



yo lo haré, pero otra cosa  
que por ser alta y sutil  
ponga en confusión a mil,  
hoy cesa en verso y en prosa,  
y aun las humanas muy presto  
también las pienso dejar,  
por no me ver censurar  
ni ser a nadie molesto.  
Yo fui primero inventor  
de la comedia en Hungría,  
que las que primero había  
eran sin gracia y primor.  
Y tras haber enseñado  
el estilo que hoy se ve  
y corregido el que fue,  
de vega me he vuelto en prado,  
que cuando vengo a tener  
fruto de mil escritores,  
hay mil que dejan las flores  
y andan buscando alcacer.

[*El animal de Hungría*, vv. 313-339]

¿Qué era esta comedia de Hungría de la que Lope se enorgullece de haber inventado, y que en 1611 debía de ser un género muy querido por el público? A día de hoy la conocemos como comedia palatina, aunque su adscripción genérica ha ido variando con el paso del tiempo sin que todavía se haya llegado a delimitar del todo. Voy a aprovechar estas líneas para realizar un veloz repaso por sus características, incidiendo en los puntos conflictivos y matizando las teorías aceptadas apoyándome en ejemplos sacados del enorme *corpus* lopeesco de más de cien comedias supuestamente palatinas.

## LOS PERSONAJES

<sup>xvii (nc.)</sup> El rasgo principal es que las obras están protagonizadas por personajes nobles. A fines del s. xvi, cuando Calderón ya había muerto y la comedia palatina había evolucionado hasta la extenuación, Bances Candamo distinguía entre comedias historiales y amatorias (que son «pura invención o idea sin fundamento en la verdad»), y subdividía estas últimas entre:

Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. Las de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros<sup>2</sup>.

Este rasgo característico y primordial del género palatino afectará directamente a otras de sus peculiaridades distintivas que iremos viendo por separado. Así, como algunos de los protagonistas amorosos pertenecen a la alta nobleza, nos vamos a encontrar con personajes-tipo como el «rey-galán». Esto obligará a alejar la historia del *hic et nunc*, no del espectador del corral (como se ha dicho)<sup>3</sup>, sino de los tres «Felipes» que gobernaron España durante la vida de Lope. Los reyes y nobles que aparecían en escena en lances amorosos nunca debían vincularse con los reales (por mucho que los Austrias tuvieran una vida amorosa intrincada). De igual forma, la presencia de poderosos como protagonistas abrirá la temática de la obra a la peliaguda cuestión del uso y abuso del ejercicio del poder, lo cual puede llevar a este género a bordear los límites de la tragedia.

Estos nobles que aparecen, muchas veces inventados, se caracterizan por tener nombres rimbombantes, acordes con su rango<sup>4</sup>, pero también vinculados con las ideas de lejanía exótica (espacial o temporal), y con su vertiente imaginativa-novelesca. Se trata de una característica que tienen todos los personajes de este tipo que existen en la obra lopesca, solo que, como en el género palatino siempre se dan estas circunstancias, se vuelve más visible. De esta forma, vamos a encontrar protagonistas llamados Astolfo,

<sup>2</sup> BANCES CANDAMO, *Téatro de los teatros*, p. 33.

<sup>3</sup> COUDERC, *Galanes y damas*, p. 59.

<sup>4</sup> ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», p. 165.

Felisarso, Otón, Tomar, Clorinda, Eufrasia, Rosimunda..., todos ellos evocadores de épocas y lugares lejanos.

Junto a estos personajes nobles surgen otros pertenecientes a un nivel inferior (secretarios<sup>5</sup>, criados, campesinos...) <sup>6</sup>. Las relaciones entre estos dos estamentos crearán tramas más complejas que las amorosas protagonizadas por simples hidalgos, llegando incluso a romperse el orden de preferencia existente en la época <sup>7</sup>. Además, estas interrelaciones establecen un subgénero si la relación entre los personajes se repite en varias obras (como es el caso de las «comedias de secretario», donde la dama noble se enamora de su criado).

El papel del protagonista a veces recae en el personaje de un galán español que vive o llega a la corte extranjera y destaca por su bizarría <sup>8</sup> (suele repetirse que se llame don Juan <sup>9</sup>, o que pertenezca al linaje del conde de Barcelona/casa de Moncada <sup>10</sup>). Otras veces el protagonista es un noble que se ha criado en el monte, sin cultura, pero que aún muestra su espíritu noble (los llamados «salvajes», que terminan ocupando su lugar social al final de la comedia). También es habitual de estas obras el poderoso-déspota, que hace valer su supremacía a todos los niveles (pudiendo llegar a cambiar a lo largo de la obra).

<sup>5</sup> La figura de asesor más alta sería el valido o privado del rey. Sobre sus características véase CANO NAVARRO, «La figura del valido».

<sup>6</sup> ARATA, «Comedia palatina», p. 159; ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», p. 164; GALAR, «El género palatino», p. 37.

<sup>7</sup> A veces la ruptura del orden establecido se produce dentro del estamento de la nobleza, que también tenía niveles (por ejemplo, entre un rey y un conde que pretenden a una misma infanta en *Amigo por fuerza*).

<sup>8</sup> *Sin secreto no hay amor*. ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», p. 166, pone el ejemplo de *El guante de doña Blanca* y lo relaciona con las comedias cómicas de temática amorosa. Existe esta misma situación con personaje femenino: *El lacayo fingido* y *La mayor virtud de un rey*.

<sup>9</sup> *Del mal lo menos*, *La fuerza lastimosa* (que también es nieto del conde de Barcelona), *La ocasión perdida*, *El vencido vencedor*.

<sup>10</sup> *Las burlas veras*, *El ejemplo de casadas*, *El caballero del Sacramento*, *El gallardo catalán*, *Don Juan de Castro*, *El animal de Hungría*.

En cuanto a los personajes cómicos, a pesar de que se llega a asegurar que es un elemento constitutivo de este género la «nula presencia del mundo de los criados [...] y, por tanto, de los graciosos»<sup>11</sup>, la realidad es otra. Lo que ocurre es que no va a aparecer el omnipresente gracioso de la comedia urbana (criado del caballero urbanita protagonista), pero porque en el género palatino los protagonistas suelen pertenecer a diversas capas del estamento nobiliario, y estos tenían a su servicio una variopinta clase de criados (lacayos, bufones, escuderos...)<sup>12</sup>. A pesar de no interactuar con un hidalgo, muchos de ellos serán verdaderos «graciosos», en el sentido de que son criados que funcionan como contrapunto cómico de su señor, el galán protagonista, por medio de una comicidad activa. El resto de personajes que aparecen son figuras cómicas secundarias, de estrato social bajo y comicidad pasiva: como un cura<sup>13</sup>, un villano<sup>14</sup>, el bobo o simple<sup>15</sup> y un labrador<sup>16</sup>.

De igual forma vamos a encontrar personajes cómicos dentro del estrato social alto, como las damas donaire<sup>17</sup>. Los hombres salen mejor parados, ya que casi no existe el galán con donaire y no hay galanes ridículos. A pesar de esta seriedad del noble, hay estupendas excepciones, como el rey

<sup>11</sup> TUBAU, «Prólogo», p. 683.

<sup>12</sup> *El rey por trueque, La corona de Hungría, Acertar errando, El ingrato, Quien bien ama, Nadie se conoce, Allá darás, rayo, El castigo sin venganza, El desdén vengado, El hijo sin padre, La locura por la honra, Quien más no puede, Sin secreto no hay amor, La ventura sin buscarla, La humildad y la soberbia, Dineros son calidad, Amigo por fuerza, Enredos de Benito, La boba para los otros, Obras son amores, El guante de doña Blanca, Ventura y atrevimiento, El mármol de Felisardo, Amistad y obligación, El caballero del Sacramento, Don Juan de Castro I, La intención castigada, El mayor imposible, La necedad del discreto, La obediencia laureada, La ocasión perdida, La octava maravilla, El perro del hortelano, El secretario de sí mismo, El villano en su rincón, Amor secreto hasta celos, El guante de doña Blanca, La llave de la honra, El poder en el discreto, La prueba de los ingenios, El saber puede dañar, Si no vieran las mujeres, El vencido vencedor.*

<sup>13</sup> *Los tres diamantes.*

<sup>14</sup> *Amar como se ha de amar, Del monte sale, La discordia en los casados, El hombre de bien, La inocente Laura, El hijo de los leones* (es un villano simple). Hay villanos que llegan a la ciudad acompañando a sus señores y se convierten en graciosos: *El hombre por su palabra, Lo que está determinado* y *Lo que ha de ser.*

<sup>15</sup> *Llegar en ocasión, Los muertos vivos, El hijo de los leones.*

<sup>16</sup> *Laura perseguida.*

<sup>17</sup> *El lacayo fingido, Los torneos de Aragón, El valor de las mujeres, La boba para los otros.*

la  
anterior  
de  
Don Juan  
no inter  
tía con  
el noble  
protagonista  
(no es de  
contrapunto  
cómico) y más  
disfrazarse  
su papel  
principal

No!!!

envenenado y sin memoria de *La sortija del olvido*, que lleva el peso de la comicidad, junto a su criado, cada vez que le da órdenes contrapuestas por culpa de los vaivenes de su memoria.

mo!  
OLIVA!  
Hernández Valcárcel<sup>18</sup> apunta que también faltan las criadas que formarían pareja final con los graciosos por culpa de la diferencia de estatus entre la dama y su secretario en las comedias palatinas que se basan en esta relación desigual. Pero no olvidemos que las «comedias de secretario» son solo una pequeña parte de las palatinas, por lo que el enlace final del gracioso con la criada (a veces acompañado de una recompensa económica o social-laboral) va a aparecer en otras obras palatinas fuera de este subgénero<sup>19</sup>.

## EL ESPACIO

Es curioso que, a pesar de que la denominación «palatinas» las vincula con los ambientes palaciegos, muy poco se ha escrito a este respecto<sup>20</sup>. Primeramente hay que tener claro que no toda comedia que tiene escenas en palacio será palatina<sup>21</sup>; sin embargo, sí todo el género palatino contiene escenas que suceden en palacio y sus alrededores (incluido los montes y villas que le pertenecen). Dentro del palacio tendremos: salas y aposentos, el salón principal o del trono, e incluso el jardín<sup>22</sup>, el patio (que se encuentran dentro de las murallas del recinto) o la torre/cárcel<sup>23</sup>. También podremos

<sup>18</sup> HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, «El tema de la dama enamorada», p. 488.

<sup>19</sup> *Amor, pleito y desafío, La boba para los otros, El hijo de los leones, El hombre de bien, El llegar en ocasión, El mayor imposible, El poder en el discreto, El saber puede dañar, Si no vieran las mujeres, Quien bien ama tarde olvida, Ver y no creer, El vencido vencedor, Del monte sale quien el monte quema* (aunque no es criada, sino villana amiga de la protagonista disfrazada).

<sup>20</sup> ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», p. 165.

<sup>21</sup> Por ejemplo: ninguna de las comedias que utiliza OLIVA («El espacio escénico») para describir el espacio escénico de las comedias palatinas ha sido descrita por los críticos como perteneciente a este género, aunque sucedan en palacios.

<sup>22</sup> Sobre el jardín como lugar del amor en la comedia palatina véase ZUGASTI, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina».

<sup>23</sup> Para GÓMEZ RUBIO, «Rojas Zorrilla», p. 212: el jardín y la cárcel-torre son «espacios recurrentes en los dramas de ambientación palatina cuyo conflicto se circunscribe al tema del poder».

encontrarnos con escenas que suceden en la zona próxima al exterior del palacio (con uso de ventanas, balcones o puertas) o en exteriores más lejanos pero que siguen perteneciendo al mismo noble que el palacio (montes, villas y campos).

De igual forma, existen escenas que transcurren en interiores y exteriores ya no relacionados con el ambiente palaciego principal. Las acciones pasarán en ciudades, villas o aldeas (tanto en el interior de sus edificios, como quintas, casas, cabañas, molinos..., y en el exterior de los mismos con las típicas ventanas y calles de las comedias urbanas), en montes con sus cuevas y bosques<sup>24</sup> o en campos, en zonas de paso de viajeros tanto por mar (orilla/ribera/playa/costa/puerto) como por tierra (caminos); hasta van a aparecer campos de batalla, campamentos militares y puertas y muros de ciudades cuando la obra toque temas de índole militar.

La combinación entre cuadros situados en palacio y otros en la villa suele relacionarse con la temática del enfrentamiento entre corte y aldea<sup>25</sup> y los tópicos vinculados con este tema (por ejemplo, el del príncipe salvaje)<sup>26</sup>. No obstante, no siempre vamos a encontrarnos con esta confrontación de espacios. En contadas ocasiones, la acción puede suceder con escenas exteriores e interiores, pero sin salir del recinto de palacio<sup>27</sup>.

Las comedias palatinas intercambian espacios conocidos (que afianzan la verosimilitud de la historia) con espacios imaginarios (que le conceden libertad). Un topónimo característico de la vertiente irreal es el lugar de Belflor y sus variantes. En Lope encontramos escenas situadas en Miraflores<sup>28</sup>,

*Belflor → el tofo'umo i vece*

<sup>24</sup> GUTIÉRREZ GIL («Hungría como espacio mítico», p. 229) señala el bosque como «lugar de conspiraciones y partos [...], clave para el desarrollo de los acontecimientos, pues ofrece cuantiosos lugares en los que esconderse para llevar a cabo emboscadas y ocultar partos que podrían traer consecuencias fatales».

<sup>25</sup> Dice CANO NAVARRO respecto a *Porfiando vence amor*: «los dos espacios están descritos de modo antitético: [...] la aldea es la ascética hacia la felicidad y la paz interior, que no reina en la corte» («El espacio palatino»).

<sup>26</sup> Véase ARATA, «El príncipe salvaje» y ANTONUCCI, *El salvaje en la comedia*.

<sup>27</sup> *Carlos el perseguido*, *El príncipe melancólico*, *El silencio agradecido*.

<sup>28</sup> *El ejemplo de casadas*, *Nadie se conoce* y *El animal de Hungría*.

Albaflor<sup>29</sup>, Floralba<sup>30</sup> y Belflor<sup>31</sup>; incluso aparece un mismo lugar denominado de ambas formas indistintamente (en *El villano en su rincón* se la nombra como Miraflor y Belflor). Se trata de una ubicación imaginaria que no se encuentra en ningún país en concreto, aunque sí se vincula con espacios de aldea pertenecientes a un noble.

Estos nombres convencionales pudieron tener un origen literario. Weber de Kurlat<sup>32</sup> hablaba de lecturas italianas («ya sea de *novelle*, ya de historia, sobre todo en torno a los Borgia y Lucrecia especialmente»), pero bien pudo estar influenciado por los libros de caballerías o canciones de gesta, y sus personajes con nombres basados en «Flor» (Belflorís, Florisbel, Belflorán, Beafleur...). Por otra parte, existían ejemplos reales de estos bosques y aldeas pertenecientes a palacios en la época de Lope donde bien pudo inspirarse. Así, Weber de Kurlat<sup>33</sup> anotaba que el lugar indeterminado Belflor pudo tener una fuente real en Belfiore, una de las residencias de campo de los duques de Ferrara. Aunque hay espacios, que no nombra, más cercanos a la realidad del dramaturgo como el municipio de Miraflor en Denia (las *Fiestas de Denia* comienzan muy cerca), Belfiore en Verona (lugar de paso de algunas compañías de la *commedia dell'arte*)<sup>34</sup>, o Miraflor, residencia de la infanta Catalina Micaela (hija de Felipe II) en Piamonte.

<sup>29</sup> *Dios hace reyes.*

<sup>30</sup> *Lo que ha de ser.*

<sup>31</sup> MCCREADY, «The Toponym Belflor», estudia el uso de este topónimo en varias obras literarias del Siglo de Oro. Aparece en *El perro del hortelano*, *El poder vencido y amor premiado*, *La honra por la mujer*, *La corona de Hungría*, *La resistencia honrada*, *El silencio agradecido* y *La amistad y obligación*.

<sup>32</sup> Weber de Kurlat, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», p. 350, n. 30.

<sup>33</sup> Weber de Kurlat, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», p. 350, n. 30.

<sup>34</sup> Es el único lugar que cita MCCREADY, «The Toponym Belflor», p. 379, como posible ubicación real de Belflor, pero le parecía muy improbable que Lope hubiese escuchado tal topónimo. Sin embargo, cerca del lugar se encuentra Villa Moneta, donde se conservan frescos que representan actores de la *commedia dell'arte* (que pudieron llegar a España).

A pesar de que los lugares concretos puedan ser imaginarios<sup>35</sup>, estos se suelen situar en países reales<sup>36</sup>. Lope hablaba de «comedias de Hungría», pero no dudó en ambientarlas en otros territorios. Principalmente las situaba en Europa: Hungría<sup>37</sup>, Italia, Francia, Inglaterra<sup>38</sup>, Irlanda, Escocia, Países Bajos, Imperio Germánico, Portugal, Albania, Serbia, Croacia, Grecia, Macedonia y Polonia. Y, en menor medida, nos encontramos con otros lugares del mundo: Argelia, Túnez, Imperio Otomano, Arabia, Asiria, Israel, República Dominicana, Persia, Jerusalén, Chipre, India y, en África, Etiopía y Libia.

Cuando el lugar pierde su alejamiento espacial, se suele sustituir por otro temporal (casi siempre se ambientan en la Edad Media, cuando España estaba dividida en diferentes reinados). Son pocas las comedias que, ubicadas dentro de territorio español, se toman como palatinas<sup>39</sup>. En las medievales suele situarse en los reinos exteriores a Castilla, pero también puede transcurrir en el reino castellano si la intriga amorosa no se desarrolla en sus palacios<sup>40</sup>. Algo semejante ocurre con las obras que se saltan, al mismo tiempo, las premisas de alejamiento temporal y espacial. La forma que tiene el dramaturgo de solucionar esta supuesta contradicción (una comedia palatina que sucede en la España contemporánea) es no ubicar en España las escenas que suceden en palacio<sup>41</sup> (es decir, nos alejamos de los reyes españoles contemporáneos y su corte, que nunca podrían formar parte de la intriga amorosa). Por tanto, solo se necesita un alejamiento espacial exclusivamente para las escenas palatinas, lo que significa que este tipo de obras siempre van a tener, obligatoriamente, algunas escenas que sucedan fuera de España.

<sup>35</sup> Además de las variantes de *Miraflor*, no encuentro referencias reales a los lugares de Bisela, Alenes y Bellas Albas que aparecen en *El valor de las mujeres*, *Alba Real* y *Estelia* en *Ello dirá*, e Iberia en *El mejor maestro el tiempo*. Aunque Artelope ubica en España estas dos comedias, en realidad no queda muy claro a dónde pertenecerían.

<sup>36</sup> En muy pocas ocasiones el país queda sin determinar: *Laura perseguida*, *Lucinda perseguida*, *El molino*, *La vengadora de las mujeres*.

<sup>37</sup> Para GUTIÉRREZ GIL, «Hungría como espacio mítico», p. 219, transcurren en Hungría 13 comedias «no históricas de sesgo cómico».

<sup>38</sup> Todas las comedias que suceden casi en su totalidad en Inglaterra son palatinas.

<sup>39</sup> Los torneos de Aragón, *La ocasión perdida*, *Quien más no puede*, *Guardar y guardarse*, *Más pueden celos que amor*, *Ventura y atrevimiento*.

<sup>40</sup> *Guardar y guardarse*.

<sup>41</sup> *Amistad y obligación* y *La octava maravilla*.

## EL TIEMPO

Ya Weber de Kurlat<sup>42</sup> apuntaba que estas obras estaban ubicadas en un tiempo impreciso, a veces con referencias históricas más inventadas que reales. Esta pseudo-historia, con alusiones a reinos antiguos algunos de ellos ya no existentes (como los distintos reinos españoles medievales o el de Hungría) y otros inventados (como el de Dalmacia)<sup>43</sup>, ambientaciones antiguas (castillos feudales, guerras entre reinos...), y títulos nobiliarios en desuso (emperadores del imperio Germánico, príncipe de Aragón, duque de Ferrara...) o directamente imaginarios (rey Dinacreo de Suecia, rey Enrique III de Nápoles...), tiene bases históricas muy débiles, lo que origina que muchas veces se produzcan situaciones históricas imposibles (como en *La Filisarda*, que sucede en Tebas como capital de Grecia que coincide en el tiempo con el reino de Bohemia).

Más de la mitad de las comedias palatinas de Lope se ubican en un tiempo impreciso, es decir, el contexto es verosímil, pero sin especificar en qué momento en concreto ha sucedido. En cuanto a las obras con algún trasfondo histórico, el dramaturgo tiene preferencia por la Edad Media, sobre todo en las comedias ubicadas en los antiguos reinos españoles, en reinos italianos y en otras zonas de Europa<sup>44</sup>. La Edad Media española va desde el s. X (época de Ordoño III en León, en *Quien más no puede*) hasta el s. XIV (reinado de Pedro I el cruel en Castilla, en *Guardar y guardarse*). Pocas comedias transcurren durante los siglos XV y XVI, pero ya ninguna en España<sup>45</sup> (siendo Italia su lugar preferido para esta ambientación temporal)<sup>46</sup>. También aparecen unos pocos ejemplos ubicados en una antigüedad clásica

<sup>42</sup> WEBER DE KURLAT, «Hacia una sistematización», p. 871.

<sup>43</sup> *La suerte de los reyes*.

<sup>44</sup> Excepto por *El rey por su semejanza*, que sucede en Asiria, aunque en una Edad Media muy imprecisa.

<sup>45</sup> *El hijo de Reduán*, que debe suceder un poco antes de la conquista de Granada por los Reyes Católicos, es una mezcla entre géneros, con rasgos palatinos, pero también históricos, que marcan la época en la que debe ubicarse la obra; por eso no la incluyo.

<sup>46</sup> *El castigo sin venganza*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La quinta de Florencia*, *El secretario de sí mismo*, *La necedad del discreto*. Las tres primeras tienen como fuente literaria a Mateo Bandello.

muy imprecisa<sup>47</sup>. Y las hay, como hemos visto, que transcurren en una época contemporánea al autor. Recordemos, eso sí, que, cuando no existe un alejamiento temporal, Lope utiliza un alejamiento espacial (que puede obviarse en algunas escenas de la obra si la alta nobleza castellana no está involucrada en la intriga amorosa).

### LA IRREALIDAD Y LA VEROSIMILITUD

Ya Bances Candamo diferenciaba entre comedias basadas en la historia o en la fantasía, y situaba en el reino de la fantasía las comedias de amor entre personajes nobles. La idea está muy clara desde antiguo, pero hay dos circunstancias que oscurecen esta situación: la difusa barrera entre historia y fantasía en el Siglo de Oro, y que las comedias fantásticas podían coger datos reales para crear un ambiente verosímil. Por ello, el investigador de hoy en día debe centrarse en qué datos eran tomados como históricos en el momento de ser escrita la obra y cuáles no (además de la intención del autor). También hay que tener en cuenta qué peso tienen esos datos sobre la trama de la comedia, ya que la información histórica solo puede ser un pequeño esquema para dar credibilidad a la intriga amorosa.

Por ejemplo: Lope utilizó en varias de sus comedias personajes descritos como «conde de Barcelona», o pertenecientes a la casa de Moncada (a veces, las dos circunstancias superpuestas). Para Trambaioli<sup>48</sup> esto se debe a que el autor estaba realizando una reivindicación genealógica. Sin embargo, el hecho de que las obras donde aparecen no tengan una ambientación histórica precisa, ni tampoco los personajes que llevan este nombre recreen a un personaje histórico de la estirpe, me inclina a pensar que estamos ante una base más fantasiosa que real, y que los «condes de Barcelona» no serían más que otro nombre que el autor usaba como ambientación exótica. Tampoco la aparición de un personaje histórico como protagonista nos aclara ante

<sup>47</sup> En *El hijo de los leones* se nombra a Alejandría y Atenas, y en *El hombre por su palabra* aparece un ficticio rey de Macedonia. El caso de *Los embustes de Fabia* es especial, ya que aparece el personaje histórico de Nerón, que ubica la comedia en la antigua Roma, pero la historia es inventada y palatina.

<sup>48</sup> TRAMBAIOLI, «Lope de Vega y la casa de Moncada».

qué género nos encontramos. Lope puede usar un personaje reconocido como Nerón en *Los embustes de Fabia* y, sin embargo, realizar una comedia con una historia imaginaria (aunque su ambientación sea histórica). De igual forma, el escritor puede aprovechar personajes sacados de la literatura para dar aspecto de realidad a su obra (ya que son reconocidos por el público, que es lo que le interesaba).

A pesar de esta búsqueda de la verosimilitud, las comedias palatinas, por tratar de la alta nobleza (y de sus flaquezas amorosas), jamás se acercarán demasiado a la realidad circundante; y esta realidad «de proximidad», incide de nuevo en la idea de que quienes importaban eran los reyes españoles contemporáneos y sus circunstancias. Un dramaturgo podía ubicar en el extranjero la historia de un mal gobernante que se comporta como un déspota, pero si este hecho influía en la política exterior que llevaba la monarquía española, el dato se cambiaba por orden expreso de los censores. Los lugares prohibidos mudaban al ritmo de los vaivenes de alianzas que firmaban los Austrias. En las licencias de representación que se conservan en algunos manuscritos ha quedado registro de estos cambios de última hora<sup>49</sup>. Por ello, en *El amigo por fuerza*, el censor Gracián Dantisco autoriza su representación pero exigiendo que «fueran mudados los nombres de Hungría y Bohemia en Tracia y Frisia»; y lo mismo sucede con el nombre de los personajes, como en *La batalla del honor*, donde hubo que mutar el nombre del rey de Francia por el de Albania (aunque en el texto se quedaron algunas referencias a Francia sin enmendar que se le pasaron a la vista censora); y en *El cuerdo loco*, que se cambió el nombre del rey Filipo por Lisipo (porque era demasiado parecido al sempiterno «Felipe» de todos los Austrias de la época).

Podemos hablar, entonces, de una verosimilitud «en su justa medida»: lo justo para que la ambientación de la historia le resultase cómoda al público y, al mismo tiempo, no incomodase al poder.

<sup>49</sup> Pensemos que el escritor ya realizaba una censura previa a la escritura, teniendo muy en cuenta las circunstancias políticas que le rodeaban. Por esta razón no hay muchas censuras a los lugares escogidos, y solo suceden cuando España firmaba una alianza entre el momento en que el autor escribía la obra y que esta pasa por censura.

El alej...  
serie de tem...  
cruces, dam...  
palatinas var...  
amor ya lo l...  
las historiale...  
cortesanos q...

Tanto...  
«menores» r...  
folclore (y, s...  
fuente de ins...  
nouvelle, cuen...  
entre person...  
social real o...  
identidades...  
perdidos, el...  
amores prob...

Algun...  
creando «su...

<sup>50</sup> GARCÍA RE...

<sup>51</sup> HERNÁNDE...  
tema dent...  
propuesta...  
tema centr...  
un disfraz...  
p. 41. A pe...

<sup>52</sup> FERRER VAL...

<sup>53</sup> ANTONUCC...

<sup>54</sup> ZUGASTI, «...

## TEMAS Y ACCIONES

El alejamiento espacio-temporal permitía al dramaturgo utilizar una serie de temas impensables de tratar en universos más verosímiles: poderosos crueles, damas casándose con un inferior... A pesar de esta libertad, las obras palatinas van a centrarse en dos grandes temas: el amor y la nobleza. El amor ya lo había señalado Bances Candamo como eje temático (frente a las historiales), en común con las comedias de capa y espada. Los personajes cortesanos que las protagonizan marcan el otro eje en torno a la nobleza.

Tanto un tema como el otro están formados por una serie de temáticas «menores» relacionadas con ellos, muchas de las cuales ya preexisten en el folclore (y, sobre todo, en otros géneros literarios que pudieron servir como fuente de inspiración del dramaturgo: la novela bizantina, libros de caballerías, *novelle*, cuentos...). Algunos de los temas más comentados son los del amor entre personas de distintos estamentos (pudiendo tratarse de una desigualdad social real o ficticia), las persecuciones amorosas o políticas<sup>50</sup>, los juegos de identidades y la importancia del ocultamiento<sup>51</sup>, los hijos abandonados o perdidos, el buen o mal uso del poder, los vicios de los gobernantes<sup>52</sup>, los amores prohibidos, y el enfrentamiento ideológico entre corte y aldea<sup>53</sup>.

Algunos de estos «subtemas» se repiten de tal forma que acaban creando «subgéneros» dentro del palatino. Zugasti<sup>54</sup> citaba las comedias

<sup>50</sup> GARCÍA REIDY, «*El castigo sin venganza* y el drama palatino», p. 21.

<sup>51</sup> HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, «El tema de la dama enamorada», pp. 483-484, trata de este tema dentro de las comedias de secretario. Para OLEZA («Hagamos cosas de risa», «La propuesta teatral del primer Lope» y «La arquitectura de géneros», pp. 706-707) es un tema central de la comedia palatina. Esta ocultación de la identidad conlleva el uso de un disfraz (físico o imaginario). Véase HIGASHI, «La construcción escénica del disfraz», p. 41. A pesar de ser un tema tan utilizado, no es exclusivo del género.

<sup>52</sup> FERRER VALLS («Géneros y conflictos») habla de «desórdenes morales del poder».

<sup>53</sup> ANTONUCCI, «Algunos ejemplos de hibridación genérica», p. 154.

<sup>54</sup> ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», pp. 167-168.

de secretario<sup>55</sup>, las de juego de autoridades burlescas<sup>56</sup>, las de privanza (sin ejemplos lopescos), y las de honor conyugal<sup>57</sup>, pero se pueden añadir otras, como las «comedias del poder injusto»<sup>58</sup> (y otros que iré comentando). Respecto a las de secretario, se trata de una de las variantes dentro de «amores prohibidos» / «relación entre desiguales», quizá muy estudiada por ser el eje central de *El perro del hortelano*. No obstante, no hay que olvidar que era más frecuente la relación desigual contraria, donde es el hombre el que tiene la posición dominante y se enamora de una mujer inferior a él<sup>59</sup>.

Los temas se desarrollan por medio de las acciones, donde los personajes interactúan con el entorno. Muchas de las acciones amorosas se vinculan con el «enredo» (como también sucede en las obras de capa y espada). Villarino<sup>60</sup> decía sobre *El mayor imposible* que era una «aparente hibridación entre comedia palatina y comedia de enredo». Quizá esta forma de enfocarlo tiene que ver con una perspectiva desde la cual el enredo solo pertenecería a las comedias urbanas. Para mí no habría tal hibridación; simplemente, estaríamos ante una comedia palatina cuyo tema amoroso se desarrolla, sobre todo, por medio de acciones de enredo (algo no inusual). Es verdad que, como ya hemos visto, Bances Candamo intentaba separar las acciones amorosas (los «lances») que realizaban los caballeros en las comedias de capa y espada, y las de los nobles en las de «fábrica», y explicaba que las acciones de los nobles estaban vinculadas a «elevados amores», pero, en la

<sup>55</sup> ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», pp. 179-180, anota *El perro del hortelano*, *Las burlas de amor*, *Las burlas veras*, *La hermosa fea*, *La vengadora de las mujeres*, *El secretario de sí mismo*, *La ocasión perdida*, *El silencio agradecido* y *Arminda celosa* (estas dos últimas atribuidas al Fénix). Descarta *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* por ser tragedia.

<sup>56</sup> ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», citaba *Lo que está determinado* y *El príncipe inocente*. ARATA, «Comedia palatina», añadía *Las burlas de amor* y *Contra valor no hay desdicha*. El tema de las «autoridades burlescas» está en contacto en muchas ocasiones con el del «niño noble abandonado».

<sup>57</sup> ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», nombra *La batalla del honor*, *El saber puede dañar*, *Los torneos de Aragón* y *El molino*.

<sup>58</sup> OLEZA, «El Lope de los últimos años» y «Reyes visibles, reyes temibles».

<sup>59</sup> WEBER DE KURLAT, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», p. 344.

<sup>60</sup> VILLARINO, «*El mayor imposible*, una comedia palatina», p. 1171.

práctica, no todos los amores protagonizados por nobles tenían este fondo «elevado». Habría, por tanto, dos formas de enfocar las historias de amor: hacia la comedia y sus enredos, y hacia la tragedia y sus amores imposibles; pero ambas posibilidades conviven dentro del género palatino.

Por último, una acción que se repite de unas comedias a otras crea un «motivo». Aún no existe un estudio sistemático sobre los motivos que se utilizaban en el Siglo de Oro. De lo poco que se ha escrito al respecto, los investigadores se han parado en los siguientes temas: el amoroso en general<sup>61</sup>, el de la dama que se enamora de alguien de inferior condición social (motivos que se desarrollan en el subgénero de «comedias de secretario»)<sup>62</sup>, la «lujuria del déspota»<sup>63</sup> (donde el «poder injusto» se muestra por medio del vicio del mal gobernante, que en este caso es de carácter sexual) y el del niño noble abandonado (dentro del cual se encuentra la temática del «salvaje»)<sup>64</sup>.

## LOS LÍMITES GENÉRICOS

En un principio, los críticos tomaban las obras palatinas como exclusivamente cómicas y centradas en un tema amoroso<sup>65</sup>. Sin embargo, según pasan los años y los estudios, los investigadores van apoyando cada vez

<sup>61</sup> VILLARINO, «La renovación dramática», p. 4.

<sup>62</sup> HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, «El tema de la dama enamorada»; FLORIT DURÁN, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género» y «Refrán y comedia palaciega»; ZUGASTI, «De galán vergonzoso a galán ingenioso»; CATTANEO, «El juego combinatorio».

<sup>63</sup> OLEZA, «Trazas, funciones, motivos y casos». De las citadas en este artículo, serían claramente palatinas *El lacayo fingido*, *La batalla del honor*, *La resistencia honrada*, *El amor desatinado*, *La fuerza lastimosa*, *La locura por la honra*, *Carlos el perseguido*, y habría que replantearse la situación genérica de *La niña de plata*, *La ventura en la desgracia* y *El marqués de Mantua*. Solo quedaría fuera *Servir con mala estrella*, por su ambientación claramente histórica, y *La estrella de Sevilla*, que estaría a medio camino. Habría otras obras palatinas con esta temática, como *La llave de la honra*.

<sup>64</sup> Para ANTONUCCI, «Salvaje, villanos y gracioso», p. 28, el salvaje solo protagoniza en Lope *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *El animal de Hungría* y *El hijo de los leones*, todas comedias palatinas.

<sup>65</sup> OLEZA, «La propuesta teatral del primer Lope».

más la teoría de que también existe una obra palatina de carácter serio<sup>66</sup>, por lo que la falta de comicidad no servirá como criterio de exclusión para este género. En el «arco genérico» que va de la comedia a la tragedia podemos ubicarnos por medio de las siguientes combinaciones: tomaremos como comedia una obra de temática amorosa-ligera con final feliz; sin embargo, si la temática amorosa tiene un final trágico, o si una historia dramática termina con un final cómico<sup>67</sup> estaríamos ante una tragicomedia; y si el drama tiene un final trágico, entonces será tragedia<sup>68</sup>. Lope puede coger un mismo tema y conflicto, y enfocarlo desde cualquiera de estas formas. Ya Ferrer Valls<sup>69</sup> comentaba sobre *El perro del hortelano* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* que eran la «cara y cruz de un mismo conflicto, en su doble tratamiento, cómico y dramático», y añadía como punto intermedio *Carlos el perseguido*, con un tratamiento de tragicomedia.

Lope, al tratar sobre los géneros en la comedia clásica en el *Arte nuevo de hacer comedias*, había afirmado que «por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento» (vv. 111-112). El autor pocas veces contraviene esta norma y da el salto hacia la tragedia dentro del género palatino; pero lo hace. Para García Reidy<sup>70</sup> esto ocurre en *La hermosa Alfrede*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, la primera parte de *Don Juan de Castro*

<sup>66</sup> ANTONUCCI, *El salvaje en la comedia*; FERRER VALLS, «Géneros y conflictos»; OLEZA, «La comedia y la tragedia palatinas»; CANO NAVARRO, «El espacio palatino»; ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria».

<sup>67</sup> Para ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», p. 180, son comedias palatinas serias de Lope: «*La batalla del honor*, *El saber puede dañar*, *Los torneos de Aragón* o *El molino*. En todas ellas queda patente cómo desaparece el riesgo trágico al final, cuando el príncipe o poderoso (que pretendía locamente a una dama ya casada o comprometida con un inferior suyo) da un giro copernicano y abandona el acoso, venciendo a sí mismo y retornando a la cordura. Se restablece el orden, con el consiguiente final feliz».

<sup>68</sup> ZUGASTI las divide entre comedia palatina cómica y comedia palatina seria, dependiendo de si prevalece un tono u otro a lo largo de la comedia. No obstante, no clasifica como palatinas a las tragedias («Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», p. 168). OLEZA y ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros», pp. 710-711, no diferencian entre obras con un final feliz o trágico, por lo que solo distinguen entre comedia y drama palatino en base a que tengan un conflicto dramático y sean de naturaleza ejemplar. En ARTELOPE se sigue esta dicotomía. En esta base de datos sólo se clasifica como mezcla de comedia y drama palatino a *El hijo de los leones*.

<sup>69</sup> FERRER VALLS, «Preceptiva y práctica teatral», p. 61.

<sup>70</sup> GARCÍA REIDY, «*El castigo sin venganza* y el drama palatino», pp. 21-22.

(aunque es un final inconcluso, que se resuelve en la segunda parte), *El duque de Visco* y *El castigo sin venganza*. El subtítulo con el que aparece esta última obra en una suelta antigua («cuando Lope quiere, quiere») es toda una declaración de intenciones de que el autor (ya casi al final de su vida) era capaz de sobrepasar los límites, en este caso escribir una tragedia «moderna», mucho mejor que cualquiera de los integrantes de la nueva hornada de dramaturgos.

Si hay estas discrepancias a la hora de ubicar las obras palatinas dentro de los grandes macrogéneros, qué no va suceder cuando intentemos delimitar los rasgos que la diferencian de otros subgéneros. Ya he ido comentando algunos detalles: recordemos lo ya dicho sobre las obras históricas (entre ellas las genealógicas)<sup>71</sup>, que intentan basarse y reproducir hechos reales: cuantos más datos inventados tenga la obra, más cercanos estaremos al género palatino<sup>72</sup>. Habría que empezar a cuestionarse si estamos ante una obra palatina si: los personajes históricos no tienen un referente claro<sup>73</sup>, forman parte de una historia inventada<sup>74</sup>, o parte de la acción se desarrolla

<sup>71</sup> Y, dentro de las genealógicas, las que FERRER VALLS llama «dramas de la privanza», que describe como históricas («El juego del poder»). Tenemos el caso de *Porfiando vence amor*, que es clasificada como palatina por ARTELOPE y CANO NAVARRO, «La figura del valido», pero que para VILLARINO, «La desvergüenza como desmesura», p. 93, «parece trazar la intriga como un drama de privanza».

<sup>72</sup> Para GARCÍA REIDY, «*El castigo sin venganza* y el drama palatino», p. 20, *El duque de Visco* es un drama palatino, mientras para ARTELOPE es histórica.

<sup>73</sup> Véase lo dicho sobre los condes de Barcelona. Sirvan también como ejemplo los personajes con reminiscencias históricas de *La intención castigada*.

<sup>74</sup> Además del ejemplo de *Los embustes de Fabia*, conviene replantearse el género de *El guante de doña Blanca* que es tomada como comedia palatina por ZUGASTI, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», p. 166, por VILLARINO, «*El guante de doña Blanca*» y por CANO NAVARRO, «La figura del valido», pero que se clasifica como drama histórico en ARTELOPE. Ya se fijaba MENÉNDEZ PELAYO, «Prólogo», p. 79, en su trama poco histórica: «Quizás hayamos procedido con alguna laxitud calificando de histórica esta, que en rigor es una comedia palaciana, de amor y celos». De igual manera *La mayor virtud de un rey* es tomada por palatina por CANO NAVARRO, «La figura del valido», mientras que ARTELOPE la clasifica como drama historial (aunque anotan que se trata de una historia inventada sustentada por unos pocos nombres históricos). Véanse ejemplos de comedia palatina con nombres históricos pero historia inventada en *Más pueden celos que amor* o *La resistencia honrada*. De igual forma la comedia de *El cerco de Tremecén* también es ejemplo de comedia palatina con trasfondo histórico poco realista (por mucho que aparezcan cautivos y moros).

en lugares inventados<sup>75</sup>. También hay que tener en cuenta que la ubicación en tierras españolas no necesariamente está marcando que nos encontremos ante dramas históricos<sup>76</sup> o comedias urbanas<sup>77</sup>.

El género palatino se relaciona con las comedias urbanas por su temática amorosa, y se distancia por la nobleza de alguno de los protagonistas y por suceder, en algún momento, en las salas de sus palacios<sup>78</sup>. Por ello,

<sup>75</sup> Esto sucede con *Los Guzmanes de Toral* que, aun estando clasificada como drama historial de tipo genealógico por ARTELOPE, tenemos la presencia de la aldea de Mirafior (cercana a León), totalmente imaginaria.

<sup>76</sup> *El primero Benavides* es palatina para HIGASHI, «La construcción escénica del disfraz», p. 36, y drama historial para ARTELOPE; *La porfía hasta el temor* está clasificada en ARTELOPE como drama historial, pero ya se fijan en que tiene una base histórica muy endeble (aparecen los Moncada) que la acerca al género palatino; GARCÍA REIDY, «El castigo sin venganza y el drama palatino», pp. 21-22, clasifica la primera parte de Don Juan de Castro entre las pocas tragedias palatinas, mientras OLEZA, «Los dramas históricos», explica que, aunque el marco histórico es ficticio, «sí tiene un carácter indudablemente genealógico», y en ARTELOPE se describe como un drama «con rasgos genéricos muy mezclados, entre ellos el palatino»; *El hijo sin padre* viene en ARTELOPE como drama palatino pero con elementos de drama historial (y novelesco); *Los prados de León* aparece como histórica en OLEZA, «Los dramas históricos», y OLEZA y ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros», p. 721, y «claramente genealógica» para ARTELOPE, mientras que ANTONUCCI, «Algunos ejemplos de hibridación genérica», p. 148, le encuentra «muchos rasgos de comedia palatina»; *El hijo de Redúan* es muy particular para BADÍA HERRERA, *Los primeros pasos en la «comedia nueva»*, p. 111, por la ambientación morisca poco histórica que la acerca al drama palatino; y para HIGASHI, «La construcción escénica del disfraz», p. 36, es palatina, mientras que en ARTELOPE aparece como historial con rasgos de drama palatino; por último, OLEZA, «Los dramas históricos», descarta que *El ejemplo de casadas* sea histórico, y ARTELOPE la clasifica como drama palatino aunque con una elevada dosis «de imaginación novelesca, incluso de cuento maravilloso».

<sup>77</sup> *La octava maravilla* aparece en ARTELOPE como comedia palatina con otros rasgos genéricos como el de comedia urbana (por las escenas de los caballeros en Sevilla) o novelesca (por los viajes por mar y los naufragios), sin olvidarnos de las referencias históricas contemporáneas que aparecen, todo un ejemplo de que una comedia tomada como palatina puede no cumplir los límites espacio-temporales que se le daban hasta ahora; ANTONUCCI, «Algunos ejemplos de hibridación genérica», p. 156, dice de *La niña de plata* y *Lo cierto por lo dudoso* que tienen mucho de palatina por su temática de «la lujuria del déspota», pero también de urbana, mientras que en ARTELOPE es comedia urbana. Aparecen en ARTELOPE como hibridación de palatina con urbana: *Amor secreto hasta celos*, *Amor, pleito y desafío* y el primer acto de *Amistad y obligación* y *La quinta de Florencia*.

<sup>78</sup> Sucede entre ámbitos palaciegos y urbanos *El desdén vengado*, *Dineros son calidad*, *Pedro de Urdemalas*, *El hombre de bien*.

aunque *La venganza venturosa* es tomada por ARTELOPE como urbana, habría que replantearse si no la acercaría al género palatino la aparición de un marqués lujurioso y su vivienda, y un subgénero como el de las «comedias de secretario» (del que esta sería la única obra fuera del universo palatino).

Con las comedias pastoriles comparte la ambientación en el campo (con escenas que suceden entre pastores) y lugares relacionados con la mitología como Chipre y la Arcadia, pero se aleja en cuanto a la aparición de personajes nobles y sus palacios. Los personajes y temas mitológicos pueden darse en alguna ocasión, como en *La Filisarda* o *El ganso de oro*.

También en el campo suceden las comedias villanas y los dramas villanos de la honra. Con la comedia villana tiene mucho en común. No olvidemos que el campo es parte de la confrontación entre corte/aldea, tan del gusto del género palatino<sup>79</sup>. Lo que ya es menos sabido es que los palacios y la alta nobleza también forman parte de todas las comedias villanas escritas por Lope. Lo que las diferencia es que el palacio pierde su función dentro de la trama amorosa<sup>80</sup>, o que el palacio se sitúa directamente en la aldea<sup>81</sup>. Es este ambiente mayoritariamente villano el que sirve como rasgo distintivo, y no los protagonistas de la acción porque se puede dar el caso de que, además del obligado protagonista villano, también un noble sea parte del enredo sentimental<sup>82</sup>. En el punto intermedio entre ambos géneros se encuentra *El villano en su rincón*, donde corte y aldea, tanto en personajes como en ambiente, llegan a una situación de equilibrio. Por su parte, en los dramas villanos de la honra entra en juego un punto más en común entre ambos géneros, que es la aparición de los temas de la lujuria del déspota combinado con la defensa del honor por parte de una clase social inferior. En este caso, el palacio tiene más peso ambiental, pero sigue prevaleciendo la villa con el villano como protagonista y triunfador final (además de una fuerte presencia de datos históricos).

<sup>79</sup> Véanse, por ejemplo, las escenas que transcurren en el campo en *La humildad y la soberbia* y *El nacimiento de Ursón y Valentín*.

<sup>80</sup> *El galán de la Membrilla*, *El labrador venturoso*, *Con su pan se lo coma*.

<sup>81</sup> *Los hidalgos del aldea*.

<sup>82</sup> *El labrador venturoso*, *Los hidalgos del aldea*.

Con las comedias novelescas y los dramas caballerescos tiene en común los lugares imaginarios (como Mirafior en *El leal criado*) y exóticos, o la naturaleza imaginativa de la historia, pero también temas que se han venido tomando como exclusivamente novelescos y caballerescos. Se incide en el carácter viajero de las comedias novelescas, con viajes<sup>83</sup> por mar (con la aparición de lugares costeros y el tema de los naufragios) y por tierra (con escenas que transcurren en caminos), además de la aparición de prisiones (sobre todo exóticas, en el extranjero). Todos estos rasgos, sin embargo, se pueden dar también en algunas comedias palatinas. Como no es extraño que ocurra<sup>84</sup>, habría que replantearse si existe un subgénero palatino que tiene bases novelescas de viajes y aventuras.

Por otra parte, *La mocedad de Roldán* y *Los tres diamantes* son un buen ejemplo de comedia palatina con rasgos típicos de las obras caballerescas (justas entre caballeros, ocultación de los nombres de los contendientes, fiestas en palacio, fiestas de máscaras callejeras...). Oleza y Antonucci<sup>85</sup> habían clasificado *La mocedad de Roldán* como drama caballeresco, mientras que Antonucci la catalogaba como comedia palatina en un artículo<sup>86</sup> y como comedia palatina con algunos aspectos típicos del drama de hechos famosos en otro<sup>87</sup>. Hay que tener en cuenta que el basarse en una obra literaria previa no tiene que influir a la hora de clasificar el género de la obra. Por ejemplo: Oleza<sup>88</sup> trata a *El marqués de Mantua* y a *La locura por la honra* como caso y «contracaso», con los mismos personajes sacados de los romances carolingios. Pero, mientras la primera comedia es tomada como palatina, *El marqués de Mantua* se describe en ARTELOPE como drama caballeresco, aunque, al igual

<sup>83</sup> Son esas mismas «largas peregrinaciones» de las que hablaba Bances Candamo (*Teatro de los teatros*, p. 33) y «la dama y el galán / que peregrinando van», de Lope (*El animal de Hungría*, vv. 317-318).

<sup>84</sup> *Las burlas y enredos de Benito, Dineros calidad, Don Juan de Castro, El ejemplo de casadas, El favor agradecido, El mármol de Felisardo, El mayorazgo dudoso, La octava maravilla, El príncipe melancólico, El rey por trueque, Los tres diamantes, La venganza piadosa, El hijo sin padre.*

<sup>85</sup> OLEZA y ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros», p. 711.

<sup>86</sup> ANTONUCCI, «Polimetría, tiempo y espacio», p. 32.

<sup>87</sup> ANTONUCCI, «La materia caballerisca», p. 71.

<sup>88</sup> OLEZA, «Los géneros en el teatro de Lope».

Comedia caballeresca → otro subgénero de la latina

## EL GÉNERO PALATINO EN LOPE DE VEGA

EVA RODRÍGUEZ GARCÍA

que *La locura de la honra*, esté protagonizada por alta nobleza y transcurra en palacios. Desde mi punto de vista, en el caso de los dramas novelescos, todos ellos tienen escenas en palacio, son imaginarios y están protagonizados por la alta nobleza, así que se podrían tomar por un subgénero de palatina con temática caballeresca.

En cuanto a los dramas hagiográficos, son obras que se sustentan en dos grandes bases: la humana y la divina. Todos sus protagonistas comienzan en una situación de normalidad, donde la comedia se comporta como si perteneciese a cualquier género relacionado con la «historia humana» (lances de comedia urbana, soldados en situaciones de dramas históricos y, cómo no, ambiente palatino<sup>89</sup>); pero es tras la transformación que sufre el protagonista, con la intervención divina por medio de los milagros, cuando el género queda fijado como hagiográfico.

Y hasta aquí mi rápido repaso a las características del género palatino en Lope. Como todavía falta por delimitar bien el género palatino, y desconocemos el número exacto de comedias lopescas que lo configuran, no me arriesgaré a tratar ni de la evolución de este género, ni de su puesta en escena, ni para qué tipo de público fue ideado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Salvaje, villanos y gracioso. Relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», *Criticón*, 60, 1994, pp. 27-34.
- , *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Anejos de *Rilce*, 1995.
- , «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- , «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en *Métrica y estructura dramática en el*

<sup>89</sup> *El caballero del Sacramento* y *El negro del mejor amo*.

- teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 31-82.
- , «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 141-158.
- ARATA, Stefano, «Comedia palatina y autoridades burlescas», en su *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci et alii, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 159-168.
- , «El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro», en su *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci et alii, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 169-189.
- ARTELOPE: *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. Base de datos digital disponible en: <http://artelope.uv.es/baseArteLope.html> (consultada en 2015).
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la «comedia nueva». Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Madrid, Iberoamericana, 2014.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970.
- CANO NAVARRO, José, «La figura del valido en las comedias palatinas de *La Vega del Parnaso*», en *Charisterion Francisco Martín García Oblatum*, eds. Ignacio Javier García y Santiago Talavera, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 467-486.
- , «El espacio palatino en el último Lope: *Porfiando vence amor*», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 149-170.
- CATTANEO, Mariateresa, «El juego combinatorio. Notas sobre “las comedias de secretario” de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 177-190.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

- FERRER VALLS, Teresa, «Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 137-148.
- , «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, I. El noble y el trabajador*, coords. Ignacio Arellano y Marc Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 159-185.
- FERRER VALLS, Teresa, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *Rilce*, 27-1, 2011, pp. 55-76.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de *El perro del hortelano* y de *El vergonzoso en palacio*», *Rilce*, 7-1, 1991, pp. 25-49.
- «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en *Varia Lección de Tirso de Molina*, eds. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2000, pp. 65-83.
- GALAR, Eva, «El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso*, eds. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003, pp. 35-52.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «*El castigo sin venganza* y el drama palatino», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. A. García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 18-23.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y signo: revista de literatura*, 2, 2007, pp. 191-216.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Hungria como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 217-235.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, M<sup>a</sup> del 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. M. García Martín, Salamanca, Universidad, vol. I, 1993, pp. 481-494.
- HIGASHI, Alejandro, «La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53, 1, 2005, pp. 31-66.
- MCCREADY, Warren T., «The Toponym Belflor in Golden Age Literature», *Revista de Estudios Hispánicos*, 6, 3, 1982, pp. 379-387.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Prólogo», *Obras de Lope de Vega*. xx. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, reed. Madrid, Atlas, 1967.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», *Cuadernos de Filología*, 3, 1-2, 1981, pp. 153-223.
- , «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos*, eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- , «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, o las armas sutiles de la Comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 85-119.
- , «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- , «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata*, eds. Odette Gorsse y Marc Vitse, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- , «Reyes visibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Courderc y Benoit Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 305-318.
- , «Trazas, funciones, motivos y casos: elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, eds. Alberto Blecua et alii, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 321-342.
- , «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 105-140.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 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*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González-Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014.
- 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*, 21, 2015, pp. 95-115.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106, 2009, pp. 5-44.
- TUBAU, Xabier, «Prólogo» a su edición de Lope de Vega, *El animal de Hungría*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, ed. Marco Presotto, Lérida, Milenio, 2007, vol. II, pp. 681-695.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El animal de Hungría*, ed. Xabier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio, 2007, vol. II, pp. 697-816.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VILLARINO, Marta, «La renovación dramática de Lope de Vega en *¡Si no vieran las mujeres!*», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas: El hispanismo ante el bicentenario*, La Plata, 2010. Actas publicadas digitalmente: <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/villarino-marta.pdf/view> (consulta junio 2015).
- , «*El guante de doña Blanca*, una comedia palatina de Lope de Vega», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano (AITENSO)*, Buenos Aires, Universidad, 2005, pp. 195-203.
- , «*El mayor imposible*, una comedia palatina de Lope de Vega», en *Pictavia Aurea: actas del IX Congreso de la AISO*, eds. Alain Bégue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 1167-1175.
- , «La desvergüenza como desmesura en comedias de Lope de Vega», en *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de teatro clásico*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 89-99.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- , «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega. (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. II, pp. 867-871.
- ZUGASTI, Miguel, «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional*, eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 343-357.

LA COMEDIA PALATINA  
DEL SIGLO DE ORO

- , «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 583-619.
- , «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*, eds. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.

Lop  
col  
El  
am

Según  
más  
y amor p  
que Lop  
1614<sup>1</sup>. C  
un diálo

Cr  
Fa  
Cr  
Fa  
Cr

<sup>1</sup> Cito E  
comed