

EL TRATAMIENTO DE LA AMISTAD Y EL PODER  
EN *AMIGO, AMANTE Y LEAL*, DE CALDERÓN,  
FRENTE A OTRAS COMEDIAS PALATINAS<sup>1</sup>

THE TREATMENT OF FRIENDSHIP AND POWER  
IN *AMIGO, AMANTE Y LEAL* BY CALDERÓN  
COMPARED TO OTHER PALATINE COMEDIES

Delia Gavela García

<https://orcid.org/0000-0001-6252-6014>

Universidad de La Rioja

Depto. de Filologías hispánica y clásicas

C/. San José de Calasanz, 33

26004 Logroño (La Rioja)

ESPAÑA

delia.gavela@unirioja.es

**Resumen.** Merece cierta atención el modo en que se articulan la intersección temática y genérica que parece darse en las comedias de amistad. En este trabajo, a través del análisis de las figuras del poderoso y de los nobles subalternos, nos proponemos mostrar cómo se imbrican las relaciones de amistad y de poder en varias comedias de Calderón y Tirso de Molina, partiendo de aquella que ha sido señalada como emblemática en este subgénero temático: la calderoniana *Amigo, amante y leal*. ¿Retran las comedias la amistad entre los poderosos y quien les sirve, cumpliéndose la «difuminación de las desigualdades sociales» propia del género o la amistad está reservada solo para iguales? ¿Muestran las comedias palatinas una amistad sin fisuras que nace de la integridad moral o hay espacio para protagonistas que se mueven por otros intereses? ¿Influye el comportamiento del poderoso y del protagonista en la catalogación de la comedia?

**Palabras clave.** Calderón de la Barca; Tirso de Molina; amistad; privanza; comedia palatina.

<sup>1</sup> Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

**Abstract.** The thematic and generic intersection that seems to occur in friendship comedies deserves to devote some attention to the way they are articulated. In this work, through the analysis of the characters of the powerful and of the subordinate nobles, we propose to show how the relations of friendship and power are interwoven in various comedies by Calderón and Tirso de Molina, starting from the one that has been indicated as emblematic in this thematic subgenre, the Calderonian *Amigo, amante y leal*. Do comedies portray friendship between the powerful and those who serve them, fulfilling the «blurring of social inequalities» characteristic of the genre, or is friendship reserved only for equals? Do palatine comedies show a seamless friendship that is born of moral integrity or is there room for protagonists who are moved by other interests? Does the behavior of the powerful and the protagonist influence the cataloging of the comedy?

**Keywords.** Calderón de la Barca; Tirso de Molina; friendship; “privanza”; palatine comedy.

Un amigo y un señor  
y una dama a un mismo tiempo  
me obligan y me ofenden. ¿Cómo  
pueden disponer los cielos  
favor, castigo y agravio  
a lisonja, afrenta y premio?  
(Calderón, *Amigo, amante y leal*)

La amistad en la comedia áurea ha sido objeto de atención en las últimas décadas<sup>2</sup>. Algunas de las comedias seleccionadas y analizadas por los especialistas como integrantes de este subgénero pertenecen al ámbito de lo cómico, pero en su mayoría son comedias serias y, si concretamos un poco más su taxonomía, podemos encontrar un porcentaje importante de obras palatinas. Así lo señala Zugasti cuando afirma que «hay un subgénero específico como es la comedia palatina de tono serio al que se adscriben sin violencia no pocas de estas piezas de amistad, hasta el punto de que puede decirse que conforman un ciclo temático o subgrupo particular»<sup>3</sup>. ¿Qué aspectos de la comedia palatina se prestan a incorporar las relaciones de compañerismo y afecto como uno de sus ejes argumentales? El alejamiento espacio-temporal, que suele situar la acción de estas comedias fuera de España, permite una estilización del entorno cortesano que traslada al espectador a lugares

<sup>2</sup> Zugasti, 2001; Otaol, 2007; Rivera, 2018.

<sup>3</sup> Zugasti, 2001, p. 158.

en los que los lances narrados superan la realidad para entrar en una atmósfera verosímil, pero de distanciamiento gracias a la idealización y sublimación de dicha realidad<sup>4</sup>. De igual forma, la ambientación pseudohistórica en épocas pasadas permite aunar la exaltación patria con la creación de una atmósfera exótica e idealizada. En este contexto se puede, por tanto, mostrar las debilidades de un poderoso, incluso de un personaje identificable, sin peligro de ejercer una crítica subversiva, pero también ensalzar la magnanimidad de un rey medieval o la integridad de un noble desconocido. Por otra parte, precisamente este protagonismo repartido entre «reyes, príncipes, generales, duques, etc. y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias»<sup>5</sup> ofrece una diferencia social perfecta para imbricar las relaciones personales, amorosas y de poder entre los reyes o los más altos gobernantes y sus subalternos, sin abandonar el estamento nobiliario.

Aparte de su conexión genérica, los trabajos dedicados a las «comedias de amistad» han puesto de manifiesto una serie de tópicos que se repiten en un buen puñado de obras y que podrían marcar las características de este subgénero temático. Zugasti<sup>6</sup> señala, en el caso de Calderón, la renuncia a la dama en favor del amigo como el motivo más ilustrativo, que hunde sus raíces en la tradición literaria y folklórica ancestral<sup>7</sup>. A partir de este planteamiento hemos podido extrapolar de la exposición del mencionado investigador los siguientes rasgos: en las comedias serias la realización más habitual de esta cesión es la que lleva a cabo el poderoso en favor de un vasallo, lo que permite evitar el final trágico y destacar la figura del buen gobernante; si se retira un poderoso, da muestras de autocontrol y magnanimidad, si lo hace un vasallo exhibe su lealtad, y los iguales lo hacen por amistad; en la comedia cómica, sin embargo, pueden dejarse de lado los débitos de la amistad y dar prioridad al amor, en cuyo caso desaparece el motivo de la lealtad al príncipe; en la renuncia al amor, el galán paga un alto precio, que puede llegar hasta la locura; la dama no suele entender el sacrificio y su función es habitualmente pasiva: es objeto de trueque entre los galanes; sin embargo, en la comedia cómica a veces

<sup>4</sup> Zugasti, 2003, p. 164.

<sup>5</sup> Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, p. 33.

<sup>6</sup> Zugasti, 2001, pp. 160 y ss.

<sup>7</sup> Keller, 1949 y Avallé Arce, 1975; Thompson, 1966, serie P 325, cit. por Zugasti, 2001.

desempeña un papel activo; la cesión de la dama se emplea para complicar el enredo.

Por su parte, Otal<sup>8</sup>, en su edición de dos comedias tirsianas con esta temática, señala una serie de obras literarias áureas que tienen como tema central el conflicto entre la amistad y los intereses personales, sobre los que destaca el amor, que puede terminar imponiéndose. Según la estudiosa, los personajes creados por Tirso son modelo de abnegación y renuncia, llegando incluso a la «autoinmolación», pero también pueden mostrar a los amigos interesados o verse inmersos en la confrontación entre un privado y su señor.

Rivera Salmerón<sup>9</sup> ha analizado varias obras de Felipe Godínez pertenecientes a este subgénero, que se materializa en algunos motivos recurrentes: «un hombre se ofrece a morir por otro, el hombre que conoce un plan por el que matarán a un amigo y se disfraza y muere en su lugar, la negativa a creer que un amigo ha hablado mal de él, el hombre que cede la dama al amigo, pruebas de amistad varias para descubrir al auténtico amigo», aunque, según su criterio, los dos ejes fundamentales son «la anteposición de la amistad al amor hacia una mujer y la capacidad de defender e incluso dar la vida por el amigo».

Pero aún es necesario seguir rondando la esfera genérica para introducir un elemento más en el puzle dramático: las relaciones de poder, que necesariamente aparecen entre los reyes y nobles de mayor alcurnia y la baja nobleza<sup>10</sup> que suele protagonizar estas comedias, las acercan a las llamadas comedias de privanza. A este respecto Roncero, en su introducción a la edición de la calderoniana *Saber del mal y el bien*, señala que «Los grandes dramaturgos del siglo XVII, sin excepción, se sintieron atraídos por esta temática que combinaba el poder y la amistad con los avatares de la Fortuna»<sup>11</sup>. Más adelante concreta los motivos que están presentes desde el nacimiento del subgénero con Damián Salucio del Poyo, entre los que, de nuevo menciona la amistad: «inestabilidad del puesto, amistad, rey injusto que termina rectificando sus errores, privados leales, situaciones amorosas

<sup>8</sup> Otal, 2007, pp. 18-20.

<sup>9</sup> Rivera Salmerón, 2016, p. 52.

<sup>10</sup> En relación a esto, quizás sea necesario establecer una diferenciación entre las obras palatinas de personajes anónimos o ajenos a la historia de España, frente a aquellas que incorporan personajes identificables en la heráldica patria o representantes de lo español en territorio extranjero.

<sup>11</sup> Roncero, 2019, p. 29.

complicadas»<sup>12</sup>. Respecto a las situaciones amorosas, destaca Roncero la asiduidad con la que se da el triángulo amoroso rey-dama-privado, que suele concluir con la recuperación del autodomínio por parte del príncipe, que renuncia a sus pasiones personales y a aprovecharse de su superioridad, al restaurar el orden dramático y el sentimental<sup>13</sup>. Lo cierto es que la combinación de estos elementos era propicia para crear argumentos dramáticos repletos de vicisitudes y virajes constantes de la acción, que los autores supieron aprovechar.

La intersección temática y genérica que parece darse en las comedias de amistad merece dedicarle cierta atención al modo en que se articulan algunos de estos elementos. En las próximas páginas, a través del análisis de las figuras del poderoso y de los nobles subalternos, nos proponemos mostrar cómo se imbrican las relaciones de amistad y de poder en varias comedias de Tirso y Calderón, partiendo de aquella que ha sido señalada<sup>14</sup> como emblemática en este subgénero temático, la calderoniana *Amigo, amante y leal*. ¿Retratan las comedias a poderosos que son amigos de quien les sirve, cumpliéndose la «difuminación de las desigualdades sociales» propia del género de la que habla Oleza<sup>15</sup> o la amistad está reservada solo para iguales? ¿Muestran las comedias palatinas una amistad sin fisuras que nace de la integridad moral o hay espacio para protagonistas que se mueven por otros intereses? ¿Influye el comportamiento del poderoso y del protagonista en la catalogación de la comedia?

Para el análisis hemos seleccionado, además de la mencionada, cuatro obras palatinas: dos de Calderón, *Saber del mal y el bien*, comedia catalogada como «de privanza», y *Nadie fie su secreto*, obra palatina con el límite difuso entre lo cómico y lo serio; y dos de Tirso, *El amor y el amistad* y *Cómo han de ser los amigos*, en la más pura línea del subgénero. La selección se ha hecho eligiendo comedias que comparten no solo el tema de la amistad entre iguales sino la presencia de uno o varios poderosos, que muestran también relaciones afectivas con los protagonistas.

<sup>12</sup> Roncero, 2019, p. 30. El estudioso revisa la opinión de los tratadistas de época sobre la posibilidad de que exista amistad entre el rey y su privado, así como las ideas fundamentales de Calderón sobre la privanza.

<sup>13</sup> Roncero, 2019, pp. 46-47.

<sup>14</sup> Zugasti, 2001, p. 173.

<sup>15</sup> Oleza, 1997, p. 236.

*AMIGO, AMANTE Y LEAL*<sup>16</sup>

Esta comedia se ha fijado como un «ejemplo máximo de conducta» y a su protagonista, don Félix como un «paladín de los preceptos de lealtad y amistad»<sup>17</sup> por la abnegación con la que renuncia a su dama en favor de su señor, el Príncipe de Parma, y de don Arias, su amigo. Pero también se ha ofrecido la opinión contraria, al considerar al protagonista un «prototipo de cortesano que quiere disculparse consigo mismo de los efectos a que le conducen su ambición e interés» y su conducta «sinuosa»<sup>18</sup>.

Estamos de acuerdo en que el protagonista no muestra una determinación evidente desde el comienzo. Calderón nos ofrece una imagen atormentada del noble, quien no consigue decidir a cuál de las obligaciones debe atender y, de hecho, son sus dudas, o sus medias tintas, las que ofrecen posibilidades para mantener la tensión dramática. Cuando en el arranque de la comedia se enfrenta al dilema de permitir o no que el Príncipe se propase con Aurora, no puede resistir lo que está viendo y decide intervenir, aunque sea con una solución parcial, casi cobarde, en la que parece decidirse por el amor, al interrumpir el flirteo saliendo embozado, para huir a continuación:

FÉLIX                    Ya no hay que espere,  
                               entre mi dueño y mi dama;  
                               que es ya forzoso perderme;  
                               y aunque a los dos aventure,  
                               esto ha de ser de esta suerte (p. 356).

Respecto a su amigo, a don Arias, toda vez que cree perdido el amor de la dama, decide adoptar una solución práctica al ocultarle quién es la dama de sus desvelos para no perder su amistad:

<sup>16</sup> Primera edición: *El lauel de comedias, Cuarta parte de diferentes autores*, Madrid, Diego Logroño, 1653. También se encuentra en el tomo III de *Comedias escogidas* de don Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Imprenta de don Antonio Fernández, 1831. No existe una edición crítica moderna. Hemos utilizado la de Valbuena Briones, quien la incluye en el volumen II de *Obras completas* de Aguilar (1973), pp. 347-383.

<sup>17</sup> Zugasti, 2001, p. 173.

<sup>18</sup> Valbuena Briones, 1973, p. 347.

FÉLIX                    [*Aparte.*] Si él se pinta de esta suerte,  
 ¿qué espera, mi amor? ¿Qué espera  
 mi amistad? Pues si le digo  
 que es mi dama la que ama,  
 ningún efecto consigo;  
 y ya perdida la dama  
 no perdamos el amigo (p. 358).

En un monólogo prototípico de este subgénero temático, con el que termina el primer acto, resume su situación en la que se muestra incapaz de decidir a cuál de sus deberes atender y, de hecho, decide dejarlo en manos del tiempo, es decir, del azar:

FÉLIX                    Un señor a quien le debo  
 lealtad, porque siempre ha sido  
 mi amparo, príncipe y dueño  
 me hace de sus amores  
 contra mí mismo tercero.  
 Fuerza es asistirle a él;  
 con cuya asistencia dejo  
 de ser leal a mi amigo;  
 [...] ¿Es buena disculpa  
 de un amante caballero  
 decir a su dama: «yo  
 por un amigo te dejo,  
 o por un señor te olvido»?  
 No por cierto, no por cierto  
 [...] Pues ¿qué remedio  
 habrá para ser amigo,  
 con mi amigo, con mi dueño  
 leal, con mi dama amante?  
 Dejar en manos del tiempo  
 el suceso [...] (p. 360).

A mitad del segundo acto, el príncipe le obliga a actuar de tercero en su deseo libidinoso de conseguir a Aurora, y Félix parece decantarse por su señor, aunque luego tenga que suicidarse para cumplir con su dama:

FÉLIX                    Amante y leal no puedo  
 ser a un tiempo; y pues son tales

mis fortunas, cumpla ahora,  
siendo ejemplo de leales,  
con mi obligación; que yo,  
cuando tu beldad agravie,  
con darme después la muerte  
cumpliré con la de amante (p. 366).

Sin embargo, aunque se pliega a los deseos del Príncipe, raptando a quien cree que es la dama, las vacilaciones siguen siendo una constante en su actuación. Cerca ya del final del acto pone de nuevo en la balanza amor y obediencia: «[*Aparte.*] ¿Qué he de hacer, ¡válgame el cielo!, / cercado de dudas tantas, / si son ser leal y amante / proporciones tan contrarias?» (p. 370). La llegada de su amigo don Arias, añade otra disyuntiva más, entre amor y amistad: «[*Aparte.*] Esto solo me faltaba: / ya hay aquí otra duda más» (p. 370).

Como marcan los parámetros del género, serio pero no trágico, será precisamente el azar el que vaya salvando al protagonista, quien concluye esta segunda jornada agradeciéndole a la Fortuna que le haya resuelto la papeleta:

FÉLIX                      De buena anda mi fortuna:  
cuando imaginé que estaban  
en esta ocasión perdidos  
amigo, señor y dama,  
amigo, dama y señor,  
todos me dan alabanza  
de amigo, amante y leal.  
Tente, fortuna, esto basta (p. 371).

De igual forma, don Arias lleva al límite la lealtad, buscando constantemente tretas para no tener que ceder la dama al Príncipe: al comienzo de la comedia intenta disuadirle respondiendo a la alabanza que hace Alejandro de Farnesio de la dama:

DON ARIAS                Sí Señor, que hay mil mujeres,  
que parecen bien de lejos;  
y esta, si mejor lo advierte,  
no es tan hermosa (p. 355).



Pide ayuda a su amigo Félix para librar a la dama de las intrigas del poderoso que quiere gozarla y, en el tercer acto, recurre a la excusa de la falta de certeza de quién está detrás del rapto de la dama, para eludir la obligación de entregársela a su señor:

DON ARIAS        [...] (*Aparte.*) he de llegar a saber  
que es del Príncipe la ofensa;  
que en declarándose él,  
acudiré a la lealtad;  
pero mientras no lo sé,  
no ha llegado (claro está)  
tiempo ni ocasión de ser  
leal y ha llegado tiempo  
de ser amante y cortés (p. 377).

La relación de amistad de ambos caballeros, que ha estado en lid durante toda la comedia, tiene también un momento climático cerca ya del desenlace cuando entran en triquiñuelas argumentales para esquivar las lealtades que se deben. Félix alega que está siendo fiel a su amigo porque le ha revelado que no puede guardar a la dama, ya que, de hacerlo, se la tendría que entregar al Príncipe:

FÉLIX                Y así mejor habrá sido  
haberte desengañado,  
que no quedar obligado,  
y ser desagradecido;  
pues si te hubiera ofrecido  
guardarla y después la diera  
al Príncipe, traición fuera;  
y ahora no solo es traición,  
sino generosa acción  
de una amistad verdadera (p. 380).

Arias contraargumenta diciendo que el encargo del Príncipe quedó anulado en el momento en que él consiguió arrebatársela a la dama y, por lo tanto, es ahora su dueño y a quien debe guardársela. Don Félix rechaza esta razón arguyendo que la tiene porque la ha robado y, por tanto, no adquiere ningún derecho sobre ella. Esta muestra de dialéctica sube de tono hasta que salen los aceros a relucir y la amistad pasa, por tanto, a un segundo plano. Todo empeora aún más cuando

Aurora revela que Félix es su galán y don Arias le dice: «ya he visto por el cristal / de los celos y el amor, / que eres amigo traidor / con máscara de leal» (p. 381).

La llegada del Príncipe interrumpe la pelea y Félix, ahora sí, decide cederle la dama a su señor, dándole simbólicamente la llave del aposento donde la tiene guardada, y le pide que le deje marcharse lejos para olvidar la pérdida de su propio tesoro, de su amor. No obstante, no está claro que lo haga por absoluta lealtad a su señor o por despecho, ya que la dama le acaba de rechazar: «Aurora: [...] ni soy suya ni vuestra / ni de Arias, sino mía. / Y, pues lo soy, yo me iré, / mal caballero, a entregarme / a quien más sepa guardarme» (p. 380).

Más determinado que los caballeros se muestra el Príncipe que desde el comienzo hace patente su deseo erótico de conseguir a la dama a toda costa:

PRÍNCIPE            A morir desesperado  
                          a todo fácil se extiende.  
                          Con poder o con violencia  
                          la he de gozar: mi impaciencia,  
                          morir matando pretende (p. 366).

No escatima en urdir sucesos para conseguirla ni en imponer su autoridad para tener terceros que le ayuden, entre los que se cuenta don Félix:

PRÍNCIPE            Esa dama y caballero  
                          que te esperan, te perdonen;  
                          pues en cualquiera suceso,  
                          primero soy yo que nadie,  
                          y has de acudirme, primero (p. 360).

Hasta los últimos versos mantiene su papel de galán que pelea por la dama: «Hasta verla / tendré con freno mi furia, / fingiendo agrado. ¡Qué mal / los celos se disimulan!» (p. 380). Cuando le llega el momento de actuar como *deus ex machina* se impone la medida que deriva, no solo de su autocontrol, de vencerse a sí mismo, como se ha dicho reiteradamente, sino de su preocupación por la fama, que es lo que se vería dañado si se mostrara más débil que su propio súbdito quien está siendo capaz de un sacrificio extremo, según cree él, por lealtad:

PRÍNCIPE            ¡Tanto la lealtad obliga a un noble  
 que le desnuda de sus afectos y hace  
 vencer las pasiones tuyas!  
 [...]
 Yo soy Alejandro y él  
 ¿me ha de dar la dama suya?  
 No, que no es justo que el nombre  
 pierda yo a mi fama augusta (fol. 494)<sup>19</sup>.

A la vista de lo expuesto, ni Félix parece ser la personificación de la *amicitia* ciceroniana o del modelo cristiano de la amistad ni el poderoso se muestra magnánimo por convicción personal sino por convención social y dramática. El riesgo trágico se diluye en la frivolidad e inconsistencia de ambos comportamientos y sitúa la obra entre las comedias palatinas con menos intención moralizante que reveladora de comportamientos sociales y cortesanos.

#### NADIE FÍE SU SECRETO<sup>20</sup>

Valbuena Briones<sup>21</sup> señala la relación indudable de esta comedia con la anterior, pero con una inversión de papeles de los nobles protagonistas. Cruickshank<sup>22</sup> también ha comentado este vínculo, así como Casariego Castiñeira<sup>23</sup>, quien lo amplía a *Basta callar*, siguiendo a Greer, o a *Amor, honor y poder* y *Duelos de amor y lealtad*.

El poderoso que encontramos en esta comedia vuelve a ser Alejandro de Farnesio, por lo que seguimos en el contexto de mediados del siglo XVI, época de mayores glorias para España, en comparación a la crisis que se vivía en el momento de redacción de la comedia<sup>24</sup>. No

<sup>19</sup> Citamos en este caso por la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca...* que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel..., en Madrid, por Francisco Sanz, 1682, por tener una lectura más correcta.

<sup>20</sup> La primera edición conservada es una suelta sin pie de imprenta, datada por Cruickshank en torno a 1650. Fechada en torno a 1629, según Casariego Castiñeira, 2018, p. 15.

<sup>21</sup> Valbuena Briones, 1973, p. 348.

<sup>22</sup> Cruickshank, 2011, p. 138.

<sup>23</sup> Casariego Castiñeira, 2018, pp. 16-17. Utilizaremos el texto de esta editora para citar.

<sup>24</sup> Casariego Castiñeira, 2018, pp. 19-20.

obstante, la circunstancia histórica es, una vez más, intrascendente, dado que incluso la posible exaltación de la figura del Príncipe de Parma queda eclipsada por su participación en el triángulo amoroso, más activa incluso que en *Amigo, amante y leal*. A pesar de que manifiesta su afecto por César, el galán protagonista, con términos muy cercanos al amor filial —«juntos nos hemos criado» (v. 109)—, pone a su disposición todos sus estados e incluso declara que está dispuesto a renunciar a la dama por él —«¿Quiere a doña Ana César? Poco importa, / que César es mi amigo y, si me hallara / muy prendado, por César la olvidara» (vv. 734-736)—, lo cierto es que utiliza todo su poder para estorbar los amores de la pareja.

El protagonismo adicional del Príncipe, respecto al mismo personaje de *Amigo, amante y leal*, viene dado por el hecho de que en este caso conoce desde el principio de la obra la inclinación amorosa de su súbdito y decide jugar con él para aplacar sus propios celos. Lo anterior provoca que César, a diferencia de Félix en la comedia gemela, se vea sometido a las veleidades de su señor y no a la evolución azarosa de los acontecimientos. De hecho, inmediatamente antes del desenlace, cuando César busca su amparo para que le permita casarse con Ana, el Príncipe aún se muestra ofendido «de que tratases casarte / sin saber el gusto mío» (vv. 2760-2761), pero solo unos versos después, se la da en matrimonio actuando como *deus ex machina*. No hay más motivación para el cambio que la que dio al inicio de la comedia, pero sí hay exaltación explícita de su propia persona —«que hoy a Alejandro en grandezas / como en el nombre le imito» (vv. 2806-2807)— y de las elevadas funciones y fama para las que está reservado:

ALEJANDRO	Yo he de partir luego a Flandes a servir al gran Felipo segundo, donde Matrique venga a ser el blasón mío (vv. 2868-2871).
-----------	---

Una vez más el concepto de amistad entre el poderoso y su súbdito está supeditado a la posición en la pirámide social. El principio ciceroniano de igualdad —«aquellos que son superiores en el vínculo de la amistad y de la unión, deben igualarse con los inferiores»<sup>25</sup>— no tiene cabida en el jerarquizado teatro del XVII. Ni siquiera está claro que el

<sup>25</sup> Cicerón, *De amicitia*, p. 71.

hecho de que Alejandro haga prometer a don Arias, quien le ha servido de tercero, que no revelará su amor por Ana ni los impedimentos que ha puesto a la relación de esta con César (vv. 2797-2708) deba entenderse como lealtad hacia el súbdito sino como encubrimiento de sus propias debilidades.

Respecto a la amistad del resto del elenco, César cree tener un amigo incondicional en don Arias, quien, sin embargo, no tarda ni doscientos versos en revelar el secreto que le ha pedido que le guarde.

De nuevo en esta comedia hay un comportamiento frívolo del príncipe y poco abnegado de don Arias, mientras que César se convierte en un personaje casi risible, en una marioneta en manos de su señor.

#### *EL AMOR Y EL AMISTAD*<sup>26</sup>

La variación que introduce Tirso en esta comedia tiene que ver con el tipo de relación que el poderoso establece con don Guillén, el caballero a su servicio, la cual parece estar a la par de la de don Grao, el íntimo amigo del protagonista, según las muestras de agradecimiento hacia él y el cumplimiento de sus deseos. Asimismo, el poderoso, que no entra en este caso en la terna amorosa, mantiene su agradecimiento hacia el caballero a su servicio y actúa como se espera de él.

Por otro lado, la otra diferencia fundamental deriva del peso que tiene la voluntad de los protagonistas en el devenir de los sucesos. Mientras que en las obras de Calderón, don Félix se mostraba dubitativo a la hora de priorizar a su dama, a su amigo o a su señor y César estaba sometido a las veleidades de su superior, el Guillén tirsiano se mantiene contumaz en su decisión de apoyar al conde don Ramón, aunque haya caído en desgracia arrastrándole con él, pero también en su celosa desconfianza hacia su dama. Por su parte, don Grao, verdadero baluarte de la amistad, también mantiene una lealtad inquebrantable hasta el final.

Paradójicamente, la Fortuna<sup>27</sup> en mayúsculas repercute en la suerte que corre el protagonista, al tratarse de una obra en la que el tema de la privanza se hace patente y explícito: en la cadena clientelar, la

<sup>26</sup> Publicada por primera vez en la *Parte tercera de comedias del maestro Tirso de Molina*, en 1634 y redactada entre 1622 y 1624 (Otal, 2007, p. 40). Para las citas utilizaremos la edición de Otal (2007).

<sup>27</sup> Para la relación entre fortuna y privanza, véase Roncero, 2019, pp. 40-45.

situación de estos caballeros dependerá de la prosperidad o adversidad de los nobles a los que sirvan, quienes a su vez están ligados a un monarca que los protege. Don Gastón, uno de los galanes sueltos, hace explícito su cambio de protector:

GASTÓN            Tres años ha que troqué  
                           pretensiones catalanas  
                           por cargos aragoneses  
                           llevado de la privanza  
                           de Alfonso su rey, primero  
                           deste nombre, que en hazañas  
                           que dicen que me acreditan,  
                           fiado, me estima y ama (vv. 561-569).

En el caso del protagonista, don Guillén de Moncada, ha apostado por su servicio incondicional a un protegido del rey Sancho de Navarra, don Ramón, conde de Barcelona<sup>28</sup>, quien se ve súbitamente encumbrado a causa de la muerte de su hermano, que había estado intentando desheredarlo y destruirlo con el apoyo del rey de Francia.

La voluntad de Guillén —aunque también su desconfianza— llega a imponerse hasta el punto de que fuerza a su señor, al conde, a fingir que le retira todas sus prebendas para identificar a quienes son leales a su persona y no a sus riquezas, utilizando el motivo literario de la prueba de amistad<sup>29</sup>. La consecuencia dramática de esta obstinación es la menor importancia del azar o del capricho del poderoso respecto a obra calderoniana, en el avance de la acción.

La figura del conde don Ramón sale en este caso ensalzada, ya que se muestra magnánimo con su súbdito desde su aparición —«que si os debo el ser y vida, / y por vuestra lealtad, duque, confieso / mi suerte ya feliz (vv. 900-903)»— concediéndole varios títulos nobiliarios en señal de agradecimiento. Aunque la mayor muestra de generosidad es la que manifiesta al plegarse a sus deseos de defenestrarle y apresarle, así como al ser comprensivo con sus celos, en el momento en que Guillén se encara con él al verle declararse a su dama, cuando el conde

<sup>28</sup> Los datos históricos carecen de rigor, puesto que no es intención del autor reflejar la realidad de manera fiel. Véase Otal, 2007, pp. 14-15.

<sup>29</sup> Así lo señala Otal (2007, p. 17), quien repasa la presencia de este motivo en la literatura anterior.

no está haciendo otra cosa que llevar al extremo su encargo de probar el amor de Elisa. No obstante, incluso en este ejemplo de generosidad, las prevenciones que manifiesta para llevar a cabo el plan tienen que ver con su fama: «Eso no, que es en mi agravio, / pues, contra el valor que precio, / han de llamarme inconstante / naturales y extranjeros» (vv. 1885-1888); y solo tras el contraargumento de Guillén, de que su reputación saldrá reforzada, se aviene a ponerlo en práctica: «Cuando después averigüen / el fin por que lo habéis hecho, / añadís a vuestra fama / quilates de valor nuevo» (vv. 1889-1892). Solo en segundo lugar le señala que no quiere estar mal con él ni siquiera fingidamente.

Sin embargo, a pesar de la extrema benevolencia del poderoso y de que se menciona incluso que él y el protagonista han sido hermanos de leche (v. 620), el móvil que subyace a este comportamiento no es la amistad, como podría parecer en términos modernos, sino el pago a una lealtad, también extremada, de don Guillén. La diferencia entre estas dos filias se hace evidente en esta comedia, gracias al personaje que sí representa la *amicitia* aristotélica (*Ética a Nicómaco*) y ciceroniana (*De amicitia*) —que intenta separar la amistad del concepto de *utilitas*—, que es don Grao y que, como no podía ser de otra manera, es un caballero, un igual en la escala social a Guillén. El comportamiento del personaje muestra una abnegación inquebrantable: a pesar de haber soportado los celos y recriminaciones de Guillén, supera con creces la prueba al acudir a auxiliarlo cuando este cae, fingidamente, en desgracia, ya que intercede por él, se ofrece a pagar sus deudas e incluso a ser encarcelado o a morir en su lugar. El conde le sigue probando al afirmar que el otro no merece su amistad puesto que va lanzando injurias contra él y le ofrece:

CONDE                    Usurpalde la dama y el estado,  
                                  y si el conde, don Grao, de Barcelona  
                                  os es de más provecho para amigo,  
                                  dejad a don Guillén, privad conmigo (vv. 2623-2626).

Su rechazo airado contra el conde, a quien acusa de mudable, parece igualar la amistad y la privanza, pero de inmediato pone de manifiesto que está aludiendo a la falsedad de las relaciones clientelares que se establecen en torno al poderoso, más próximas a la *utilitas* que a la amistad<sup>30</sup>:

<sup>30</sup> Aunque existe el término jurídico, *amicitia*: «Vínculo jurídico que protege a las personas que han contraído un lazo de protección mutua, por lo que en caso de ruptura

GRAO

La envidia, en los palacios lisonjera,  
 que lealtades destierra poco a poco,  
 os dirá, por mentir con lengua sabia,  
 que don Guillén me ofende y que os agravia.  
 [...]

Premiad con Castellón y con Girona  
 lisonjeros, señor, que solo sigo  
 el valor generoso que me abona,  
 ya me deis alabanza, ya castigo,  
 que puesto que reinéis en Barcelona,  
 no sé si os recibiera por amigo,  
 perdonadme, por no vivir en duda  
 de amistad que tan presto en vos se muda  
 (vv. 2631-2650).

Este resumen completa lo que el público ha visto sobre el escenario al comienzo de este tercer acto, cuando estos «lisonjeros», encarnados por los pretendientes don Dalmau, don Garcerán y don Gastón, tras beneficiarse de la intercesión de Guillén ante el conde para que les consiga prebendas, reniegan de él en cuanto lo ven caer.

#### CÓMO HAN DE SER LOS AMIGOS<sup>31</sup>

Esta comedia tirsiana introduce tres novedades respecto a las anteriores: en primer lugar, aunque nos hallamos de nuevo ante una comedia de privanza, el papel del poderoso está repartido a lo largo de la comedia entre el rey de Aragón y Alfonso VIII de Castilla. Esto tiene como consecuencia que los galanes protagonistas pueden jugar con las relaciones de dependencia fluctuantes que establecen con un monarca u otro. De hecho, el protagonista, don Manrique, inicia la comedia afirmando que se ha marchado de su patria para buscar fama, ya que «sufriese el ver mis contrarios / sobre las sublimes alas / de la privanza y favor / del rey» (vv. 147-150). En segundo término, hay un claro intento de ensalzar no solo la lealtad del protagonista sino su

por la comisión de un delito, se considera este agravado» (*Diccionario panhispánico del español jurídico*).

<sup>31</sup> Está incluida en *Los cigarrales de Toledo*, 1630. Fue escrita antes de 1612, según Otal, 2007, p. 26. Citamos por la edición de Otal.



condición de español, frente al resto de nobles franceses. Por último, los poderosos no intervienen en absoluto en el conflicto amoroso, lo que elimina uno de los elementos de tensión entre vasallo y señor y centra más el dilema entre amistad y lealtad, en lo que al servicio al monarca se refiere. A este respecto, Manrique rechaza el ofrecimiento del rey para que conquiste el condado de Fox con su ejército, por fidelidad a su amigo Gastón, verdadero conde de Fox. El rey esgrime como argumento para convencerle la amistad que les une, pero no tarda en traer a colación que políticamente le conviene para resarcirse de luchas pasadas y en última instancia hace valer su condición real:

- REY                    Don Manrique, dejaos deso;  
                               mi amigo sois también; determinado  
                               tengo de hacer matalle, que os confieso  
                               que las guerras que ha hecho a esta corona  
                               piden satisfacción de su persona.  
                               Si estimáis mi amistad más que la suya  
                               yo haré que, despreciando al de Tolosa,  
                               su hija el de Narbona os restituya,  
                               y conquistando a Fox sea vuestra esposa.
- DON MANRIQUE    Primero el cielo santo me destruya  
                               que, siendo yo su amigo, haga tal cosa.
- REY                    Perderéis no cumpliendo lo que os digo,  
                               por un amigo conde, un rey amigo (vv. 1035-1047).

Se demuestra, de nuevo, como en la comedia anterior, que a pesar de hacerse explícita no existe una verdadera relación de amistad entre el rey y su privado sino de vasallaje. Tal como señala Roncero<sup>32</sup>, se trata de una discusión mantenida entre tratadistas como Vicente Mut, Juan Pablo Mártir Rizo o Saavedra Fajardo acerca de si el rey puede y debe tener amigos, que en la comedia parece inclinarse hacia la conclusión más generalizada de que se impone la jerarquía a la relación afectiva.

Por lo que se refiere al protagonista, don Manrique pone de manifiesto el autocontrol al que debe someter a sus sentimientos, tras el flechazo que ha experimentado al ver a la dama que su amigo ansía al comienzo de la comedia (vv. 591-597), y que hace explícito en un

<sup>32</sup> Roncero, 2019, pp. 37-38.

monólogo prototípico de este subgénero temático, donde resalta el conflicto interior que le generan las tres obligaciones a las que se debe, para terminar inclinándose por la amistad, que será lo que salvaguarde su reputación:

DON MANRIQUE Interés y amor me llama;  
pero, en fin, soy don Manrique;  
padezca yo, y no publique  
de mí tal caso la fama (vv. 1088-1091).

Finalmente liderará la campaña que recupere el condado de Fox, pero no lo hará por su señor sino por vengar a su amigo, al que cree muerto. Su valentía será premiada, recuperando el favor del rey de Aragón, quien lo ensalza además como modelo de amigo (vv. 2385-2387) al saber que rechaza casarse con Armesinda y se la cede a don Gastón, que está vivo. No obstante, terminará por conseguir a la dama cuando su amigo renuncie a ella al ver que don Manrique está enloqueciendo por su pérdida. Como colofón, el rey de Castilla le restituye el lugar que le corresponde entregándole Molina de Aragón como premio pues «quien es tan buen amigo / también será buen vasallo» (vv. 2871-2872). No obstante, aunque quienes deben validar sus propuestas son los poderosos, es la voluntad de los nobles protagonistas la que decide el desenlace, actuando en este caso ellos y sus sorprendentes determinaciones como *deus ex machina*.

#### SABER DEL MAL Y EL BIEN<sup>33</sup>

Retomamos a Calderón con esta comedia de privanza, puesto que las dos obras analizadas de don Pedro podrían hacer pensar que se inclina por una vertiente más frívola que la de mercedario, pero esta lo desmiente. La diferencia con las otras dos obras calderonianas es que la intriga política cobra mayor importancia. Esto se traduce en la imbricación de las luchas por la privanza con las relaciones personales y amorosas de los protagonistas, al igual que sucedía en las obras tirsianas analizadas. El rey impone igualmente su poder —«Yo soy rey

<sup>33</sup> Publicada en la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, 1636. Fue escrita entre 1624 y 1627, según Roncero, 2019, p. 9.

y yo puedo / vivir sin vos» (vv. 1827-1828)—, pero no movido por la lascivia o el capricho sino por intenciones honestas con la dama —«Tan honestamente quise / a Hipólita que, si fuera / más venturoso mi amor, / me pesara a mí por verla / rendida» (vv. 2741-2745)— y por el engaño de los nobles traidores y «lisonjeros» que quieren derrocar al Conde, a su privado, falsificando una carta en la que parece que pretende imponerse sobre la autoridad real. El rey aplica su castigo con rigor sobre el Conde y utiliza para ello al tercer personaje en discordia, a don Álvaro de Viseo, quien ha sido rescatado de la miseria y del destierro por el propio monarca y protegido por el Conde:

REY	Bien te disculpas; pero dime, ¿a quién valieras, a quién en la ocasión ayudarás: a un amigo o a tu rey?
ÁLVARO	A mi rey.
REY	Pues yo lo soy; Ya sabes lo que has de hacer (vv. 2150-2156).

No obstante, muestra momentos de debilidad que humanizan su figura, al ver a su antiguo valido indefenso, reivindicando su inocencia:

REY	[ <i>Al paño.</i> ] (Su llanto me ha enternecido. Mucho hago en resistir el dolor y el sentimiento que a sus extremos atento mil veces quise salir a hablarle (vv. 2336-2341).
-----	---

Su actitud final es la esperable, una vez más interviene como *deus ex machina* para devolver a Álvaro el reconocimiento a su lealtad, que el Conde había puesto en duda. Pero las razones esgrimidas van más allá de su propio interés por mantener su fama o demostrar su autocontrol y hacen explícito su deseo de favorecer a sus súbditos, en aspectos personales, como es el restablecimiento de la amistad entre don Álvaro y el Conde:

REY                    Don Álvaro es noble amigo;  
                           no hay en su término mancha  
                           de ingratitud, y que yo  
                           pongo sobre mí la causa,  
                           siendo tercero entre dos  
                           amigos tales que aguarda  
                           el tiempo a hacerlos eternos (vv. 2833-2839).

Incluso soslayará la desobediencia de don Álvaro, justificada por su fidelidad al amigo, y terminará con la habitual cesión de la dama.

Por otra parte, su intervención en el triángulo amoroso Rey-Álvaro-Hipólita se imbrica con la trama política, pues utiliza el chantaje para conseguir que la dama le acepte a cambio de indultar al Conde, hermano de Hipólita, sospechoso de traición. Por otro lado, la disputa de la dama a su subalterno no es tan evidente, ya que el rey desconoce la querencia de Hipólita, e incluso el mismo don Álvaro tarda en asumir que la dama lo prefiere. Ante la negativa valiente de Hipólita se retira con elegancia:

REY                    ¡Vive Dios que ese valor  
                           Me ha obligado de manera  
                           que lo que fue tema amando  
                           ya premiando ha de ser tema!  
                           ¿Habrá algún hombre en el mundo  
                           que desengañado quiera  
                           o que quiera aborrecido  
                           porfiar contra su estrella?  
                           [...]  
                           Verá mi amor desengaños  
                           acrisolando las fuerzas  
                           de amistad, lealtad y honor (vv. 2729-2753).

Por lo que se refiere al protagonista, en su actitud se ven menos dudas e inconsistencias que en el don Félix de *Amigo, amante y leal*, y una actitud más resolutiva para no perder al amigo, a pesar de la obediencia debida, que en don Arias, de *Nadie fie su secreto*. Es capaz, incluso, de discutir con el rey, que le acaba de encumbrar, sobre la pertinencia de aplicar un castigo tan severo al Conde (vv. 2066-2092).

Existen los dos consabidos monólogos en los que hace patente el dilema en que se encuentra (vv. 2156-2157; 2247-2260) y, aunque

cumple con la injusta embajada llevada a Hipólita por mandato real e inicialmente con la obediencia al rey al negar incluso la palabra al Conde, conserva en todo momento su intención de salvarle, por amistad y por justicia, ya que le cree inocente.

## CONCLUSIONES

Como ya se había dicho, en estas comedias en las que se confrontan la amistad y la obediencia el comportamiento del galán protagonista se inclina hacia la sumisión al señor y la lealtad al amigo, por encima del amor a la dama; mientras que el señor detenta su poder y lo ejerce en beneficio propio hasta que se da cuenta de su nepotismo y parece mostrarse generoso con su súbdito, renunciando a sus propios deseos si hay dama de por medio. No obstante, dentro de esta generalización, es necesario establecer matices a la luz del análisis más detenido de ciertos aspectos.

Las motivaciones del poderoso para actuar en favor de su súbdito, aunque suponen un evidente autocontrol, no siempre muestran un altruismo o generosidad sin paliativos, a veces son extrínsecas, a veces derivan del azar dramático o de la Fortuna, que tiene un papel fundamental en las comedias de privanza, y, en Calderón tímidamente, pero especialmente en Tirso, aparece con insistencia el concepto de fama: en el poderoso, como estímulo para actuar de manera más justa y decorosa y en el galán, como motivación para respetar al señor y sacrificarse por el amigo.

Este galán protagonista tampoco es siempre el modelo de integridad que podría dotar a estas obras de una función claramente ejemplarizante; lo cual no es baladí ya que la funcionalidad de la comedia conecta directamente con la articulación genérica de estas obras. Incluso si admitimos que todas pertenecen al catálogo de «palatinas serias», se pueden establecer gradaciones que derivan del tratamiento de los diferentes temas imbricados, de la priorización del enredo o la enseñanza y de la conformación de los personajes masculinos.

Aunque todas las analizadas pueden considerarse palatinas serias, o «de fábrica» según terminología de Bances Candamo, algunas tienen un sesgo que las acerca más a las de capa y espada. Son aquellas en las que el componente histórico está más diluido, no hay presencia regia y el poderoso actúa como un galán libidinoso. Frente a estas,

las dos tirsianas, y *Saber del mal y el bien*, que mantienen más activa la vertiente «histórica» —aunque no se puedan considerar historiales pues el uso de los acontecimientos es relajado— y suben a escena a los reyes, muestran unos comportamientos más extremados, íntegros y moralizantes. Al combinarse la amistad con protagonistas que ejercen el poder, frecuentemente se desemboca en la privanza y sus cambios de fortuna. Cuando se ponen en lid aspectos de gobierno, el tono se eleva, se hace más serio, y no necesariamente por la mayor o menor relevancia del gracioso sino por el comportamiento más o menos modélico de los protagonistas.

Al igual que la comedia «picaresca» incluye personajes que se permiten una mayor transgresión de las convenciones, la comedia palatina, versátil por definición incluso la seria, se permite incorporar personajes poderosos que dilatan su actitud despótica para lograr sus deseos hasta donde permite la convención dramática y se acompañan, en justa correspondencia, de galanes con mayor flexibilidad moral o más inconsistentes. Frente a estos, cuando el tema del buen gobierno y la corrupción cortesana está en juego, el poderoso se muestra más ecuánime, menos tirano, en justa correspondencia con la lealtad de sus subalternos.

La holgura en los comportamientos de los poderosos y protagonistas analizados deja ver precisamente la flexibilidad del género palatino, que una vez superada, gracias a Lope<sup>34</sup>, la herencia de la *tragedia palatina*, contempla en esta tercera década del siglo un abanico amplio de posibilidades desde la exaltación de los valores morales más ejemplarizantes a «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». Tal como señala Oleza en estas palabras, referidas a las palatinas cómicas frente a las trágicas, en las que se da «menos libertad de movimientos, de imaginación y de crítica»<sup>35</sup>, dentro de las comedias serias hay también una diferencia entre aquellas que buscan la ejemplaridad sin fisuras, frente a aquellas otras que dejan un resquicio a la frivolidad y, por qué no, a la crítica, aunque solo sea mientras dura la fantasía dramática y se retorna a la realidad.

<sup>34</sup> Oleza, 1997, p. 251.

<sup>35</sup> Oleza, 1997, p. 251.

## BIBLIOGRAFÍA

- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amigo, amante y leal*, en *El laurel de comedias, Cuarta parte de diferentes autores*, Madrid, Diego Logroño, 1653.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amigo, amante y leal*, ed. Ángel Valbuena Briones, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, vol. II, pp. 347-383.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Nadie fie su secreto*, s. l., s. i., s. a. Hispanic Society of America, PQ 6217.A.2.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Nadie fie su secreto*, ed. Paula Casariego Castiñeira, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Saber del mal y el bien*, en *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, por María de Quiñones, 1636, fols. 149-170v.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, ed. Victoriano Roncero, *Saber del mal y el bien*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, estudio preliminar a Pedro Calderón de la Barca, *Nadie fie su secreto*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- CICERÓN, Marco Tulio, *De amicitia*, Madrid, Gredos, 1989.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- Diccionario panhispánico del español jurídico*, Real Academia Española, 2020, <<https://dpej.rae.es/>> [consulta: 30-06-2020].
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- OTAL, María Teresa, estudio preliminar a Tirso de Molina, «*Cómo han de ser los amigos*» y «*El amor y el amistad*» (dos comedias palatinas), Madrid / Pamplona, Revista Estudios / Universidad de Navarra-GRISO, 2007.
- RIVERA SALMERÓN, Esperanza, «“Que los dos somos un alma / que se partió en dos mitades”: en torno a la amistad en la comedia española del Siglo de Oro», *Tropellás. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 30, 2018, pp. 48-60.
- RONCERO, Victoriano, estudio preliminar a Pedro Calderón de la Barca, *Saber del mal y el bien*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- TIRSO DE MOLINA, *Cómo han de ser los amigos*, en *Cigarrales de Toledo*, Madrid, por la viuda de Luis Sánchez, 1630.
- TIRSO DE MOLINA, «*Cómo han de ser los amigos*» y «*El amor y el amistad*» (dos comedias palatinas), ed. María Teresa Otal, Madrid / Pamplona, Revista Estudios / Universidad de Navarra-GRISO, 2007.

- TIRSO DE MOLINA, *El amor y el amistad*, en *Parte tercera de comedias del maestro Tirso de Molina*, Tortosa, en la imprenta de Francisco Martorell, a costa de Pedro Escuer, 1634.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, estudio preliminar a Pedro Calderón de la Barca, *Amigo, amante y leal*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, vol. II, pp. 347-383.
- ZUGASTI, Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155-185.
- 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 GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona / Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.