

LA COMEDIA PALATINA
CONQUISTA LA GENERACIÓN CALDERONIANA:
EL CASO DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ¹

PALATINE COMEDY CONQUERS
THE CALDERONIAN GENERATION:
THE CASE OF ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ

Alberto Gutiérrez Gil

<https://orcid.org/0000-0002-6705-0374>

Universidad de Castilla-La Mancha

Dpto. de Filología Hispánica y Clásica

Facultad de Letras

Avda. Camilo José Cela, s. / n.

13071 Ciudad Real

ESPAÑA

Alberto.Gutierrez@uclm.es

Resumen. Antonio Enríquez Gómez (conocido en una segunda etapa vital con el nombre de Fernando de Zárate) fue un autor eminentemente serio cuyos géneros más cultivados fueron el de la comedia histórica (con una docena de títulos) y el de la comedia hagiográfica, religiosa y bíblica (contándose trece piezas); sin embargo, también se dejó subyugar por uno de los géneros que más aceptación tenía en el público de los corrales: el palatino, entendido en su vertiente cómica y en su vertiente trágica. Si bien no podemos decir que sea un grupo muy numeroso, sí es justo reconocer que son piezas de una calidad aceptable y que aúnan una serie de peculiaridades que las hacen dignas de ser recordadas dentro de la generación calderoniana. A través del presente artículo, por tanto, estableceremos el corpus de títulos del autor conculse que puedan ser adscritos al género palatino (estudiando con detalle dos casos problemáticos: *Amor, con vista y cordura* y *La defensora de la reina de Hungría*) y realizaremos un análisis pormenorizado de aquellos rasgos y peculiaridades que,

¹ Este trabajo se beneficia de mi vinculación al Grupo de Investigación de Teatro Clásico Español y el proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad *De Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zárate: obra dramática y ensayos políticos*, con el número de referencia FFI2017-87523-P, así como de financiación del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

aun en consonancia con el resto de composiciones de sus coetáneos de la generación calderoniana, impriman en ellos una marca personal identificable.

Palabras clave. Fernando de Zárata; comedia palatina; generación calderoniana; corpus.

Abstract. Antonio Enríquez Gómez (better known as Fernando de Zárata in his second stage of life), was a seriously renowned author whose mostly cultivated genres were historic comedy (with a dozen titles) and hagiographic, religious and biblical comedy (for which he wrote thirteen works). However, he was also beaten by one of the genres that was broadly accepted among the theatre audience: palatine genre, understood then on its comical side as well as on its tragical one. Even though we cannot affirm that these last works are numerous, it is fair to recognize them as acceptable quality theatre pieces which reunite a series of peculiarities that make them noteworthy within the Calderonian generation. So that, through this article we will establish the corpus of titles by this author from Cuenca that can be ascribed to palatine genre (studying in detail two problematic cases: *Amor, con vista y cordura* and *La defensora de la reina de Hungría*), and we will deeply analyze those features and peculiarities that, although consistent with the rest of coetaneous works from the Calderonian generation, are marked by his recognizable personal brand.

Keywords. Fernando de Zárata; palatine comedy; Calderonian generation; corpus.

Que la comedia palatina es uno de los grandes contenedores genéricos del teatro del Siglo de Oro es una verdad irrefutable, pues, como señaló Zugasti², solo en la «década de oro» de la comedia española, es decir, entre 1630 y 1640, momento en el que ambas generaciones de dramaturgos están en activo, casi la mitad de las obras no realistas que se escribieron y representaron se adscriben a este género. Traducido en cifras, se le atribuyen más de treinta títulos a Lope de Vega, más de diez a Mira de Amescua, unas veinticinco a Tirso de Molina (más o menos un tercio de su producción), alrededor de veinte a Calderón de la Barca y once a Rojas Zorrilla³, por poner ejemplos paradigmáticos. Sin embargo, no todos los autores se dejaron seducir por esta variedad eminentemente cómica, y este es el caso de Antonio Enríquez Gómez (conocido por el pseudónimo de Fernando de Zárata tras el exilio), una *rara avis* dentro de su generación que se preocupó más por el cultivo de otros ámbitos dramáticos⁴.

² Zugasti, 2003, p. 176.

³ Gutiérrez Gil, 2015, p. 52.

⁴ Más de la mitad de su corpus pertenece a géneros como el de la comedia histórica, con doce títulos (*A lo que obliga el honor*, *Amor con vista y cordura*, *El Cardenal de albornoz*

Un total de cuarenta y uno son los títulos atribuidos con seguridad al dramaturgo conquense y, de estos, solo cinco podemos incluirlos sin reticencias dentro del grupo de piezas de corte palatino, y todas ellas en la faceta cómica (ya veremos con qué peculiaridades). Así encontramos *Engañar para reinar* (1632, primera obra escrita por Enríquez Gómez), *Mudarse por mejorarse* (estrenada en 1633 con el título *Mudarse sin mudarse*), *A lo que obligan los celos* (1649), *Celos no ofenden al sol* (1649) y *Quien habla más obra menos* (impresa en 1678). Estaríamos hablando de tan solo un doce por ciento de su producción.

En un trabajo precedente⁵ hablábamos ya de estas cinco piezas y realizábamos un breve análisis a la luz de cuatro polos estructurales que se erigían como elementos ineludibles de cualquier comedia palatina: el distanciamiento temporal y espacial, el estrato social de los personajes, los espacios de la acción y la temática amorosa y de poder. Por ello, en el presente artículo nos encargaremos de otros dos aspectos que completan de algún modo dicho estudio: por un lado, identificar cuál es la idiosincrasia de este tipo de piezas de Antonio Enríquez Gómez en relación con la de sus coetáneos, qué las define como grupo cohesionado; y, por otro, rescatar del armario otros dos títulos que han suscitado dudas a la hora de establecer una taxonomía clara:

en dos partes, *Los dos filósofos de Grecia*, Fernán Méndez Pinto en dos partes, *Los hermanos amantes y piedad por fuerza*, *El maestro de Alejandro*, *La montañesa de Burgos*, *No hay contra el honor poder*, *El noble siempre es valiente*, *El rey más perfecto* y *Las tres coronaciones del emperador Carlos V*; la comedia hagiográfica y religiosa, con diez (*La conversión de Santa María Magdalena*, *La defensora de la reina de Hungría*, *Mártir y rey de Sevilla*, *san Hermenegildo*, *El médico pintor san Lucas*, *Las misas de san Vicente*, *El obispo de Crobia*, *san Estanislao*, *San Antonio Abad*, *Santa Pelagia*, *Santa Tãez* y *El vaso y la piedra*); o la comedia bíblica, que cuenta con tres piezas (*La escala de la gracia*, *La prudente Abigail* y *La soberbia de Nembrot*). Solo once de las piezas conservadas, es decir, únicamente un cuarto de su corpus, han seguido los moldes de los géneros cómicos por excelencia del teatro barroco: seis en el caso de la comedia de capa y espada (*A cada paso un peligro*, *Antes que todo es mi amigo*, *Contra el amor no hay engaños*, *Quererse sin declararse*, *Mayor mal hay en la vida* y *La presumida y la hermosa*) y cinco en el de la comedia palatina (*A lo que obligan los celos*, *Celos no ofenden al sol*, *Engañar para reinar*, *Mudarse por mejorarse* y *Quien habla más obra menos*). No hemos de olvidar, para finalizar este repaso, su incursión en el género de las comedias de valientes, representado por *El capitán Chinchilla*, *El valiente Campuzano*, *El valiente Diego de Camas* y *El valiente Pantoja*, recientemente publicada en edición de David Mañero Lozano y que ha sido objeto de una pugna autorial entre nuestro autor y Agustín Moreto. Véanse más datos sobre el tema y las ediciones de estas comedias de valientes en el trabajo de González Ladrón de Guevara (2019).

⁵ González Cañal y Gutiérrez Gil, 2015.

La defensora de la reina de Hungría, impresa en 1668 y con una temática religiosa que guía, sobre todo, la tercera jornada; y *Amor, con vista y cordura* (impresa en 1642), fundamentada en personajes indispensables del Imperio Romano y, por tanto, con una evidente base histórica. Con un análisis exhaustivo de sus características estructurales intentaremos dirimir si se adscriben al género palatino o no.

ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ Y LA COMEDIA PALATINA: UN JUEGO DE PODER Y CELOS

Como ya anticipábamos, Antonio Enríquez Gómez no es un dramaturgo que demuestre especial interés por el mundo de la comedia. Al igual que su coetáneo Felipe Godínez, parece ser que su condición de judeoconverso y el interés por la problemática social y política derivada de ella le llevaron por los derroteros de la comedia seria y la tragedia. De hecho, las incursiones que los principales investigadores del autor conquense han realizado en su obra siempre han estado dirigidas a sus piezas serias, en las que el análisis del poder y la religión se convierten casi en una obsesión⁶. Y parece ser que el cajón de la comedia palatina no escapa a esta inercia, pues, como señala Rodríguez Cáceres⁷, nuestro dramaturgo estuvo muy interesado en temas de poder y justicia, materia que se encuentra de manera habitual en variantes como la comedia palatina, especialmente en las conocidas como «comedias de Hungría», representadas en la obra del conquense por títulos como *Engañar para reinar* o *A lo que obligan los celos*. Como apostilla la investigadora, «el género determinaba, pues, la presencia de este tipo de personajes y debates doctrinales»⁸.

Ahora bien, esta afirmación choca de frente con una de las premisas genéricas de la comedia palatina: su calidad de comedia de raíz cómica, valga la redundancia. Vitse lo entendía de tal manera, pues consideraba que para hablar de género palatino debíamos hablar de

⁶ Véanse al respecto los estudios de Dille (1986), Révah (2003), Galbarro García (2010), González Cañal (2017), Pedraza Jiménez (2017), Rodríguez Cáceres (2017) o Gutiérrez Gil (2018a).

⁷ Rodríguez Cáceres, 2017, p. 124.

⁸ Rodríguez Cáceres, 2017, p. 124.

exponentes identificados por su naturaleza farsesca, bufonesca y de cuento maravilloso⁹.

Como bien sabemos, el germen del género es eminentemente trágico. A pesar de que los más primitivos ejemplos de comedia palatina se circunscriben dentro de la faceta cómica del teatro, pronto esta situación dará un vuelco gracias a la influencia de Giraldi Cinthio y sus seguidores valencianos. Como señala Oleza¹⁰, la segunda mitad del siglo XVI es un momento de transición en el que las nuevas vías abiertas por Cinthio son rápidamente asimiladas por el grupo de dramaturgos valencianos, que funden las bases de la comedia palatina primigenia con la nueva visión trágica del italiano, consolidando un nuevo tipo de creación que cosechó muchos éxitos a lo largo de la centuria. Sin embargo, con Lope (también con Tirso en el mundo palatino) llegó una nueva revolución, pues considera que el molde trágico cincelado por estos autores se aparta de los intereses de los espectadores y, por tanto, cree necesaria una renovación que abrirá las puertas de lo cómico a la materia palatina. Es así como el género conquista la comedia y al público.

Esta afirmación, en parte reduccionista, no da cuenta de títulos en los que lo cómico se restringe a ciertas intervenciones del gracioso en historias en las que prevalecen los conflictos políticos y amorosos en un contexto relativamente serio¹¹. Algunos investigadores han suplido este vacío hablando de obras de tonalidad trágica o tragicómica¹² o de comedias que invaden el terreno de la tragedia, pero nunca de la

⁹ El hispanista francés distinguía estas obras «pour une tonalité franchement frivole ou burlesque, ou grotesque, ou bufonne, ou qu'on pourrait encore dire "de farce" ou de "conte merveilleux"» y por su «nature hyperbolique» (recogido en Oleza, 1997, p. 241).

¹⁰ Oleza, 2003, p. 605.

¹¹ Oleza y Antonucci son conscientes también de esta situación, y así lo evidencian en su análisis de la materia palatina en Lope de Vega: «A partir de 1600 se incrementa mucho el número de estos dramas, parece como si Lope reactivara la fórmula dramática aprendida en los dramaturgos valencianos, más interesado ahora por verter en clave de drama lo que antes vertiera sobre todo en clave de comedia: los conflictos de la lucha por la privanza, de la desigualdad de condición y de estado, de los agravios al honor, de la sangre, de los desórdenes morales del poder, típicos de estas obras. [...] En el Lope de la senectud la materia palatina está también muy presente, pero ahora parece decantarse claramente por un conflicto más dramático que cómico» (2013, pp. 710-711).

¹² Gómez Rubio, 2007, p. 194.

tragedia pura, pues terminan con un final feliz¹³. Sin embargo, nos parecen más ajustadas a la realidad las etiquetas establecidas por Zugasti por las que diferencia la comedia palatina cómica de la comedia palatina seria atendiendo a una gradación que contabiliza una mayor preponderancia del tono cómico, en el primer caso, frente a aquellas en las que prevalecen los conflictos y los desórdenes del poder, en el segundo caso¹⁴. Frente a piezas en las que el primer plano queda ocupado por la historia amorosa, las palatinas de tono serio se centran en temas del poder y dejan aflorar de manera más evidente cierto trasfondo político¹⁵.

La generación de Calderón destaca por dominar «con creces» la comedia palatina cómica¹⁶, sin olvidarse, eso sí, de la seria. Así lo ratifica Zugasti, quien afirma que

en los dramaturgos de la primera parte del Barroco (Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina) hay un mayor equilibrio entre sus comedias palatinas cómicas y las serias, pero en el grupo de Calderón y sus coetáneos o seguidores dominan con creces las comedias palatinas cómicas, si bien no faltan ejemplos de las serias (Alarcón, Rojas, Moreto)¹⁷.

El dramaturgo que se erige como cabeza de la generación demuestra claramente que el molde palatino era eminentemente cómico. Calderón trasladó los asuntos más serios, relacionados con el poder y los lances más trágicos, a otros cajones taxonómicos. De entre una veintena de títulos que pueden adscribirse al género palatino, solo dos podrían, en opinión de Zugasti¹⁸, ser exponentes claros de la comedia palatina seria dadas sus características y su tendencia a un devenir más funesto en los ámbitos del amor y los celos: *Amor, honor y poder* (primera comedia conocida de Calderón) y *Amigo, amante y leal*. Capítulo

¹³ Oleza sigue los presupuestos de Kaufmann y adopta la idea de que «la condición necesaria para que una obra sea tragedia no es el que termine mal, sino que represente en el escenario una situación cargada de un dramatismo tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar esta impresión» (recogido en Oleza, 1997, p. 247). Véase también Oleza, 2003, p. 606.

¹⁴ Zugasti, 2003, p. 168.

¹⁵ Insúa Cereceda, 2005, p. 900.

¹⁶ Zugasti, 2003, p. 179.

¹⁷ Zugasti, 2003, p. 179.

¹⁸ Zugasti, 2003, p. 181.

aparte merece *La vida es sueño*, pues a pesar de encajar a la perfección en los parámetros de la comedia palatina seria, su complejidad, su naturaleza filosófica y su tradición hacen que su clasificación resulte más arriesgada y se preste a un debate aún vivo¹⁹.

Rojas Zorrilla y Moreto, dos de los más aventajados seguidores del escritor madrileño, continúan los pasos de su maestro. Su producción palatina acapara hasta un cuarto de su corpus dramático, aunque supera la preponderancia del tono cómico con porcentajes más equitativos entre la vertiente cómica y la vertiente seria. Rojas Zorrilla compagina piezas que destacan por la preeminencia de sus recursos de enredo y escenas cargadas de alta comicidad, como *El médico de su amor*, *No hay duelo entre dos amigos* o *No intente el que no es dichoso*, con otras articuladas por la violencia, las conspiraciones palaciegas y las muertes derivadas de desórdenes de poder, como *Los bandos de Verona*, *Peligrar en los remedios*, *La confusión de fortuna* o *El mejor amigo, el muerto*, comedia escrita en colaboración con Luis Belmonte y Calderón de la Barca. Agustín Moreto, por su parte, muestra una clara predilección por el molde palatino, sobre todo, en una primera etapa de sus quehaceres dramaturgicos, una realidad que se materializa en su *Primera parte de comedias*²⁰, donde se contabilizan hasta ocho títulos (de doce que conforman el volumen) con una adscripción clara al género que nos ocupa. Sumadas a otras composiciones de una segunda etapa vital en la que el género sufre ya cierto cansancio, estas piezas navegan entre intensas historias centradas en problemas de sucesión de poder, como vemos en *La misma conciencia acusa*, *Primero es la honra*, *Industrias contra finezas* o *Satisfacer callando*, con otras que destacan por un conflicto más relajado y cargado de comicidad en las que los personajes se sumergen en historias de amor, celos y amistad, como *El desdén, con el desdén*, *El poder de la amistad* o *Lo que puede la aprehensión*.

¹⁹ Al respecto, véase el trabajo de Zugasti «A vueltas con el género de *La vida es sueño*: comedia palatina seria» (2015), donde el autor demuestra con un análisis pormenorizado de los rasgos morfológicos del género y una posible lectura trágica de la pieza que la clásica visión que de ella se tenía como gran tragedia del teatro clásico podría ser sustituida por la de una comedia grave o comedia palatina seria.

²⁰ María Luisa Lobato señala que tal interés no obedece únicamente a una inercia compositiva heredada de grandes nombres como Lope o Calderón, sino que más bien tiene que ver con un público que seguía demandando tales historias, bien para ser disfrutadas en corrales, bien para ser representadas en palacios y cortes nobiliarias (2015, p. 214).

Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez son los dos exponentes de la generación calderoniana que revelan una mayor inclinación por la vertiente seria del género palatino, en parte, y como decíamos anteriormente, por su condición de judeoconversos y, derivado de ello, de sus intereses dramáticos y personales. Germán Vega²¹, de hecho, identifica al total de comedias palatinas del de Moguer como «comedias serias de enredo palatino»²², pues comparten una serie de elementos estructurales y temáticos que las alejan de la comicidad más relajada:

Cabría preguntarse acerca de la tipología de las comedias palatinas de Felipe Godínez, que, a mi juicio, deberían considerarse cuando menos comedias serias por los temas y tonos que muestran, cuya gravedad es de tal calibre que podría estimarse que se trata de comedias trágicas, como corroboraría la perspectiva que ofrece el poeta de los dos temas desarrollados en la pieza: la traición en el ámbito del amor matrimonial y en la esfera política²³.

En el caso de Enríquez Gómez podríamos establecer dos grupos diferenciados dentro de su producción palatina: un primer grupo de comedias en las que las cuestiones de amor quedan supeditadas a los intereses políticos y, por tanto, podríamos clasificar como comedias palatinas serias; y un segundo grupo, el de las piezas cómicas, en el que los conflictos políticos quedan relegados a un segundo plano (no desaparecen) y en el que los juegos del amor derivados de los celos de los protagonistas ocupan una primera posición argumental. Dentro del primer grupo encontramos *Engañar para reinar*, *A lo que obligan los celos* y *Celos no ofenden al sol*; por su parte, el segundo grupo queda conformado por *Mudarse por mejorarse* y *Quien habla más obra menos*.

La tríada de comedias serias del conquense tiene como finalidad principal el hacer un análisis de los conflictos del poder, eminentemente teniendo como fondo problemas de sucesión o de lealtad del

²¹ Recogido en Matas Caballero, 2014, pp. 212-213.

²² Bajo tal membrete se agrupan títulos como *Aún de noche alumbra el sol*, *La traición contra su dueño*, *Cautelas son amistades*, *Basta intentarlo* o *Acertar de tres la una* (Vega García-Luengos, s. a.).

²³ Matas Caballero, 2014, p. 214.

privado y su entorno²⁴. Tal es el caso, por ejemplo, de *Celos no ofenden al sol*, una comedia enclavada en Sicilia y cuyo protagonista es el privado del rey, Alejandro, quien sufre de los embates de una corte corrupta que quiere, jugando con los celos de la reina, desbancarle de su posición de poder. Tal y como señala González Cañal²⁵ la pieza se centra en hacer un análisis crítico del mundo cortesano, un campo de batalla *sui generis* cuyos componentes luchan por conquistar el favor del monarca y, por tanto, disfrutar de los beneficios de la privanza.

Por su parte, *Engañar para reinar* y *A lo que obligan los celos* forman parte de un subgénero dentro del mundo palatino que dramaturgos como Lope, Mira de Amescua o Rojas Zorrilla cultivaron con especial incidencia: la comedia de Hungría, una variante con un significado dramático específico y con un tono particularmente serio. En un trabajo precedente²⁶ ya analizábamos cómo las piezas vinculadas a esta modalidad compartían una serie de motivos estructurales comunes que les otorgaban cierta individualidad dentro del maremágnum teatral áureo: recurrentes episodios de conspiración dentro de la corte dirigidos a tomar el poder, en ocasiones, a costa de la vida del rey; problemas sucesorios que implican con asiduidad a hermanos o primos; y un enclave natural salvaje e inhóspito contra el cual deben luchar los personajes protagonistas²⁷.

²⁴ Tanto *Engañar para reinar* como *Celos no ofenden al sol* parecen ser dos piezas que, más allá de esgrimir un análisis de conflictos de poder en el plano de la ficción, se ocupan de revelar una fotografía que retrata las conductas de Felipe III y Felipe IV, así como del conde-duque de Olivares, y las consecuencias que estas acarrearán tanto para la corte como para el pueblo. Así lo ratificaba Dille, quien cree que la originalidad de *Engañar para reinar* residía en el hecho de que se constituye como un buen ejemplo de pieza política en clave cuya crítica real se enmascara gracias al buen hacer lingüístico de Enríquez Gómez: «This obvious but potentially dangerous identification was possible only by the mastery of an oblique style of writing that carefully veiled criticism by presenting situations and characters in an equivocal manner» (1986, p. 59). En este sentido, Rodríguez Cáceres, duda de que exista tal paralelismo entre realidad y ficción en *Engañar para reinar* y de que la pieza pueda ser utilizada como una herramienta de crítica hacia las figuras del poder (2017, p. 132); sin embargo, sí admite una cierta reminiscencia de las intrigas palaciegas de la corte de Felipe IV en *Celos no ofenden al sol* (2017, p. 133).

²⁵ González Cañal, 2018, p. 150.

²⁶ Gutiérrez Gil, 2018a.

²⁷ Resulta curioso subrayar que un número considerable de estas comedias de Hungría arrancan su acción con una escena de caza en un bosque profundo y salvaje. Tanto *Engañar para reinar* como *A lo que obligan los celos* emplazan a sus personajes al bosque en el inicio de la comedia, y este será el lugar en el que se visibilicen las relaciones

En *Engañar para reinar* el conflicto está protagonizado por dos hermanos: Iberio, el rey legítimo, y Ludovico, su hermano bastardo que intenta por todos los medios ocupar el trono escudándose en un testamento familiar que así lo dejó establecido. Así, aprovechando que al final de la primera jornada Iberio decide casarse con su amada, Elena, abdicar y marcharse a vivir su amor a una quinta retirada en el bosque, Ludovico ocupa el trono y somete a todo el reino bajo su actitud despótica y arrogante. Antonio Enríquez Gómez se aprovecha de este personaje como pieza clave de un manual de gobernanza²⁸ que muestra todo aquello que el buen gobernante no debe hacer y, consecuentemente, cuáles son los potenciales castigos a tal desorden conductual (en este caso la pérdida del apoyo de los nobles de la corte, que marchan en busca de su antiguo líder). Este enfrentamiento que presenta el dramaturgo, como no podía ser de otra manera, da al traste con las ansias de poder del bastardo y finaliza con la vuelta de Iberio al trono.

En el caso de *A lo que obligan los celos* la chispa que arranca la trama es el encuentro entre el rey y la villana Laura (en realidad la duquesa de Belflor) en un día de caza. El monarca, que ya había conocido a la dama en Sicilia aunque con otra identidad, queda de nuevo enloquecido por su belleza e intenta a toda costa llevarla a palacio para poder conquistarla. Sin embargo, tal intención choca radicalmente con los propósitos de Ricardo y Astolfo, que querían casar a la hija de este último con el rey para, así, poder disfrutar de tal posición dentro de la realeza. A partir de este momento se produce una lucha de poder y celos que, finalmente, culmina con el destierro de los rebeldes y el restablecimiento del orden dentro del reino húngaro²⁹.

conflictivas entre los personajes principales y, sobre todo, los intereses por arrebatar el poder al regente a costa de su propia vida en caso de que fuera necesario. Antonio Enríquez Gómez sigue la senda abierta por Lope, Mira o Rojas, que solidifican este recurso en piezas como *El animal de Hungría*, *La confusión de Hungría* o *La confusión de fortuna* (Véase Gutiérrez Gil, 2013).

²⁸ Ya defendíamos la idea de que el teatro barroco se consolidó como un «manual de gobernanza» *sui generis* en un trabajo anterior centrado en la producción de Francisco de Rojas Zorrilla (Gutiérrez Gil, 2018b). En él se evidenciaba que los dramaturgos áureos utilizaban a los entes de ficción y sus circunstancias temporales y espaciales diferentes de las de la realidad castellana (marca obligada del género palatino) para realizar una crítica velada al sistema de poder del momento y, más concretamente, a la figura de los monarcas (Felipe III y, sobre todo, Felipe IV) y su sistema de validos.

²⁹ No hemos de olvidar que en esta pieza se da otro de los motivos recurrentes en la comedia palatina y, con especial incidencia, en las comedias de Hungría: la aparición

El segundo grupo de piezas, las comedias palatinas de tono cómico, está formado por *Mudarse por mejorarse* y *Quien habla más obra menos*, títulos en los que las relaciones amorosas y las escenas de galanteo ocupan una primera posición en la construcción de la trama.

Don Carlos es el protagonista de *Mudarse por mejorarse*, español que llega a tierras polacas y que descubre en una escena de baño a Porcia (a quien no reconoce en ese momento). El conflicto de la pieza, por tanto, radica en la búsqueda de dicha dama en la corte polaca por parte de Carlos, mientras que Porcia, su enamorada y a quien realmente contempló desnuda, adoptará una nueva identidad para engañar al galán en un complejo enredo sustentado en un juego de celos y pasiones irrefrenables. Como vemos, las cuestiones de poder, que también aparecen, quedan relegadas a un segundo plano para permitir al espectador disfrutar de escenas más relajadas y en las que los juegos de ocultamiento y galanteo son la tónica constante.

Quien habla más obra menos se sitúa en la corte siciliana, lugar en el que don Juan de Mendoza lucha con un duque por conquistar a Diana, mientras que la hermana de don Juan, Isabela, intenta por todos los medios obtener el favor del duque, empleado, como señalábamos, en otra empresa. Como no puede ser de otra manera, el final pasa por los casamientos ya consabidos desde un principio: el de don Juan con Diana y el de Isabela con el duque. Es evidente, por tanto, que *Quien habla más obra menos* es a todas luces el más claro exponente de comedia palatina cómica, hasta tal punto que es únicamente el emplazamiento y la condición social de sus protagonistas lo que la diferencian de una comedia de capa y espada al uso³⁰.

Y antes de cerrar este apartado, hay que reparar en un elemento que, curiosamente, solo se da en los dos títulos de tono cómico: el protagonista de la historia es un español que llega a tierras extranjeras,

de hijos abandonados o perdidos (Porteiro Choucino, 2008, p. 694). Tal es el caso del personaje de Lisardo, que fue robado siendo muy pequeño y llevado a la corte.

³⁰ Muy interesante es la relación que hemos encontrado entre *Quien habla más obra menos* y *Palabras y plumas* de Tirso de Molina, con la que no solo comparte las marcas propias del género, sino que son evidentes las coincidencias argumentales que marcan una relación muy estrecha entre ambas. Podemos ver un ejemplo en la escena de ahogamiento de la dama en el mar ante la que ambos galanes principales muestran su verdadera naturaleza y los sentimientos reales que albergan hacia ella. Haremos un estudio más detallado del fenómeno en la edición crítica que estamos preparando de la obra del conqueense.

lugar en el que encontrará un espacio propicio para su ascensión social³¹. Tanto don Carlos, en *Mudarse por mejorarse*, como don Juan, en *Quien habla más obra menos*, se consolidan como galanes que, gracias al talle y la bravura que les confiere su origen español, conquistan el favor de la dama principal frente a otros pretendientes originarios de las tierras que les reciben. Como explica el propio Zugasti³², es un recurso que buscaba el aplauso de un público necesitado de comprobar cómo sus compatriotas triunfaban más allá de las fronteras castellanas, y parece ser el entorno cómico, por su menor tensión argumental, el más proclive para albergar dicho motivo.

AMOR, CON VISTA Y CORDURA Y LA DEFENSORA DE LA REINA DE HUNGRÍA:
¿AMPLIANDO EL REPERTORIO PALATINO DE ENRÍQUEZ GÓMEZ?

No hay ninguna duda de que las cinco comedias presentadas en el apartado anterior comparten una serie de peculiaridades que las aglutina a todas bajo el membrete de comedia palatina, bien sea de tono cómico o serio; sin embargo, dos títulos del corpus de Enríquez Gómez presentan serias dudas de adscripción a un género en particular, pues en ellos se rastrean casi al completo las características que estableció Zugasti³³ para el género palatino, pero se identifican algunos matices que podrían variar el resultado. Estamos hablando de *Amor, con vista y cordura* y *La defensora de la reina de Hungría*, y, como vemos en la tabla siguiente, no cabría duda alguna de su naturaleza genérica:

³¹ Zugasti, 2003, p. 165.

³² Zugasti, 2003, p. 166.

³³ Zugasti, 2003, pp. 162-169.

	<i>Amor, con vista y cordura</i>		<i>La defensora de la reina de Hungría</i>	
	SÍ	NO	SÍ	NO
Corriente lúdica	X			X
Distanciamiento espacial	X		X	
Libertad para el tratamiento de temas y episodios	X		X	
Personajes nobles y de estamentos inferiores	X		X	
Escenarios en cortes y palacios	X		X	
Nexo sutil con la historia	X		X	
Onomástica de los personajes	X		X	
Personaje español en tierras extranjeras		X	X ³⁴	
Pervivencia de las unidades clásicas	X		X	
Elementos de enredo	X		X	
Temas: amor, política, poder	X		X	
Comedia palatina cómica o seria	Seria		Cómica	

Comencemos con *Amor, con vista y cordura*, una pieza que aparece inserta en las *Academias morales de las musas* junto con otros tres títulos de muy variada condición y que navegan por los mares de la tragedia o la comedia seria. En este caso nos topamos con una historia que destaca por el enredo amoroso y un final feliz, lo que sumado al emplazamiento de la historia en la antigua Roma y la pertenencia de los personajes a capas altas de la sociedad en relación con otros de estratos más bajos nos indica que podríamos encontrarnos ante una comedia palatina. La editora de la obra, Almudena García, considera también que la mayor parte de las características estructurales hacen pensar que pertenece a la atmósfera palatina, sin embargo advierte que, a pesar de ello, entronca más con el género histórico³⁵ debido a su *dramatis personae*: «a pesar de que contiene un número significativo de rasgos que la adscribirían al género palatino, la presencia de personajes históricos

³⁴ Lo habitual es que sea el galán protagonista el español llegado a tierras extranjeras en busca de medro social y nuevas aventuras amorosas; sin embargo, en *La defensora de la reina de Hungría* nos encontramos con un caso curioso en el que es la Virgen, oculta tras la imagen de una zagala que dice venir de La Mancha y Extremadura, quien aparece en territorios húngaros con el fin de ayudar a Diana con ciertas artes milagrosas. Si bien no responde a la norma, el artificio sí tiene la misma finalidad que en el resto de títulos palatinos en los que es utilizado: encumbrar a la nación española como cuna de ciudadanos valientes y nobles (en este caso, también santos) y buscar, así, el aplauso fácil del público.

³⁵ García González, 2015, p. 195.

concretos nos lleva a concluir que debemos considerarla como parte del grupo de obras de trasfondo histórico o seudohistóricas³⁶.

La barrera entre lo historial y lo palatino es un límite que no siempre es claro; de hecho, como percibió Gómez Rubio³⁷, hasta los primeros en hacer una preceptiva dramática, como Bances Candamo, jugaban con esta indeterminación y ponían como ejemplos de comedias «de fábrica» títulos que hoy en día no ofrecen dudas de su naturaleza histórica. La solución por parte de los críticos ha venido dada por el término «seudohistoria»³⁸, por el cual señalan el uso de nombres, lugares y acontecimientos que nos recuerdan vagamente realidades históricas, pero que, en ningún caso, son elementos centrales, sino accesorios que aderezan la ficción y aportan verosimilitud al relato³⁹.

Pero ¿qué ocurre con casos como *Amor, con vista y cordura*, en los que los hechos son totalmente herederos de la imaginación del dramaturgo, pero en el *dramatis personae* encontramos nombres de personajes históricos reconocibles? Florit⁴⁰ lo tiene claro y considera que la aparición de nombres conocidos es lo que diferencia la comedia capa y espada de la comedia palatina, siempre y cuando su utilización radique únicamente en dotar de un fondo pseudohistórico a la acción, es decir, siempre que su historia real no se vea reflejada en la fábula dramática y su uso quede relegado a un simple recurso de localización temporal. Matas Caballero, hablando del título de Felipe Godínez *Basta intentarlo*, es de la misma opinión:

El hecho de que *Basta intentarlo*, así como *Aún de noche alumbra el sol* o *Acertar de tres la una* presenten entre sus personajes reyes que existieron y ubiquen sus respectivas acciones en tiempos lejanos pero históricos, no significa que los hechos recreados también lo fueran; de forma muy distinta, nada de lo que acontece en esas comedias, y en general en todas las palatinas de Felipe Godínez, se corresponde con acontecimientos históricos, y ni tan siquiera responde a las características histórico-culturales de aquellos tiempos que se evocan. En realidad, habría dado exactamente lo mismo si Godínez hubiera situado la acción en otra etapa histórica, pues las

³⁶ García González, 2015, p. 197.

³⁷ Gómez Rubio, 2007, pp. 196-197.

³⁸ Oleza, 2003, p. 606.

³⁹ Porteiro Chouciño, 2008, p. 692.

⁴⁰ Florit Durán, 2000, pp. 72-73.

anécdotas, personajes, sucesos, etc., de tales contextos carecerían igualmente de rigor histórico⁴¹.

El emperador Cómodo (en la comedia aún príncipe), Marco Aurelio y su mujer Faustina son los tres personajes históricos que aparecen, entre otros, como personajes principales del relato y, como apuntan Matas Caballero o Florit, sus nombres bien podrían intercambiarse por otros, pues en ningún momento su peripecia dramática se corresponde con su peripecia vital. Por lo tanto, y siguiendo la estela marcada por la crítica, nos atreveríamos a decir que nos encontramos ante una comedia palatina de raigambre o ambientación histórica.

La defensora de la reina de Hungría ofrece una nueva problemática atendiendo a la naturaleza de su relato. A pesar de cumplir con un gran número de requisitos del género (como hemos comprobado en la tabla presentada), se produce un viraje hacia la temática religiosa a partir de la segunda jornada, algo que se afianza en la tercera y que nos lleva a pensar en una comedia de tintes religiosos⁴². Es una situación similar a la que encontramos en *Santa Isabel, reina de Portugal*, de Francisco de Rojas Zorrilla. A pesar de los evidentes retazos religiosos y del uso de personajes históricos, tanto Pedraza⁴³, como Gómez Rubio⁴⁴ o Arenas Cruz⁴⁵ dotaban a este título del membrete de tragedia palatina sin lugar a duda.

En el caso que nos ocupa, la ficción dramática nos presenta la historia de la reina Diana de Hungría, casada con el rey Ladislao, cuyo hermano, Federico, intenta por todos los medios conquistar a su mujer, aprovechando incluso que este ha marchado a la guerra. La reina resiste los embates de Federico sustentados en mentiras que intentan hacer creer a la dama que su marido la ha repudiado por no haber tenido aún hijos y que ha comenzado una relación con Libia. La historia, como vemos, nos lleva por la senda de la comedia palatina de tono serio, pues la atmósfera es eminentemente trágica; sin embargo, en la segunda jornada una zagala venida de tierras españolas acude a Hungría para ayudar a la reina. Esta zagala nunca dice su nombre,

⁴¹ Matas Caballero, 2014, p. 217.

⁴² González Cañal y Gutiérrez Gil, 2015, p. 247.

⁴³ Pedraza Jiménez, 2007, pp. 240 y 247.

⁴⁴ Gómez Rubio, 2007, p. 200.

⁴⁵ Arenas Cruz, 2011, pp. 14-15.

pero su historia personal nos hace identificarla con la Virgen María, a la que Diana tiene gran devoción en la advocación de la Inmaculada Concepción. Tal alianza permite a Diana recuperar la visión (pues su marido la había condenado a una vida sin visión y a ser abandonada en el bosque para que las bestias la devoraran), volar e incluso transfigurarse en Libia para aplacar los sucios embates de Federico.

Como vemos, al esquema palatino se le unen componentes del género hagiográfico o de la comedia de santos, pero no llegan a convertirse en el eje principal en torno al cual gira el argumento, sino que simplemente es una herramienta que permite, en este caso, al personaje protagonista femenino salvaguardar su integridad vital y alcanzar sus intereses. Podríamos, por tanto, hablar de una comedia palatina con resortes de comedia religiosa.



En el presente estudio nos hemos afanado en realizar dos tareas harto complejas, sobre todo si tenemos en cuenta la riqueza y complejidad del teatro del Siglo de Oro: por un lado, identificar cuáles son las características o rasgos definitorios de un género en un autor determinado, en este caso el género palatino en Antonio Enríquez Gómez; por otro lado, establecer un corpus cerrado de piezas de posible adscripción al género atendiendo a dos títulos de taxonomía compleja: *Amor, con vista y cordura* y *La defensora de la reina de Hungría*.

La primera de las tareas nos ha demostrado que Antonio Enríquez Gómez no sintió una especial predilección por el género palatino, pues su producción camina más por la vía de la comedia histórica de trasfondo político o la comedia religiosa; sin embargo, hemos visto cómo ha sido capaz de trasladar ese interés al ámbito de la comedia palatina seria, pues las cuestiones de poder, de gobierno del Estado y la religión son elementos reiterativos que guían los argumentos. Su curiosidad, sin embargo, le llevó a escribir dos piezas insertas en el mundo cómico, explorando motivos que, de algún modo, lo sacaron de su repertorio habitual, tales como escenas de baño cargadas de erotismo⁴⁶, juegos de galanteo sustentados en confusiones de identidad y enredos amorosos fecundos en comicidad y riqueza escénica.

⁴⁶ Véase nuestro trabajo dedicado al erotismo en torno a la imagen de la mujer en el teatro de Enríquez Gómez (Gutiérrez Gil, en prensa).

La segunda de las tareas nos ha permitido ampliar el corpus palatino del dramaturgo conquense con dos títulos que, si bien comparten casi en su totalidad las características del género palatino, ofrecen ciertas peculiaridades que hacen muy compleja su clasificación. Hemos intentado resolver la incógnita lanzando dos posibles soluciones, pero es un tema abierto a la discusión y a posibles nuevas interpretaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS CRUZ, Elena, «Prólogo» a *Santa Isabel, reina de Portugal*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas III, Primera parte de comedias*, coord. Gemma Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 13-30.
- DILLE, Glen F., «The Originality of Antonio Enríquez Gómez in *Engañar para reinar*», en *Renaissance and Golden Age Essays in honor of D. W. McPheeters*, ed. Bruno M. Damiani, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1986, pp. 49-60.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.
- GALBARRO GARCÍA, Jaime, «Enríquez Gómez, Antonio (Cuenca, 1600-Sevilla, 1663)», en *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII*, coord. Delia Gavella y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, pp. 434-450.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena, «Estudio de *Amor con vista y cordura*», en Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas. Tomo II*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 187-205.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y signo*, 2, 2007, pp. 191-216.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La figura del rey en el teatro de Enríquez Gómez», *Bulletin Hispanique*, 119.1, 2017, pp. 187-202.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Prólogo» a *Celos no ofenden al sol*, en Antonio Enríquez Gómez, *Comedias. Volumen I*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 147-171.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, y GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 231-255.

- GONZÁLEZ LADRÓN DE GUEVARA, Cristina, *Las comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez*, tesis doctoral, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 217-235.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Comedias palatinas», en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 51-66.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Las comedias húngaras de Antonio Enríquez Gómez», *Cuadernos del Aleph*, 10, 2018a, pp. 137-154.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Críticas y alabanzas veladas a la casa de Austria y su sistema de poder en la dramaturgia de Rojas Zorrilla», *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, 5, 2018b, pp. 265-280.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Las damas de Antonio Enríquez Gómez (y Fernando de Zárata) se desnudan: erotismo y sensualidad en torno a la imagen de la mujer», en prensa.
- INSÚA CERECEDA, Mariela, «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio». Tomo I*, eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 899-910.
- LOBATO, María Luisa, «Moreto y la comedia palatina», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 209-230.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Algunas claves de la comedia palatina de Felipe Godínez Basta intentarlo», en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 211-229.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-89 (Homenaje a Stefano Arata), 2003, pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal*», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 235-249.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «El poder a los ojos de Enríquez Gómez: entre la teoría política y el drama», en *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en*

- el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Frederick de Armas, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 105-122.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, «*Del monte sale quien el monte quema: consideraciones genéricas*», en *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 689-697.
- RÉVAH, Israël Salvator, *Antonio Enríquez Gómez: un écrivain marrane (v. 1600-1663)*, ed. Carsten L. Wilke, Paris, Éditions Chandeigne, 2003.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, «*La sombra del conde-duque en el teatro de Enríquez Gómez*», en *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Frederick de Armas, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 123-137.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «*El autor: Felipe Godínez (Moguer, 1582-Madrid, 1659)*», s. a., en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/biografia/>.
- 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 de Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona / Madrid, GRISO-Universidad de Navarra / Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.
- ZUGASTI, Miguel, «*A vueltas con el género de La vida es sueño: comedia palatina seria*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 257-296.