

CONSIDERACIONES SOBRE LA COMEDIA PALATINA  
EN RELACIÓN CON LA «PRIMERA»  
Y CON LA «SEGUNDA PARTE»  
DE COMEDIAS DE CALDERÓN

SOME CONSIDERATIONS ON *COMEDIA PALATINA*  
AND CALDERON DE LA BARCA'S «PRIMERA»  
AND «SEGUNDA PARTE» DE COMEDIAS

Javier Rubiera

<https://orcid.org/0000-0002-0273-7116>

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde

C. P. 6128, succursale Centre-ville

Montreal (Quebec) H3C 3J1

CANADÁ

[javier.rubiera@umontreal.ca](mailto:javier.rubiera@umontreal.ca)

**Resumen.** Tras unas reflexiones en torno a la controvertida cuestión de la clasificación genérica de las comedias del Siglo de Oro, este artículo subraya el carácter problemático de la categoría «comedia palatina», particularmente al confrontarla con un examen del género de las veinticuatro obras incluidas en la *Primera parte* de comedias (1636) y en la *Segunda parte* de comedias (1637) de Calderón de la Barca. Situándose en la estela de críticos como Valbuena Briones, Antonucci y Arellano, se insiste en la hibridez, interferencia o contaminación de los subgéneros cómicos.

**Palabras clave.** Comedia palatina; Calderón de la Barca; géneros dramáticos; comedia de capa y espada.

**Abstract.** After some reflections on the controversial question of genre classification in the Golden Age *comedias*, this article highlights the problematic nature of the category «comedia palatina», particularly when confronted with a genre examination of the twenty-four plays included in Calderón de la Barca's *Primera parte de comedias* (1636) and in the *Segunda parte de comedias* (1637). The author insists on the hybridity, interference or contamination of comic subgenres, following the steps of critics such as Valbuena Briones, Antonucci and Arellano.

**Keywords.** «Comedia palatina»; Calderón de la Barca; dramatic genres; cloak-and-dagger play.

## LA AMBIGÜEDAD Y LA INTERFERENCIA DE LOS GÉNEROS

En general, puede aceptarse que en el siglo XVII los poetas debían responder a las obligaciones comerciales de la escritura para el teatro y que quizás llegaron a hacerlo en ocasiones de un modo rutinario y mecánico, pero tal actitud no podía prolongarse en el tiempo sin causar enfado. Si realmente se quiere mantener vivo un arte nuevo de hacer comedias que atraiga al público a lo largo de los años y que mantenga el éxito económico, corresponde al ingenio creador salir de los límites de lo esperable y, por ejemplo, explorar las posibilidades combinatorias de diferentes modalidades dramáticas hasta forzar sus límites, en una acción que podemos llamar “juego” o “experimentación” que mantenga abierto el interés de los espectadores.

Como es de suponer, de un modo ejemplar puede apreciarse esto en Lope de Vega:

si bien es cierto que el discurso dramático de Lope, para ceñirnos a él, se despliega con coherencia estética e ideológica y a menudo es fiel a unos esquemas previos de composición, no es menos cierto que de tiempo en tiempo, aquí y allá, en esta obra o en la otra, tiende a desestructurarse, a explorar vías inéditas, a hurgar en las posibilidades de lo heterogéneo, de las mezclas sorprendentes, de los casos excéntricos<sup>1</sup>.

Lo que Joan Oleza dice atinadamente sobre la trayectoria dramática de Lope de Vega puede extenderse de forma general a la consideración de otros poetas dramáticos, los más creativos, del siglo XVII, y entre ellos de modo muy principal a Calderón de la Barca, que se

<sup>1</sup> Oleza y Antonucci, 2013, p. 723. García Reidy reflexionaba en la misma línea al subrayar «la continua vocación de experimentación que muestra el dramaturgo madrileño en el marco de cada uno de los subgéneros en los que se adentra, forzando con frecuencia los límites genéricos y planteando conflictos dramáticos similares desde ópticas diferentes» (2009, p. 19). Notemos, además, que a medida que Lope se adentra en los subgéneros creativamente los va reconfigurando, por lo que los poetas que le siguen ya no trabajan exactamente sobre el mismo género. Quiero decir que los géneros se van construyendo y van cambiando o transformándose al mismo tiempo que se escriben las comedias y por el hecho mismo de escribirse y representarse. En el momento en que se escribe y circula, en las tablas e impresa, *El villano en su rincón*, los géneros que de modo moderno llamaríamos comedia villanesca y comedia palatina han borrado algo sus contornos y han adquirido otras posibilidades al verse combinados de esa forma.

complace a veces en desafiar o en jugar con las expectativas del público. No resulta extraño, por consiguiente, que en la *Primera parte* de sus comedias precisamente las tres obras reconocidas como de mayor valor —junto con *La dama duende* y *Casa con dos puertas*, de fácil adscripción genérica— son aquellas que más profundamente juegan con la interferencia de géneros, aprovechando o combinando elementos propios de diversas especies: *La vida es sueño*, *La devoción de la cruz* y *El príncipe constante*. Esa «mezcla»<sup>2</sup>, hibridez o «contaminación de géneros»<sup>3</sup> tiene como resultado una “ambigüedad” que es lógico que produzca diferencia de opiniones según la perspectiva adoptada por cada crítico para su análisis, por lo que su clasificación genérica no es evidente y, por ello, las propuestas críticas resultan muy variadas. Lo que parece claro es que no se puede despachar rápidamente su inclusión en un género con un simple rótulo reductor y que hay que introducir otras consideraciones que traten de dar la mayor precisión posible.

En este sentido, creo que los responsables de la plataforma *Calderón digital* aciertan plenamente cuando al elaborar sus fichas en la base de datos presentan a continuación de una «propuesta de adscripción genérica» una «propuesta de adscripción genérica secundaria» y un lugar para «notas» complementarias que acaben de matizar, si es necesario, una cuestión que a veces es tan compleja como sutil y, por supuesto, discutible<sup>4</sup>. De ahí que una pieza de la *Primera Parte* como *Peor está que estaba* aparezca descrita de esta manera en la base de datos<sup>5</sup>, con rasgos que parecen contradictorios, pero que realmente hablan de la dificultad de definición o de la interferencia de géneros:

Propuesta de adscripción genérica: Comedia / espacio-tiempo concreto, doméstico y contemporáneo / de capa y espada.

<sup>2</sup> «La mezcla como valor. La actitud de insumisión frente a las categorías heredadas, y la decisión de combinarlas y mezclarlas se extiende a toda la poética de la *comedia nueva*, hasta el punto de devenir de precepto específico en valor del nuevo sistema dramático» (Oleza en Oleza y Antonucci, 2013, p. 696).

<sup>3</sup> Aparicio Maydeu, 2003, p. 1124.

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo, las entradas para *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz* o *Argenis* y *Poliarco*. Fausta Antonucci (2018, pp. 88-90) explica con claridad los presupuestos metodológicos en los que se asienta la base de datos y precisa cómo simplifica en su mapa conceptual el modelo de los «esquemas conceptuales» utilizado por ARTELOPE, que, a mi modo de ver, había llegado a análisis genéricos tan finos como el propuesto para *El villano en su rincón* (ver la entrada correspondiente en la base de datos).

<sup>5</sup> *Calderón digital*, <<http://calderondigital.unibo.it/>> [consulta: 19-05-2020].

Propuesta de adscripción genérica (secundaria): Comedia / espacio-tiempo vago, remoto y/o fantástico /palatina.

#### DIFERENCIAS TAXONÓMICAS

Al observar la diferencia de opiniones académicas, no es exagerado afirmar que la clasificación genérica en el ámbito de la comedia española del siglo de oro es una de las cuestiones más controvertidas que atañen a la historia literaria y a la crítica dramática de las obras del periodo. Tanto si se trata de establecer panoramas generales que tengan en cuenta la evolución de las formas teatrales entre 1580 y 1681, como si se restringe el estudio a la producción de un autor, como si se analiza una pieza en particular, es imprescindible recurrir a distinciones que ayuden a identificar los rasgos pertinentes que faciliten discernir diferentes géneros o especies y subgéneros<sup>6</sup>. Se logra así un marco de referencia en el que orientarse de modo general y un marco mental desde el que leer y analizar las comedias a partir de unos principios asociados a determinadas convenciones que condicionaban el horizonte de recepción de los espectadores<sup>7</sup>. Sin embargo, es muy variado el abanico de propuestas clasificatorias y de nomenclaturas, como son muy notorias las discrepancias, por ejemplo, en torno a la identificación concreta de determinadas piezas como tragedia, comedia, o tragicomedia, en torno a la necesidad o conveniencia de introducir el término *drama* como principio taxonómico o, acercándonos a algo que nos ocupará más tarde, en torno a los límites entre la comedia de capa y espada y la comedia palatina, teniendo como fondo el escurridizo término de comedia de enredo. Más aún, en el caso de que se acepten unos rasgos distintivos, unas marcas diferenciadoras o condiciones para determinar el estatuto genérico, también se aprecian discrepancias entre los críticos en el momento de comprobar que aparezcan tales marcas o en el de demostrar que se cumplan esas condiciones en las obras

<sup>6</sup> Sin esas operaciones, llevadas a cabo con menor o mayor rigor metodológico, es imposible hacer comparaciones imprescindibles entre las comedias de un mismo autor o de diversos poetas, extraer conclusiones de validez sobre las obras y proponer un cierto orden en el maremágnum de miles de obras teatrales de la época.

<sup>7</sup> Arellano (1999) deja bien establecida esta posición desde el prólogo a un valiosísimo conjunto de artículos que fundamentan las relaciones entre convención y recepción en el teatro del Siglo de Oro.

concretas. Está claro que, en lo que concierne a esta cuestión, nuestra disciplina está lejos de haber obtenido un consenso metodológico a partir del cual sea posible alcanzar un riguroso sistema clasificatorio.

Es el propio objeto de estudio el que se rebela, el que no se deja apresarse por categorías férreas. Por eso, en el marco de un corpus tan extenso y variado como el de la comedia del siglo de oro, a pesar de la posible perplejidad o incomodidad que puedan producir esta diferencia de opiniones en torno a la taxonomía genérica, hay que aceptarla con cierta normalidad dentro del debate crítico. Sobre la tarea de «clasificar y ordenar sistemáticamente el legado oceánico e ingobernable de la comedia española» escribía con tino Felipe B. Pedraza:

Esta tarea es fácil, hacedera y necesaria si nos conformamos con establecer las grandes variedades tonales de la comedia, que creo muy relevantes para su adecuada interpretación; pero me parece empresa quimérica e imposible si aspira a fijar una rejilla en la que por medio de nítidas oposiciones se discrimine y segregue de forma convincente todo el corpus de la comedia o, al menos, la parte más conocida de él<sup>8</sup>.

A estas alturas, por lo tanto, nadie sostendrá ni la pureza de los géneros a lo largo del tiempo ni la posibilidad de obtener un sistema cerrado y estático de clasificación en que todo quede ordenado sin problema. Por consiguiente, ha parecido lo más sensato a muchos investigadores establecer un marco general con una propuesta de subgéneros identificables por unos rasgos sustanciales o primarios y otros secundarios que permitan luego agrupar las comedias bajo un nombre que las identifique con una etiqueta. Sin embargo, como decíamos, hay propuestas con enfoques muy variados, muchas comedias que no se dejan encasillar sin muchos rodeos y precisiones, y alguna calderoniana que particularmente en los últimos años ha dado lugar a un debate de gran interés: *No hay cosa como callar*. No importa que no se llegue a un acuerdo unánime, porque en el camino de tratar de convencer a los otros se movilizan argumentos, se afinan las explicaciones, se exhiben los métodos de análisis y de lectura de las comedias, ganándose con ello rigor crítico, ya que no un acuerdo

<sup>8</sup> Pedraza Jiménez, 2005, p. 454. En un trabajo posterior, Pedraza Jiménez (2006) se ha referido con detenimiento a cuestiones taxonómicas a propósito de textos calderonianos.

final, imposible por la diferencia de presuposiciones y de hábitos. Algo similar podría pensarse sobre las diferencias de los críticos en torno a la comedia palatina, que puede abordarse desde diversos puntos de vista con resultados de definición y de clasificación —su lugar en el sistema— muy diversos también.

#### PRIMER ACERCAMIENTO A LA COMEDIA PALATINA

A la vista de todo lo anterior, es lógico, por lo tanto, que, creyendo tener una “idea” de lo que es una comedia palatina, en determinados casos mi opinión pueda diferir de la de ilustres colegas y maestros de larga experiencia, aunque en principio pueda sorprender que, por ejemplo, para César Oliva *El perro del hortelano* «sea temáticamente palatina, espacialmente urbana»<sup>9</sup> y que *Los guanches de Tenerife* sea un «curioso caso de comedia palatina, sin la necesidad de suceder en salas o salones de alcázares o palacios»<sup>10</sup>; que para Víctor Dixon también *El perro del hortelano*, «aunque viene designándose “palatina”, se acerca más bien al género de la comedia urbana»<sup>11</sup>; que, entre otros, tanto Ignacio Arellano<sup>12</sup> como Javier Aparicio Maydeu calificquen *El galán fantasma* como comedia palatina<sup>13</sup>; que Felipe Pedraza<sup>14</sup> seleccione entre las comedias palatinas tempranas de Calderón *Peor esta que estaba y Mejor está que estaba*; que María Luisa Lobato<sup>15</sup> no incluya *El licenciado Vidriera* entre las palatinas de A. Moreto, etc. En el mismo sentido, no es tan extraño, entonces, que otra de las comedias en principio

<sup>9</sup> Oliva, 1996, 26.

<sup>10</sup> Oliva, 1996, p. 32.

<sup>11</sup> Dixon, 1996, p. 61. Añade Dixon: «pero es a fin de cuentas una obra *sui generis* y en varios sentidos subversiva». Después se dedica a analizar *La noche de San Juan*, «otra especie única».

<sup>12</sup> Arellano, 1995, pp. 503-504.

<sup>13</sup> Aparicio Maydeu, 2003, p. 1125. También Miguel Zugasti incluye entre las palatinas cómicas de Calderón *El galán fantasma* (Zugasti, 2015b, p. 281). Al discutir el subgénero dramático al que pertenece, la más reciente editora de la comedia, Noelia Iglesias Iglesias, quien la califica de «comedia de enredo enmarcada en un ambiente palatino» (2015, p. 17), hace un útil resumen de las diferentes nomenclaturas utilizadas para clasificar esta pieza. Más adelante veremos otra reciente propuesta de I. Arellano, que matiza su opinión anterior en otra dirección que considero la más adecuada.

<sup>14</sup> Pedraza Jiménez, 2000, p. 233.

<sup>15</sup> Lobato, 2015.

emblemáticas de lo palatino, *El vergonzoso en palacio*, fuera propuesta por el experto tirsista Francisco Florit como «arquetipo de un género»<sup>16</sup>, pero al poco tiempo Miguel Zugasti<sup>17</sup> matizara esta afirmación y Evangelina Rodríguez Cuadros pusiera algún reparo, con un agudo comentario sobre los géneros y con esta observación sobre la pieza en particular: «aun partiendo de un marco de acomodo palatino (quizás más oficial que real), en su funcionamiento espectacular se deja llevar por mecanismos integradores de otros códigos; entre ellos, el más evidente, el de *capa y espada*»<sup>18</sup>.

A la altura de 2021 se cuenta con una amplia bibliografía específica que ha precisado la historia misma del término *comedia palatina* y otros próximos con ligeras variantes, así como los rasgos que conformarían este subgénero. Por ejemplo, algunas introducciones a comedias reconocidas con esa etiqueta lo han hecho de modo ejemplar, como las de Eva Galar Irurre (2005) y de Jéssica Castro (2015) sobre piezas de Tirso de Molina y de Calderón, respectivamente. Con diferentes trabajos al fondo de Weber de Kurlat (1975 y 1976), Oleza (1986, 1997 y 2003), Vitse (1990), Arellano (1995) o Zugasti (1998 y 2003), se publicó en 2015, coordinado por el propio Miguel Zugasti, un volumen con distintas aproximaciones a la comedia palatina del siglo de oro (con estudios muy valiosos sobre Lope de Vega, Tirso, Rojas Zorrilla o Moreto) que hacen innecesario ahora que abunde en la cuestión. En diálogo con estos trabajos, lo que haré a continuación es exponer algunas observaciones sobre el término aplicado a la comedia calderoniana, a partir de una experiencia de lectura reciente y concentrada de la *Primera parte* de sus comedias (1636), de la *Segunda parte* (1637) y de otras doce cuyo título suele aparecer asociado a la comedia palatina y a la de capa y espada, que me sirven de contraste<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Florit, 2000.

<sup>17</sup> Zugasti, 2003, pp. 161-162.

<sup>18</sup> Rodríguez Cuadros, 2003, p. 152. Se referirá, por consiguiente, a «la ambigüedad genérica de *El vergonzoso*». Téngase en cuenta esta observación de Rodríguez Cuadros para lo que se dirá en el presente artículo.

<sup>19</sup> *Basta callar, Dicha y desdicha del nombre, El alcaide sí mismo, El encanto sin encanto, El secreto a voces, La banda y la flor, La selva confusa, La señora y la criada, Las manos blancas no ofenden, Mañanas de abril y mayo, Mejor está que estaba, Nadie fie su secreto.*

## «COMEDIA PALATINA», UN TÉRMINO AMBIGUO: EL PECADO ORIGINAL

Quiérase o no, el término *comedia palatina* apunta en su esencia y en primer lugar al espacio o al ámbito del palacio (salas interiores y jardín) y de su entorno próximo. Sin embargo, son numerosísimas las comedias —quedémonos en Calderón— que desarrollan su acción principalmente en palacio y que no se asignan normalmente a la comedia palatina, aunque es imposible que no contengan “rasgos palatinos” o “materia palatina”. Según diferentes modos de hacer la taxonomía, atendiendo a otros rasgos constitutivos o a otras marcas genéricas, se supone que hay otros rubros en los que pueden encajar mejor, dentro del sistema clasificatorio: tragedia, comedia o fiesta mitológica, drama novelesco, comedia religiosa (de fuente bíblica o de santos), etc. Desde su propia denominación, entonces, se introduce un equívoco, por un pecado en el origen que se trata de redimir, por ejemplo: 1) diciendo, con razón, que el espacio por sí mismo no es marca suficiente para delimitar el subgénero; 2) entendiendo en sentido lato el término palacio, como corte (la corte de Sajonia, la corte de Viena, y en ellas sus casas, no propiamente sus palacios) o como casa de una persona principal (la del gobernador de Gaeta, por ejemplo); 3) señalando que más importante que el espacio en sí es el ambiente social y la calidad de los personajes, gente aristocrática, y no solo de la realeza o de la alta nobleza. Hay, por lo tanto, algo contradictorio desde el principio entre su nombre y su uso, puesto que hay muchísimas comedias que desarrollan su acción en palacio y que no se asignan a los dramas palatinos o a las comedias palatinas, mientras hay otras denominadas palatinas cuya acción principal no es en palacio propiamente, por muchos matices que se quieran introducir. Esta circunstancia no hace más que enrarecer la cuestión desde el principio.

En segundo lugar, distinciones como comedia palaciega/comedia palatina, drama palatino/ comedia palatina, comedia palatina seria/comedia palatina cómica nos hablan de nuevo tanto de una realidad problemática como de la laxitud o flexibilidad con las que puede emplearse el término según las necesidades (muy legítimas) del crítico. A lo que apunto es a que el mismo término ha sido utilizado para “construcciones” conceptuales que difieren en un aspecto clave: o bien la comedia palatina pertenece exclusivamente al universo cómico o bien la comedia palatina puede desarrollarse en tono cómico o en tono

grave o serio<sup>20</sup>. Incluso se ha propuesto el marbete *tragedia palatina* con justificación. Es, pues, un término ambiguo que ha recibido definiciones contradictorias e inconciliables.

En tercer lugar, hay una cuestión que atañe a las épocas, a la evolución del teatro, a que no nos encontramos ante un sistema estático y que lo que puede funcionar como delimitación en una determinada época, quince años después no parece tener el mismo rendimiento. Puede, incluso, que sea funcional la distinción drama palatino/comedia palatina (o comedia palatina seria/comedia palatina cómica) en el momento en el que comienza a escribir Calderón —pues de 1623 son precisamente dos piezas de inequívoca materia palatina, *Amor, honor y poder* y *La selva confusa*<sup>21</sup>—, pero a la altura de 1635-1640, tras lo que se ha escrito y visto representar, ya no parece tener relevancia tal oposición o se ha difuminado.

*PRIMERA PARTE* (1636) Y *SEGUNDA PARTE* (1637) DE COMEDIAS<sup>22</sup>:  
OBSERVACIONES SOBRE EL GÉNERO

En el conjunto de veinticuatro comedias de las dos primeras partes de Calderón puede identificarse con claridad un grupo de piezas de ambiente urbano contemporáneo: *Casa con dos puertas*, *La dama duende*, *El hombre pobre todo es trazas* y *El astrólogo fingido*. Son de carácter netamente cómico, mueven su acción por calles y casas particulares, en las que destaca el juego con puertas que comunican los espacios interiores (aposentos, salas o cuartos) y exteriores. Sus personajes masculinos se identifican por la indumentaria que asociamos al mundo de capa y espada, los femeninos especialmente por el manto. Capa y manto permiten embozarse y, por lo tanto, ocultar la identidad o jugar con

<sup>20</sup> La posición de Zugasti (2015a) en este sentido es inequívoca. Ha planteado con rigor metodológico su propuesta, pero no es la única manera de enfocar la cuestión, como bien se sabe.

<sup>21</sup> Por eso tiene un interés especial una estricta comparación entre las dos piezas con las que empieza la carrera dramática de Calderón. En qué sentido sea «comedia cómica» *La selva confusa* requiere comentario detenido: no lo es de la misma forma que lo son *La banda y la flor* o *El encanto sin encanto*.

<sup>22</sup> Para una introducción adecuada a cada una de estas partes, ver los prólogos de Luis Iglesias Feijoo y de Santiago Fernández Mosquera en las ediciones respectivas de las obras de Calderón (2006 y 2007) en la Biblioteca Castro.

ella. El enredo amoroso de caballeros —cínicos, a veces— y damas lo ocupa todo, basado en confusiones y en pasos ingeniosos; el concepto del honor vigila las conductas y empuja las acciones.

Frente a este grupo pueden reunirse en otro muy numeroso comedias que, de modo general<sup>23</sup>, comparten, por un lado, un tiempo —y casi siempre un lugar— alejado del contemporáneo del espectador y, por otro lado, el espacio del palacio (a veces con su jardín) como lugar principal de la acción, en alternancia con otros espacios posibles (torre o prisión, quinta, marina, campamento, bosque o monte), pero siempre evitando el ambiente urbano contemporáneo. En todas ellas se observa el comportamiento propio de una corte, con sus formalidades, convenciones y obligaciones. *La vida es sueño*<sup>24</sup> (palacio de Basilio en Polonia); *La gran Cenobia* (palacios de Cenobia y de Aureliano); *Saber del mal y el bien* (corte del rey Alfonso en Toledo); *El príncipe constante* (palacio, y alrededores, del rey moro en Fez); *El mayor encanto, amor* (palacios de Circe); *Argenis y Poliarco* (palacios del rey Meleandro en Sicilia y de la reina Hianisbe en África); *El mayor monstruo del mundo* (palacio del tetrarca en Jerusalén); *Amor, honor y poder* (palacio del rey Eduardo en Londres).

Muy cercanas a ellas se desarrollan en el entorno de cortes reales extranjeras estas otras comedias: *El purgatorio de San Patricio* (palacio del rey Egerio en Irlanda, aunque brevemente se abra al espacio de la calle en el importantísimo primer cuadro del tercer acto<sup>25</sup>, antes de pasar a la gruta) y *Los tres mayores prodigios* (no propiamente en palacios, pero sí en espacios de la corte de Medea en Colcos y en la corte del rey Minos en Creta). Aunque en Toledo, también *Origen, pérdida y*

<sup>23</sup> Sin entrar ahora en materia, importantísima por otro lado, de en qué medida se trata de piezas de carácter ficticio o historial.

<sup>24</sup> Recientemente Zugasti (2015b) ha vuelto sobre la cuestión del género de *La vida es sueño*, defendiendo una lectura en clave de comedia palatina seria, en consonancia con los deslindes que había introducido en su largo artículo de *Cuadernos de Teatro Clásico* (2015a). Agradezco a Miguel Zugasti, así como a Jéssica Castro, su generosidad al proporcionarme algunos materiales para mi artículo en un momento de difícil acceso a las bibliotecas.

<sup>25</sup> Hay géneros potencialmente más híbridos que otros, es decir, que por su propia naturaleza admiten más fácilmente la posibilidad de acoger rasgos, lances y convenciones de otros géneros, como la comedia religiosa y más particularmente la comedia hagiográfica. Por ejemplo, ver Rubiera, 2013 sobre los lances de capa y espada en la comedia de santos de Calderón, por su relación con algunos aspectos de este artículo.

*restauración de la virgen del Sagrario* tiene lugar en cortes de los reyes Recisundo (primera jornada) y Alfonso VI (tercera jornada) en tiempos medievales. En distinto grado, todas ellas incorporan un elemento de graciosidad —a veces muy desdibujado—, pero con predominio claro del tono serio o trágico sobre lo cómico. Este predominio de lo serio también se observa en *El médico de su honra* (con alguna escena en el palacio del rey don Pedro en Sevilla), *A secreto agravio, secreta venganza* (con la corte lisboeta al fondo), *Judas Macabeo*, *La devoción de la cruz*, *La puente de Mantible* (castillo y corte medieval) y *El sitio de Bredá*.

Aparte de todas estas, y en fuerte contraste con ellas, quedan tres comedias de tono netamente cómico —aunque admitan el asomo de elementos patéticos en distinto grado— que no se desarrollan en ambiente urbano contemporáneo, transcurriendo en un tiempo indefinido, pero no muy lejano: *Lances de amor y fortuna*, *Peor está que estaba* y *El galán fantasma*.

*Lances de amor y fortuna* se desarrolla en la corte de la Condesa de Barcelona, en medio de una guerra de sucesión con su hermana, pero un enredo amoroso es la cuestión central, sin duda. El jardín de palacio y la marina son los espacios principales, pero también se destacará el espacio de la casa del protagonista, Rugero, colindante con el jardín de palacio, y en esa casa, y brevemente en la calle, tendrán lugar las principales escenas de la tercera jornada con el desenlace.

*Peor está que estaba* se desarrolla en Gaeta y, aunque tengan rendimiento otros espacios como una quinta con marina y una torre-prisión, el eje espacial no es un palacio, estrictamente, ni una corte (real, ducal o condal), sino la casa del gobernador, el español don Juan de Aragón, por la que no aparecen personajes del estamento nobiliario superior ni príncipes ni reyes. Por la casa, con dos puertas, circularán poco a poco, como por la de la quinta, una profusión de mujeres con manto a la española que propiciarán enredos, novelas y tramoyas<sup>26</sup>. En dos ocasiones explícitamente se hará alusión a «capa y espada»<sup>27</sup>. Una cuestión de honor inicia todo el enredo amoroso (desde la carta inicial

<sup>26</sup> Por lo que se dirá un poco más adelante, reténgase ese dato de mujeres con manto a la española que se mueven por ambientes señalados como de capa y espada (*La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *Mañanas de abril y mayo*) como por otros fuera de España identificados, en principio, como «palatinos» (*Dicha y desdicha del nombre*, *El galán fantasma*, *La banda y la flor*, *Mejor está que estaba*).

<sup>27</sup> Calderón, 2006, pp. 918 y 930.

que lee el gobernador la repetición de la palabra no deja dudas) hasta que el final muestre una situación en la que, por guardar el honor, todos acepten bodas que en el fondo a nadie gustan y que dejan las cosas peor que estaban, en un desenlace poco convencional.

*El galán fantasma* no tiene tampoco un palacio como eje espacial, aunque sí se desarrolla en una corte extranjera, la de Sajonia, cuyo duque es antagonista de la pieza. En su palacio tiene lugar alguna breve escena, pero la acción —que comienza en un exterior con dama y criada con mantos a las que sigue un caballero— se desenvuelve principalmente en calles y en casas particulares, en especial la casa de Julia y su jardín, adonde llega la famosa mina que permite al galán Astolfo sus apariciones fantasmales.

A mi modo de ver, parecen estas tres comedias responder a tres modalidades de lo palatino o de la materia palatina cómica en Calderón, que se concretan de diferente modo en cada pieza teatral: *Lances* comienza desarrollándose en ambiente palatino estricto y es la que más se aleja del ambiente contemporáneo por la galantería amorosa muy estilizada y la rivalidad de caballeros en ambiente cortés, sobre todo en las escenas que tienen al jardín como centro. Sin embargo, apuntábamos que en la tercera jornada se desliza la acción hacia situaciones de otro cariz en la calle y, sobre todo, en una casa particular donde, de noche, se desenlaza el enredo entre gente escondida en aposentos contiguos. *Peor está que estaba* solo puede ser entendida como palatina en un sentido lato: algunas acciones discurren fuera de la ciudad en el marco de una quinta con marina, hay una prisión, pero, como he recordado, lo principal del nudo y el desenlace se produce en situaciones que nada difieren de los lances caseros de capa y espada, con intervención decidida de la mujer tramoyera. *El galán fantasma* se sitúa ya plenamente en ambiente urbano de calle, casa y jardín, con brevísima acción en un palacio, sin salidas hacia bosque, marina o quinta. Estas tres piezas nos hablan, entonces, de lo que ocurrirá en buena parte de comedias cómicas calderonianas, en las que se observa una confluencia de rasgos que proceden de la comedia de capa y espada (comedia urbana contemporánea) y de la comedia palatina (cómica) anterior que parecería bloquear su diferenciación, más allá de ciertos rasgos onomásticos y locativos. Por eso, no es de extrañar las diversas denominaciones que ha recibido la más famosa de estas tres comedias, *El galán fantasma*, como recordábamos antes en nota: unas insisten más en su condición de capa y espada, y otras en su carácter palatino

(aunque palacio como tal haya poco). Parece, pues, una cuestión de énfasis en otros rasgos, que se trata de equilibrar cuando se habla de «comedia palaciega de capa y espada», como hace Romera Castillo<sup>28</sup>.

No es nueva esta apreciación que se deriva de mis observaciones, pero confirman y se sitúan en la misma línea de otros críticos anteriores que han hablado de la hibridez, de la interferencia o de la contaminación de subgéneros cómicos. En el tomo II de las obras completas de Calderón preparadas para la editorial Aguilar, Ángel Valbuena Briones recogió las «comedias», diferenciándolas así de los dramas y de los autos sacramentales que aparecían en otros dos tomos diferentes. Al comentar «el concepto de la comedia y su división» Valbuena señala «tres agrupaciones: comedias de capa y espada, comedias ejemplares y comedias novelescas» y dentro de las de capa y espada distingue las comedias de costumbres y las comedias cortesanas. Las de costumbres muestran las «costumbres típicas de la España de Felipe IV», muy centradas en la ciudad de Madrid: «ante los ojos del lector actual surgen las calles y los lugares por donde paseaban los galanes y sus damas con sus trajes pintorescos y sus discursos ampulosos...»<sup>29</sup>. Las comedias cortesanas, que identificaríamos con la categoría más aceptada hoy de comedias palatinas [cómicas], serían aquellas que «reflejan únicamente el trato y los ademanes cortesanos, ocurriendo la acción fuera de España»<sup>30</sup>. Indica que en ellas habría dos modalidades, las de una primera época y las de una segunda:

Conviene por tanto hacer una división. Las primeras poseen muchos puntos de contacto con lo que hemos designado con el nombre de *comedias de costumbres*. Recuérdese, por ejemplo, *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*. El equívoco en las situaciones, así como la habilidad en el enredo, son sus principales características<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Tal como recuerda Iglesias Iglesias (2013, p. 17) en el capítulo al que me refería en una nota anterior.

<sup>29</sup> Valbuena Briones, 1960, p. 45. El prólogo lleva fecha de mayo de 1955.

<sup>30</sup> Valbuena Briones, 1960, p. 46.

<sup>31</sup> Valbuena Briones, 1960, p. 46. Más adelante Valbuena Briones (1960, p. 47) indica los nombres de estas otras comedias de la primera época: *Nadie fie su secreto*, *Lances de amor y fortuna*, *Amigo, amante y leal*, *La banda y la flor*, *El galán fantasma*, *El acaso y el error*, *La señora y la criada*.

Dicho con otra terminología más reconocida sesenta años después, Valbuena Briones establecía una categoría que llamó «de capa y espada» y dentro de ella distingue comedias urbanas y comedias palatinas, que en la primera época de Calderón tienen «muchos puntos en contacto».

Fausta Antonucci, al tratar la evolución de los géneros teatrales a partir del segundo cuarto del siglo xvii, sugiere que «sobre todo la primera década (1625-1635) es el periodo más fecundo en cambios y reajustes en el sistema»<sup>32</sup>. Entre otras muchas consideraciones de gran interés en torno a las comedias de capa y espada y a las palatinas, señala que «se pierde alguno de los rasgos más característicos de la comedia palatina originaria» (se refiere a que se desvirtúa el motivo de la identidad disfrazada o perdida y desaparece el conflicto entre amor y desigualdad social) y

esta difuminación de contornos es especialmente evidente cuando la comedia palatina gira toda, como la comedia de capa y espada, alrededor de un complicado enredo amoroso hecho de rivalidades, equívocos, malentendidos, celos y pundonor: aunque las situaciones son, sin duda, menos “domésticas” (palacios en vez de casas particulares, duques y príncipes en vez de caballeros, guerras y problemas de sucesión como trasfondo<sup>33</sup> en vez de los paseos por el Prado o las calles de Madrid o de cualquier otra ciudad española) los resortes de la intriga son fundamentalmente los mismos. Ni siquiera se requiere una mayor espectacularidad y el tratamiento del espacio escénico es análogo<sup>34</sup> [...]. Buenos ejemplos de esta sustancial indiferenciación son piezas como *La banda y la flor*, *Peor está que estaba*, *Basta callar*, *Dicha y desdicha del nombre* [...] <sup>35</sup>.

Parece coincidir con esta idea de difuminación de contornos y de sustancial indiferenciación un artículo de Ignacio Arellano más reciente en el que, al tratar de las variedades de lo cómico y de los modelos de comedias cómicas calderonianas, propone «una categoría que

<sup>32</sup> Oleza y Antonucci, 2013, pp. 726-733.

<sup>33</sup> Notemos, sin embargo, que en varias de estas comedias (por ejemplo, la tan citada *Peor está que estaba* que me parece piedra de toque importante) no hay palacios, ni duques ni príncipes, ni trasfondo de guerra, y en otras su presencia es secundaria.

<sup>34</sup> Da como prueba o ejemplo Antonucci que el recurso al pasaje secreto aparece en comedias de capa y espada como *La dama duende* y *El escondido y la tapada* y en palatinas como *El galán fantasma* o *El encanto sin encanto*.

<sup>35</sup> Oleza y Antonucci, 2013, p. 730.

funde ciertos elementos de comedia palatina con estructuras a veces más cercanas a las netas de capa y espada»<sup>36</sup>. Dentro de esa categoría pueden establecerse gradaciones según admitan más o menos «aspectos de lo patético» y según se acerquen más o menos a la comedia de capa y espada neta. Comenta, entonces, Arellano piezas como *Afectos de odio y amor*, *El galán fantasma*, *El encanto sin encanto*<sup>37</sup>, *Nadie fie su secreto* y *Dicha y desdicha del nombre*<sup>38</sup>. Ante la inconveniencia de llamarlas sin más *comedias palatinas*, Arellano titula el apartado de su artículo: «Los modelos de comedias a *fantasía*, cuasi palatinos o seudo-palatinos, con dimensión primordialmente lúdico/cómica»<sup>39</sup>.

## FINAL

En el contexto lógico, comprensible, de diferencia de opiniones críticas en torno a la taxonomía de los géneros dramáticos, hemos tratado de mostrar, por un lado, la ambigüedad del término *comedia palatina* y la impropiedad de su uso; por otro lado, su insuficiencia y su poco rendimiento para la clasificación de las comedias calderonianas a la altura de 1636-1637, comedias muy marcadas por la interferencia genérica.

Para terminar, formuladas a modo de preguntas, avancemos dos consideraciones finales para futuras reflexiones:

- 1) Una pieza como *El galán fantasma*, ¿con qué comedias de la *Primera* y de la *Segunda parte* de Calderón formaría grupo genérico? ¿Con *La vida es sueño*, *Saber del mal y el bien*, *Amor, honor y poder* y *Argenis y Poliarco*? ¿O con *La dama duende*, *Lances de amor y fortuna* y *Peor*

<sup>36</sup> Arellano, 2017, p. 702.

<sup>37</sup> De *El encanto sin encanto* dice Arellano, por ejemplo, que aun teniendo algunos rasgos palatinos «se sobrepone la fórmula de capa y espada en numerosos aspectos», intensificándose «con las ponderaciones del enredo» [...], «del ingenio» o con «referencias madreñas costumbristas», a pesar de que la acción se desarrolle en Marsella (2017, p. 704).

<sup>38</sup> «La organización de la trama es un enredo extraordinario basado en el trueque de nombres y confusión de personalidades, casualidades inverosímiles, concentración de relaciones de parentesco y amistad, que responde con exactitud al modelo de capa y espada, lúdico y cómico» (Arellano, 2017, p. 705).

<sup>39</sup> Arellano, 2017, p. 702.

*está que estaba?* Según responda cada crítico, estará utilizando un concepto bien diferente de lo que llame *comedia palatina* —y de su lugar en el sistema genérico—, que, por cierto, en todo caso parece inadecuado identificar en bloque, como se hace a menudo, con la *comedias amatorias de fábrica* de Bances Candamo, que este distinguía de las amatorias de capa y espada. Definía Bances las comedias amatorias de fábrica como

aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etcétera, y personas preminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios casos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que poco ha llamé caseros<sup>40</sup>.

¿Encaja tan elevada definición con las acciones de comedias normalmente consideradas como palatinas calderonianas, al estilo de *El galán fantasma*, *La banda y la flor*, *Nadie fie su secreto* o *Peor está que estaba*, más allá de que en ellas pueda aparecer algún elemento patético?

- 2) De modo general, no específico para el arte calderoniano, a partir de los rasgos sustanciales que cada crítico considere que conformen la “comedia palatina neta”, identificándola con un título que se situaría como centro del modelo, comenzarían las desviaciones de grado, por comparación con otras piezas. ¿Podría decirse que hay gradaciones dentro del género y que en el caso de las palatinas unas son más palatinas que otras? ¿Hay palatinas en sentido estricto y otras en sentido lato? Como ocurre con otros géneros, ¿qué hacer con lo que parecen excepciones al modelo? ¿Son verdaderas excepciones o se puede variar el modelo para hacerlas entrar o encajar? ¿Hay obras *sui generis*? ¿Hay especies únicas?

<sup>40</sup> Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, p. 33. No se olvide lo que dice Bances un poco más adelante: «El argumento de aquellas comedias que llamamos de fábrica suele ser una competencia por una princesa entre personas reales, con aquel majestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen, mayormente si son reyes o reinas, o damas de palacio, porque, aunque sea del palacio de la China, sólo por el nombre lleva el poeta gran cuidado en poner decorosa la alusión, venerando por imágenes aun las sombras de lo que se puede llamar real» (pp. 34-35).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70.1, 2018, pp. 79-95.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «Calderón de la Barca», en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1097-1147.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- ARELLANO, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 693-709.
- ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, 2012, <<https://artelope.uv.es/>> [consulta: 19-05-2020].
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, I, Primera Parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, II, Segunda Parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- Calderón digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, Proyecto TeSpa, 1570-1700, 2017, <<http://calderondigital.unibo.it/>> [consulta: 19-05-2020].
- CASTRO, Jéssica, «Estudio preliminar», en Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pp. 11-89.
- DIXON, Victor, «El post-Lope: *La noche de San Juan*, meta-comedia urbana para Palacio», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996, pp. 61-82.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.

- GALAR IRURRE, Eva, «La comedia palatina», en Tirso de Molina, «*El pretendiente al revés*» y «*Del enemigo, el primer consejo*» (*dos comedias palatinas*), Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2005, pp. 13-31.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «*El castigo sin venganza* o la trágica pasión por lo imposible», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 7-72.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 9-69.
- LOBATO, María Luisa, «Moreto y la comedia palatina», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2015 (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 31), pp. 209-230.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, London, Tamesis, 1986, pp. 251-308.
- 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*, 87-88-89, 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*, 29.2, 2013, pp. 689-741.
- OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y en la comedia palatina», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996, pp. 13-36.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla», en *Tiempo, espacio y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico de Toledo, noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 453-483.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructura (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 341-356.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «“En virtud de los que recitaron”. Los actores (de entonces y después) en la comedia de Tirso», en *Tirso de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 8, 9, 10 de julio de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal

- y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 151-199.
- RUBIERA, Javier, «De un efeto dos venganzas: capa y espada en la comedia hagiográfica calderoniana», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 229-242.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «El concepto de la comedia y su división», en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo II, *Comedias*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 45-47.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> 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 morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, 14, 1976, pp. 101-138.
- ZUGASTI, Miguel, «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 8, 9, 10 de julio de 1997*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-141.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2015a (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 31), pp. 65-102.
- ZUGASTI, Miguel, «A vueltas con el género de *La vida es sueño*: comedia palatina seria», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2015b (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 31), pp. 257-296.