los problemas hereditarios, las conspiraciones en el seno de la corte o las irregularidades apreciadas dentro del mundo de los privados.

1. Cuando pensamos en el género palatino es inevitable establecer una estrecha interrelación entre poder y figura regia o, en su caso, alto mandatario gubernamental; sin embargo, en «Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla», Ignacio Arellano⁴⁷³ estableció una interesante división entre un PODER DOMÉSTICO, asumido normalmente por el padre de la dama (y, si existiere, por algún hijo varón), y un poder público o político, materializado en la figura del rey y su privado, en caso de tenerlo. En este sentido, y antes de sumergirnos por los recovecos de cortes colmadas de secretos, nos fijaremos en la figura de Antonio Capelete, padre de Julia en *Los bandos de Verona*. Su estatus dentro de la obra tiene un carácter bastante especial pues, por encima de su papel como padre de la dama, su radio de influencia va mucho más allá y se consolida como cabeza visible del clan de los Capelete, bastante beligerantes a lo largo de toda la comedia frente a los Montesco.

La problemática real del argumento es la posible unión matrimonial entre Alejandro y Julia, representantes de las casas familiares enfrentadas. Antonio como patriarca del clan de los Capelete intenta impedir a toda costa tal unión, pues contravendría la honorabilidad y la «limpieza de sangre» que hasta el momento ha caracterizado a su familia —obviando, curiosamente, el enlace ya consumado entre Elena Montesco y el conde Paris, perteneciente a los Capelete—.

A pesar de que la dama es consciente de los obstáculos casi infranqueables que su decisión originará («Casarme con Alejandro / no es posible, aunque pudiera, / pues mi padre es su enemigo / o por venganza o por tema;», vv. 339–342)⁴⁷⁴, sigue adelante con sus intenciones, augurando inevitablemente un fuerte desencuentro con Antonio en la segunda jornada⁴⁷⁵. Este le ofrece dos alternativas a su decisión inicial:

⁴⁷³ Arellano, 2010.

⁴⁷⁴ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 219.

⁴⁷⁵ Como afirma José Prades (1963, p. 131) el personaje del padre en la comedia española se mueve animado por la defensa del honor personal y, como ocurre aquí, haciéndolo extensible a los demás miembros del clan familiar. Lo que hace especial a Antonio Capelete es que, frente a la ignorante figura paterna característica de la comedia áurea burlada por el juego amoroso mantenido entre damas y galanes (Arellano

o casarse con alguno de los pretendientes de la casa de los Capelete (vv. 1350-1352)⁴⁷⁶, o la muerte inmediata (vv. 1401-1404)⁴⁷⁷. Haciendo caso omiso a las amenazas, Julia lo tiene claro e insta al padre a cesar en una actitud que va en contra de sus derechos como persona de elegir pareja:

Doy que por padre o por viejo
dueño busque tu afición;
a mí toca la elección,
a ti no más del consejo.

Justo es que casarme intentes,
soy tu hija, tiénesme amor.
Persuádeme, señor;
mas no es bien que me violentes (vv. 1333-1360)⁴⁷⁸.

Esta firmeza de la dama ha sido claramente heredada del padre, quien tiene claro cuál es su papel como progenitor y, por encima de todo, jefe del clan: «Menos agora me empeño / de cuanto has llegado a oír, / que vos podáis elegir / estado, pero no dueño;» (vv. 1365-1368)⁴⁷⁹. Más aún, esta posición le impide decidir basándose en cualquier atisbo de comprensión paterna, haciendo prevalecer por encima de todo su responsabilidad familiar y social: «Padre soy, juez quiero ser, / tú confiesas tu delito: / padre, yo te perdonara, / como juez, no lo permito»⁴⁸⁰ (vv. 1511-1514)⁴⁸¹. Acto seguido le entrega el veneno con el que cree dar muerte a Julia y, por tanto, ve frustradas las esperanzas de dar un futuro próspero a su descendencia.

Ayuso, 1994, p. 122), conoce en todo momento las intenciones de su hija, así como los constantes escarceos vividos por los jóvenes a sus espaldas, que incrementan más si cabe su indignación.

⁴⁷⁶ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 257.

⁴⁷⁷ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 259.

⁴⁷⁸ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 257.

⁴⁷⁹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 258.

⁴⁸⁰ Aunque en una esfera más doméstica y menos trascendental en el devenir político, los conflictos internos que azotan a esta figura paterna nos recuerdan a *No hay ser padre siendo rey*, donde el dirigente polonés se encuentra asfixiado entre el deber como monarca de castigar a su hijo y el deber como padre de proteger su vida. Para un análisis más extendido sobre el tema en esta pieza y en otras de Rojas Zorrilla centradas en los conflictos paternofiliales, véase el artículo de Teresa Julio (2015).

⁴⁸¹ Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 262.

El embrollo desemboca en la tercera jornada en una lucha a campo abierto entre los dos clanes familiares, destacándose, en palabras de Guardainfante, la labor de Antonio y el conde Paris como estrategias que organizan la búsqueda de sus enemigos de manera efectiva mientras intentan dar con el amante de la joven:

Detente,
que con *fustibus et armis*
el conde Paris valiente
anda a caza de Montescos
con cuatrocientos lebreles.
Repartidos él y Antonio
por dos partes diferentes,
no dejan copado roble
cuyo hueco no penetren
por ver si del roble cano
eres recatado huésped... (vv. 2280–2290)⁴⁸².

Finalmente, y a pesar de todos los intentos de Antonio por mantener su estatus de poder frente a sus súbditos y, por encima de todo, sobre su hija y Alejandro, debe permitir la boda entre ambos para evitar que el galán eche abajo la torre del castillo en la que se encuentran todos protegidos. Con ello, se pone fin a las desdichas de la dama y, lo más importante, a la pugna constante entre las dos familias por el control de la ciudad de Verona.

2. Dejamos el ámbito privado del poder para analizar su materialización pública y política a través de algunos de los motivos recurrentes en la materia palatina que proporcionan una visión más particular y humana del fenómeno. Todos los críticos coinciden en identificar en primer lugar aquellos DESÓRDENES DE PODER provocados por una conducta poco adecuada de los gobernantes, habitualmente en consonancia con la falta de control de sus pasiones carnales. Algunos de los reyes de nuestras comedias, como ya veíamos en el apartado 3.2.1, sucumben a estas fallas humanas y, olvidándose de sus deberes para con el pueblo, se pierden en los laberintos del amor y los celos. Ejemplo de ello teníamos en *La esmeralda del amor*, *La hermosura y la desdicha*, *Más vale maña que fuer-*

⁴⁸² Rojas Zorrilla, *Los bandos de Verona (Obras IV)*, p. 291.

za o *Peligro en los remedios*, cuyos monarcas participaban en deshonrosos juegos de ocultación, arrebatos públicos de celos e, incluso, sorprendentes intentos de violación.

En un plano diferente se encuentran los episodios de IRREVERENCIA ante la autoridad gobernante de los que queremos dar cuenta en este apartado y que, principalmente, se corresponden con relaciones y matrimonios que encuentran su realización a espaldas de un monarca enamorado de la dama implicada en los mismos. En este molde encajan perfectamente los ejemplos insertos en *No está el peligro en la muerte y Peligrar en los remedios*, unidos en la falta de obediencia o sumisión al rey pero muy distintos en su naturaleza.

La clandestinidad es el espacio natural de la relación que Carlos e Isabela viven a espaldas de Leopoldo en *No está el peligro en la muerte*. A pesar de que ha sido concertado el matrimonio entre la duquesa María de Urbino y el monarca, los sentimientos de este le inclinan más hacia Isabela, a la cual no puede cortejar aunque se cruce con ella habitualmente en palacio. Carlos es consciente de esta situación y es por ello por lo que concertó sin previo consentimiento la citada unión matrimonial:

Que el rey la adora he sabido
y siguiendo mis temores
Amor, que el daño ha previsto,
usando aquí del poder
que me dio el rey atrevido,
me determiné a casarle (vv. 278-283)⁴⁸³.

No será hasta el final de la primera jornada cuando Leopoldo sea consciente del engaño al que su mano derecha le tiene sometido. A escondidas asiste al encuentro furtivo entre Carlos e Isabela justo después de la larga estancia del caballero luchando en el frente, escena que hace brotar un fuerte ataque de celos en él que le llevan, ya a solas con su hombre de confianza, a reprochar su osadía a la hora de concertar los matrimonios, pues, aun a pesar de los poderes otorgados, obvió sus sentimientos y la posibilidad de amar a otra mujer.

La segunda jornada será clave en el devenir de los acontecimientos. Leopoldo, amante parcialmente declarado de Isabela, estima a Carlos como buen vasallo pero su corazón le odia por haberle casado con la duquesa a pesar de sus sentimientos hacia la dama de palacio (vv. 957-

⁴⁸³ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, pp. 166-167.

1000)⁴⁸⁴. Esta desazón, unida a una reiterada serie de confusiones construidas ficticiamente por un malinterpretado juego de cartas, conducen al monarca a tomar la decisión de unir en matrimonio a Isabela con Carlos, «vengándose de sí mismo». De esta manera rompe totalmente con cualquier atisbo de clandestinidad en la relación y, aun a costa de su propia felicidad⁴⁸⁵, encuentra en este desenlace amoroso una mayor estabilidad política para su reino.

Peligrar en los remedios sostiene igualmente su devenir argumental en las relaciones clandestinas entre Violante y el infante Carlos, naturaleza secreta del amor sobrevenida por el cortejo al que tienen sometida a la dama otros tres grandes personajes de la corte: Federico, amigo de Carlos; Roberto, privado real; y, fundamentalmente, el rey Segismundo. Y para dificultar más aún su empresa, tras la firma de la paz con el reino de Sicilia se han concertado separadamente las bodas de ambos, siendo especialmente conflictiva la unión de la dama con el almirante de Sicilia, eterno enemigo de la corte napolitana. La única solución que está al alcance de su mano es la celebración secreta de su propio matrimonio, que anuncian para esa misma noche (vv. 978-1013)⁴⁸⁶.

Transcurrido un mes desde ese momento, la segunda jornada se abre con Carlos y Violante como marido y mujer, situación aún desconocida por el monarca, quien continúa con las gestiones para convertir al almirante siciliano en esposo de la dama. Mientras tanto, crecen sus sentimientos hacia ella y, sin conocer la verdad, utiliza a Carlos para hacérselo saber, pues no es decoroso que un rey lo haga de manera pública. La situación es irónicamente incómoda, pues para salvaguardar su seguridad, Carlos miente al rey con respecto a sus intereses amorosos (que pasan por la infanta) y, de nuevo escudado en la mentira, promete colaborar con sus deseos. Consecuentemente, Carlos está siendo triplemente irreverente e infiel ante la autoridad real, pues se ha casado a sus

⁴⁸⁴ Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte (Obras IX)*, pp. 195-196.

⁴⁸⁵ No hemos de pasar por alto que, a pesar de la irrevocable decisión tomada, en la tercera jornada Leopoldo se arrepiente e intenta destruir el matrimonio que él mismo construyó mandando a primera fila de batalla a Carlos (Rojas Zorrilla, *No está el peligro en la muerte [Obras IX]*, p. 236, vv. 2040-2047), emulando el famoso episodio bíblico en el que el rey David manda a Urías a la guerra para poder cohabitar sin obstáculos con Betsabé, esposa del soldado. En contraposición con el desenlace bíblico, Leopoldo no consigue ver materializadas sus intenciones y contempla cómo Carlos le priva de la felicidad que venía anhelando a lo largo de toda la comedia.

⁴⁸⁶ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, pp. 367-368.

espaldas con la misma persona a la que promete conquistar para Segismundo, desvía su atención hacia otra dama como supuesta candidata en la aventura amorosa y, lo que es peor, es plenamente consciente de ello:

Otro peligro mayor
 a otro remedio renace;
 pero el remedio es bajeza
 cuando es el delito infame.
 ¿Quién dijera que mi hermano
 y un rey de tan altas partes
 me encargue que solicite
 mi propia esposa y su amante,
 y que yo esté en tal estado
 que escuche, que admire y calle,
 que me dañen los secretos
 y el obedecer me dañe? (vv. 1562-1573)⁴⁸⁷.

Este entramado sustentado sobre la clandestinidad, el secreto y la mentira queda resuelto al final de la tercera jornada, en la casa de campo de Carlos. Segismundo debe rendirse ante la evidencia y aceptar de buen grado el matrimonio de su amigo con Violante, obviando la posible falta de respeto a su dignidad real tomando como esposa a la infanta de Sicilia.

3. Otra de las caras constitutivas de la naturaleza poliédrica del tema del poder está representada por los PROBLEMAS HEREDITARIOS a los que deben enfrentarse algunos monarcas y que amenazan inquisitivamente la continuidad de su estatus, ya sea en pleno reinado a causa de movimientos rebeldes, ya sea *post mortem* y ante la ausencia de un primogénito que ocupe el trono. En este sentido son dos las comedias que mejor se ocupan de analizar el fenómeno aportando dos facetas diferentes del mismo: por un lado, *Más vale maña que fuerza*, donde la falta de un futuro gobernante es debida a los sinsabores de las relaciones amorosas y los matrimonios concertados; por otro, *La confusión de fortuna*, cuyos protagonistas regios son incapaces de engendrar a su primogénito y, evidentemente, futuro rey.

⁴⁸⁷ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, pp. 385-386.

Comencemos con *Más vale maña que fuerza*, una de las historias del corpus palatino rojiano que mejor plasma, junto con *La esmeralda del amor*, las relaciones simbióticas entre amor y poder⁴⁸⁸. Sus personajes principales interactúan en un cuadrado amoroso en el que los sentimientos son unidireccionales y, salvo un caso, nunca son correspondidos. El primer ángulo del polígono lo constituye Carlos, caballero al que le es otorgada la mano de Blanca, segundo sujeto en el juego. Por su parte, Blanca está enamorada de Enrique, objeto de la inclinación amorosa de la infanta Rosaura. Y si este cruce de intereses no era suficientemente complicado de por sí, se inmiscuyen afanes políticos con una serie de matrimonios concertados dirigidos a mantener la estabilidad del reino: tras la victoria de Albania ante los suecos Carlos es anunciado como futuro esposo de la infanta Rosaura, enlace que soluciona los problemas sucesorios existentes en el seno del gobierno de Astolfo y Celidaura, incluso por encima de los intereses y los sentimientos de los implicados.

Como no puede ser de otro modo, tras una complicada red de enredos y confusiones entre los caballeros y damas protagonistas, el final de la comedia nos regala un nuevo ramillete de matrimonios que no solo unen a aquellos que lo deseaban desde el comienzo, sino que también son favorables a la continuidad del poder de la casa albanesa. A Enrique le es concedido su casamiento con Blanca mientras que Carlos se une a Rosaura y se convierte en el sucesor al trono. El rey, de esta manera, complace a todos sus súbditos —evitando así futuras revueltas— y, a la vez, asegura el buen devenir de su Estado situando a un caballero fiel al frente del reinado venidero.

Más interesante es el caso presentado en *La confusión de fortuna*, donde se aúnan obstáculos amorosos y físicos en la carrera por conseguir un heredero para la corona. Por una parte nos encontramos a Isabela, hermana del rey húngaro, quien está predestinada a ser casada con un miembro de la realeza a pesar de esconder una pasión irrefrenable por Fernando, con quien mantiene una relación desde hace tres años; por otra, la reina Matilde no es capaz de engendrar al primogénito que

⁴⁸⁸ «Así pues, *Más vale maña que fuerza* conforma un desarrollo más del tema sempiterno de las relaciones entre el amor y el poder. Un tema ampliamente tratado en las comedias de enredo palatino, y que a su vez venía rodando desde los inicios mismos de la literatura culta en lengua romance [...]. Una vez más, en nuestra comedia gana el amor, la maña, la habilidad para llevar adelante los deseos amorosos, sobre la fuerza, sobre las imposiciones del poder» (Vega García-Luengos, 2000, p. 66).

continúe su línea sucesoria y esto es un comprometido reclamo para posibles revueltas dirigidas a tomar el poder por la fuerza. Es curioso cómo, para evitar dichas rebeliones, la reina finge encontrarse embarazada incluso a ojos de su marido, pues es consciente de que su incapacidad para procrear se constituye también como una afrenta a su honor y a su hombría pues, como cabeza visible del poder, debe mantener su imagen frente a sus súbditos y frente a reinos enemigos:

De honor, confusión grave,
parece que murmura el reino, y sabe
del rey el pensamiento,
más siento que morir el fingimiento
de esta preñez⁴⁸⁹.

Sin embargo, a pesar de todos sus esfuerzos, es inevitable que surjan CONSPIRACIONES en el seno de la propia corte lideradas por el sobrino del monarca, Helisberto, quien intenta en reiteradas ocasiones llegar al trono por la fuerza. La primera de ellas no se da en escena, pero es recordada por el propio protagonista. Tras un intento fallido diez meses ha, sus intenciones son hacer cargar a Fernando con el peso de la insurrección, intentando desestabilizar a Teodosio en la figura de su privado a la vez que evita la principal barrera que le impide llegar a su meta: «Diré al rey mis ficciones. ¿En qué dudo / leal? Solo a Fernando tengo miedo, / mas yo lo apartaré con este enredo / de la amistad del rey»⁴⁹⁰.

A pesar de haber conseguido desvirtuar la imagen de Fernando ante el monarca, Helisberto no avanza en su carrera hacia el poder, por lo que no encuentra otra solución que intentar de nuevo derrocar a Teodosio. Al final de la primera jornada, acompañado de una cuadrilla de lacayos enmascarados, intercepta a su tío en el transcurso de una noche de caza e intenta de nuevo acabar con su vida y hacerse con el poder, no sin antes confesar la inocencia de Fernando, a quien únicamente quería lejos para tener el camino más fácil:

La traición fue fingimiento
y la carta contrahecha;
todo fue para tenerlo
de tu persona apartado,
que invencible lo aborrezco.

⁴⁸⁹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 3r.

⁴⁹⁰ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 4v.

Yo le haré matar mañana,
de Hungría mío es el cetro,
vivo lo tiranizaste,
ya lo restituyes muerto⁴⁹¹.

Helisberto creía todas consigo, pero no contaba con que Fernando nunca llegó a prisión, tal y como había ordenado el rey. Escondido entre la espesura del bosque, Fernando ha contemplado la escena y, sin dudarlo en ningún momento, desenvaina la espada para defender a su señor. De esta manera, acaba de una vez por todas con los intentos de regicidio perpetrados por los insurrectos y reestablece la paz y la seguridad en el reino, lo que no soluciona definitivamente el problema sucesorio.

Ya en la primera jornada nos encontrábamos con una reina Matilde incapaz de procrear, fingiendo un embarazo cuya naturaleza ficticia sería pronto descubierta. A su vez, Isabela sufre la situación contraria: ante las intenciones de ser casada con un miembro de la realeza, debe esconder durante los nueve meses preceptivos un embarazo que puede conllevar un desenlace fatal tanto para ella como para Fernando, padre del niño. Consecuentemente, debe también ocultar ante el resto de la corte el parto, que tiene lugar en la espesura del bosque (episodio que la dama nos relata al inicio de la segunda jornada y que ya analizábamos en el apartado 3.3.2. del presente estudio).

Para preservar la intimidad del mensaje y la seguridad de Fernando, Isabela le da a conocer la noticia a través de una misiva en la que se traduce una preocupación falsamente infundada en la creencia de que el rey conoce la verdadera realidad por la que está pasando la pareja. Ambos son conscientes de que el monarca puede sentirse traicionado por el caballero y, por tanto, ordenar una muerte convertida en una condena eminentemente ejemplarizante: «Mi muerte, con rigor grave, / solicitan envidiosos / y ofendidos poderosos. / ¿Quién duda que el rey lo sabe?»⁴⁹². Y estos temores del caballero parecen materializarse al final de la segunda jornada: Rugero, por mandato real, se presenta ante él para llevarlo a palacio, pues el monarca precisa de su presencia para un asunto de vital importancia.

La tercera jornada se inicia con este encuentro entre los personajes protagonistas, un encuentro que proporciona la exégesis correspondiente a un título tan obtuso como el de la comedia que nos ocupa.

⁴⁹¹ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 6v.

⁴⁹² Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 10v.

Ante Fernando, Teodosio confiesa cómo es conocedor de los reiterados intentos de su sobrino Helisberto por ocupar de manera ilegítima el trono del reino húngaro, poniendo especial énfasis en el episodio ocurrido nueve meses atrás. Obviamente, el monarca se opone a cualquier posibilidad de que su sobrino tome el poder en un futuro cercano y, como consecuencia de la incapacidad de engendrar hijos con su esposa, pide a Fernando una inusual empresa: proporcionarle un niño que, coincidiendo con los tiempos del embarazo fingido de la reina Matilde, pueda convertirse en su hijo y, por tanto, en candidato legítimo al trono («un niño has de buscar recién nacido / que al mundo mienta lo que yo he fingido») ⁴⁹³. Ante tal eventualidad, Fernando comprende que su rey desconoce el nacimiento de su hijo (disipando todas las dudas que la pareja albergaba) y sigue apostando por él como hombre de confianza.

Este ambiente de complicidad entre ambos personajes da pie a Fernando a sincerarse con Teodosio y, sin desvelar la identidad de la madre (que no es otra que la hermana del monarca), le ofrece a su recién nacido primogénito como candidato perfecto para el artificio ⁴⁹⁴.

Serán los descubrimientos que hace Teodosio al final de la tercera jornada los que cambien ligeramente el devenir de los acontecimientos, pues, después de ser conocedor de la labor de protección ejercida por Fernando en el oscuro episodio conspirativo en la espesura del bosque, lo designa como nuevo rey de Hungría ⁴⁹⁵. Asimismo, superados los problemas hereditarios, el recién nacido es proclamado automáticamente como sucesor y futuro rey y, por tanto, se disipa la necesidad de continuar con el artificio y los progenitores pueden proclamar abiertamente su identidad: «Hijo es de Isabela y mío» ⁴⁹⁶.

4. Finalmente, en este recorrido por los diferentes elementos adyacentes o, más bien, modificadores de la estabilidad del sistema político representado en las comedias palatinas, no podemos olvidarnos de la

⁴⁹³ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 13v.

⁴⁹⁴ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 13v.

⁴⁹⁵ Todo ello después de que fuera él mismo nombrado nuevo Rey de Romanos y emperador de Alemania: «Ya Rey de Romanos soy / y emperador de Alemania» (Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 16v).

⁴⁹⁶ Rojas Zorrilla, *La confusión de fortuna*, fol. 16v. Curiosamente este final no se opone a un devenir lógico en la continuidad del estatus de la casa real húngara y, por extensión, de la estabilidad del sistema político de la centuria, pues finalmente el futuro monarca ya formaba parte de la línea sucesoria como integrante de pleno derecho —de hecho sería, tras su madre, el más directo candidato—.

figura de los PRIVADOS, a los que ya dedicábamos un apartado en la presente monografía (3.2.2.). En su caso, observábamos cómo se convertían en imagen de la fidelidad (o falta de ella)⁴⁹⁷ en las relaciones de poder y, como tal, se consolidaban como figuras decisivas para el buen o mal funcionamiento de la corona como institución gubernamental.

Como pudimos analizar, la mayoría de estas figuras, hombres de confianza del monarca, eran piezas mal encajadas en el engranaje político que guiaba la corte y frecuentemente actuaban como elementos desestabilizadores del poder movidos únicamente por sus propios intereses públicos o privados. Rugero, en *La confusión de fortuna*, es un ejemplo claro de esta realidad, pues es un privado que a lo largo de toda la ficción olvida sus deberes públicos para centrarse únicamente en el disfrute de sus pasiones carnales más violentas, intentando tomar por la fuerza en reiteradas ocasiones a la hermana del monarca. De igual manera se comporta Roberto en *Peligro en los remedios*, convirtiéndose en un contrincante más, incluso en competición con el propio regente, en la carrera por conseguir el amor de Violante.

Mucho más interesante era el análisis llevado a cabo en piezas como *No está el peligro en la muerte* o *La esmeralda del amor*, cuyos privados cobran una importancia fundamental en el devenir de los acontecimientos y contribuyen, de manera más o menos consciente, a potenciar la inestabilidad emocional y política de los monarcas protagonistas. Mientras que Carlos, en *No está el peligro en la muerte*, intenta salvaguardar su propia relación con Isabela negociando un ventajoso matrimonio concertado para el rey Leopoldo que no será muy de su agrado, Blancafor, efímera privada en *La esmeralda del amor*, juega con los efectos mágicos de la piedra ofrecida por el viejo mago griego y consigue hacerse con el poder del reino convirtiendo a Carlomagno en una simple marioneta bajo sus órdenes, aun con la desaprobación total del reino y el resto de la corte.

Sea como fuere, y como ya analizamos más profusamente en el apartado correspondiente, Rojas amplía su afán didáctico a través de estos personajes elevándolos a la categoría de contraejemplos vivos cuyo comportamiento es contrario a lo esperable en un puesto de tal categoría y relevancia y, como tal, personifican en su mayoría la corrupción y la decadencia que se había instalado en las cortes europeas. Eso sí, si en algún momento es un español quien ocupa esta posición, aunque sea

⁴⁹⁷ Recuérdese el análisis detallado que hacía de este aspecto Insúa Cereceda en su análisis de la comedia palatina de Mira de Amescua (2005, p. 901).

momentáneamente, la visión cambia de manera radical y dicho personaje se convierte en la viva imagen del perfecto privado, fiel y valiente, preocupado únicamente en la seguridad de su monarca, como don Fernando en *La confusión de fortuna*.

3.4.3. *La amistad*

Yo sé las obligaciones que tienen los amigos; yo sé la fidelidad que deben tener a los que lo son verdaderos; yo sé que el amigo es un refugio contra la infelicidad, una dicha que no falta, y un nombre que se desea mucho, y apenas se consigue con perfección. Sé que es tanta la fuerza de la amistad y que excede tanto a nuestra naturaleza, que el verdadero amigo, para serlo, ha de pasar los límites de lo humano. [...] ¿Qué cosa hay tan dulce como tener un hombre a un amigo con quien puede hablar como consigo mismo? ¿Qué cosa se puede imaginar tan feliz como tener con quien atreverse a todo, a quien creer en todo, de quien recibirlo (siendo justo) todo y a quien negar (prevista la misma circunstancia) nada? ¿Qué cosa hay más fuerte contra las penas? ¿Qué auxilio más fuerte contra la adversa fortuna? ¿Qué ayuda más segura en las adversidades? (fragmento de *Historia de Hipólito y Aminta*)⁴⁹⁸.

Hablar de la amistad es hablar de uno de los grandes temas de la literatura universal que, junto con el amor, ha sido objeto principal de tratamiento para la gran mayoría de los literatos en sus más diversas concepciones. Francisco de Quintana, interesante escritor del seiscientos español injustamente olvidado por la crítica, dedicaba unas líneas a intentar explicar este fenómeno humano y social en su *Historia de Hipólito y Aminta*⁴⁹⁹, una novela bizantina con una clara intención didáctica que entronca íntimamente con el pensamiento del que hace gala Rojas Zorrilla en sus principales composiciones, no solo en las de carácter palatino.

La amistad es uno de los pilares fundamentales de la humanidad y, como tal, no es extraña su inclusión como uno de los temas cardinales dentro de la dramaturgia rojiana. En este sentido, nuestro escritor toledano sigue los mismos planteamientos aristotélicos característicos

⁴⁹⁸ Recogido en Mendibil y Silvela, *Biblioteca selecta de literatura española...*, pp. 282-283.

⁴⁹⁹ Véase el interesante análisis de la novela llevado a cabo por Rocío Lepe García, donde encontramos una interesante reflexión sobre el tema literario de la amistad entre caballeros (2013).

de su tratamiento en la literatura barroca⁵⁰⁰, proclamando su superior valía en la vida de los seres humanos: «el buen amigo es el mayor tesoro» (*No hay duelo entre dos amigos*, v. 1093)⁵⁰¹. Rafael González Cañal, en su edición de *No hay amigo para amigo*, se hacía eco de la recurrente aparición de la amistad como concepto en las principales comedias de Rojas Zorrilla⁵⁰², haciendo especial hincapié en su importancia como elemento clave en el enredo en títulos como *No hay amigo para amigo*, *No hay duelo entre dos amigos* o *No intente el que no es dichoso*. De manera más tangencial es tratado el tema en *Cada cual lo que le toca*, *Lo que quería ver el marqués de Villena* o *La traición busca el castigo*.

Si nos centramos en el corpus de comedias que nos ocupan, siete de las once reflejan con mayor o menor profundidad el interés de Rojas por la amistad, siendo un tema capital de la ficción en *No hay duelo entre dos amigos* y *No intente el que no es dichoso*. En las cinco restantes son diferentes los matices desarrollados, desde su importancia en el sistema de valores hasta, en el extremo contrario, una visión más negativa y falsa de las relaciones de amistad entre caballeros que luchan por unos mismos intereses.

Los bandos de Verona narraba el enfrentamiento entre dos bandos familiares por una relación de amor entre componentes de ambos lados. Y si hablamos de bandos, es lógico que dentro de los mismos sean muy importantes las relaciones de fidelidad y amistad, pues dicha realidad supone la mayor fortaleza del grupo. Sin embargo, a pesar de la capital importancia que la amistad tiene en este sistema de clanes, por encima de ello está la familia, algo que Antonio Capelete descubre a su sobrino justo en el momento en que intenta dar muerte a su odiado yerno, el causante de la violenta situación que tiene lugar en la ciudad italiana:

⁵⁰⁰ *Ética a Nicómaco* es una de las obras más representativas del corpus aristotélico y, en ella, la amistad se consolida como un pilar básico e indispensable de la existencia humana. A través de los libros VIII y IX el filósofo griego analiza el fenómeno y lo destaca como requisito indispensable para una vida feliz. Este sentido fundamental pasa a la literatura posterior y, más concretamente, al teatro del Siglo de Oro, cuyos principales representantes lo toman y retoman en sus más conocidas piezas. Para un estudio más exhaustivo de la concepción aristotélica de la amistad y su recepción en la literatura áurea véanse los estudios de Calvo Martínez (2003) y González Barrera (2008).

⁵⁰¹ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (*Obras IX*), p. 337.

⁵⁰² González Cañal, 2007, pp. 25-26.

caballero, sino que le agradece haberle alejado de Nisea y haber podido conocer a quien realmente ama, esto es, a Clavela. Como recompensa le entrega su amistad y le promete fidelidad y ayuda: «no tu alcaide soy, tu amigo / he de ser hasta la muerte»⁵⁰⁵. De manera similar se consolida un tándem femenino entre Nisea y Clavela. Creyendo que don Félix había sido llevado a prisión, ambas se encuentran en la torre que hacía las veces de cárcel disfrazadas de hombre. Al no reconocerse inician una lucha de espadas que detiene Ribera, lacayo de don Félix. Es el momento en el que revelan sus identidades y, siendo conscientes de que están siendo objeto del juego amoroso de los dos galanes, unen sus fuerzas para darle fin como fieles amigas⁵⁰⁶.

Muy singular es el tratamiento de la amistad entre caballeros en *La esmeralda del amor*, donde la mayor o menor cercanía entre ambos es debida al influjo mágico de la misteriosa y portentosa piedra que da título a la comedia, verdadero eje vertebrador del enredo. En la segunda jornada el duque roba la esmeralda a Blancaflor, a quien le fue regalada inicialmente por el anciano mago procedente de Grecia, un cambio de poseedor que acarrea un cambio en los sentimientos del monarca, sometido a una atracción irrefrenable (amorosa o amistosa) hacia todo aquel que posee la piedra. Es una amistad incomprensible para todos los que están alrededor, sobre todo porque en cuestión de horas el duque ha sido nombrado nuevo privado. Carlomagno confía ciegamente en su nuevo amigo y deja en sus manos el gobierno del reino y la dirección de las acciones bélicas que están llevando a cabo en el exterior y que de tanta importancia son para la continuidad del poder del reino en el escenario internacional, y todo ello siendo consciente de que no hay una explicación mínimamente razonable:

No sé qué tenéis conmigo,
ni sé qué impulso del cielo
o qué astro luminoso
me está obligando a quererlos.
Antes de ahora os quería
como a vasallo y a deudo,
pero ahora es tal la fuerza
con que os estimo y os quiero,

⁵⁰⁵ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fol. D3r.

⁵⁰⁶ Rojas Zorrilla, *El médico de su amor*, fols. D3v-D4r.

que a veces volviendo en mí
 a olvidaros me resuelvo.
 [...]

 Pues para mayor constancia
 desta fuerza, este deseo,
 este hechizo, aqueste encanto,
 esta llama, aqueste incendio
 con que arrojado os estimo
 y con que advertido os quiero,
 antes de saberlo, duque,
 sin pedirlo os lo prometo⁵⁰⁷.

Y antes de pasar a los dos textos que más profusamente se ocupan del tema, es interesante hacer una breve parada en *Peligrar en los remedios*, único ejemplo en todo el corpus palatino de Rojas en el que el concepto de amistad se corrompe con tintes de negatividad y falsedad. Para ello debemos situarnos al final de la segunda jornada, en un episodio al que ya hemos hecho referencia en alguna ocasión: los principales caballeros de la corte sienten una pasión irrefrenable hacia Violante y, como consecuencia de ello, todos deciden intentar tomar a la dama por la fuerza, curiosamente, en la misma noche. Todos ellos forman parte de un mismo grupo de amigos, pero, escondidos tras una máscara, ninguno de ellos podrá ayudar al resto como mandan las leyes no escritas de la amistad. Carlos, verdadero amante de Violante, tiene en mucha estima dichas leyes y no puede creer que ningún caballero que pueda llamarse su amigo sea capaz de traicionarle de esta manera, más aún después de escuchar fingidas palabras encubiertas de sinceridad por parte de uno de ellos («Vuestro amigo soy, infante, / harto os he dicho con esto; / con mi amistad os respondo, / que es mi mejor argumento», vv. 1988-1991)⁵⁰⁸. Así muestra, en un aparte ante el público, sus dudas:

(Federico es tan mi amigo
 que como amigo le creo;
 al marqués, como a persona
 a quien se debe respeto.
 Pues, ¿cuál será de los dos
 de aquesta traición el dueño?) (vv. 1996-2001)⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Rojas Zorrilla, *La esmeralda del amor*, p. 561a.

⁵⁰⁸ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, p. 401.

⁵⁰⁹ Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios (Obras II)*, p. 401.

Como podemos comprobar, esta comedia ofrece una visión deturpada del concepto de la amistad a través de un grupo de caballeros que mantienen sus relaciones interpersonales únicamente como medio de ver cumplidos sus intereses personales. Los aparentes lazos de fraternidad son desatados fácilmente por el embrujo provocado por la belleza de Violante.

Dos son las comedias cuyo núcleo temático principal se conforma con las relaciones de amistad entre los dos caballeros protagonistas: *No hay duelo entre dos amigos* y *No intente el que no es dichoso*⁵¹⁰. En la primera de ellas asistimos a una profunda amistad entre el duque de Guisa y el conde Carlos, ambos enamorados de dos damas de la corte y sumidos en una misma carrera por situarse dentro del más alto escalafón político. Sin embargo, sus lazos de amistad están por encima de todo y los anteponen ante cualquier decisión que implique cualquier atisbo de inestabilidad para el otro. Así ocurre en el terreno sentimental: Carlos está profundamente enamorado de la infanta Isabela, hermana del rey, pero no puede entregarse a ella abiertamente debido a que el monarca ha designado al duque como su futuro esposo. La amistad podría verse, por tanto, resentida:

Aunque soy vuestro pariente
es el duque más cercano,
y temo que vuestro hermano
casaros con él intente.
Esto dicen claramente,
y yo estoy tan obligado
al duque que si ha pensado
casarte, como lo creo,
antes que estorbe su empleo
me ha de matar mi cuidado.

⁵¹⁰ En contra de lo esperado por su título, *El mejor amigo, el muerto* no pone una especial atención en esta línea temática, sino que se centra principalmente en el conflicto amoroso y político entre la reina de Inglaterra y el príncipe de Irlanda. Lidoro, el muerto, se convertirá en el mejor amigo al ayudar a los protagonistas del bando inglés a liberar la ciudad de Londres del sitio al que estaban sometidos por las tropas irlandesas, pero en ningún momento se establecen entre él y los protagonistas lazos de amistad convencionales.

Es Guisa mi propia vida,
no vivo sin Guisa yo,
¿pues quien un reino quitó
a quién la tiene ofrecida? (vv. 423-436)⁵¹¹.

Paralelamente a la problemática amorosa se desarrolla la trama política, en la que ambos amigos se ven directamente implicados. Tras la muerte del condestable de Francia, el duque es elegido como su más digno sucesor; sin embargo, derivado del fuerte amor que siente por el Carlos, decide cederle el puesto y, por tanto, traspasar a su amigo tan alta dignidad (vv. 671 y ss.)⁵¹².

Con una estrecha relación entre amor y política, la segunda jornada se abre con la vuelta victoriosa del duque de las contiendas del reino franco con el de Borgoña, cuya recompensa no es otra que la mano de la infanta. El dilema surge de nuevo, pues conocedor del gran amor que Carlos siente hacia ella, duda entre aceptar el premio y agradar a su rey o denegarlo para evitar traicionar a su amigo. Finalmente, y de manera firme, rehúsa el casamiento en pro de Carlos, pues «no hay reino como el alma de un amigo, / esto quiero, esto adoro; / el buen amigo es el mayor tesoro» (vv. 1091-1093)⁵¹³.

A pesar de las buenas intenciones que guían el proceder de ambos personajes masculinos, el enredo que articula la acción a lo largo de la segunda jornada hace que surjan dudas en el duque en torno a la veracidad de los sentimientos de Carlos y, creyendo que intenta arrebatarle a Leonor —segunda dama en discordia—, comience a considerarle un verdadero traidor. Siguiendo la consideración aristotélica que propugna que ambos amigos forman parte de un mismo alma —«el amigo es otro yo» de la *Ética* a Nicómaco— el duque esgrime una bella y efectiva metáfora metálica para materializar la gran grieta espiritual que amenaza su relación:

Nace en las minas el oro
con parte alguna de plata
que aparta el que darle trata
a sus quilates decoro;

⁵¹¹ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (*Obras IX*), p. 311.

⁵¹² Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (*Obras IX*), pp. 320 y ss.

⁵¹³ Reminiscencia del proverbio latino *Amicus fidelis, protectio fortis: qui autem invenit illum, invenit thesaurum* recogido en la *Vulgata*. Véase la nota a pie de página al verso 1093 de la edición de la comedia (Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* [*Obras IX*], p. 337).

de dos almas fue tesoro
 la amistad antigua nuestra,
 por eso, con mano diestra,
 el agravio las desvía,
 porque se afine la mía
 sin la plata de la vuestra (vv. 1393-1402)⁵¹⁴.

La tercera jornada persiste en ofrecer nuevos lances que amenazan constantemente la continuidad de tan sincera amistad, a pesar de las dudas del duque. En este caso se plantea una situación exactamente simétrica a la que veíamos en la segunda jornada: el rey obliga a Carlos a casarse con Leonor para así solucionar los problemas de sucesión que salpicaban a ambos caballeros. Es ahora Carlos quien se enfrenta al dilema de traicionar a su amigo o desobedecer a su rey: «¿Cómo puedo hallar cautela / sin ser al duque traidor?» (vv. 1761-1762)⁵¹⁵.

La solución ofrecida por el monarca desagrada a ambos caballeros, pues deben casarse con la mujer a la que realmente no aman; sin embargo, es la única salida que posibilita a ambos el no ser desleales a su rey y, a su vez, mantener sus estrechos lazos de amistad. Ninguno de los dos ve materializadas, de esta manera, sus esperanzas, pero mantienen el *status quo* político y personal que asegura lealtad a su rey y la pervivencia de su afecto mutuo: «no hay duelo entre dos amigos» (v. 2140)⁵¹⁶.

Pero, como comedia que es, el desenlace no podía ser tan desalentador para los protagonistas y, en un final bastante débil, el rey consigue reunir a la totalidad de los personajes y, reconociendo un incierto error en la atribución de parejas, concede a cada uno de ellos la esposa deseada.

No intente el que no es dichoso ofrece un panorama muy distinto del fenómeno. En este caso no asistimos al enfrentamiento entre dos amigos que luchan por obtener el favor de la dama deseada; más bien es la curiosa historia de dos caballeros unidos por un fuerte afecto y que afrontan de manera muy diferente el devenir de los acontecimientos: mientras que a don Fernando de Toledo parece sonreírle constantemente el destino, a don Juan de la Cerda le acompaña incansablemente la sombra de la mala suerte. Por tanto, el centro temático lo constituirá la fuerte ligazón que los une y que asegura a don Juan la inquebrantable asistencia de don Félix en sus continuas caídas personales y sociales.

⁵¹⁴ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 349.

⁵¹⁵ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 364.

⁵¹⁶ Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos* (Obras IX), p. 377.

Ambos llegan al puerto de Nápoles en busca de un nuevo impulso vital que, sobre todo en el caso de don Juan, dé al traste con el hado agorero que le persigue de continuo. De tal modo, justo antes de desembarcar, proclaman con sinceridad los sentimientos de hermandad que albergan el uno para con el otro y prometen socorrerse mutuamente en caso de necesidad:

DON FERNANDO Cuando son
 disposiciones del hado
 justamente disculpado
 estáis en la división,
 mas cuando en la voluntad
 están dos almas unidas
 nunca están tan divididas
 que falten a su amistad.

DON JUAN Sea concierto en los dos
 que el que llegare a tener
 más dicha y mayor poder
 ampare al otro (vv. 101-112)⁵¹⁷.

Sobre todo en el caso de don Fernando apreciamos una amistad sincera y dedicada por completo al bienestar de su compañero, ofreciendo su hombro de manera totalmente desinteresada: «que no hay corazón piadoso / en el que asiste gustoso / las miserias de su amigo» (vv. 130-132)⁵¹⁸. Tanto es así que don Juan lo compara con Pílates («Pílates cristiano», v. 133)⁵¹⁹, que junto con Orestes, se consolida como símbolo máximo de la amistad en la tradición clásica⁵²⁰.

Pronto tendrá don Fernando la oportunidad de demostrar que sus palabras no estaban vacías de significado. Se abre la segunda jornada con la imagen de un don Juan avergonzado por haber perdido en el juego todo el dinero que portaba y, tal es el bochorno que le invade, que ha decidido regresar a España a espaldas de su amigo. Sin embargo, es interceptado en el muelle napolitano por don Fernando, que regresa victorioso de ciertas empresas bélicas con la solución idónea: la recompensa

⁵¹⁷ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), pp. 431-432.

⁵¹⁸ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), pp. 432-433.

⁵¹⁹ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (Obras IX), p. 433.

⁵²⁰ Ambos son famosos por ofrecer su vida de manera desinteresada con el fin de salvar la de su compañero ante el rey Toante. Véase la nota a los versos 135-140 de la edición de esta comedia (Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* [Obras IX], p. 433).

recibida por su buen hacer en el campo de batalla. Don Fernando se deshace de la mitad de este bote de cequíes sin ánimo de recuperarlo («y supuesto que en los dos / concierto fue que partamos / el bien cuando le tengamos, / dos mil os tocan a vos», vv. 1015-1018)⁵²¹, pero con la promesa de don Juan de no volver a caer en la tentación de perderlo de manera tan burda. De nuevo se presenta una ocasión perfecta para ensalzar las virtudes de la verdadera amistad, atendiendo eminentemente a la solidaridad de la que deben hacer gala los dos miembros de la relación:

En llegando a pronunciar
«amigo» no hay en el hombre
mayor blasón y renombre
con que pueda acreditar
sus intentos. La amistad
es el primer fundamento,
donde da el entendimiento
principio a la voluntad,
y si posible me fuera
ser dueño absolutamente
de la luz resplandeciente
del sol con vos la partiera (vv. 1027-1038)⁵²².

La tercera jornada volverá de nuevo a ratificar la mala suerte que persigue a don Juan y la predisposición de don Fernando para rescatarle de sus innumerables contrariedades. Intentando colaborar con su amigo en cierta empresa amorosa, don Juan se hace pasar por don Fernando, pero la treta no tiene el resultado esperado y, tras un cúmulo de infortunios, es apresado por orden real. Será don Fernando quien, escondido tras el disfraz del criado de don Juan, consiga liberarlo de la cárcel.

Después del análisis de *No intente el que no es dichoso*, *No hay duelo entre dos amigos* y las piezas anteriormente citadas, queda claro no solo que la amistad es un concepto firmemente situado en una alta posición dentro de la escala de valores de Francisco de Rojas Zorrilla, sino que le ofrece un sinfín de posibilidades escénicas ricamente aprovechadas donde la suerte, la magia o, simplemente, la lucha de intereses posibilitan situaciones de un gran efectismo simbólico y dramático.

⁵²¹ Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (*Obras IX*), p. 471.

⁵²² Rojas Zorrilla, *No intente el que no es dichoso* (*Obras IX*), pp. 471-472.

3.4.4. Clasificación de las comedias palatinas de Rojas según la preponderancia de los ejes temáticos

Cuando hablamos de comedia palatina, hablamos de un amplísimo conjunto de títulos que, bajo un mismo membrete, dan voz a una rica variedad de aspectos que conforman un mundo de ficción muy particular. Miguel Zugasti, en su completo trabajo sobre la materia palatina⁵²³, establecía un brevísimo catálogo de subgrupos confeccionado a partir de la lectura de un extenso corpus de comedias adscritas al género. Comedias de secretario, juegos de autoridades burlescas, comedias de privanza, de honor conyugal o sobre la amistad eran algunas de estas variedades que, a excepción de esta última, no encuentran congéneres en el corpus que nos ocupa.

En el caso de Rojas Zorrilla la mayor presencia o importancia de uno de los temas analizados sobre los demás nos lleva a establecer una clasificación de sus comedias palatinas en tres grandes grupos. El primero de ellos lo dibujan aquellas comedias donde el tema amoroso ocupa una posición de privilegio con respecto a los demás, siendo el centro del argumento los devaneos más o menos livianos entre los galanes y las damas de alta posición social. El segundo y el tercero se completan con el resto de comedias que, una vez relegado a un segundo plano el problema amoroso, ceden el protagonismo a otros asuntos que se erigen en el centro ideológico del argumento, en este caso, la amistad y los conflictos de poder.

Veamos a continuación cómo se organizan las once piezas que componen el puzle general de la comedia palatina de sesgo cómico del dramaturgo toledano:

1. Composiciones predominantemente de tema amoroso, en las que encontramos una mayor presencia de recursos del enredo: *El médico de su amor*, *Los bandos de Verona*, *No está el peligro en la muerte*, *Más vale maña que fuerza*, *La esmeralda del amor*, *La hermosura y la desdicha* y *Peligro en los remedios*.

2. Piezas que se ocupan ampliamente del análisis de los lazos de amistad entre caballeros: *No hay duelo entre dos amigos* y *No intente el que no es dichoso*.

3. Títulos centrados en los conflictos de poder: *La confusión de fortuna* y *El mejor amigo, el muerto*,

⁵²³ Zugasti, 2003, pp. 167-168.

Tal taxonomía solo representa una de tantas posibilidades que ofrecen estas composiciones para ser clasificadas, pues, por poner un ejemplo, el grado de comicidad da pie a una diferenciación entre comedias palatinas cómicas y comedias palatinas serias, tal y como propuso Miguel Zugasti⁵²⁴, pudiendo separar en nuestro caso *Peligrar en los remedios*, *La confusión de fortuna* o *La hermosura y la desdicha*, comedias de tono más serio, de otras más ligeras como *No intente el que no es dichoso* o *La esmeralda del amor*. Sin embargo, los límites entre ambos se nos presentan muy difusos y, con excepción del característico final en boda del género cómico, no estamos tan lejos de la tragedia. Retomamos a este respecto unas palabras de Joan Oleza, uno de los principales estudiosos de las variedades genéricas comprendidas dentro del mundo dramático palatino:

En todo caso 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 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 adoctrinante⁵²⁵.

⁵²⁴ Zugasti, 2003, pp. 168-169.

⁵²⁵ Oleza, 1997a, p. 250.

4
CIERRE

Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla, al igual que las de sus contemporáneos, llevan a los escenarios una serie de conflictos que, en cierta medida, rebasan los límites de lo creíble impidiendo, consecuentemente, que los espectadores trasladen los sucesos que contemplan a la vida real. Y las herramientas que permiten al dramaturgo trasladar al espectador a un mundo alejado de su entorno más cercano son los rasgos que hemos analizado en la presente monografía. El alejamiento espacio-temporal, el extracto social de los personajes, los espacios de la acción y la utilización de los temas amorosos y de poder son los engranajes que conforman un mundo palatino que resulta extraño o exótico para el hombre de la época. Yong-Wook Yoon¹ lo explica mediante el concepto de lo «diferente» de Olson: factores como la lejanía espacial o el rango social de los personajes impiden que los espectadores empaticen con los entes de ficción y puedan contemplar los conflictos surgidos desde una posición superior que salvaguarde el efecto cómico. En otras palabras, para el espectador los seres que pueblan la escena viven situaciones que solo pueden tener cabida fuera de las fronteras castellanas y, por tanto, se suman en un espejo deformado de la verdadera realidad que no refleja otro producto final que la risa en el caso de la comedia.

Paradójicamente, el efecto de lo «diferente» se produce dentro de una obligada verosimilitud. El exotismo de la comedia palatina es uno de los elementos indispensables para la construcción de la ficcionalidad,

¹ Yoon, 2001, pp. 416-417.

pues dota de veracidad a sucesos que solamente podrían darse en tierras o épocas lejanas para el espectador y, por lo tanto, impensables en su vida cotidiana²: «Si el dramaturgo desarrollara el mismo acontecimiento excepcional sin dicho exotismo y ambiente palaciego, la comedia palatina se quedaría sin verosimilitud, y sus actos dramáticos parecerían al público meros disparates con escasa comicidad».

El distanciamiento espacial es el primero de los recursos al que hacemos alusión. Se convierte en uno de los elementos *sine qua non* para adscribir una pieza al género de la comedia palatina. Como vemos en los títulos analizados, uno de los territorios predilectos para llevar a cabo este distanciamiento material era Italia, con especial incidencia en Nápoles. La razón es eminentemente sociopolítica, pues dicha ciudad se consolidó como uno de los territorios bajo dominio español más influyentes en la actividad comercial y política del Mediterráneo. Desde allí, viajamos a otros territorios de ficción que nos localizan en Francia, Inglaterra, Hungría o Albania. Curiosamente, a partir de los hechos que se narran en las comedias podemos colegir que dichas localizaciones funcionan implícitamente dentro de un sistema de círculos concéntricos organizados a partir de una ecuación básica: a mayor lejanía mayor acumulación de hechos asombrosos. Es por esta razón por la que *La confusión de fortuna* y *El mejor amigo, el muerto* son los dos exponentes en los que los fenómenos extraños o increíbles se dan con una mayor incidencia: en el primer caso, por ejemplo, asistimos al enfrentamiento de don Fernando con un león, lucha desigual en la que el español escapa triunfante; en el segundo caso es el fantasma de Lidoro quien se persona en pleno campo de batalla para favorecer la victoria de las tropas inglesas. Estos fenómenos suceden en lugares muy lejanos, bañados de misterio y fabulación y, como tal, se convierten en escenarios donde todo es posible.

A este distanciamiento espacial se suma el no siempre presente alejamiento temporal. La mayor parte de las comedias palatinas sitúan su acción entre los siglos XVI y XVII, complementándose esta franja temporal con otros ejemplos que sobrepasan el umbral del siglo XV o que, simplemente, juegan con la sensación de irrealidad que provoca la atemporalidad. En cualquier caso, los pequeños retazos históricos que sustentan este recurso contribuyen a construir un contexto pseudohistórico³

² Yoon, 2002, pp. 161 y ss.

³ Oleza, 2003, p. 606.

que trae a la escena personajes y episodios reconocibles de la historia, un juego que de manera muy insistente practica Rojas en sus comedias. Y parece ser que el grado de lejanía temporal participa también de los círculos concéntricos de los que hablábamos anteriormente, aunque su naturaleza adolece de cierto efecto boomerang: los tiempos más remotos y la contemporaneidad con el espectador parecen transformarse en los dos extremos del boomerang, pues ambos son el escenario de las historias más rocambolescas e increíbles (pensemos únicamente en *La esmeralda del amor* —siglo VIII en la ficción— y las connotaciones mágicas de la relación de atracción entre Carlomagno y la piedra preciosa; o, de nuevo, en *La confusión de fortuna*, anclada en un tiempo actual pero en un enclave muy lejano y aparentemente desconocido), frente a un siglo XVI más sereno y atado a la realidad más cercana, parte central del boomerang.

Roberto Bolaño era muy consciente del papel de un escritor en la sociedad de su tiempo y, sobre todo, reconocía la peligrosidad del oficio: «meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso»⁴. También lo era Rojas Zorrilla, pues subía a las tablas a personajes pertenecientes a las altas capas sociales y les hacía vivir situaciones poco decorosas para su estatus: reyes, príncipes y altos nobles sufren los embates de los celos, las bajas pasiones, las envidias... y cometen actos deleznable propios de individuos de más baja calaña. Como bien sabemos, era muy complicado que los trasuntos reales castellanos de estos personajes se pudieran ver reflejados en esos entes de ficción, pues el exotismo y la anticotidianeidad patente en la historia les aleja de cualquier proceso catártico y, por ende, contemplan aquello como un simple divertimento desde una posición superior. En este sentido, pues, ha sido muy interesante ver cómo Rojas juega con los personajes del rey y del privado para realizar una crítica encubierta a un sistema decadente que conoce a la perfección —no olvidemos que era poeta de la corte—, constituyéndose su teatro, en cierto modo, en un manual de gobernanza muy *sui generis*.

Muy interesante también ha resultado el análisis del personaje del español que llega a tierras extranjeras para probar fortuna. En un tipo de representación en la que el público participa activamente y deja conocer sus impresiones de manera abierta, la inserción de estos valerosos

⁴ Roberto Bolaño: *Tres novelas (Amuleto, Estrella distante, Nocturno de Chile)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003, p. 12 (en el prólogo de Rodrigo Fresán).

compatriotas en la historia como seres leales, fuertes, arrojados y honorables tenía un fin puramente laudatorio, buscándose el aplauso fácil del auditorio, como demuestran los numerosos versos dedicados a ensalzar esta figura en comedias como *No intente el que no es dichoso* o *La confusión de fortuna*.

Paralelamente al distanciamiento espacio-temporal y la naturaleza de los personajes protagonistas de las comedias, la gran variedad de los espacios de la acción, así como el tratamiento de temas como el amor, el poder o la amistad de una manera particular, potencian ese halo de irrealidad y exotismo del que hace gala la comedia palatina.

Sea como fuere, la presente monografía ha pretendido ser un estudio muy detallado y minucioso de cada uno de estos elementos en el corpus palatino de sesgo cómico de Francisco de Rojas Zorrilla, comprobándose el uso intencional de todos ellos en la búsqueda de un producto que funcionara en las tablas y que destacara por su calidad literaria e ideológica. Ni mucho menos se erige como un trabajo cerrado y como tal, el material estudiado podría analizarse desde otros muchos enfoques y podría dar lugar a nuevas y complementarias conclusiones. Como filólogos nuestra labor es dar las claves de lo que podría ser una realidad físicamente inalcanzable, abriendo las puertas a un conocimiento más profundo del autor y su literatura.

Mayor debate podría suscitar el apartado dedicado al establecimiento del corpus palatino de Rojas pues, pruebas en mano, las dudas en torno a la autoría de algunas de estas piezas siguen despejándose como una verdad parcial que, como en otras ocasiones ha ocurrido, puede ratificarse con nuevos hallazgos bibliográficos y nuevos resultados derivados de los actuales estudios estilométricos. El listado de títulos atribuidos a Rojas, en consecuencia, podría verse modificado en los próximos años y nuestra labor será, por consiguiente, aclarar las nuevas paternidades o defender filológicamente la autoría de Rojas en aquellos casos en los que los resultados no sean esclarecedores.

BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, «Partos de reinas y peripecias de reinos en la comedia de Lope de Vega», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015. Libro electrónico: <<http://books.openedition.org/pup/4528>>.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache. Vols. I y II*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1997.
- ALVITI, Roberta, «Francisco de Rojas Zorrilla, colaborador», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. IV. Teatro*, ed. Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 8-12.
- AMEZCUA, José, «El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro», *Acta poética*, 7, 1987, pp. 37-48.
- ARATA, Stefano, «El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 169-189.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «El poder y la prianza en el teatro de Mira de Amescua» en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 43-64.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.

- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno, México D. F., El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, 2010, pp. 41-60.
- ARENAS CRUZ, Elena, «Prólogo» a *Santa Isabel, reina de Portugal*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas III, Primera parte de comedias*, coord. Gemma Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 13-30.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción, «Hungria en el teatro de Mira de Amescua», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 83-100.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción, «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, en *Teatro completo. Vol. V*, Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2005, pp. 155-164.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2010.
- ATIENZA Y NAVAJAS, Julio de, *Nobiliario español: diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar 1959.
- Aut.* = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1737; ed. facs. Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.
- AZCUNE, Valentín, «Miscelánea erudita», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, XXV, 2000, pp. 267-280.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la «Comedia nueva». Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid / Frankfurt am Main, TC/12 / Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, Londres, Tamesis, 1970.
- BANDELLO, Mateo, *Novelas escogidas*, México D. F., Editorial Trillas, 1987.
- BELENGUER CEBRIÀ, Ernest, *Historia de la España moderna. Desde los Reyes Católicos hasta Felipe II*, Madrid, Gredos, 2011.
- BELMONTE, Luis, Francisco de ROJAS ZORRILLA y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El mejor amigo, el muerto*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias escogidas. Tomo cuarto*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1850 (BAE, 54), pp. 471-488.
- BOCSI, Joseph Peter, *Hungría en el teatro de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita dirigida por don Joaquín de Entrambasaguas Peña, Madrid, Universidad Central (Facultad de Filosofía y Letras), 1963. Utilizo el original de la biblioteca de Entrambasaguas.

- BOCSI, Joseph Peter, «Hungria en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 31, 61-62, 1967, pp. 95-103.
- BRANCATELLI, Valentina, «El conflicto dramático en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 527-535.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Felipe Segundo Rey de España*, Madrid, Luis Sánchez, impresor del rey, 1619. Disponible en <https://books.google.es/books?id=WM1L6rTAacEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [consultado el 25 de noviembre de 2021].
- CALVO, Florencia, «Silencio, canon y ediciones. Lope de Vega entre Marcelino Menéndez y Pelayo y Emilio Cotarelo y Mori», *Texturas* (Santa Fe, Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral), 8, 2008, pp. 31-47.
- CALVO MARTÍNEZ, Tomás, «La concepción aristotélica de la amistad», *Bitarte. Revista cuatrimestral de humanidades*, 30, 2003, pp. 29-40.
- CANAVAGGIO, Jean, *Historia de la Literatura Española. Tomo III*, Barcelona, Ariel, 1995.
- CANTARINO SUÑER, Elena, «Educación de un príncipe cristiano», 2013, en <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Poli/PoliCant.htm>> [consultado el 28 de febrero de 2022].
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «El rey y la monarquía en las comedias de Francisco Bances Candamo», *Archivum*, LXI-LXII, 2011-2012, pp. 79-114.
- CASA, Frank P., Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CASSOL, Alessandro, «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 185-195.
- CASSOL, Alessandro, «Milán y el teatro áureo español: ¿historia o mito?», en *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 53-65.
- CATTANEO, María Teresa, «Hechizos para el rey. *La esmeralda de amor*, comedia probable de Rojas», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 39-50.

- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- COOPER, Edward, *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, *Revista de Archivos*, 1911. Ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *Solo Madrid es corte: la capital de dos mundos bajo Felipe IV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- DI PASTENA, Enrico, «Prólogo» a Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, Barcelona, Crítica, 1999, pp. xxxiii-c.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Literatura española de la guerra de los treinta años (1618-1648)», en *Homenaje a Elena Catena*, ed. Antonio Lara García, Madrid, Castalia, 2001, pp. 185-214.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «Los bandos de Verona, comedia áulica», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000, pp. 151-178.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Edad Moderna*, Barcelona, Vicens-Vives, 1989.
- DUE, Andrea, *Atlas histórico del cristianismo*, texto de Juan María Laboa, Milán, San Pablo, 1998.
- DÜLMEN, Richard van, *Los inicios de la Europa moderna (1550-1648)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1984.
- DURÁN, Eulàlia, *Repertori de manuscrits catalans (1474-1714)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2006.
- EIROA, Sofía, «Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 121-132.
- ELÍAS DE TEJADA Y SPÍNOLA, Francisco, *Nápoles hispánico*, Madrid, Montejurra, 1958.
- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana, «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, LXIII, 125, 2001, pp. 39-88.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta, «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679», *Revista de Literatura*, 41, 81, 1979, pp. 219-238.
- ETSO = Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2022. Recurso web <<http://etso.es/>>.
- FERRER VALLS, Teresa, *CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Publicación digital: <<http://catcom.uv.es/>>.

- FLORIT DURÁN, Francisco, «*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*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 89-103.
- FUENTE PIEROLA, Jerónimo de la, *Engañar con la verdad*, en *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Melchor Sánchez, 1653, fols. 39v-69r.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «La construcción histórico-poética de Inglaterra en el teatro de Lope», en *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 67-80.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y signo*, 2, 2007, pp. 191-216.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, *La configuración de las tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, tesis doctoral, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Prólogo» a *Peligrar en los remedios*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas II. Primera parte de comedias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 301-330.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Prólogo» a *Lucrecia y Tarquino*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas VIII. Tragedias sueltas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, pp. 15-37.
- GONZÁLEZ, Lola, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra. Actas de VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio, 2002*, coord. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 905-916.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián, «El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 28, 1, 2008, pp. 139-150.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Rojas Zorrilla», en *Historia del teatro español. Vol. 1*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1149-1179.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla», en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*, ed. Miguel González Dengra y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2005a, pp. 169-199.

- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005b, pp. 171-192.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Rivalidades familiares en el teatro del Siglo de Oro: *Los amantes de Vérona*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 405-418.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Prólogo» a *No hay amigo para amigo*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas I. Primera parte de comedias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 23-41.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Prólogo» a *Los bandos de Vérona*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas IV, Segunda parte de comedias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 171-203.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La controvertida autoría de una tragedia lopesca: *La prudencia en el castigo*», en *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro español: hacia Lope de Vega*, ed. Marta Villarino, Mar del Plata, Universidad Nacional del Mar del Plata, 2014, pp. 36-58.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger, 2007.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y Alberto GUTIÉRREZ GIL, «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 231-255.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 6-7, 1995, pp. 41-70.
- GUARINO, Augusto, «Nápoles y Tirso: ambientación histórica y verosimilitud en algunas comedias palatinas», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. IV. Teatro*, ed. Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 124-132.
- GUASTAVINO GALLENT, Guillermo, «Notas tirsianas (IV)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73, 1966, pp. 91-107.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Cleopatra como heroína trágica en Shakespeare y Rojas Zorrilla», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. IV. Teatro*, ed. Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 133-142.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Hungria como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla », *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 217-235.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Comedias palatinas», en *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 51-66.

- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Las comedias húngaras de Antonio Enríquez Gómez», *Cuadernos de Aleph*, 10, 2018, pp. 137-154.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, «Idea de política y concepto de tragedia en las tragedias numantinas de Cervantes y Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 293-309.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *El tirano en escena: tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «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*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. I, 1990, pp. 481-494.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Ideología española del siglo XVII. Concepto de los vascos», *RIEV*, XVIII, 1927, pp. 549-569.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- HESSE, Everett W., «Introducción» a Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 13-37.
- HURTADO Y JIMÉNEZ DE LA SERNA, Juan y Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921, pp. 673-683.
- INAMOTO, Kenji, «La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 137-144.
- INSÚA CERECEDA, Mariela, «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio». Tomo I*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 899-910.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- JULIO, María Teresa, *La recepción dramática: aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- JULIO, María Teresa, «Rojas y el drama de honor: afinidades y disidencias calderonianas», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio». Tomo II*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, pp. 919-929.
- JULIO, María Teresa, «Para acabar con el feminismo de Rojas. Una visión crítica a la crítica», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 311-326.

- JULIO, María Teresa, «“No hay para un padre reposo”: conflictos paternofiliales en las comedias cainitas de Francisco de Rojas Zorrilla», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 11, 2015, pp. 6-19.
- KORPÁS, Zoltán, «Húngaros en las obras de Lope de Vega: las fuentes históricas del drama *El rey sin reino*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 5, 1999, pp. 119-127.
- KORPÁS, Zoltán, «Las historias personales perdidas: “lo húngaro” y el teatro del Siglo de Oro (interpretación y cercanía de la lejanía física)», *Hipógrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.2, 2014, pp. 43-61.
- LARA GARRIDO, José, «Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 939-954.
- LEPE GARCÍA, Rocío, «La *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana: fuentes y modelos genéricos», *Etiópicas*, 9, 2013, pp. 261-352.
- LOBATO, María Luisa, «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, ed. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 2007, pp. 199-219.
- LUZÁN, Ignacio, *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- MACCURDY, Raymond, *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.
- MACCURDY, Raymond, *Francisco de Rojas Zorrilla: bibliografía crítica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- MACCURDY, Raymond, *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne, 1968.
- MACCURDY, Raymond, «Prólogo» a Francisco de Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar y La vida en el ataúd*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. ix-li.
- MACCURDY, Raymond, «Rojas Zorrilla's Gracioso and Renunciation of Honor», en *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Madrid, Porrúa, 1979, pp. 167-177.
- MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín de Moreto*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.
- MADROÑAL, Abraham, «Rojas Zorrilla en Toledo», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 51-74.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990a.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990b.

- MATAS CABALLERO, Juan, «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I. La risa erótica», *Lectura y signo*, 3, 2008, pp. 271-308.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Algunas claves de la comedia palatina de Felipe Godínez *Basta intentarlo*», en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 211-229.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Panegíricos teatrales a Fernando de Austria por la victoria de Nördlingen (I)», *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 5, 2018, pp. 313-326.
- MCEM = *Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*, en línea, <mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=258> [consultada el 20 de abril de 2020].
- MENDÍBIL, Pablo de y Manuel SILVELA, *Biblioteca selecta de literatura española o modelos de elocuencia y poesía, tomados de los escritores más célebres desde el siglo XIV hasta nuestros días, y que pueden servir de lecciones prácticas a los que se dedican al conocimiento y estudio de esta lengua, Volumen 1*, Burdeos, Imprenta de Lawalle joven y sobrino, 1819.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull, 1884.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega: Autos, comedias de las Sagradas Escrituras y de santos*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1949.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de don Francisco de Rojas Zorrilla», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas, 1952 (BAE, LIV), pp. v-xxiv.
- MOIR, Duncan W., «Prólogo», a Francisco de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Londres, Tamesis, 1970.
- MORERI, Louis, *El gran diccionario histórico o miscellanea curiosa de la historia sagrada y profana...*, París / Lyon, Libreros Privilegiados / Hermanos Detournes, 1753.
- MORLEY, Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- MUÑOZ PEÑA, Pedro, *El teatro del Maestro Tirso de Molina (Estudio crítico-literario)*, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1889.
- NISA CÁCERES, Daniel y Rosario MORENO SOLDEVILA, «La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: articulación e implicaciones de un recurso dramático», *Neophilologus*, 86, 2002, pp. 535-555.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, XVI, 1997a, pp. 235-251.

- OLEZA, Joan, «En los orígenes de la práctica escénica cortesana: la *Comedia Aquilana*, de Torres Naharro», en *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, ed. Kazimierz Sabik, Varsovia, Université de Varsovie, 1997b, pp. 153-177.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-89 (Homenaje a Stefano Arata), 2003, pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, «Variaciones del drama histórico en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, 2013a, pp. 151-187.
- OLEZA, Joan, «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos», *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 7, 2013b, pp. 105-140.
- 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.
- OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996, pp. 13-36.
- OLIVA, César, *Versos y trazas (un recorrido personal por la comedia española)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.
- OLSON, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.
- ORTIGOZA VIEYRA, Carlos, *Los móviles de la comedia en Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Rojas, Calderón*, México, Robredo, 1957.
- OTEIZA, Blanca, «Escenarios y topónimos europeos en el teatro de Tirso de Molina», en *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 123-138.
- PALOMO, María del Pilar, «La creación dramática de Tirso de Molina», prólogo a Tirso de Molina, *Comedias escogidas*, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 9-125. Disponible en <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero7/palomo1.htm>>.
- PARKER, Geoffrey, *El ejército español y el camino español, 1567-1659*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- PEDRAZA B. JIMÉNEZ, Felipe, «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.
- PEDRAZA B. JIMÉNEZ, Felipe, «De Tirso a Rojas Zorrilla. Algunas notas sobre las piezas cómicas», en *Ramillete de gustos. Burlas y veras en Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 357-371.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007 [«Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», pp. 13-30; «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire», pp. 51-70; «Humor y comicidad en Rojas Zorrilla: de la caricatura al esperpento», pp. 87-108; y «Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal*», pp. 235-249].
- PEDRAZA B. JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, «Coetáneos y discípulos de Calderón», en *Manual de literatura española. IV. Barroco: Teatro*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1981, pp. 495-521.
- PEDRAZA B. JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, «Prólogo» a *Numancia cercada y Numancia destruida*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas VIII. Tragedias sueltas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, pp. 139-186.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, «Del monte sale quien el monte quema: consideraciones genéricas», en *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 689-697.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 745-764.
- RIVERA MONTEALEGRE, Flavio, *Genealogía de la familia Montealegre. Sus antepasados en Europa y sus descendientes en América. Vol. I*, Bloomington, Trafford Publishing, 2012.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1952 (BAE, 54).
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Del rey abajo, ninguno*, ed. Brigitte Wittman, Madrid, 1996, Cátedra.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia, 2005.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *El médico de su amor*, s. l., s. i., s. a. Ejemplar de la suelta: Friburgo, Biblioteca de la Universidad de Friburgo, E 1032, n-45.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Entre bobos anda el juego*, ed. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *La confusión de fortuna*, s. l., s. i., s. a. Ejemplar de la suelta: Barcelona, Institut del Teatre, 56.997.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *La esmeralda del amor*, en *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1952 (BAE, 54), pp. 493-506.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *La hermosura y la desdicha*, en *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1952 (BAE, 54), pp. 453-470.

- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Más vale maña que fuerza*, s. l., s. i., s.a. Ejemplar de la suelta: Madrid, Biblioteca Nacional de España, T-55.272-23.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obras completas II. Primera parte de comedias. Obligados y ofendidos, Persiles y Segismunda, Peligrar en los remedios, Los celos de Rodamonte*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obras completas IV. Segunda parte de comedias. Lo que son mujeres, Los bandos de Verona, Entre bobos anda el juego, Sin honra no hay amistad*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obras completas VIII. Tragedias sueltas. Lucrecia y Tarquino, Numancia cercada. Numancia destruida*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obras completas IX. Comedias sueltas. Primero es la honra que el gusto, No está el peligro en la muerte, No hay duelo entre dos amigos, No intente el que no es dichoso*, ed. Alberto Gutiérrez Gil, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.
- ROMERA NAVARRO, Miguel, «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, 2, 1934, pp. 269-286.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- RUIZ, Julio Juan, «Propaganda política y autocritica en el teatro de Pedro Calderón de la Barca», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas. El Hispanismo ante el Bicentenario*, La Plata, Asociación Argentina de Hispanistas / Universidad Nacional de La Plata, 2010. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1158/ev.1158.pdf> [consultado el 19 de mayo de 2019].
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1967.
- RULL, Enrique, «Fuentes y composición triautorial de *El mejor amigo, el muerto*», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 769-778.
- ŠABEC, Maja, «Bartolomé Torres Naharro entre la preceptiva y la producción dramáticas», *Verba hispánica. Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 10, 2002, pp. 71-88.

- SÁEZ, Adrián J., «Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, 2015, pp. 95-115.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de, Índice de las glorias de la casa Farnese, o resumen de las heroicas acciones de sus príncipes, que consagra a la augusta reina de las Españas doña Isabel Farnese, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1716.
- SAMBRIÁN, Oana Andreia, «La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano* y *El rey sin reino* de Lope», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega y Héctor Urzáiz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 947-955.
- SÁNCHEZ-ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio, «Don Juan de la Cerda, un portuense al frente de la casa de Medinaceli», *Revista de historia de El Puerto*, 29, 2002, pp. 11-41.
- SANCHÍS GONZÁLEZ, Ricardo M., «Nota previa sobre terminología farmacéutica en la obra de Jerónimo de la Fuente Pierola», en *Actas del II Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias: Jaca, 27 de septiembre-1 de octubre, 1982, vol. 3*, coord. Mariano Hormigón Blánquez, Sociedad Española de Historia de las Ciencias (SEHCYT), 1984, pp. 321-325.
- SANZ CAMAÑES, Porfirio, *Atlas histórico de España en la Edad Moderna*, Madrid, Síntesis, 2012.
- SARRIÓ RUBIO, Pilar, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 2001.
- SCHACK, Adolf Frederic von, «Francisco de Rojas Zorrilla», en *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, tomo V, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1887, pp. 43-91.
- SÉRÉS, Guillermo, «Amor y mujer en el teatro áureo», en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 153-188.
- SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137.
- SHAKESPEARE, William, *Obras completas. Tragedias*, estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 2003.
- SÍMINI, Diego, «El amor en Rojas: ¿sentimiento o adorno de la acción?», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 425-442.
- TENENTI, Alberto, *La Edad Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Barcelona, Crítica, 2000.

- TESTAS, Jean, «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, ed. Haim Vidal Sephiha, París, Éditions Hispaniques, 1975, pp. 303-322.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. Everett V. Hesse, Madrid, Cátedra, 1990.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner Libros, 1994.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La fingida Arcadia de 1666: autoría y escritura de consuno», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 185-206.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106, 2009, pp. 5-44.
- TUBAU, Xavier, «Prólogo» a *El animal de Hungría*, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX***, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, pp. 681-695.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VALVERDE, José A., *Anotaciones al «Libro de la montería» del rey Alfonso XI*, Salamanca, Universidad de Salamanca / Junta de Castilla y León, 2009.
- VAREY, John E., «La champagne dans le théâtre espagnol au XVII^e siècle», en *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, ed. Jean Jacquot, I, París, CNRS, 1968, pp. 47-76.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El animal de Hungría*, ed. Xabier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX***, Barcelona, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Almagro, Festival de Teatro Clásico de Almagro / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, LXII, 1994, pp. 57-78.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Más vale maña que fuerza: los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Ra-

- fael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 55-87.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espurias», en *Calderón: innovación y legado. Actas del IX Congreso de la AITENSO. En colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra. Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*, ed. Ignacio Arellano y Germán Vega, New York, Peter Lang, 2001, pp. 367-384.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, 69, 137, 2007, pp. 13-34.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda de amor*», en *Lengua viva. Estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, coord. Antonio Álvarez Tejedor, Valladolid, Universidad de Valladolid / Diputación de Valladolid, 2008, pp. 1221-1233.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Presencias de Europa en el teatro español del siglo XVII», en *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 33-51.
- VERZOSA, Juan de, *Anales del reinado de Felipe II*, ed. José María Maestre Maestre, Alcañiz / Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / Laberinto / CSIC, 2002.
- VILLARINO, Marta, «*El guante de doña Blanca*, una comedia palatina de Lope de Vega», en *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / AITENSO, 2005, pp. 195-203.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- WALTHAUS, Rina, «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 137-157.
- WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, 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 Quinto Congreso Internacional de Hispanistas. Vol 2*, coord. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, pp. 867-871.
- YOON, Yong-Wook, «*El perro del hortelano*: arquetipo de comedia», en *Calderón: innovación y legado*, ed. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 411-424.

- YOON, Yong-Wook, *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- ZUGASTI, Miguel, «El jardín: espacio de 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*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 583-619.
- 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, Pamplona, Universidad de Navarra, 2003, pp. 159-185.

TÍTULOS PUBLICADOS

1. Francisco de Quevedo, *España defendida*, ed. de Victoriano Roncero, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-87-9.
2. Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Véga. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-84-8.
3. Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5.
4. Pedrarias de Alместo, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro Baraibar, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-88-6.
5. Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-89-3.
6. Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer (eds.), *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-90-9.
7. Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-91-6.
8. Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, introd. de Enrica Cancelliere y ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-93-0.
9. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-92-3.
10. Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-94-7.
11. Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España: introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-95-4.
12. Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Véga. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-96-1.
13. Fray Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-97-8.
14. Jean Canavaggio, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-98-5.

15. Ricardo Fernández Gracia, *La «buena memoria» del obispo Palafox y su obra en Puebla*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-00-8.
16. María Fernández López (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, ed. de Martina Vinatea Recoba, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-03-9.
17. Juan Manuel Gauger, *Autoridad jesuita y saber universal. La polémica cometaria entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Eusebio Francisco Kino*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-05-3.
18. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez (eds.), *El hombre histórico y su puesta en discurso en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-07-7.
19. Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-10-7.
20. Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-08-4.
21. Ignacio Arellano (ed.), *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-15-2.
22. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, *Espejo de ilusiones. (Homenaje de Valle-Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-18-3.
23. Fernando Rodríguez-Gallego y Alejandra Ulla Lorenzo, *Un fondo desconocido de comedias impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-17-6.
24. Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland (eds.), *El «Quijote» desde América (segunda parte)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-14-5.
25. Leonardo Sancho Dobles (ed.), *Teatro breve en la provincia de Costa Rica. Tres piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-20-6.
26. Jesús María Usunáriz, *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-22-0.
27. Felix K. E. Schmelzer, *La retórica del saber: el prólogo de los tratados matemáticos en lengua española (1515-1600)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-13-8.
28. Robin Ann Rice (ed.), *Arte, cultura y poder en la Nueva España*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-21-3.
29. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-24-4.
30. Rebeca Lázaro Niso, Carlos Mata Induráin, Miguel Riera Font y Oana Andreia Sâmbrian (eds.), *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-11-4.
31. Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, *Relación y sentencia del virrey del Perú (1615-1621)*, ed. de María Inés Zaldívar Ovalle, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-25-1.

32. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libro I)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-27-5.
33. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libros II, III y IV)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-28-2.
34. Judith Farré Vidal (coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-23-7.
35. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.), *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-12-1.
36. Carlos F. Cabanillas Cárdenas (ed.), *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-32-9.
37. Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido (eds.), «*Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa*» (1700-1711). *Volumen I (1700-1705)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-33-6.
38. Francisco Antonio de Bances Candamo, *El esclavo en grillos de oro*, ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-34-3.
39. Jaume Garau (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-26-8.
40. Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-36-7.
41. Bartolomé Jiménez Patón, *Discursos (de calamidades, cruces y herejes)*, ed. de Juan C. González Maya, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-35-0.
42. Pietro Bembo y Giovanni Francesco II Pico della Mirandola, *De imitatione. Sobre la imitación*, ed. bilingüe de Oriol Miró Martí, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-37-4.
43. Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Piłat Zuzankiewicz (eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-29-9.
44. Ignacio Arellano y Frederick A. de Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-40-4.
45. Carlos Mata Induráin (coord.), «*Estos festejos de Alcides*». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-42-8.
46. Beatrice Garzelli, *Traducir el Siglo de Oro: Quevedo y sus contemporáneos*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-44-2.
47. Eugenio de Salazar, *Textos náuticos: Navegación del Alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600), Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*, ed. de José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-43-5.
48. Martina Vinatea, «*Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima*» de Rodrigo de Valdés, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-46-6.

49. Rafaële Audoubert, Aurélie Griffin et Morgane Kappès-Le Moing (eds.), *La poésie d'exil en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-47-3.
50. Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja Gómez-Agero (eds.), *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-49-7.
51. Enea Silvio Piccolomini (Pío II), *Tratado de la miseria de los cortesanos (traducción de Diego López de Cortegana)*, edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-48-0.
52. Delia Gavela García (ed.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-54-1.
53. Antonio Sigler de Huerta, «No hay bien sin ajeno daño», «Las doncellas de Madrid», estudio introductorio y edición crítica de Luisa Rosselló Castillo, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-39-8.
54. Ignacio Arellano (ed.), *Estéticas del Barroco. Conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-56-5.
55. Juan Pérez de Montalbán, *Auto sacramental famoso de las Santísimas Formas de Alcalá*, estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-57-2.
56. António Apolinário Lourenço, Carlos d'Abreu y Mariela Insúa (eds.), *Francisco Botelho de Moraes e Váscancelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo. Francisco Botello de Moraes e Váscancelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-59-6.
57. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas (eds.), *Cervantes en el Septentrión*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-58-9.
58. Carlos Mata Induráin, Antonio Sánchez Jiménez y Martina Vinatea (eds.), *La escritura del territorio americano*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-61-9.
59. Ruth Fine, Luis González Fernández y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Héroes y villanos de la Biblia en el teatro áureo*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-53-4.
60. Ignacio Arellano y Robin Ann Rice (eds.), *Barroco de ambos mundos. Miradas desde Puebla*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-62-6.
61. Gleydi Sullón Barreto, *Viajantes al Nuevo Mundo. Extranjeros en Lima, 1590-1640*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-64-0.
62. Javier Huerta Calvo (ed.), *Fuente Ovejuna (1619-2019). Pervivencia de un mito universal*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-60-2.
63. Ignacio Arellano (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1, Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-65-7.
64. Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, *Los Santos Niños Justo y Pastor en el teatro del siglo XVI (la «Representación» de Francisco de las Cuevas y el anónimo «Auto del martirio»)*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-66-4.

65. Felipe B. Pedraza Jiménez, *El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Contexto y texto*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-63-3.
66. Rosa M. Calafat Vila, Catalina Monserrat Roig y Gabriel Seguí Trobat, *El «Nou mètode» de Antoni Portella, una gramática latina en lengua catalana: Menorca y Mallorca en la Ilustración*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-67-1.
67. Fernando Rodríguez Mansilla, *En los márgenes del Siglo de Oro. Vidas imaginarias de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-68-8.
68. Belinda Palacios, *Entre la historia y la ficción: estudio y edición de la «Historia del Huérfano» de Andrés de León (1621), un texto inédito de la América colonial*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-79-4.
69. Ignacio Arellano (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 2, Poesía de los segundones*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-77-0.
70. Celsa Carmen García Valdés (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Entremeses de burlas*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-70-1.
71. Carlos F. Cabanillas Cárdenas, Arnulfo Herrera, Fernando Rodríguez Mansilla y Martina Vinatea (eds.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Burla y sátira en los virreinos de Indias. Una antología provisional*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-71-8.
72. Rebeca Lázaro Niso (ed.), *Nuevos paradigmas para el estudio del teatro aurisecular*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-72-5.
73. Victoriano Roncero López (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 5. Burlas picarescas*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-73-2.
74. Rosa Perelmuter (edición e introducción) y Luis M. Villar (recopilación bibliográfica), *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-69-5.
75. Raúl Marrero-Fente, «Obra nuevamente compuesta...» de Bartolomé de Flores (1571). *Primer poema hispano de los Estados Unidos*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-81-7.
76. Carlos M. Gálvez Peña, Martina Vinatea Recoba y Elio Vélez Marquina, *Las mujeres del virreinato del Perú: agentes de su economía, política y cultura*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-74-9.
77. Martina Vinatea, *El «Discurso en loor de la poesía»: declaración de principios de los poetas del Nuevo Mundo*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-50-3.
78. Francisco Martínez Montañón, *Arte de cocina en que se trata el modo que más se usa de guisar en este tiempo en viandas de carne y pescado, pastelería, conservería y bizcochería y lo tocante para el regalo de enfermo*, edición crítica y estudio preliminar de Jesús M. Usunáriz y Magalí Ortiz Martín, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-55-8.
79. Cristina Taberner y Jesús M. Usunáriz (eds.), *Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XIX*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-952399-00-8.

80. Almudena Vidorreta, *Teatro, poder e imprenta en la Cerdeña española. A propósito de una loa de José Navarro*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-952399-01-5.
81. Francisco Ramírez Santacruz y Fernando Rodríguez Mansilla (eds.), «Ni distancias que estorben, ni mares que impidan»: *globalización y la temprana modernidad hispánica*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-02-2.
82. Juan Manuel Escudero Baztán (ed.), *La Edad de Oro de los aventureros españoles (tipos y figuras de la cultura hispánica)*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-07-7.
83. Miguel Betti, «*Novum Ver (Nueva primavera)*». *Una pieza jesuítica desconocida de Jerónimo Román de la Higuera*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-08-4.
84. Ignacio D. Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin (eds.), *Re-creando el Siglo de Oro: adaptaciones áureas en la literatura y en las artes*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-03-9.
85. Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.), *De los cantares de gesta a los cantares de ciego (Una historia de reelaboraciones entre oralidad y escritura)*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-05-3.
86. Naïma Lamari y Emmanuel Marigno (eds.), *Herencias artísticas y reescrituras (desde la Edad Media hasta los siglos xx y xxi). Héritages artistiques et réécritures (du Moyen-Âge aux xx^e-xxi^e siècles)*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-10-7.
87. *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial. Volumen I. Reinados de Felipe III y Felipe IV*, edición dirigida por Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-09-1.
88. Martina Vinatea e Ignacio Arellano, *Epidemias y remedios en el virreinato del Perú. Dos tratados médicos sobre el garrotillo y el sarampión (Francisco de Figueroa y Francisco Bermejo)*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-12-1.
89. Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido (eds.), *Diario de Noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa (1700-1711). Volumen 2 (1706-1711)*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-13-8.
90. Francesco Cotticelli, Flavia Gherardi y Carlos Mata Induráin (eds.), *La burla en el Siglo de Oro: teatro, literatura y artes*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-15-2.
91. Alberto Gutiérrez Gil, *Francisco de Rojas Zorrilla y la comedia palatina*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-16-9.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Francisco de Rojas Zorrilla y la comedia palatina es el resultado de las investigaciones que comenzaron en el año 2011 con mi tesis doctoral en torno al corpus palatino del dramaturgo toledano, uno de los más alabados seguidores de la estela calderoniana. La crítica había puesto el foco, preeminentemente, en sus comedias de capa y espada y en su producción trágica; sin embargo, hasta el momento no existía un volumen de conjunto que analizara las peculiaridades del subgénero cómico de la comedia palatina dentro de sus creaciones. Tras una puesta al día de las consideraciones en torno a los límites de este género tan productivo en el teatro áureo y la fijación del corpus rojiano, analizamos un total de once títulos a la luz de cuatro rasgos que lo identifican: el distanciamiento espacial y temporal de los hechos narrados, la naturaleza de sus personajes protagonistas, los espacios de la acción y sus principales ejes temáticos. Todos ellos contribuyen, como se podrá comprobar en el estudio, a la búsqueda de un producto original que destaca por su calidad literaria e ideológica y que, en consecuencia, habría despertado una buena acogida entre el público que asistía a los corrales.

Alberto Gutiérrez Gil, profesor Contratado Doctor en la Universidad de Castilla-La Mancha, es licenciado en Filología Hispánica y doctor en «Estudios Filológicos». Su especialidad es el teatro del Siglo de Oro, especialmente la comedia palatina de la generación calderoniana, con mayor incidencia en las figuras de Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Enriquez Gómez. Forma parte del Instituto Almagro de teatro clásico y del Grupo de Investigación en Teatro Clásico Español (GITCE). Entre sus publicaciones destacan artículos en revistas especializadas y capítulos de libros y, sobre todo, ediciones críticas de varios títulos de los dramaturgos señalados. Actualmente compagina los estudios puramente filológicos con aspectos más didácticos en el área de la Lengua y la Literatura españolas.



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO