

EN LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA PALATINA:
LA *TRAGICOMEDIA DE DON DUARDOS* DE GIL VICENTE

ON THE ORIGINS OF THE *COMEDIA PALATINA*:
GIL VICENTE'S *TRAGICOMEDIA DE DON DUARDOS*

Jéssica Castro Rivas
Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Avda. Capitán Ignacio Carrera Pinto, 1025, Ñuñoa
Santiago de Chile
CHILE
jessicacastro@uchile.cl

Resumen. Muchas páginas se han dedicado al estudio de la llamada comedia palatina, ya sea para referirse a sus rasgos generales, al análisis de obras específicas, a comentarios de corpus de ciertos autores, entre otros acercamientos, sin embargo, poco es lo que sabemos acerca de sus orígenes. Es por ello que el objetivo de este trabajo se centra en determinar las posibles vinculaciones entre el teatro renacentista y la comedia barroca posterior, resaltando el carácter genetista de la comedia de Gil Vicente, la *Tragicomedia de don Duardos* en relación con la comedia a fantasía promulgada en la preceptiva de Bartolomé de Torres Naharro y en su *Comedia Aquilana*; la tradición festiva de la nobleza y la ficción caballeresca.

Palabras clave. Teatro del Siglo de Oro; Renacimiento; Barroco; Gil Vicente; *Tragicomedia de don Duardos*; comedia a fantasía; comedia palatina.

Abstract. Many pages have been devoted to the study of the dramatic genre known as *comedia palatina*, either to refer to its general features, the analysis of specific works, comments on the corpus of certain authors among other approaches. However, we know little about its origins. That's the reason why the objective of this work focuses on the possible links between Renaissance Theater and later Baroque Comedy, highlighting the geneticist nature of Gil Vicente's comedy, *Don Duardos's Tragicomedy* in relation to the category *comedia a fantasía*, promulgated in the literary precepts of Bartolomé de Torres Naharro and his *Comedia Aquilana*, the festive tradition of nobility and chivalric fiction.

Keywords. Golden Age theater; Renaissance; Baroque; Gil Vicente; *Tragicomedia de Don Duardos*; *comedia a fantasía*; *comedia palatina*.

A mediados de los años setenta del siglo pasado, la insigne filóloga argentina Frida Weber de Kurlat publicó dos breves artículos (1975 y 1977) en los que abordó un conjunto de obras teatrales de Lope de Vega cuya marca definitoria era el tipo de mundo dramático que ahí se representaba. Se trataba de piezas que mostraban un ambiente cortesano sumamente refinado, poblado de personajes aristocráticos «de título» (reyes, condes, duques, marqueses), quienes, junto a sus sirvientes subalternos, desarrollaban conflictos dramáticos centrados en lances amorosos y en los enfrentamientos derivados de la ostentación del poder político. Aquel universo palaciego, sin embargo, no se correspondía ni pretendía reflejar la realidad social del estamento monárquico-nobiliario de la España del siglo XVII, sino que, muy por el contrario, se construía literariamente a partir de una sustantiva y artificiosa estilización fundamentada en el alejamiento espacio-temporal del mundo figurado respecto al *hic et nunc* de los espectadores coetáneos de estas obras. De tal modo, la localización de la ficción dramática de estos textos se ubicaba siempre en reinos y territorios no-castellanos (desde Cataluña y Navarra, pasando por Francia, Italia y Alemania, hasta las «lejanas» Hungría, Suecia o Inglaterra), y se ambientaba en un pasado remoto, muchas veces pseudo-histórico, impreciso o anacrónico. Tal configuración literaria propiciaba que las obras exhibieran un notorio «exotismo de relumbrón, superficial y jocoso»¹, que intensificaba el distanciamiento entre la realidad cotidiana del público y la realidad dramática representada sobre las tablas por estas piezas, lo cual, a su vez, posibilitaba que las fábulas de las comedias se abrieran hacia un tratamiento tendiente a la fantasía y la invención imaginativa, a través del cual «el poeta se podía permitir libertades que solo son posibles por esa fijación no-española», como notó Weber².

La estudiosa designó muy certeramente a este corpus de textos lopescos como «comedias palatinas»³ y lo diferenció de otro tipo de comedias que desplegaban su ficción dramática en espacios urbanos y

¹ Weber de Kurlat, 1975, p. 363.

² Weber de Kurlat, 1977, p. 871.

³ Antes de que Weber acuñara el término «comedia palatina» existieron otras denominaciones utilizadas durante fines del siglo XIX y la primera mitad del XX para referir vagamente, y con un afán meramente clasificatorio, al tipo de textos aquí estudiado, como por ejemplo «comedia fantástica», «comedia romancesca», «comedia novelesca» o «comedia palaciega», ninguna de las cuales, por cierto, prosperó en la crítica (Galar, 2005, p. 15).

en tiempos contemporáneos al entorno castellano del Seiscientos —las «comedias urbanas» o «de costumbres», antecesoras de las posteriores «comedias de capa y espada»—. Esta incipiente categorización genérica propuesta por Weber de Kurlat produjo la apertura de un amplísimo campo de estudio en un momento —los últimos decenios del pasado siglo— en el que un sector relevante de la crítica aurisecular vindicó la importancia de los géneros dramáticos como herramientas de análisis imprescindibles para la interpretación, historización y valoración del teatro barroco. A este respecto, Vitse, por ejemplo, señaló la necesidad de superar el «mythe d'une Comedia une ou unique [...] considérée trop fréquemment comme ensemble homogène»⁴, que fue la concepción que predominó en las exégesis del teatro del Siglo de Oro durante buena parte del siglo xx; y en la misma línea, Arellano indicó que resultaba imperioso abandonar «la visión de la Comedia áurea como un todo continuo e indiscriminado»⁵—una visión elaborada sobre todo por el hispanismo anglosajón— para dar paso a una consideración de la producción teatral de aquella época como un fenómeno polimorfo, proteico y heterogéneo, conformado por una constelación de modalidades dramáticas disímiles.

A la zaga de esos tipos teatrales, y siguiendo los presupuestos metodológicos propugnados por Vitse, Arellano, Iglesias Feijoo, Antonucci y Oleza⁶, entre otros críticos, se arrojó, entonces, un número considerable de estudiosos, no tanto para trazar una mera taxonomía de marbetes clasificatorios sino para comprender la articulación de formas dramáticas complejas —como la comedia burlesca, la mencionada comedia de capa y espada, la comedia de figurón, etc.—, estructuradas cada una en torno a sus propios códigos y convenciones. Pues bien, en ese contexto de vivificación del estudio de los géneros dramáticos auriseculares, la comedia palatina halló cierta repercusión y atención crítica, aunque, cabe decir, menor que la recibida por otras especies teatrales afines. Una buena muestra de fructíferas aproximaciones iniciales al género se encuentra en los estudios de Arata, Oleza, Florit, Galar, Ferrer o Zugasti. Estos críticos añadieron a las iluminadoras

⁴ Vitse, 1990, p. 21.

⁵ Arellano, 1990, p. 20.

⁶ Para una completa información acerca del carácter polimórfico de la Comedia Nueva, ver Vitse, 1984 y 1990; Arellano, 1990, 1999, 2011 y 2017; Iglesias Feijoo, 1998 y Antonucci y Oleza, 2013.

observaciones de Weber de Kurlat nuevas aportaciones de sumo interés. Así, por ejemplo, se consensuó que el corpus palatino se extendía más allá de la producción de Lope y su comedia arquetípica *El perro del hortelano* para incluir muchas más obras, tanto de dramaturgos anteriores (verbigracia, Miguel Sánchez⁷), como de seguidores coetáneos del «Fénix de los ingenios»⁸; de igual manera, se establecieron algunos motivos recurrentes del género e incluso se formularon subgrupos temáticos, como la conocida comedia palatina «de secretario»⁹; y, en fin, se avanzó considerablemente en la evolución de este tipo teatral en la escritura de Lope en el período que va desde fines del siglo xvi hasta la etapa de *senectute* del autor, hallándose en ese lapso una significativa oscilación del género, que se inclinó bien hacia una tonalidad desenfadadamente lúdica, bien hacia soluciones carentes de comicidad, cuando no explícitamente trágicas¹⁰.

En el último tiempo la comedia palatina ha seguido despertando el interés de los estudiosos del teatro del Siglo de Oro, aunque, es verdad, no con toda la constancia que se requeriría para comprender a cabalidad un fenómeno dramático tan vasto, que abarca no un puñado, sino literalmente cientos de textos y decenas de dramaturgos¹¹. De esta forma, en años recientes se han venido publicando variados artículos y tesis doctorales que han examinado el género palatino en textos y autores particulares. Tal es el caso de los valiosos trabajos de García Reidy (2011), Insúa (2015), Gutiérrez Gil (2015), Gutiérrez Gil y González Cañal (2015), Lobato (2015), Boccardo (2017), el mismo Zugasti (2017) o Badía Herrera (2014 y 2015), quienes han examinado algunos corpus o piezas puntuales de —respectivamente— Calderón, Mira de Amescua, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara y las diversas comedias palatinas presentes en la colección teatral del Conde de Gondomar.

⁷ Sobre Miguel Sánchez, ver Arata, 1989.

⁸ Tanto Florit (1991 y 2000) como Galar (2003 y 2005) han estudiado el caso paradigmático de Tirso de Molina.

⁹ Zugasti, 2003.

¹⁰ El cambio de tonalidad de este subgénero teatral ha sido estudiado pormenorizadamente en los trabajos de Canet Vallés, coord. (1986), Oleza (1997 y 2003) y Ferrer (2011).

¹¹ Téngase en cuenta que, como ha cuantificado Rodríguez García, solamente Lope tiene alrededor de un centenar de comedias palatinas (2015, p. 120). Un catálogo provisorio de obras de este tipo pertenecientes al siglo xvii ha sido propuesto por Zugasti (2003, pp. 179-181; 2015, pp. 91-96).

El estudio del teatro palatino de estos autores condujo irremediablemente al planteamiento de la cuestión de los orígenes del género, puesto que, a pesar de que estos han sido tanteados, a grandes rasgos, por Oleza (1997), quien sostiene que los antecedentes de la comedia palatina se ubican en la dramaturgia de la «Generación de los Reyes Católicos», específicamente en la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro y en la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente, apenas se han esbozado propuestas críticas que tengan como centro este asunto y que reflexionen acerca de cómo y por qué la obra de aquellos autores del Renacimiento actúa como génesis del género palatino.

Y es que, en efecto, no puede soslayarse la importante influencia del teatro renacentista español en la producción dramática tanto de la última etapa del siglo XVI, como de la primera del XVII. En este sentido, resulta capital la figura de Torres Naharro, quien aportó uno de los pilares fundamentales en la construcción de dicho teatro quinientista: la división conceptual y práctica entre lo que él llamó «comedia a fantasía» y «comedia a noticia», distinción trazada en el «Prohemio» de la *Propalladia* (1517). Además, la posible relación que existe entre la comedia renacentista y la posterior comedia barroca se basa principalmente en la presencia de ciertos rasgos que son compartidos por ambos modelos dramáticos. Rasgos como la lejanía espacio-temporal; la alta alcurnia de los personajes, acompañados de sus criados que funcionan como confidentes y ayudantes; la temática amorosa; la problemática del honor; la inclusión de la fantasía y el enredo, entre otros, permiten observar la dependencia e interrelación entre la comedia a fantasía naharresca y la palatina barroca¹².

Como consecuencia de lo anterior, resulta absolutamente ineludible extender el arco temporal y epocal del estudio de la comedia palatina hacia sus antecedentes y fuentes genealógicas pre-lopescas; o dicho de otro modo, el análisis pormenorizado del teatro renacentista del siglo XVI se perfila como una tarea inexcusable para comprender a cabalidad la evolución y el desarrollo de la matriz palatina, específicamente en el tramo que va desde la aparición de las mencionadas obras de Naharro y Gil Vicente (en 1520 y 1522, respectivamente) y hasta la generación de dramaturgos valencianos de fines del XVI¹³.

¹² Ver Castro, 2017a.

¹³ Junto con Naharro y Vicente, otro precedente primordial de nuestro género es la denominada «Generación de dramaturgos valencianos» del siglo XVI. Serán ellos quienes

La comedia fue definida por Torres como «un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado»¹⁴, destacando la artificiosidad y el alegre fin de los sucesos que comporta; es así como a pesar de basarse en presupuestos clásicos, no opone lo cómico a lo trágico, sino que se centra en aquellos «alegres acontecimientos»¹⁵: «Comedia según los antiguos, es *cevilis privateque fortune, sine periculo vite, comprehensio*; a diferencia de tragedia, que es *heroice fortune in adversis comprehensio*. Y, según Tulio, comedia es *imitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis* [...] De dónde sea dicha comedia y por qué, son tantas opiniones que es una confusión»¹⁶. Gil Vicente, por su parte, no realiza una teorización ni propone aclaraciones acerca de cómo entender su práctica teatral, por lo que habrá que recurrir a sus propias obras para definir el género. En la *Comédia sobre a divisa da Cidade de Coimbra* (1527) realiza una distinción entre farsas y comedias de acuerdo a su estilo y sostiene que la comedia debe transitar desde el dolor a la alegría y que estas poseen un estilo más elaborado y artificioso que las farsas¹⁷, rasgo que lo acerca de manera

precisamente aporten con su dramaturgia una serie de características que, en conjunto con el quehacer teatral de Lope, permitirán la constitución de la Comedia Nueva; así, por ejemplo, «la fábula de amores, el tema del honor, la aparición del galán, la intriga ágil, el enredo doble e, incluso [...] un lacayo cuya comicidad lo acerca al gracioso» (Pedraza y Rodríguez, 1981, pp. 20-21), entre otros elementos, serán reconocibles y largamente utilizados en el teatro posterior. Por lo mismo, se vuelve de referencia obligada (Oleza, 1981) el estudio y análisis de las comedias del canónigo Francisco Tárrega *La duquesa constante, La enemiga favorable* y *El prado de Valencia*, esta última «considerada a menudo como la primera comedia de capa y espada, aunque es más bien una pieza de enredo con notas de comedia palatina» (Arellano, 2008, p. 40), cuya influencia sobre el género palatino todavía no ha sido abordada.

¹⁴ Torres Naharro, 1994, p. 8.

¹⁵ Al respecto, Šabec (2002, p. 76) sostiene que «aunque la concepción de la comedia de Naharro en su fondo corresponde a criterios clásicos, es obvio que toda su atención se centra en la manera, en la presentación divertida de los acontecimientos, dejando de lado las “cosas bajas y pequeñas” y el “bajo y homilde estilo”. Merece especial interés el sentido positivo de los adjetivos “ingenioso” y “notables”: Naharro ya no contrapone la comedia a la tragedia, sino que se dedica exclusivamente a ella para valorarla independientemente».

¹⁶ Torres Naharro, 1994, pp. 8-9.

¹⁷ Roso Díaz, 2004, p. 95.

clara a las propuestas de Naharro en su Proemio a la *Propalladia*¹⁸ sobre el dicho carácter artificioso y alegre de los hechos representados¹⁹.

En efecto, según sostiene Calderón (1992), Gil Vicente habría tomado conocimiento del teatro de Torres Naharro a partir de 1514 y «desde entonces, intentó adaptar su idea de la comedia»²⁰ a los preceptos naharreses, pues a pesar de que *Don Duardos* lleve en su nombre el marbete de *tragicomedia* —denominación debida al hijo del dramaturgo, Luis Vicente, al recopilar sus obras en 1562— esta se corresponde perfectamente con el artificio ingenioso y el desenlace alegre de los hechos acontecidos en la comedia, propuestos por el dramaturgo extremeño en su *Propalladia*. En ella también se ocupa de dividir el género en dos realizaciones, esto es, la *comedia a noticia*, en donde «noticia s'entende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*» y la *comedia a fantasía* definida «de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Himenea*, etc.»²¹ y, en mi opinión, *Don Duardos*. Es así como en este tipo de comedias la materia cómica adquiere gran relevancia, al ser entendida de acuerdo al criterio clásico, es decir, como «enteramente inventada, y la libre invención es la más bella y más elevada característica del quehacer poético, la que lo distingue esencialmente de otra actividad»²².

Dicha definición se ve magistralmente ejemplificada tanto en la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro como en *Don Duardos* de Gil Vicente, no solo en su trama principal que pone a un príncipe disfrazado de un rústico personaje que desea conseguir el amor de una alta

¹⁸ Se ofrece una completa descripción del género propuesto por Naharro en Castro, 2017b.

¹⁹ Sin embargo, la ascendencia naharresca de Gil Vicente no ha sido defendida unánimemente por la crítica, que siguiendo lo propuesto por Dámaso Alonso (1942), en su clásica edición del *Don Duardos*, ven en la figura de Encina una influencia directa del teatro vicentino. Al respecto Romera Navarro (1943, p. 356) ha señalado que «Alonso nombra a Encina, mas no a Torres Naharro, cuya *Comedia Himenea*, que tanto significa en el progreso de nuestro arte dramático, precede en algunos años al *Don Duardos*. No le parecería necesario y está bien. Pero sí sorprende un poco que, al declarar como artificio bien conocido el fingirse hortelano o jardinero para poder acercarse a la mujer amada, pase del *Don Duardos* al cuento de Ozmán y Daraja, en el *Guzmán de Alfarache*, y no cite el antecedente de la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro».

²⁰ Calderón, 1992, p. 190.

²¹ Torres Naharro, 1994, p. 9.

²² Newels, 1974, p. 63.

señora, enaltecendo su propia valía personal por sobre las exigencias y convencionalismos sociales, sino también en sus características centrales —«esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc.»²³— que permiten considerarlas como el inicio o etapa de formulación de la comedia palatina y modelo dramático de la posterior comedia cómica barroca²⁴. Precisamente será este elemento fantástico, artificioso y fingido contenido en la *comedia a fantasía* el que funcione como el pilar sobre el que se sostendrá una parte importante del teatro barroco posterior, en donde la fantasía y la libre invención actúan como elementos estructurales de las llamadas comedias de enredo, que se corresponden a su vez con las comedias historiales y amatorias propuestas por Bances Candamo a fines del siglo xvii en su preceptiva *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, donde el dramaturgo destaca la importancia de las amatorias, dividiéndolas en dos tipos: las comedias de capa y espada y las comedias de fábrica. Estas últimas serán la clave para comprender la relación entre la comedia a fantasía naharresca y la comedia palatina barroca, pues ambos subgéneros tendrán como tema principal el amor, la materia enteramente inventada y la predominancia de lo cómico. La propia definición de la comedia de fábrica²⁵ permite establecer una certera filiación con las obras palatinas, cuyo origen se remonta a las primeras manifestaciones teatrales renacentistas de la mano de autores como Naharro y Vicente²⁶.

En este contexto es fundamental preguntarse, asimismo, acerca del origen de las prácticas teatrales presentes en la primera parte del siglo xvi. La postura general ha sido atribuir dichos orígenes a un tipo

²³ Weber de Kurlat, 1977, p. 871.

²⁴ Castro, 2017a.

²⁵ Las comedias de fábrica, según afirma Bances (*Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, p. 33), «son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros».

²⁶ El desarrollo, avance y transformación del modelo naharresco a fantasía a través de los siglos xvi y xvii y su filiación con el subgénero palatino ya han sido extensamente examinados en Castro, 2017a.

de teatro eminentemente religioso y primitivo que habría sufrido un proceso de laicización, sin embargo, y desde ya algunos años, se ha puesto en evidencia la importancia de la «secularización de las formas dramáticas religiosas en el origen del teatro español», distinguiendo entre

el teatro religioso dentro de la Iglesia y aquel que—si bien con temas más o menos religiosos—se desarrollaba dentro del palacio cortesano, se descubrió el importante papel que desempeñó el inmenso número de prácticas de tipo escénico y espectacular iniciadas en los palacios cortesanos de la Edad Media y desarrolladas durante el siglo xvi en el camino hacia la comedia barroca²⁷.

Similar postura manifiesta Pérez Priego al afirmar que «en buena medida, nuestro teatro es originariamente, si no una invención, una práctica cortesana de los finales de la Edad Media, pues en la corte es donde se celebran distinto género de espectáculos y ceremonias dramáticas o con posibilidades de dramatización»²⁸ y en cuyos inicios se desarrollaron los momos —debido a su cercanía con el mundo caballeresco— consistentes en celebraciones galantes en las que el protagonista era el caballero y cuya temática se centraba en las heridas de amor de dicho personaje. Los momos²⁹, según señala Pérez Priego, participaban de las fiestas cortesanas, en las que se desarrollaron elementos caballerescos y que fueron propiciados por las justas y pasos de armas característicos de la época medieval y revitalizadas en el siglo xvi³⁰. De este modo, el devenir del espectáculo medieval coincidirá con la propia historia del fasto, por un lado, de las fiestas públicas y privadas y, de otro, religiosas y civiles. Dicha historia común continuará a lo

²⁷ Alemany, 2006, p. 307.

²⁸ Pérez Priego, 2005, p. 17.

²⁹ El momo, afirma Pérez Priego, «fue una forma estilizada de esas teatralizaciones [las justas y los pasos de armas] caballerescas de la Edad Media» (2005, p. 18).

³⁰ Así lo corrobora Alemany (2006, p. 308): «Si, además, tenemos en cuenta que los estudios de los últimos años parecen confirmar que las cortes renacentistas del siglo xvi —en lo que se refiere a la configuración del fasto y a la diversión de sus miembros— son una continuación de aquellas del medioevo tardío, parece bastante lógico buscar en aquellos entretenimientos áulicos los orígenes de estos, pues en el caso de algunas de estas diversiones, la sola presencia o incluso participación del monarca y los cortesanos, dibujarían los primeros trazos de nuestra dramaturgia cortesana del Renacimiento».

largo del siglo XVI mediante tres vías: «el modelo populista heredado de los juglares y asentado en el teatro religioso del siglo XV y XVI; de otra parte, el cortesano de tipo privado o de fasto y, por último, la línea erudita desarrollada en círculos de humanistas a través de lecturas y representaciones de obras griegas y latinas»³¹. Es en este escenario en donde cobrará mayor importancia la práctica dramática de tradición cortesana, imponiéndose por sobre el teatro de tipo público, pues tendrá que salir de los palacios a la calle y dicha salida determinará «en una dosis decisiva el carácter de las primeras formulaciones de la comedia barroca: las de Tárrega y su escuela y las del propio Lope»³².

En el despliegue de la fiesta cortesana —de la mano de los diversos torneos y justas— los elementos caballerescos cobrarán nuevo brillo, ya sea con la introducción de unidades aisladas de la tradición caballeresca, tales como princesas, dragones, castillos, caballeros aventureros, entre otros; o con la introducción de un ambiente de mayor elaboración y argumento determinado. En dicho orden de cosas, adquiere especial relevancia la narrativa de tipo caballeresco que servirá de inspiración a las estilizadas composiciones del espectáculo en la fiesta cortesana³³. Los libros de caballerías, entonces, se encuentran en la base del teatro cortesano, trasladando asuntos y personajes a las tablas que adaptarán los mecanismos y convenciones narrativos a las exigencias propias del teatro, por lo tanto, en estas dramatizaciones no se presentará únicamente un espacio físico y un orden social, cuyas temáticas respondan a las virtudes o aspectos del folklore colectivo, sino también una preocupación por el desarrollo de unos personajes —que ya eran conocidos por los espectadores a través de la literatura caballeresca—, de la trama y de los nuevos recursos dramáticos, tales como la intriga, la sorpresa y la comicidad, exaltados por este nuevo género³⁴.

³¹ Alemany, 2006, p. 308.

³² Oleza, 1984, pp. 13-14.

³³ Pérez Priego (2005, p. 22) puntualiza la importancia de los nobles cortesanos, los oficiales de la corte, el rey y el príncipe, quienes se convierten en los protagonistas de la fiesta y el espectáculo, abandonando «su realidad para instalarse en la de la aventura, para soñar y vivir la ficción caballeresca».

³⁴ Todo esto fue propiciado por «esa simiente caballeresca que late en el corazón de comedias como la de *Don Duardos* y, más adelante, de las así llamadas comedias caballerescas como *Las suertes trocadas*, *El torneo venturoso* o *El Prado de Valencia* del canónigo Tárrega, *La suerte sin esperanza* de Gaspar de Aguilar, *El desengaño dichoso* de Guillén de

La novela de caballerías sufre un depurado proceso de selección y reducción, convirtiendo a la materia caballeresca en materia dramática, cuestión que se facilita en la medida en que los libros de caballerías poseen estructuras abiertas, «en las que se van yuxtaponiendo las sucesivas aventuras sin otro nexo de unión que los propios personajes; estructura episódica que posibilita el hecho de seleccionar unas partes dejando en el olvido otras»³⁵. Como consecuencia de este traslado, selección y reducción, Reckert afirma que la literatura renacentista peninsular presenta dos categorías coexistentes: 1) la «de obras cuyo medievalismo esencial procura disfrazarse bajo una “fermosa cobertura” de estilemas y tópicos italianizantes» y 2) obras que son «todavía medievales por la forma, pero cuyo contenido innovador desborda los estrechos moldes formales que aún no ha sabido romper»³⁶. Gil Vicente se ubicaría en esta segunda categoría caracterizada por la renovación y evolución subyacente de «una superficie formal ilusoriamente estática», esto es, la novela de caballerías³⁷.

El teatro renacentista, asimismo, bebe de otras fórmulas dramáticas como la comedia romana, la comedia clásica latina, la comedia humanística, la comedia erudita, entre otros modelos, cuya importancia fue tan fundamental como la preceptiva naharresca de 1517³⁸. Como consecuencia de estos modelos dramáticos se encuentra lo que Canet Vallés ha denominado como comedia urbana³⁹ que puede ser

Castro, *El premio de la hermosura* de Lope y *El caballero del sol* de Luis Vélez de Guevara, o *El castillo de Lindabridis* de Calderón» (Alemany, 2006, p. 318).

³⁵ Escudero, 1999, p. 92.

³⁶ Reckert, 1988, p. 166.

³⁷ El caso de Gil Vicente y su *Don Duardos* es considerado por Reckert (1988, pp. 166-167) como un ejemplo de «vino nuevo en odres viejos», cuyas fuentes se remontan a las novelas de caballerías *Palmerín de Oliva* y al *Primalción*.

³⁸ Aunque la edición de la *Propalladia* estuvo prohibida por casi 25 años, lo que pudo frenar, en cierta medida, la continuidad de los fundamentos del teatro de Naharro y la intensidad de su influjo en el teatro posterior, sus postulados habían «iniciado ya la gestación de todo un género dramático, como era el de la llamada comedia urbana, novelesca o de enredo» (Pérez Priego, 1994, p. XIII).

³⁹ La comedia urbana, según Canet Vallés (1991, pp. 25-26), se caracteriza por «una estructura que enlaza, al menos temáticamente, con la tradición escolar y universitaria (muchas de ellas fueron escritas por estudiantes). Estructuralmente, el espacio donde se desarrolla la acción es en su mayoría el terenciano, representando la imagen de una ciudad; los personajes principales son eminentemente ciudadanos: rufianes o bravucones, negros/as, vizcaínos, criados e incluso los jóvenes amantes. Además, la mayoría de los

considerada como una especie de experimento que actuó sobre una misma base: «la temática amorosa procedente de la comedia humanística y renacentista; la técnica dramática a lo Torres Naharro; y la incorporación de ciertos elementos del teatro pastoril cortesano y del popular religioso (escenas episódicas con negras, vizcaínos, pastores, frailes, etc.)»⁴⁰. Sobre la base de la comedia urbana, en ciertas ocasiones, se utilizaban también algunos motivos caballerescos —personajes, escenarios y comportamientos— que no concordaban con ese escenario ciudadano, planteando una oposición de dos mundos que podía ser resuelta mediante el consabido matrimonio secreto (propio de los libros de caballería) o por el desvelamiento de la condición del amante, ora como un noble caballero, ora como un príncipe de lejanos reinos⁴¹.

Tanto la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro como *Don Duardos* de Gil Vicente responden a esta caracterización dramática al emplear recursos de varios de los modelos recién esbozados, destacando entre ellos los provenientes de los libros de caballerías, entre los que se enfatiza los orígenes nobles de los personajes protagonistas, Aquilano y don Duardos, respectivamente. Ambos se disfrazan de hortelanos con el propósito de conquistar a las damas Felicina y Flérida, quienes a pesar de que desconocen los verdaderos orígenes de sus amantes manifiestan un sentimiento amoroso que lucha con las convenciones sociales y el verdadero valor y mérito personal de los galanes. Se debaten, así, entre lo público y lo privado, entre el deber y el amor a sus padres y el amor pasional a sus caballeros, cuestión que en el caso de *Aquilana* se remedia con la anagnórisis final en la que se pone en evidencia la real identidad de Aquilano como hijo y príncipe heredero del rey de Hungría y en *Don Duardos* con el convencimiento de Flérida de que

espectáculos teatrales (es decir la comedia representada) se da en las grandes ciudades. [...] Por último, la baja comicidad realizada por el pastor o ciertos criados, así como las escenas farsescas, se relacionan también con otra fiesta ciudadana: las procesiones del Corpus y el teatro religioso».

⁴⁰ Canet Vallés, 1991, p. 36. La estructura de este tipo de obras evolucionó de tal manera que es posible reconocer ciertos rasgos en la comedia barroca posterior, elementos tales como la introducción del tema del honor, el papel del ingenio y del enredo, la noción de decoro, la conformación paulatina de los personajes tipo, entre otros, configurarán el entramado estructural básico.

⁴¹ Pérez Priego, 2005.

se encuentra frente a un caballero que la iguala en honor y amor⁴². A estos orígenes nobles desconocidos, Pérez Priego los ha llamado «orígenes grecianos», los que también eran «los de muchos héroes caballerescos (Francisco Delicado se referirá a estos libros de caballerías como “crónicas grecianas”), que procedían de Macedonia o de Hungría, que estaban relacionados con la corte de Constantinopla»⁴³ y que permitían que se desarrollase el final feliz de estas comedias.

La estrecha relación existente entre la idealización cortesana y la ficción caballerescas brinda al espacio áulico la incorporación de ficciones como *Aquilana* y *Don Duardos* que responden a ciertas reglas provenientes de la imitación de la tradición caballerescas castellana: un marco exótico, una historia de esquema fijo en la que el protagonista debe vencer un sinnúmero de escollos para alcanzar, finalmente, el amor de su dama, entre otros. Dicho modelo es desarrollado por Gil Vicente no solo en el *Don Duardos* sino también en su obra *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, cuyo título ya indica la principal fuente de la que se nutre el dramaturgo para adaptar y trasladar a personajes, temas y ambientes desde la prosa al verso dramático. Ya sea que se ocupen como modelos los libros caballerescos de *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Oliva* o el *Primaleón*, en las comedias se mantendrán aspectos relacionados con el argumento y la composición de estas novelas⁴⁴.

En el caso de *Don Duardos*, Gil Vicente selecciona una serie de materiales extraídos de las novelas de caballería⁴⁵ antes mencionadas, entre los que se destacan: 1) la pasión que causa la herida de amor producida por los ojos de Flérida⁴⁶, 2) el episodio de Camilote y

⁴² Flérida al decidir alejarse de su reino, no conoce el verdadero ser del supuesto hortelano, sin embargo, durante el desarrollo de la trama, no son pocas las ocasiones que se muestra convencida de que se encuentra frente a un disfraz que esconde la identidad del caballero. Ver vv. 1211-1220; 1163-1168; 1786-1791; 1860-1867.

⁴³ Pérez Priego, 2005, p. 25.

⁴⁴ López Castro, 1996, pp. 46-47. Para una revisión detallada de las principales características de las comedias vicentinas se puede revisar la «Introducción» del mismo López Castro (1996, pp. 28 y ss.).

⁴⁵ Gil Vicente es el encargado de llevar a cabo «el procedimiento innovador que es la refundición en forma dramática y versificada de un contenido extraído de las novelas de caballerías en prosa», permitiendo una convergencia entre la caballería y la cortesanía (Reckert, 1988, p. 168).

⁴⁶ Al respecto, Álvarez Sellers (1995, p. 6) señala: «Esa guerra de pasión se convertirá ahora en la única importante. Que el amor entra por los ojos y se instala como una dolencia sin remedio hasta encontrar la justa correspondencia ya lo habían dicho los

Maimonda, 3) el encuentro de don Duardos con Olimba —quien aconseja al caballero que se disfraze de jardinero y le dé la copa mágica a Flérida—, 4) la insistencia de don Duardos en que los sentimientos son más importantes que el estado social, 5) la negativa del fingido hortelano a casarse con Grimanesa, 6) la dolorida ausencia de Flérida, 7) el deseo de don Duardos de revelar su identidad solo durante la noche y 8) el consentimiento de la princesa de irse con don Duardos hacia un destino desconocido para ella. Todos estos elementos se asocian al interior de la comedia con el objetivo, según López Castro, de «subrayar la unidad de la acción principal: la afirmación del amor sobre las convenciones y los prejuicios sociales»⁴⁷. Mediante el análisis de estos componentes se vuelve evidente el tema central de la obra vicentina, el amor⁴⁸, que se ve materializado y actualizado a través de las tres parejas amorosas que conforman su trama, los que a su vez exteriorizan tres tipos de amor, es decir, el cortesano que pone por encima de todo el amor ideal de Maimonda y Camilote⁴⁹; el amor más real de Juan y Constanza que establece una comunión y armonía con la naturaleza y el amor que fusiona lo ideal con lo real de Flérida y don Duardos, en el que la dama representa la decisión y la responsabilidad y el caballero, la valentía y la madurez⁵⁰. El dramaturgo manipula de tal manera el tema del amor que este se convierte en el organizador de toda la trama de la acción y la caracterización de los personajes, permitiendo el establecimiento de una trama orgánica o de progresión acumulativa capaz de crear una relación causal entre las escenas, llegando a constituir una etapa en el desarrollo de la acción. Este procedimiento permite la unidad de la obra a través de «la relación entre la acción principal y la secundaria, de modo que la acción secundaria anticipe y refleje la

trovadores [...], presos del hechizo amoroso, inevitable pero deseado, a la espera de un don que nunca llegaba».

⁴⁷ López Castro, 1996, p. 52.

⁴⁸ El amor y la conquista amorosa constituyen, en última instancia, una «temática y acción única» (Escudero, 1999).

⁴⁹ Escudero (1999, p. 93) sostiene que el episodio de Maimonda y Camilote es presentado como una «visión deformada de los modos caballerescos [que] supone una ampliación de tonos absolutamente lograda para la *Tragicomedia de Don Duardos*».

⁵⁰ Ver López Castro, 1996. Los episodios amorosos de Maimonda y Camilote y Constanza y Juan sirven, además, para crear un efecto de acumulación, para poder agotar todos los registros posibles de la tonalidad amorosa y regular la tensión de la acción principal (Escudero, 1999).

acción principal [...] y muestre un especial cuidado por la estructura unitaria, las simetrías y la composición cerrada, elementos retóricos que producen el artificio»⁵¹.

Si la tradición festiva de la nobleza con sus momos, justas y saraos, los libros de caballerías y la influencia fundamental de la preceptiva de Bartolomé de Torres Naharro —entre otros varios modelos que coexistieron a principios del siglo XVI— dieron paso a un tipo de comedia novelesca en la que predomina el amor y la fantasía, acompañada de elementos urbanos y exóticos, serán estos mismos componentes los que posteriormente se erigirán como uno de los antecedentes y fuentes genealógicas de la comedia palatina barroca.

Los rasgos palatinos, ya enunciados y definidos más arriba, se corresponden certeramente con muchas de las características definitorias del *Don Duardos* de Gil Vicente. En primer lugar, la lejanía espacio-temporal reside principalmente en la identificación que se establece entre ciertos personajes y su lugar de origen, que, además, alude al trasfondo exótico que posee el componente geográfico. La obra transcurre en la corte del emperador Palmerín de Constantinopla, hacia allí se dirige don Duardos —hijo del rey don Fadrique de Inglaterra— con el fin de batirse a duelo con Primaléon —hijo de Palmerín—. Sin embargo, sus planes se ven interrumpidos en el momento que sus ojos se posan en los de la princesa Flérida. Tanto Constantinopla como Inglaterra se presentan como escenarios alejados, distantes y remotos, espacios que para el público contemporáneo representaba la fantasía, la imaginación y el ensueño, pues las connotaciones de estos les eran de sobra conocidas a través de las novelas de caballería. Asimismo, dichos lugares también contribuyen al distanciamiento del espectador, cuya consecuencia más significativa es la sublimación y la exaltación de la realidad.

La corte, los salones de palacios, las habitaciones reales, los jardines y huertas son los espacios mayoritarios en los que se desenvuelve la acción de la comedia palatina. Lo mismo sucede en *Don Duardos*, cuya acción comienza en el palacio del emperador Palmerín de Constantinopla, quien se encuentra acompañado de su familia y séquito en el momento en que entra don Duardos en escena, para luego transitar por el campo de enfrentamiento de los caballeros, las habitaciones privadas de Flérida, para desembocar en el espacio más destacado de

⁵¹ López Castro, 1996, p. 50.

la obra, el jardín o huerta que es en donde se producen todos los encuentros y desencuentros de los enamorados⁵². Acorde con estos espacios áulicos se presentan los personajes que pueblan estos escenarios, los que en su mayoría son representantes de una alta alcurnia y nobleza, nobles de título, como señala Bances, esto es, príncipes, condes, duques, barones, reyes o emperadores, asistidos o enfrentados a personajes de menor rango, tales como distinguidos caballeros y damas socorridos de criados y graciosos. En los versos de *Don Duardos* desfilan el emperador y la emperatriz de Constantinopla, seguidos por sus hijos, los príncipes Flérida y Primaleón; don Duardos, príncipe de Inglaterra; la dama Maimonda y su enamorado caballero Camilote; Artada, confidente de Flérida; y los hortelanos Juan y su mujer Constanza y sus hijos Francisco y Juan.

Al igual que en comedia de tipo palatino, la comedia vicentina tiene como centro temático al amor, cuya crucial importancia ya he comentado. Su presencia se constata desde los primeros versos por boca de don Duardos, quien al verse herido de amor a causa de la mirada de Flérida señala⁵³: «¡Oh, admirable ventura! / Que, en medio de una cuestión, / en extremo / halle otra más oscura / guerra, de tanta pasión / que la temo» (vv. 91-95). El caballero se ve dividido entre la empresa que lo ha dirigido a Constantinopla y la viva impresión que le causa la princesa: «Después que a Flérida vi, / cuando con Primaleón / combatía / perdí la cuenta de mí / y cobré esta pasión / que era mía» (vv. 430-435)⁵⁴. Como puede observarse, don Duardos sucumbe a la pasión que despierta en él Flérida, sin embargo, el amor que profesa pronto adquiere tintes melancólicos y dolorosos, transformándose en un mal de amor para la pareja:

DON DUARDOS ¡Oh, mi ansia peligrosa,
 dolor que no tiene medio,
 pues busqué

⁵² Uno de los espacios por excelencia de la comedia palatina son los jardines y huertas, pues es ahí en donde se reúnen los amantes a imitación de la tradición del amor cortés, a la vez que son espacios funcionales al enredo. Ver Orozco Díaz, 1947; Lara Garrido, 1997; Huerta Calvo, 2011.

⁵³ Cito por la edición de la *Tragicomedia de Don Duardos* a cargo de Calderón, 1996. En adelante solo indicaré el número de los versos correspondientes.

⁵⁴ Flérida, asimismo, confiesa a Artada el amor que siente hacia el supuesto hortelano. Ver vv. 1121-1144.

medicina provechosa
 y con el mismo remedio
 me maté!
 Que si Flérída es herida
 de tal dolor como yo,
 tan extraño,
 ¡oh, cuitada de mi vida!,
 mi corazón ¿qué ganó
 en tal daño? (vv. 1284-1295)⁵⁵

FLÉRIDA

Yo sospecho,
 en el centro de mi pecho
 y mi corazón sospecha
 que esta cosa va derecha
 para yo perder derecho (vv. 1226-1230).

No sé, llóranme los ojos
 de contino;
 y también mi alma llora,
 y son tantos mis enojos
 que me fino (vv. 1279-1283).

El principal conflicto amoroso está determinado por la supuesta desigualdad social de los protagonistas: Flérída, hija del emperador de Constantinopla y Julián-don Duardos, hortelano. A pesar de que este impedimento no existe en la realidad, pues don Duardos es tan noble como la princesa, este prefiere presentarse frente a ella encubierto en una falsa identidad, exponiendo a la dama a una suerte de prueba en la que espera conseguir su amor vestido como un pobre jardinero, permitiéndole descubrir su verdadero valor, que según don Duardos sostiene, no está en la valía externa sino en su propia virtud personal. La queja del galán hacia la desigualdad en el amor es constante:

FLÉRIDA

¿De qué te quejas?

DON DUARDOS

De Dios,
 porque no nos hizo iguales
 los nacidos;

⁵⁵ Otros ejemplos de esta enfermedad se encuentran entre los vv. 1179-1210; 1234-1255.

y, sin manchilla de nos,
 nos dio ojos corporales
 y sentidos.
 Los ojos para mirar,
 sentir para conocer
 lo mejor,
 alma para desear,
 corazón para querer
 su dolor (vv. 982-993).

A pesar de la diferencia, Flérida, poco a poco, deja entrever sus sentimientos, hasta que finalmente los exterioriza y es en ese instante en donde se desata el mayor conflicto de la obra, esto es, la pugna entre el amor y el honor que, a su vez, es reflejo de la lucha por el rescate del profundo valor propio de cada uno de los enamorados. Y aunque pueda parecer contradictorio, será el mecanismo del disfraz⁵⁶ adoptado por el caballero el que permita el real descubrimiento, no solo del amor, sino también de la identidad y los principales valores y motivaciones de Flérida y don Duardos⁵⁷.

La distancia entre el hortelano y la princesa⁵⁸ de cuenta, además, de la importancia de otro concepto fundamental en la configuración del teatro clásico español: el decoro. Frecuentes son las ocasiones en las que Flérida pone en evidencia la desigualdad entre ella y Julián, acompañada del comportamiento indecoroso del jardinero, comportamiento que, a fin de cuentas, deja entrever su verdadero ser:

⁵⁶ La utilización del disfraz es común en la dramaturgia de Gil Vicente, por ejemplo en su *Comedia do Viúdo* y en la *Comedia de Rubena*. Ver Jordá Fabra, 2009.

⁵⁷ Acerca del disfraz ver también Álvarez Sellers, 1995; García-Bermejo, 2011 y Trambaioli, 2011.

⁵⁸ El amor que comienza a surgir entre la pareja protagonista da cuenta de uno de los temas más queridos en el desarrollo del género palatino: el amor entre personajes desiguales. En el Barroco se hallan paradigmáticos ejemplos en *El perro del hortelano* de Lope, *El vergonzoso en palacio* de Tirso, *El secreto a voces* de Calderón, entre otras muchas obras. Lo mismo sucede en el Renacimiento con la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, posible fuente de inspiración de la obra de Gil Vicente. Referente al parecido entre la obra de Lope y el *Don Duardos*, aunque sus finales sean tan dispares, Escudero afirma: «Flérida, sin embargo, intuye la alta realidad de don Duardos, pero tendrá que entregarse a él prescindiendo de seguridades, basándose en los valores de la persona y pasando por alto los convencionalismos sociales, lo que supone una pintura extraordinaria del espíritu de la época renaciente» (1999, p. 96).

FLÉRIDA Queréis que pierda el amor
 a mi padre y a mi señora
 y al sosiego,
 y a mi fama y a mi loor
 y a mi bondad, que se desdora
 en este fuego (vv. 1920-1925).

DON DUARDOS Quien tiene amor verdadero
 no pregunta
 ni por alto ni por bajo
 ni igual ni mediano.
 Sepa, pues,
 que el amor que aquí me trajo,
 aunque yo fuese villano,
 él no lo es (vv. 1520-1527).

La presencia de estos y otros ejemplos sirven para comprender el tratamiento adoptado por el dramaturgo a la hora de poner en escena el decoro y el honor, ambos revelan la profunda tonalidad cómica de la comedia, en donde tanto el honor como el decoro actúan como un ingrediente más en la configuración festiva y lúdica de la obra de Vicente⁵⁹. Hacia ese mismo fin lúdico se encamina el uso del disfraz por parte del caballero noble, quien aconsejado por Olimba decide cambiar de identidad para poder acercarse y conocer a Flérida: «Dígoles porque si a Flérida / amáis, como habéis contado / y referido, / cúmples mudar la vida / y el nombre y el estado / y el vestido» (vv. 472-477). Don Duardos realiza dicho cambio, enamorándose profundamente de la dama, llegando, incluso, a perderse a sí mismo y le pide a Artada que se lo comunique a Flérida: «Decilde que no tengo nombre, / que el suyo me lo ha quitado / y consumido. / Y decid que no soy hombre; / y si hombre, desventurado / y destroído» (vv. 1570-1575)⁶⁰. Don Duardos al cambiar sus ropas, no solo cambia su aspecto externo —cambio que le permite acercarse a la princesa y, además, producir

⁵⁹ El mismo mecanismo operará en la comedia barroca posterior, en la que el honor interviene de acuerdo a diversos objetivos técnicos relacionados con el enredo y ligado a una visión predominantemente cómica y, a veces, paródica. Ver Arellano, 2013.

⁶⁰ Esta pérdida de sí mismo de don Duardos es expresada mediante una larga tirada de versos, para revisar el pasaje entero, ver los vv. 1570-1587. La misma idea se repite en los vv. 1606-1614 y 1720-1725.

divertidas escenas de enredo—, la inversión de caballero a hortelano revela, igualmente, un cambio de personalidad que se ve reflejado en la alteración de su nombre, estado, vestido y oficio, desarrollando el recurso del engaño⁶¹. De igual forma, el disfraz confiere dinamismo e intriga a la acción para establecer complicidad con los espectadores.

Asimismo, la tonalidad cómica de la obra se ve nutrida por la colaboración de los diversos tipos de personajes que recorren el universo de la comedia vicentina. Los primeros atisbos de comicidad van de la mano de Maimonda y Camilote, representantes de un tipo de amor idealizado que responde al código cortés, aunque de manera burlesca, contrastando con la pareja principal. Camilote subraya la belleza y el valor de su dama, hecho que los transforma en el objeto de las burlas de quienes los observan. El emperador, Flérida y sus damas los ridiculizan de esta forma:

EMPERADOR	¡Cobrastes alta ventura! ¿Qué años habrá ella?
CAMILOTE	Daré prueba que, a poder de hermosura, el tiempo vive en ella y la renueva. [...] Empero, señor, será muchacha de cuarenta años, más o menos (vv. 217-222; 229-231).
FLÉRIDA	Parece a la reina Dido; y Camilote, a Eneas.
ARTADA	¡Sí, aosadas!
FLÉRIDA	¡Espantado es mi sentido! ¿Quién hizo cosas tan feas namoradas?
EMPERADOR	Son los milagros de amores maravillas de Copido (vv. 265-272).

⁶¹ Roso Díaz, 2004. Este crítico sostiene que el engaño es fundamental en la obra, pues permite la realización de otros engaños y le otorga verosimilitud al primero; consiente la necesidad de cómplices que tienen una doble función, la de engañar y ser engañados; y otorga un lugar para el necesario desarrollo del enredo: la huerta o jardín.

Estos personajes altos no solo se burlan de la pareja enamorada, sino que también son capaces de trasladar sus bromas a los personajes bajos. Flérída y Artada no tardan en burlarse de la curiosa condición del recién llegado Julián —supuesto hijo de los hortelanos que ha estado fuera durante mucho tiempo— que no se comporta de acuerdo a su apariencia:

- FLÉRIDA ¿Viste a Primaleón
 en los reinos extranjeros
 y sus famas?
- DON DUARDOS No es mi condición
 de mirar a caballeros,
 sino a damas.
 [...]
- FLÉRIDA Debes hablar como vistes
 o vestir como respondes.
 [...]
 Vete con la bendición
 a comer cebolla cruda,
 tu manjar (vv. 732-737; 744-745; 756-758).

Los personajes bajos, en este caso los criados Juan y Constanza, también aportan comicidad a la obra, ya sea en la sencilla forma en la que se desempeñan en el jardín, en los divertidos diálogos que entablan entre ellos o en la curiosa idea que le proponen a su fingido hijo de casarse con Grimanesa, un excelente partido pues es una «moza valiente» que «tiene un telar / y arquibanco de pino, / afuera que ha de heredar / una burra y un pumar / y un mulato y un molino» (vv. 1339-1343), que es solicitada por otros pretendientes de igual o más valor que el hortelano: un calcetero y un curtidor y cuya belleza es de todos conocida, al ser «moza baja, doblada; / es morena pretellona, / graciosa, tan salada / que no la mira persona / que no quede enamorada. / Es muchacha que habrá / treinta años que tiene muelas; / y, según holgada está, / a la voluntad me da / que escusadas son espuelas» (vv. 1349-1358). Ese hilarante episodio cumple varias funciones, tales como, evidenciar el carácter cómico de los criados; oponer a la idealización de la belleza de Flérída, las características grotescas de Grimanesa y, en esta misma línea, resaltar y contrastar el tipo de amor de las diferentes parejas, en donde Flérída y don Duardos representan el amor cortesano y Grimanesa, su inversión.

Este aspecto es fundamental a la hora de emparentar la comedia a fantasía desarrollada por Gil Vicente y la comedia palatina barroca, ya que el agente cómico se generaliza⁶², siendo vehículos de esta comicidad príncipes, damas, caballeros, criados y hortelanos. Por otra parte, se diversifica la intervención de los criados, pues no solo son comparas de sus señores en cuestiones de amor, honor, enredo, ocultamiento, entre otras tantas, sino ayudantes y confidentes, hecho que determina su importancia en la comedia del XVI y será una fuente inagotable de ingenio, sorpresa y enredo en el teatro del XVII.

En conclusión, la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente —acompañada del teatro cultivado por Bartolomé de Torres Naharro— no solo se ubica en los orígenes de las prácticas escénicas renacentistas, sino también en la etapa de formulación del género palatino desarrollado en el Barroco. Este primer período se corresponde con el teatro quinientista que siguiendo los presupuestos de la poética inserta en la *Propalladia* naharresca, crean la «comedia a fantasía» y con ello se erigen como los primeros dramaturgos en utilizar la materia dramática palatina en la configuración de su teatro, esto es, la incorporación de personajes «altos» (*gravis*) en tramas amorosas y jocosas (*humilis*), la libre invención de fábulas desasidas de un correlato en la Historia, el tratamiento lúdico de temáticas como el honor, el poder o la desigualdad estamental, entre otros rasgos.

Estas primeras prácticas escénicas se encuentran con el desafío de articular y equilibrar el espectáculo festivo, tendiendo puentes y relaciones entre la comunicación dramática, el actor, el texto, el contexto, la representación y el público, asentando el fundamento del teatro planteado por Gil Vicente. Los *quidproquos* provocadores de los conflictos de los personajes, la reducción de un conflicto al nivel de la risa y la restauración total o parcial del orden, convierten a la dramaturgia vicentina en un eslabón primordial en el tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento, en el final de un proceso de confluencia

⁶² Ver Arellano, 1986, p. 89: «Cuando se ha señalado que en Calderón el humor está disociado de los personajes nobles, y restringido a los graciosos, y que además estos graciosos calderonianos se definen por su bajeza y grosería, se está operando con el concepto de comicidad antiguo (el de lo cómico como *turpitudō et deformitas*) que solo muy parcialmente es válido para la Comedia nueva. [...] [D]entro de los medios cómicos totales habría unos ingeniosos, aptos tanto para caballeros como para graciosos [...]; y otros ridículos, aptos solo para las figuras del donaire plebeyas».

de lo caballeresco medieval y lo cortesano renacentista⁶³. *Don Duardos* toma la tradición caballeresca y traslada a un nuevo género a sus personajes y asuntos, adecuando sus convenciones y mecanismos a los requerimientos propios del teatro, impregnándolos de efectos cómicos, risibles y, en ocasiones ridículos, creando una comedia amorosa y lúdica, protagonizada por personajes nobles pertenecientes al mundo de la ficción caballeresca. Para Pérez Priego (2005), este género creado por Gil Vicente y destinado a la corte portuguesa, ensaya la comedia de amores protagonizada por altos personajes, produciendo en el público, por una parte, un familiar regocijo y, por otra, un irónico distanciamiento.

Este último aspecto permite interpretar la *Tragicomedia de don Duardos* como una comedia de identidad, problemática que es exhibida sobre todo por la pareja principal, don Duardos y Flérida. Esta identidad alcanza diferentes ámbitos, ya sea esta real (don Duardos en tanto caballero y príncipe de Inglaterra y Flérida como princesa de Constantinopla) o fingida (disfraz de hortelano adoptado por el caballero); pública (convenciones sociales a las que se debe Flérida movida por el honor y el decoro) y, finalmente privada (valía personal de don Duardos y Flérida movida por el verdadero amor y desasida de jerarquías e imposiciones externas). La identidad, entonces, se erige como núcleo de la comedia a fantasía, cuestión fundamental en la configuración, progreso y avance de la primera comedia palatina cultivada por Lope de Vega.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «La poesía dramática en *La tragicomedia de Don Duardos*», en Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, pp. 13-33.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Peligros de amor y trampas del lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente», *Quadrant*, 12, 1995, pp. 5-30.
- ANTONUCCI, Fausta, y Joan OLEZA, «La arquitectura de géneros en la Comedia nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- ARATA, Stefano, «Le metamorfosi del mondo palatino», en Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della «comedia nueva», Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pp. 49-55.

⁶³ Calderón, 1992.

- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88.1, 1986, pp. 47-92.
- ARELLANO, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ARELLANO, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce*, 27.1, 2011, pp. 9-34.
- ARELLANO, Ignacio, «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, 125.3, 2013, pp. 331-352.
- ARELLANO, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 693-709.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la Comedia nueva: textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- BADÍA HERRERA, Josefa, «La comedia palatina en la gestación de la Comedia nueva», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 103-118.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London / Valencia, Tamesis Books, 1970.
- BOCCARDO, Antonio, *La elaboración de la materia palatina en la dramaturgia de Guillem de Castro y Bellví (1569-1631)*, tesis doctoral, Lecce / Valencia, Università del Salento / Universitat de Valencia, 2017.
- CALDERÓN, Manuel, «Una aproximación a las comedias de Gil Vicente», *Calígrama. Revista insular de filología*, 4, 1992, pp. 185-212.
- CANET VALLÉS, José Luis, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, 1991, pp. 21-42.
- CANET VALLÉS, José Luis (coord.), *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, London, Tamesis Books / Institución Alfonso el Magnánimo, 1986.
- CASTRO, Jéssica, «De la comedia a fantasía a la comedia palatina: *Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017a, pp. 595-613.
- CASTRO, Jéssica, «En los albores del teatro barroco: Torres Naharro y su comedia a fantasía», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). XXXIX Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017b, pp. 215-230.
- ESCUADERO, Carmen, «De la novela de caballerías al teatro. Análisis comparativo de la *Tragicomedia de Don Duardos* y la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, de Gil Vicente», en *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, ed. Pedro

- Luis Ladrón de Guevara, Giuseppina Mascali y Pablo Zamora Muñoz, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, vol. 1, pp. 91-102.
- FERRER, Teresa, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 27.1, 2011, pp. 55-76.
- GALAR, Eva, «El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 2003, pp. 35-52.
- GALAR, Eva, «La comedia palatina», en Tirso de Molina, *El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo (dos comedias palatinas)*, ed. Eva Galar, Pamplona / Madrid, Universidad de Navarra / Revista *Estudios*, 2005, pp. 13-31.
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel, «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro)», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 75-90.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 183-208.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, *La comedia palatina en Francisco Rojas Zorrilla*, tesis doctoral, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enrique Gómez», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 231-255.
- HUERTA CALVO, Javier, «Espacios poéticos en el primer teatro clásico», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 15-40.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «“Que hay mujeres tramoyeras”: la “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1998, pp. 201-236.
- INSÚA, Mariela, «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2015, vol. I, pp. 899-910.
- JORDÁ FABRA, Tatiana, «De la novela a la escena: los mecanismos de dramatización de *Don Duardos* de Gil Vicente», *Líquids. Revista d'estudis literaris ibèrics*, 3, 2009, pp. 79-96.
- LARA GARRIDO, José, «Construcción temática, códigos de género y escenografía (el jardín en la comedia de Lope de Vega a Agustín Moreto)»,

- en *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea / CEES Ediciones, 1997, pp. 515-590.
- LOBATO, María Luisa, «Moreto y la comedia palatina», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 209-230.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, «Introducción», en Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, pp. 9-66.
- NEWELS, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología III. Literatura: Análisis 1-2*, 1981, pp. 9-44.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza, València, Institutió Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte nuevo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 603-620.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco: de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 119-176.
- PEDRAZA, Felipe B., y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española, vol. 4: Barroco. Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Introducción», en Bartolomé de Torres Naharro, *Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro (Turner), 1994, pp. XI-XXVI.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha 2005, pp. 17-29.
- RECKERT, Stephen, «Gil Vicente y la configuración de la “comedia”», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 165-180.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, «El género palatino en Lope de Vega», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 119-144.
- ROMERA NAVARRO, Miguel, «Review *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente by Dámaso Alonso», *Hispanic Review*, vol. 11. 4, 1943, pp. 355-359.
- ROSO DÍAZ, José, «El enredo en las comedias de Gil Vicente», en *Gil Vicente, clásico luso-español*, coord. María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004, pp. 91-122.

- ŠABEC, Maja, «Bartolomé de Torres Naharro entre la preceptiva y la producción dramáticas», *Verba Hispanica. Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 10, 2002, pp. 71-88.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro (Turner), 1994.
- TRAMBAIOLI, Marcela, «Variaciones sobre el motivo del jardinero fingido en la escritura de Calderón, Moreto y su escuela dramática», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 95-111.
- VICENTE, Gil, *Tragicomedia de Don Duardos*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, pp. 13-33.
- VICENTE, Gil, *Tragicomedia de Don Duardos*, en *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 187-261.
- VITSE, Marc, «El teatro en el siglo xvii», en *Historia del teatro en España, I*, coord. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984, pp. 473-688.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xvii^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / France-Ibérie Recherche, 1990.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «El perro del hortelano, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, pp. 867-871.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 2003, pp. 159-185.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 13-102.
- ZUGASTI, Miguel, «Luis Vélez de Guevara y la comedia palatina», *Criticón*, 129, 2017, pp. 41-68.