

EL ESPACIO PRIVADO EN LA COMEDIA PALATINA  
DE LOPE DE VEGA<sup>1</sup>

THE PRIVATE SPACE IN LOPE DE VEGA'S  
«COMEDIA PALATINA»

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.** El objetivo central de estas páginas es examinar la función y el significado de los espacios dramáticos interiores en un conjunto de comedias palatinas de Lope de Vega. Espacios tales como salas y salones; alcobas y aposentos; cámaras y antecámaras; retretes y tocadores; estrados, camarines, cuadras y jardines son el escenario por el que desfilan los protagonistas de estas obras con el fin de confesar su amor, concertar venganzas y dar rienda suelta a sus más íntimos pensamientos y deseos. La importancia de dichos espacios se revisará en un corpus que atraviesa los tres grandes momentos de la dramaturgia lopesca, en su vertiente trágica (*El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La locura por la honra*, *El castigo sin venganza* y *El juez en su causa*) y en su vertiente cómica (*El príncipe inocente*, *El mármol de Felisardo*, *El perro del hortelano* y *El guante de doña Blanca*).

**Palabras clave.** Teatro del Siglo de Oro; Lope de Vega; comedia palatina; espacio dramático; espacio interior; *El perseguido*; *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*; *La*

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt Regular N°1221612 «Building Bridges: Comparative Study of Domestic Spaces in Selected Comedies by Lope de Vega and William Shakespeare» (2022-2024), cuya investigadora responsable es Paula Baldwin Lind (Universidad de los Andes, Chile) y coinvestigadores, Braulio Fernández Biggs (Universidad de los Andes, Chile) y Jéssica Castro Rivas (Universidad de Chile).

*locura por la honra; El castigo sin venganza; El juez en su causa; El príncipe inocente; El mármol de Felisardo; El perro del hortelano; El guante de doña Blanca.*

**Abstract.** The central objective of these pages is to examine the function and meaning of the interior dramatic spaces in a set of comedias palatinas by Lope de Vega. Spaces such as rooms and halls; bedrooms; chambers and antechambers; toilets and vanities; stages, dressing rooms, stables and gardens are the stage through which the protagonists of these works parade in order to confess their love, arrange revenge and give free rein to their most intimate thoughts and desires. The importance of these spaces will be examined in a corpus that goes through the three great moments of the lopesca dramaturgy, in its tragic aspect —*El perseguido, El mayordomo de la duquesa de Amalfi, La locura por la honra, El castigo sin venganza, El juez en su causa*— and in its comic aspect, in the analysis of *El príncipe inocente, El mármol de Felisardo, El perro del hortelano, El guante de doña Blanca*.

**Keywords.** Spanish Golden Age Theater; Lope de Vega; *comedia palatina*; interior space; dramatic space; *El perseguido; La fuerza lastimosa; El mayordomo de la duquesa de Amalfi; La locura por la honra; El castigo sin venganza; El juez en su causa; El príncipe inocente; El mármol de Felisardo; El perro del hortelano; El guante de doña Blanca.*

A pesar de que la comedia palatina fue una de las especies dramáticas más explotadas y recurridas durante el siglo xvii —desde Lope hasta los escritores post-calderonianos—, el deslinde crítico de sus componentes genéricos, los puntos fundamentales de sus transformaciones históricas y las variaciones concretas en la dramaturgia de cada autor presentan todavía bastantes interrogantes y lagunas que quedan por investigar y profundizar. Algunos de sus rasgos esenciales, como su localización espacio-temporal no-española, el exotismo y el ambiente cortesano, los personajes de la alta nobleza y su perspectiva predominantemente lúdica, han sido apuntados por la crítica junto con el desplazamiento desde su origen trágico en el Quinientos hacia su definitiva inscripción en el registro cómico durante el Seiscientos. Últimamente, Josefa Badía<sup>2</sup> ha indagado en la etapa de gestación de la comedia palatina en el umbral de los siglos xvi y xvii por medio del estudio de las doce piezas de este género incluidas dentro de la colección teatral del Conde de Gondomar, algunas de las cuales pertenecen a la pluma del Fénix. De la misma forma, Eva Rodríguez García<sup>3</sup> ha examinado el subgénero palatino en Lope, que se conforma por un corpus de más de cien obras, indicando las líneas maestras de su desarrollo, y problematizando y

<sup>2</sup> Badía Herrera, 2014 y 2015.

<sup>3</sup> Rodríguez García, 2015.

refutando algunos de los presupuestos teóricos hasta ahora aceptados. A la vista de estos avances, resulta primordial comprender que la comedia palatina lopesca no puede reducirse a un único modelo estable y monolítico, sino que se conforma por una serie de tanteos y experimentaciones que, en lo esencial, presentan un movimiento que varía su tonalidad seria o cómica, y que solo hacia el segundo cuarto del siglo van a adquirir una forma más homogénea.

Dentro de las múltiples posibilidades de análisis de este ingente número de obras, el espacio cobra especial relevancia, debido, fundamentalmente, a que la denominación «palatinas», «palaciegas» o «palacianas» de este tipo de obras remite indudablemente al tipo de espacio en que se desarrollan las mismas. Sin embargo, la mayoría de los estudios pasan por alto esta dimensión, limitándose a nombrar los diferentes ambientes en los que se desarrolla la acción dramática, sin poner demasiada atención a la importancia y función que estos desempeñan. De acuerdo con esto, el objetivo principal de estas páginas es indagar en las posibles funciones y los significados que pueden cumplir los espacios dramáticos privados en la comedia palatina de Lope de Vega. Para ello, y desde una perspectiva diacrónica, me centraré en un grupo de obras correspondiente a tres momentos de la trayectoria teatral del Fénix, tanto en su vertiente trágica como cómica. En el ámbito de lo serio, las obras son: *El perseguido* (1590-1595); *La locura por la honra* (1610-1612); *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1618); *El castigo sin venganza* (1635) y *El juez en su causa* (1608-1612); y, dentro de la variante cómica, *El príncipe inocente* (1590); *El mármol de Felisardo* (1594-1598); *El perro del hortelano* (1618); y *El guante de doña Blanca* (1630-1635). Soy consciente de lo limitado de este corpus: sirva este trabajo, entonces, como un incipiente acercamiento y análisis de la dimensión espacial en la comedia palatina de Lope, que, por supuesto, debe mucho a las investigaciones realizadas por Ruano de la Haza sobre la escenificación de la comedia; por Oliva, sobre el espacio escénico de la comedia cómica de Lope; por Rubiera, acerca de la construcción del espacio en la comedia española; por un lado y, por otro, por Arellano y sus estudios en torno a la comedia urbana de Lope; por Vitse, Antonucci, Arata, Gómez Sánchez-Ferrer, Couderc y sus aportaciones en torno al espacio en la comedia urbana o de capa y espada cultivadas por Lope y Calderón, entre otros muchos<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ruano de la Haza, 1994; Oliva, 1996; Rubiera, 2005; Arellano, 1996; Vitse, 1996; Antonucci, 2002; Arata, 2002; Gómez Sánchez-Ferrer, 2015; y Couderc, 2020.

La crítica es unánime al destacar que el lugar de la ficción de este tipo de obras responde a un universo áulico y cortesano, sublimado e idealizado, que, a su vez, determina la construcción del espacio concreto de la ficción, esto es, las cortes de príncipes y duques, los palacios y sus jardines, torres, salones, prisiones, quintas y terreros, opuestos al ámbito de la casa particular o de la ciudad, característicos de la comedia de capa y espada. El ambiente desarrollado en las comedias palatinas oscila entre un adentro y un afuera, entre el interior y el exterior. Sin embargo, en esta ocasión mi interés recae en los espacios interiores, tales como salas y salones; alcobas y aposentos; cámaras y antecámaras; retretes y tocadores; estrados, camarines, cuadras y jardines.

Siguiendo lo postulado en varias ocasiones por Oleza y, posteriormente por Antonucci, es posible afirmar que las composiciones palatinas del primer Lope de Vega proporcionan varias características que pueden ser rastreables en las obras de dramaturgos posteriores como Tirso y Calderón, y otras que con el paso del tiempo desaparecerán o se irán difuminando poco a poco. La trama de la comedia palatina del primer Lope se sustenta en acciones más cercanas a la fantasía que a la realidad; sus personajes pertenecen a clases elevadas (grandes señores, nobles) o a estratos sociales bajos, «tendiendo a la difuminación de las desigualdades sociales»; y presentan algún episodio de ocultación (voluntaria o involuntaria) de identidad, «que tiene por origen la desestabilización del orden justo (social, amoroso, moral) y por punto final el restablecimiento, con la identidad, del orden»<sup>5</sup>. De este modo, el desarrollo de la materia palatina en Lope, según Oleza, supone tres fases: la primera de ellas pone en contacto al dramaturgo con la herencia de la tragedia palatina; en segundo lugar, Lope será el encargado de transformar la tragedia palatina de final feliz en tragicomedia; y, por último, asumirá lo palatino para transformarlo de trágico en cómico<sup>6</sup>. El mismo Oleza señala que en el caso de Lope y sus primeras obras dramáticas, nos encontramos con la transformación de elementos palatinos que en sus inicios tenían una carga dramática, pero a los que luego se les confirió estatuto cómico. Comedias como *Los donaires de Matico*, *Las burlas de amor* o *El lacayo fingido*<sup>7</sup> actuaron como ruptura y

<sup>5</sup> Oleza, 1997, p. 236.

<sup>6</sup> Ver Oleza, 2003 para la materia palatina en el último Lope.

<sup>7</sup> Sobre los problemas de autoría que presenta esta pieza, ver la reciente hipótesis planteada por Vega García-Luengos, 2021, pp. 99-100.

avance de una nueva propuesta teatral que dejaba de lado los elementos propiamente trágicos para refugiarse en un universo cómico<sup>8</sup>.

La primera fase se relaciona directamente con la herencia de la tragedia palatina valenciana. Por tanto, son obras cuyos principales rasgos

abordan con insolencia, y a veces con dosis insólitas de audacia, la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores. La máscara permite al protagonista —voluntaria o involuntariamente— explorar *otra* identidad, y con ella, *otra* realidad, *otra* condición social (la del estudiante «capigorrón», la del peregrino, la del pastor rústico, la del hombre salvaje, la del villano, la del lacayo...). Esta especie de inmersión en el lado oscuro de la vida social facilita a estas comedias la exploración de las desigualdades sociales y sus conflictos<sup>9</sup>.

Comedias tales como *El perseguido*, *El príncipe inocente* y *El mármol de Felisardo* dan buena cuenta de las experimentaciones llevadas a cabo por el Fénix en esta primera etapa de su producción. La primera de ellas pone en jaque la desigualdad amorosa entre la duquesa Casandra y el camarero de su marido, el duque de Borgoña, Arnaldo. Casandra se declara veladamente a Carlos (el camarero), pero al verse desdeñada por este, intentará con todos los medios que tiene a su alcance destruirlo, y con él, a Leonora, hermana del duque y esposa secreta de Carlos hace ya siete años. El texto juega constantemente con las expectativas del lector / espectador, al poner en numerosas ocasiones en escena a la airada duquesa intentando la caída en desgracia del privado e incluso su muerte. La obra ostenta una tonalidad eminentemente seria, en la que las referencias a los espacios palaciegos son escasas, pero no por ello menos importantes. Las grandes salas de palacio sirven de escenario propicio a un ambiente guerrero estilizado, que reúne a capitanes y soldados que se preparan para hacer la guerra a Francia; asimismo,

<sup>8</sup> Frente a la asunción de una tragedia de final feliz o una tragicomedia, Arellano niega que durante el siglo XVII se produjeran dichas mixturas, aduciendo que si los elementos cómicos se insertan en un esquema trágico siempre actúan de manera incidental, secundaria o marginal, alejados por completo de su función original. Lo mismo ocurre con la inserción de elementos trágicos en un esquema cómico: su resultado jamás será una tragicomedia, pues la comedia risible «no admite propiamente dimensiones trágicas» (Arellano, 2011, p. 18).

<sup>9</sup> Oleza y Antonucci, 2013, p. 707.

dentro de sus dependencias destaca la presencia de aposentos, cámaras, cuadras, balcones y el jardín, reservados en su mayoría a las damas de la corte. El aposento de Casandra es un espacio central en el desarrollo de la trama, pues es en él en donde la duquesa se permite exteriorizar sus verdaderas intenciones y deseos, aun a riesgo de ser descubierta por su marido. Eso es lo que ocurre luego de ser desengañada por Carlos: presa de la furia, se encierra en su aposento y a gritos se lamenta del desdén padecido; la tensión aumenta a tal punto que Arnaldo le ruega que abra la puerta y le comunique su sufrimiento: «Ea, que no tenéis razón señora: / Alteráis el palacio a puros gritos»<sup>10</sup>. De esta forma, el aposento de la dama actúa como la bisagra que separa lo secreto de lo público, y la verdad del engaño, convirtiendo el tema del secreto en un aspecto estructurante de la obra, ya que de ahí en más todos los demás personajes guardarán celosamente sus secretos: secreto es el amor que se profesan Carlos y Leonora; secretos son los hijos fruto de dicho amor; secreta es la afición de Feliciano por Leonora; secreta es la información que Arnaldo ofrece a Casandra; secretos deben ser los planes en contra del privado que la duquesa desea poner en marcha, usando a Feliciano, Prudencio y Ludovico. Así es como la relación entre el secreto y los espacios interiores se vuelve fundamental en el desarrollo de los acontecimientos, pues serán dichos espacios los que propicien la ocultación de las verdaderas intenciones y motivos que mueven a los personajes.

El jardín, en tanto, se relaciona directamente con los personajes de Leonora y Carlos. Aquel es el lugar del encuentro recurrente, como dice Leonora: «Esta noche me has de ver, / y esto a las dos ha de ser. / Por las yedras del jardín, / saltarás por donde sueles, / y ponte detrás de un árbol, / o entre las fuentes de mármol, / debajo de los laureles. [...] Y entra en mi aposento luego» (p. 53). Como se ve, el jardín<sup>11</sup> actúa como el paso transformador que devela el verdadero ser de los amantes, de la persona pública a la privada. En este sentido, el jardín ha posibilitado la unión entre Carlos y Leonora, pues es este el único

<sup>10</sup> Cito por la edición de *El perseguido* a cargo de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, (1993, p. 30) indicando el número de página correspondiente.

<sup>11</sup> 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 y al conflicto. Ver Orozco Díaz, 1947; Lara Garrido, 1997; y Huerta Calvo, 2011.



El primer acercamiento al espacio cortesano lo constituye una detallada descripción arquitectónica del palacio, que luego da paso a una serie de otros espacios dramáticos de variada significación en el desarrollo de la trama. A pesar de esto, nuevamente los aposentos y cuartos son el lugar propicio de la confidencia, pues al ser recintos cerrados se prestan a la exposición y discusión de hechos de naturaleza privada. Tal es el caso del encuentro de las hermanas luego de la llegada de Alejandro al palacio de Cleves; allí Hipólita se sincera con su hermana, cuestión que queda en evidencia en el diálogo entablado por ellas: «ROSIMUNDA: Las puertas estoy mirando. / No hay nadie. Ahora me di / lo que afuera me querías. / HIPÓLITA: Ya sabes que ha muchos días / que quiero a Alejandro» (vv. 957-961)<sup>12</sup>. Otro tanto sucede con la hilarante conversación entre Torcato, el rústico y Celindo, el secretario, en donde este último también busca un sitio seguro y apartado en donde poder interrogar a Torcato acerca de las intenciones de Alejandro con Rosimunda.

El universo cómico también se ve desarrollado en *El mármol de Felisardo*. La comedia muestra la imposibilidad de Felisardo de casarse con Elisa, puesto que al ser reconocido como príncipe de Gelandia (identidad que se da a conocer en la adultez del personaje, que hasta ese momento ha vivido como un simple estudiante), la desigualdad social acompañada de la expresa negativa del rey, le impiden unirse a la dama. La llegada del galán al espacio de la corte evidencia aún más la distancia que lo separa de Elisa —hija de un rico noble de aldea, pero sin la suficiente altura como para igualar la nobleza de un príncipe—, pues el rey ya ha convenido su matrimonio con Drusila, dama digna de su condición. Frente a esto, Felisardo se niega terminantemente, pero su padre le advierte:

REY

La verdad te digo:  
y el hombre de tus prendas, Felisardo,  
no solo está obligado a la obediencia  
de un padre como yo, pero al ejemplo:  
si no quieres casarte, no te cases;  
pero tratar mujeres que lo estorben,  
no es cosa de sufrirlo yo ni el reino;

<sup>12</sup> Cito por la edición de Gómez y Cuenca indicando el número de verso correspondiente.



de su hijo<sup>14</sup> y así poder casarlo con Drusila, pero todo será inútil. La intervención del gracioso será crucial para la resolución del enredo, por cuanto que hará creer al rey que la prohibición hecha al príncipe de no amar a Elisa es la que ha provocado que Felisardo poco a poco se fuera enamorando de la estatua, cuya actitud rígida y sin respuesta a los requiebros amorosos del joven lo arrastra a un estado de tristeza y melancolía. La traza urdida por Tristán se relaciona directamente con el jardín y la estatua de mármol que está ubicada en él, puesto que el criado convencerá al rey de que la única manera de templar el ánimo de Felisardo es permitiéndole que contraiga matrimonio con la estatua, la que será convenientemente reemplazada por Elisa vestida ricamente y cubierta con un velo. La resolución del conflicto no se hace esperar, pues Felisardo y Elisa finalmente pueden casarse, haciendo jurar al engañado rey que la supuesta estatua de mármol es la nueva reina de Gelanda. Como se puede observar, el jardín en *El mármol de Felisardo* es el lugar de la tramoya y el enredo, ya que él recurrirá Tristán para salvar a su amo de las imposiciones de su padre mediante la invención de la estatua, a la vez que también es el espacio del secreto de amor o de la supuesta intimidad que nace entre el mármol y el galán y, por último, es el lugar de la realización de los deseos de los enamorados.

Nuevamente aquí cobra protagonismo el jardín, pero a diferencia de lo que ocurre en las demás obras, dicho espacio no es el punto de encuentro usual entre los amantes; cuestión que sí sucede en *El perseguido*, donde el huerto simboliza la intimidad y el secreto de Carlos y Leonora, o en *El príncipe inocente* donde es el terreno de la invención y el engaño, del enredo y la confusión. En el caso de esta última comedia, el jardín se sirve de la existencia de un balcón<sup>15</sup> que posibilita un

<sup>14</sup> Un desarrollo más acabado del tema de locura lo realiza López Martínez, 2014.

<sup>15</sup> Para las diferentes funciones que cumple el espacio del balcón en la comedia barroca, ver Couderc, 2020. Un buen ejemplo del uso del balcón que comunica con el aposento de la dama puede verse en otra de las obras palatinas tempranas del Fénix, aunque esta vez de tonalidad más bien seria: *La fuerza lastimosa* (1595-1603). La pieza sitúa su acción en el reino de Irlanda, y arranca con la rivalidad amorosa de dos nobles, el conde Enrique y el duque Otavio. Ambos aman a la princesa Dionisia, pero esta solo le corresponde a Enrique. Luego de unos encuentros fortuitos entre la pareja de enamorados, estos conjuntamente acuerdan verse en secreto por la noche, en el aposento de la dama. No obstante, el plan se desvirtúa por obstáculos que le salen en el camino a Enrique; y viendo la oportunidad, Otavio, conocedor de la cita, suplanta la identidad de su

movimiento de ida y vuelta de los personajes: de fuera hacia adentro, cuando Torcato es quien urde la forma de emboscar a Rosimunda, haciéndose pasar por Alejandro y posteriormente gozar de ella; de dentro hacia afuera, en la instancia propiciada por la propia Hipólita, que cita al príncipe y franquea la entrada de este a su cuarto. El enredo va en aumento, asimismo, en el momento en que el cocinero y dos pícaros confunden al secretario con Torcato (personajes que anteriormente han intercambiado sus vestimentas) y le propinan una buena paliza a causa de su infatigable apetito.

A pesar de que parte de la crítica sostiene que la etapa intermedia del teatro palatino de Lope se caracteriza por su madurez cómica<sup>16</sup>, hay quienes también afirman que el Fénix

oscila con toda libertad entre la historia y la ficción, sea en *tragedias* o *tragicomedias* (a menudo ficticias, como en el caso de las *palatinas*, tal *El perseguido* o *La fuerza lastimosa*), sea en comedias [...], o en que se siente muy dueña [*sic*] de resolver indistintamente sus finales, cómica o trágicamente, por muy grave que sea el asunto (el amor desigual entre noble y plebeyo acaba en *tragedia* en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y en *comedia* en *El perro del hortelano*)<sup>17</sup>.

Precisamente, estas últimas dos serán algunas de las obras que me sirvan de ejemplo para identificar este segundo periodo del dramaturgo. Las concomitancias entre ellas saltan a la vista: en el tipo de personaje elevado, el ambiente cortesano en el que se desarrolla la acción, la ubicación geográfica alejada de la corte española, un episodio de ocultación y un conflicto amoroso que evidencia la desigualdad social

contendor. Así, pues, oculto por un embozo y por la oscuridad nocturna, el duque llega a la casa de Dionisia y, haciéndose pasar por Enrique, entra por su balcón, accede a su aposento y yace junto a ella, quien cree desprevenida que se trata de su verdadero amor. Al día siguiente, varios personajes encaran a Enrique pensando que fue él el amante de la princesa: «¿niegas que viniste / de galas y armas cubierto, / y que yo te abrí el balcón, / y entraste en el aposento?» (vv. 1068-1071); pero ya nada puede salvar al conde y a Dionisia de las nefastas consecuencias de aquella consumación equívoca con Otavio. Como se puede apreciar, el carácter secreto de lo acontecido en el aposento contrasta notoriamente con la repercusión pública del hecho, al tiempo que el balcón se perfila nuevamente como lugar limítrofe entre esas dos esferas: un interior que, sin embargo, se abre para revelar todo hacia el exterior.

<sup>16</sup> Ver Pedraza Jiménez, 2020.

<sup>17</sup> Oleza y Antonucci, 2013, p. 703.

que existe entre el mayordomo y la duquesa de Amalfi y el secretario y la condesa de Belflor<sup>18</sup>, «que se cierra con un trágico desenlace en el caso de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y con un feliz, irónico y conveniente apaño matrimonial en *El perro del hortelano*. Ambas obras constituyen, así, la cara y la cruz de un mismo conflicto, en su doble tratamiento, cómico y dramático»<sup>19</sup>.

En cuanto al espacio en el que ocurre la acción, ambas obras muestran escuetas referencias, tanto implícitas como explícitas, en donde se asume que las variadas dependencias del palacio son las encargadas de resguardar el devenir de los personajes. Destacan, sobre todo, diversas alusiones verbales que indican la presencia de aposentos, salas, cuartos, cuadras y estrados. La principal diferencia radica en la utilización de estos espacios de acuerdo a la perspectiva cómica o trágica que predomina en cada una de las obras.

El comienzo de *El perro del hortelano* es elocuente en este sentido, pues precisamente se inicia cuando, de noche, Diana descubre que hay un hombre en el interior de su casa: «DIANA: ¡Ah, gentilhombre,

<sup>18</sup> Una situación similar se lleva a cabo en una obra de senectud del dramaturgo, *La hermosa fea* (1625-1632), que igualmente presenta a personajes elevados: Estela, duquesa de Lorena, y Ricardo, príncipe de Polonia; un ambiente cortesano y alejado del presente de los espectadores españoles de la época (la corte de Lorena); un falso episodio de ocultación, pues el príncipe se disfraza de su propio secretario (bajo el nombre de Lauro) para enamorar a la duquesa, por tanto, también se produce un falso conflicto amoroso de desigualdad social entre los enamorados. Ricardo llega a Francia oculto y embozado, al ver a Estela se queda asombrado de su belleza, pero sabe que ella ha rechazado a todo aquel que la ha pretendido, por lo tanto, inventa una artimaña para lograr su amor: le hace saber que al verla le ha parecido fea, hecho que desencadena la ira y el deseo de venganza de la dama, quien se pone por meta enamorar a Ricardo para luego despreciarlo. El príncipe —convertido ahora en Lauro— logra seducir a Estela y, a su vez, esta le confía su plan para acercarse a Ricardo. El desenlace es bastante sencillo: la duquesa conoce la verdadera identidad de Lauro y se casa con él. Los encuentros de los personajes se producen en el palacio de Lorena, sobre todo en sus aposentos y jardines, mudos testigos de las confesiones de amor de los personajes, en los que valiéndose de la oscuridad de la noche y usando el balcón y sus celosías y las rejas del palacio, los amantes no solo confiesan sus sentimientos, sino también sirven para el engaño y la mentira de la duquesa que hace creer a Ricardo que lo ama y que no puede esperar para desposarse con él («Yo aguardaba que amanezca / por ver al príncipe el talle; / pero porque me agradezcas / que este deseo no cumpla, / que en mujer es cosa nueva, / di al príncipe que perdone, / porque el aurora no sea / causa que alguno en palacio / esta novedad entienda», p. 261b) y de Ricardo que finge ser Lauro para continuar con su engaño.

<sup>19</sup> Ferrer, 2011, p. 61.

esperad! / ¡Teneos, oíd! ¿Qué digo? / ¿Esto se ha de usar conmigo? / ¡Volved, mirad, escuchad! / ¡Hola! ¿No hay un criado? / ¡Hola! ¿No hay un hombre aquí? / Pues no es sombra lo que vi, / ni sueño que me ha burlado. / ¡Hola! ¿Todos duermen ya?» (vv. 5-13)<sup>20</sup>. Sus llamados de ayuda no cesan hasta que Fabio se acerca a ella, pero sin entender a qué responden esos gritos: «DIANA: [...] Corred, necio, enhoramala, / pues merecéis este nombre, / y mirad quién es un hombre / que salió de aquesta sala. FABIO: ¿Desta sala? / DIANA: [...] Andan hombres en mi casa / a tal hora, y aun los siento / casi en mi propio aposento» (vv. 17-21a, 33-35). Es así como se advierte que la intimidad de la duquesa ha sido corrompida producto de la clandestina relación entre su secretario Teodoro y Marcela, una de sus damas. Ese hecho será el detonante del deseo de la duquesa, un juego de imitación que se revela en los primeros versos del soneto que escribe a Teodoro —«Amar por ver amar, envidia ha sido» (v. 551)—, y que la lleva a codiciar aquello que no tiene.

Se produce, entonces, la profanación de la casa de Diana, razón que la llevará a querer encontrar a los responsables de este hecho y, sobre todo, a la necesidad de recomponer ese espacio íntimo y personal que ha sido transgredido<sup>21</sup>. Dicha reparación se realizará a través del amor que dice sentir por Teodoro y del engaño al que someterá a Marcela. Es por esto que la mayoría de las acciones de los personajes de palacio

<sup>20</sup> Cito por la edición de *El perro del hortelano* a cargo de Mauro Armijo (2005), indicando el número de verso correspondiente.

<sup>21</sup> La comedia palatina cómica *El amigo por fuerza* (1599) también enseña la transgresión de un espacio íntimo, los aposentos de la infanta Lucinda, por parte de su galán, el conde Astolfo, quien se ha servido de la ayuda de una escalera para subir a encontrarse con su dama. Sin embargo, el hermano de la dama, el príncipe Turbino, llega justo a tiempo para observar cómo salen de su casa Astolfo y su honra, pues asume que este ha sostenido un encuentro furtivo con su hermana. A pesar de que su primera reacción es matarlo, refrena sus deseos por el bien de Lucinda, transformándose en «el amigo por fuerza» de Astolfo. La presencia de la escalera usada por Astolfo tiene una significativa importancia a la hora de definir y observar la función del espacio privado de la obra, ya que es la encargada de comunicar y unir el balcón de la infanta con el exterior, vinculando la dimensión privada con la pública, rompiendo el secreto de los amantes y dando paso con ello a la intromisión de diversos factores y acciones externas. La escalera es el instrumento del deshonor y de la posible afrenta pública de Turbino, cuestión que exterioriza en varios momentos de la comedia, así por ejemplo: «¡Oh escala, por cuyos pasos / ha subido la deshonra / hasta el cielo de mi honra [...] / ¡Horca, escala y cuerda en trenza, / muerte de la honestidad, / por do subió la maldad / y bajó la desvergüenza!» (vv. 289-291; 313-316). Ver también los vv. 205-208; 281-336; y 1502-1507.

se concretarán en las habitaciones interiores: los diversos encuentros y desencuentros con el secretario; el rechazo de sus pretendientes; el momento en que afirma frente a Anarda a quién tiene amor<sup>22</sup>; o al encerrar a Marcela al interior de su cuadra, fuera del alcance de Teodoro, con la excusa de cuidar el debido respeto a su casa. Diana no solo pondrá a prueba la fidelidad del secretario a su dama, sino también cuestionará y aceptará su amor por Teodoro, conflicto que solo tendrá solución mediante la ingeniosa intromisión de Tristán en el final de la obra. La unión entre Diana y Teodoro es el resquicio que permitirá dar por terminada la pugna entre desiguales, además de la restauración del honor de Diana y el de su casa.

Por su parte, en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* el aposento de Camila es el lugar de lo secreto y lo prohibido; en él no solo se producen las declaraciones amorosas de los protagonistas, sino que también es el refugio que los ampara de los ojos indiscretos. Desde la primera jornada los amantes son conscientes de la naturaleza velada de sus relaciones y de la importancia de salvaguardar ese espacio privado. La duquesa es la primera en advertir a Antonio las dificultades que deberán sortear para estar juntos y cómo huir de las posibles consecuencias a su honor:

DUQUESA            Antonio, yo te adoro; pero advierte  
que ha de ser de otra suerte el adorarte.  
No has de tocarme en parte que sienta  
mi honor alguna afrenta; con secreto  
podrás, si eres discreto, ser mi dueño.  
Esta prenda te empeño que es mi honra  
[...]  
Cuando venga a ofrecerse el ser forzoso  
dirás que eres mi esposo, y entretanto  
que quiere el cielo tanto favor darme,  
gozarte yo y gozarme con secreto  
será dichoso efecto de mi gusto (p. 728)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Frente a la ingenua pregunta de Anarda, Diana no entiende que la criada no esté enterada de un hecho conocido por todos: «ANARDA: Pues ¿a quién tienes amor? / DIANA: ¿Aún no lo conoces, bestia? / Pues yo sé que le murmuran / de mi casa hasta las piedras» (vv. 2030-2033).

<sup>23</sup> Cito por la edición de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* a cargo de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, 1997.

La tonalidad trágica de la obra se sugiere desde este primer intercambio de palabras y se irá reforzando, poco a poco, debido al gran número de impedimentos a los que se ven enfrentados.

El luctuoso desarrollo de los acontecimientos en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, dista mucho del juego entablado entre Teodoro y Diana en *El perro del hortelano*. Los finales de las respectivas comedias son elocuentes a este respecto, pues las imponentes salas del palacio de Belflor sirven como resguardo y afirmación de la unión entre Diana y Teodoro, en contra de lo que ocurre con Camila y Antonio. La duquesa, al ser recibida nuevamente en la que había sido su casa, se encuentra con un terrible espectáculo que es adelantado por la acotación final: «Ábranse las puertas y véase una mesa con tres platos; en el de en medio, la cabeza de Antonio, y a los lados, las de los niños» (p. 798). Muertos Antonio y sus hijos, no le queda más que suplicar justicia por su familia para luego caer envenenada por sus hermanos, revelando con ello la dimensión trágica de la obra.

Similares tintes lastimosos, aunque no del todo idénticos, adquiere *La locura por la honra*, comedia parcialmente inspirada en el romance del ciclo carolingio *La adúltera* (llamado también *Blancaniña*)<sup>24</sup>. Allí, Lope centra la acción en las funestas consecuencias que derivan del honor conyugal, y que conducen irremediablemente a la locura, como bien adelanta el título. Como suele ocurrir en las obras palatinas de este periodo, el conflicto se origina por la confrontación entre los lances surgidos por amores prohibidos y las limitaciones sociales debidas al matrimonio y al poder real. Localizada en un París vagamente medieval, la trama se desarrolla a partir del deseo amoroso que el príncipe Carlos, delfín de Francia, profesa por Flordelís, noble quien, pese a corresponderle, se halla casada con el conde Floraberto por orden del emperador (padre de Carlos). El espacio privado que mayor protagonismo cobra en esta pieza es, sin duda, el aposento de Flordelís. En la segunda jornada, la dama, rendida a los insistentes escarceos de Carlos, aprovecha que su marido se ha ido de caza a los montes de León y concierta un encuentro nocturno con el delfín en su propia casa, que es también la casa de su padre, el duque Balduino. Una vez consumados los amores de los dos jóvenes, la acción se precipita por la irrupción del esposo engañado, Floraberto, quien, dudoso de la fidelidad de su mujer, había vuelto a París a medianoche y antes de lo previsto. El conde

<sup>24</sup> Ver Swislocki, 1986.

se topa en su casa con lo que más temía y, haciendo valer su honor, mata a Florante, caballero acompañante de Carlos, creyendo que es él el amante de Flordelís, y luego asesina a la propia adúltera. Pero cuando se revela la verdadera identidad del pretendiente de su mujer, Floraberto no puede hacer «justicia» y atacar a Carlos, porque el príncipe es su señor y heredero al trono de Francia. A partir de ese momento, la obra gira en torno a la locura y a los delirios que se apoderan del conde por aquella colisión de imperativos sociales: por un lado, el deber de restituir su honra maculada por el delfín; por otro, la imposibilidad de resarcirla, dada su condición de menor estatura jerárquica.

El aposento, entonces, aparece en la obra como espacio de múltiple significación. En principio, es el lugar de la intimidad marital, la implícita cámara de los esposos (Flordelís y Floraberto); no obstante, luego aquella función se tuerce y el espacio se transforma en el sitio del amor adúltero y, por tanto, de la transgresión social; por último, y como consecuencia de lo anterior, el aposento se torna en escenario de la tragedia, espacio del crimen y el deshonor conyugal<sup>25</sup>. Estructuralmente hablando, también funciona como la locación de la peripecia dramática, pues desde el momento que Floraberto descubre el engaño y hasta el final de la comedia, la acción tratará sobre los efectos de lo sucedido en el aposento. Lo curioso es que el aposento realmente nunca *se ve*, ya que opera como un espacio latente emplazado detrás del escenario. En efecto, lo que se observa en escena es el «corredor» (vv. 1633 y 1722)<sup>26</sup>, antesala del aposento; y entre aquel espacio escénico visible a los espectadores, y aquel otro oculto (el aposento), se halla una «puerta» (v. 1672), lugar de tránsito que es desde donde sale, primero, «*Flordelís algo desnuda*» (acot. v. 1636), y más adelante, «*en cuerpo don Carlos, descompuesto*» (acot. v 1766). De tal forma, el aposento conforma un «dentro», como se aprecia cuando el conde asesina a Florante creyendo que es el amante de su esposa: «*Dentro el CONDE. / CONDE: ¡Muere, traidor! FLORANTE: ¡Ay de mí! / CONDE: ¡Si así mi honor restituyes!*» (vv. 1697-1699). Y es que, al constituirse, a un mismo tiempo, como un espacio de la intimidad, la transgresión, el asesinato y la tragedia,

<sup>25</sup> De acuerdo con Antonucci, *La locura por la honra*, y en particular este momento de la trama, influyó directamente en la escena análoga de *El médico de su honra* de Calderón (Antonucci, 2014, pp. 22-25).

<sup>26</sup> Cito por la edición de D'Artois, 2012.

el decoro dramático —y el efecto de tensión— empujaría a mantener a ese aposento fuera de la mirada de los espectadores.

Las últimas comedias lopescas a analizar son *El guante de doña Blanca*, *El castigo sin venganza* y *El juez en su causa*, correspondientes al ciclo de *senectute* del Fénix. La primera de ellas escenifica los amores secretos entre doña Blanca y don Juan, y los obstáculos que estos deben sortear para consumarlo debido a las constantes intromisiones de Nuño, el rey y Leonor, que los obligan a urdir una serie de trazas que les permiten comunicarse y encontrarse. Una de ellas es la que da título al texto: doña Blanca esconde un billete amoroso enviado por don Juan al interior de su guante, que, producto de un descuido, cae en un foso con dos fieros leones, hecho que desencadena la pugna entre los galanes por entrar y recuperar la prenda de la dama y así mostrar su valor y osadía. *El castigo sin venganza*, en tanto, se centra en la relación adúltera y secreta entre Casandra y su hijastro Federico. Luego del casamiento contraído por Casandra y el duque de Ferrara, este se olvida de sus obligaciones conyugales y deja a su mujer sumida en la tristeza y el desconsuelo, hecho que la empuja a los brazos del conde Federico. El final trágico de la obra no se hace esperar, pues el duque recibe una carta anónima que le cuenta todo lo que está sucediendo en su casa, cuestión que lo lleva a debatirse entre el deseo de venganza y su amor paternal. Son elocuentes las palabras del duque al respecto: «Cielos, / hoy se ha de ver en mi casa / no más de vuestro castigo: / alzad la divina vara. / No es venganza de mi agravio, / que no quiero tomarla / en vuestra ofensa, y de un hijo / ya fuera bárbara hazaña. / Este ha de ser un castigo / vuestro no más porque valga / para que perdone el cielo / el rigor de la templanza. / Seré padre y no marido, / dando la justicia santa / a un pecado sin vergüenza / un castigo sin venganza» (vv. 2834-2849)<sup>27</sup>.

Es posible observar que en esta última etapa de creación artística, la materia palatina posee un lugar destacado dentro del inmenso abanico de géneros dominados por Lope; sin embargo, a pesar del cultivo de una comedia palatina cómica, el autor parece «decantarse claramente por un conflicto más dramático que cómico. Del lado de los dramas quedan obras muy notables, como *Porfiando vence amor*, *La boba para los otros* y *discreta para sí*, y la obra maestra del género, *El castigo sin*

<sup>27</sup> Cito por la edición de Alejandro García Reidy, 2009.

*venganza*<sup>28</sup>. En cuanto al ámbito espacial, ambas comedias —al igual que las anteriores— presentan contadas didascalias explícitas e implícitas, y en ambas se asume que la acción se desarrolla en las dependencias palaciegas. No obstante, *El guante de doña Blanca* tiende a una mayor estilización de este tipo de habitaciones, recreando costumbres y acciones propias de dicho ambiente cortesano. La propia caída del guante provoca el enfrentamiento de los galanes en pos de demostrar su honor, valentía y gallardía y, asimismo, da paso a la celebración de una academia literaria en donde cada uno de los pretendientes de doña Blanca debe recitar un soneto en un contexto lúdico y artificioso. Igualmente, los espacios privados potencian el enredo de la obra, mediante la utilización de puertas secretas, pequeñas habitaciones y escondites usados por la pareja protagonista para poder verse a solas. Así lo indican: «DON JUAN: Blanca, si amor es todo entendimiento, / dime, ¿qué industria y arte / me le dará para que pueda hablarte? / DOÑA BLANCA: Hay una puerta jamás abierta / ya no parece puerta, / cubierta de rosales y jazmines / detrás de estos jardines [...] podrás venir don Juan, que cuidadosa, / entre el jazmín y la rosa, / me hallarás escondida para abrirte» (vv. 1369-1375, 1388-1390)<sup>29</sup>.

En contraposición a este entorno lúdico, en *El castigo sin venganza* se va recreando, poco a poco, un entorno opresivo y funesto que acompaña a los amantes desde la segunda jornada de la obra y cuya tensión no se detendrá sino hasta la resolución final del conflicto. Eso es lo que sucede en la tercera jornada, momento en que Aurora (sobrina del duque) cuenta al marqués Gonzaga que ha descubierto la relación de Casandra y Federico: «Pues viéndome despreciada / y a Federico tan libre, / di en inquirir la ocasión, / y como celos son lince / que las paredes penetran, / a saber la causa vine. / En correspondencia tiene, / sirviéndole de tapices / retratos, vidros y espejos, / dos iguales camarines / el tocador de Casandra; / y como sospechan pisen / tan quedo, dos cuerdas antes / mire y vi —¡caso terrible!— / en el cristal de un espejo / que el Conde las rosas mide / de Casandra con los labios» (vv. 2061-2077). Camarines, tocador y cuerdas con sus respectivos tapices, retratos, vidrios y espejos son el escenario de la pasión adúltera, de aquello prohibido que yace escondido en lo más recóndito del palacio de Ferrara, en sus habitaciones privadas, donde solo algunos pueden

<sup>28</sup> Oleza y Antonucci, 2013, p. 711.

<sup>29</sup> En *El guante de doña Blanca*, editado por José Cano Navarro, 2015.

flanquear sus puertas. Sin embargo, existe un testigo mudo de los hechos, el espejo, que a través de su reflejo devela el secreto.

La consumación de un amor adúltero es precisamente el móvil del rey Albano en la comedia palatina sería *El juez en su causa*. El monarca, casado con Leonida, decide matarla para poder gozar de la infanta Arminda, para ello acude al capitán Rosardo, quien recibe las instrucciones de cómo matar a Leonida a través de un papel que le entrega el rey, sin embargo, el papel llega a manos de la monarca, quien huye para poder salvar su honor. En ese sentido, el mandato del rey es claro: Rosardo recibirá las llaves del aposento de la reina para poder entrar sin ser sentido por nadie y, además, deberá dar muerte a su amigo Fineo y depositar su cuerpo junto al de Leonida para que esta sea deshonrada públicamente. Es así como Rosardo convence a Fineo de acompañarlo a la recámara de la reina, pero antes de entrar a ella le propina una fuerte herida, a continuación entra en búsqueda de su segunda víctima, pero solo se encuentra con el papel dado por el rey. Asombrado, sale del aposento y no encuentra a Fineo, quien, a pesar de estar herido, logra escapar, lanzándose al jardín por un balcón. Este hecho no detiene al capitán, pues se marcha sin dilación a buscar a Leonida, y pese a que va vestida de hombre, la reconoce y hiere, para luego huir. Los espacios privados hasta aquí nombrados —palacio y jardín— aportan una variada significación a la comedia, ya que si la cámara de la reina, mediante la utilización de la llave entregada por el propio marido, sirve para introducir en sus estancias el engaño, la mentira y el cuestionamiento del honor; el jardín por el que se escabulle Fineo, permite a este salvarse de la muerte y ser vivo testigo del artero ataque de Rosardo y de la frialdad y sangre fría de Albano, incapaz de controlar sus deseos por Arminda. Es Fineo quien pone de manifiesto la importancia que ha revestido el jardín, frente al padre de la reina cuando todavía la creen muerta: «FINEO: Solo / tengo por premio haber acompañado / con mi sangre, señor, a la inocente / reina, aunque sabe Dios cuánta fatiga / pasé toda una noche desangrando / entre las flores del jardín oculto. / Al alba tuve esfuerzo, y poco a poco / me fui del jardinero al aposento, / que aquella noche me llevó a mi casa, / donde pude curarme con secreto»<sup>30</sup>. Este hecho es central para despejar cualquier manto de duda en torno a la dignidad de la reina y más bien confirma la buena opinión que tiene todo el reino sobre

<sup>30</sup> Cito por la edición de Cotarelo, 1928, p. 679b.

ella, cuestión que se ve refrendada con el perdón que le otorga al rey Albano en el final de la obra.

En conclusión, los espacios dramáticos privados expuestos en la comedia palatina de Lope de Vega alcanzan una importancia progresiva a medida que el poeta va experimentando con las principales características del género. Dicha importancia no es cuantitativa, pues las referencias verbales y las acotaciones implícitas y explícitas son limitadas en la mayoría de los textos revisados. Por el contrario, la relevancia es de orden cualitativo, pues radica en la función que cumplen los espacios privados en relación al movimiento de la acción y el actuar de los personajes. En ese sentido, destacan aquellos espacios dramáticos particulares, que se ubican al margen de los grandes salones palaciegos. Aposentos, camarines, cuadras y tocadores son el marco ideal para escenas íntimas (aquellas que ocurren tanto fuera como dentro de la escena), ya sean de índole amorosa o propiciadoras del enredo, son el territorio de lo velado, de lo prohibido, de lo secreto y la confidencia, por lo que en muchas ocasiones están hurtados a los ojos de los espectadores<sup>31</sup>. A pesar de las posibles correspondencias funcionales que puedan presentar los espacios privados tanto en las obras de tono serio como en las de tono cómico, no es posible desatender el contraste radical que aporta, precisamente, la diferencia genérica, acompañada de las convenciones dramáticas que rigen a unas y otras y del horizonte de expectativas de cada receptor. La perspectiva estética general de la comedia determinará el uso y significado de los espacios.

Las obras recién analizadas son una buena muestra de este presupuesto: en ellas se observa cómo un encuentro entre dama y galán en alguna habitación reservada, ya sea con el fin de compartir un secreto, dar pie al encuentro amoroso o aumentar los equívocos y enredos propios de la comedia barroca, puede tener muy distintas consecuencias. Así, mientras Carlos ha visitado secretamente la cámara de Leonora durante más de seis años para mantener el secreto de su unión apartada de sus posibles opositores en *El perseguido*, en *El príncipe inocente* Torcato se vale de artimañas y trazas para conseguir entrar en el aposento de Rosimunda y engañarla con una falsa identidad para gozar de ella sin riesgo de ser castigado (al igual que Otavio en *La fuerza lastimosa*). Por su parte, en *El mármol de Felisardo*, el galán hará creer a la corte que se

<sup>31</sup> Gómez (2015, p. 23) se refiere ampliamente a la importancia de los aposentos en la Comedia Nueva.

ha vuelto loco y que lo único que puede salvarle es casarse con la estatua ubicada en el jardín, espacio que posibilita la solución del conflicto amoroso. Elisa finge ser una estatua y junto con contraer matrimonio con Felisardo, convence al padre del príncipe de la validez de su amor.

La declaración velada que Diana hace a su secretario Teodoro en la privacidad de su cámara en *El perro del hortelano* no presupone más que el comienzo de un juego amoroso que terminará en matrimonio. Un encuentro similar ocurre en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, pero este se halla alejado de cualquier juego cómico, y sus consecuencias son la muerte de los protagonistas y el deseo de venganza del nuevo duque. Muertes por el deshonor también surgen del adulterio que se desarrolla en la privacidad del aposento de Flordelís, en *La locura por la honra*, cuando la dama arriesga su vida por satisfacer el amor que siente por el delfín de Francia, don Carlos.

Otro tanto se descubre en *El castigo sin venganza*, en *El guante de doña Blanca* y en *El juez en su causa*, pues, si en la primera el espacio privado determina lo prohibido y lo oculto de sus pasiones desbordadas; en la segunda, el aposento de la reina, lugar supuestamente íntimo e impenetrable, se torna oscuro y peligroso, (debido a las órdenes de su marido) a punto de convertirse en su cámara mortuoria. Finalmente, en *El guante de doña Blanca* se revela el amor correspondido y el primer encuentro amoroso entre don Juan y doña Blanca.

«Lo trágico y lo cómico [no] mezclado».

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- ANTONUCCI, Fausta, «Para una relectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón», *Arte nuevo*, 1, 2014, pp. 16-39.
- ARATA, Stefano, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 91-115.

- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», 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, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- ARELLANO, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 27.1, 2011, pp. 9-34.
- 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 (monográfico sobre *La comedia palatina del Siglo de Oro*), pp. 103-118.
- COUDERC, Christophe, «De raptos, escalas y corredores: el balcón como espacio de transición», *Criticón*, 139, 2020, pp. 159-180.
- 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.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, «El aposento como espacio de la comedia nueva: configuración dramática y espacialidad primaria en el teatro de Lope de Vega», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 5, 2015, pp. 13-29.
- 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.
- 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 elecciones)*, Madrid, Universidad Europea CEES, 1997, pp. 515-590.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) en el teatro de Lope de Vega», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 2.1, 2014, pp. 53-96.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, «El género palatino en Lope de Vega», *Cuadernos de teatro clásico*, 31, 2015 (monográfico sobre *La comedia palatina del Siglo de Oro*), pp. 119-144.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la comedia», en José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607.
- 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.
- OLEZA, Joan, y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. 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, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.
- 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 JIMÉNEZ, Felipe B., «La dama boba en el contexto de la obra de Lope de Vega», en *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 79-96.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- SWISLOCKI, Marsha, «El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63.3, 1986, pp. 213-222.
- VEGA, Lope de, *El amigo por fuerza*, ed. Gonzalo Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lleida, Milenio, 2002, vol. 2, pp. 925-1080.
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.
- VEGA, Lope de, *El guante de doña Blanca*, en *La vega del Parnaso. Tomo I*, ed. José Cano Navarro, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 137-249.
- VEGA, Lope de, *El juez en su causa*, en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo VI*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, 1928, pp. 648-685.
- VEGA, Lope de, *El mármol de Felisardo*, ed. Beatriz Aguilar y Benet Marcos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lleida, Milenio, 2005, vol. 3, pp. 1571-1702.
- VEGA, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en *Comedias, XIII*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro / Turner, 1997, pp. 699-799.
- VEGA, Lope de, *El perseguido*, en *Comedias, IV*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro / Turner, 1993, pp. 1-111.

- VEGA, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 2005.
- VEGA, Lope de, *El príncipe inocente*, en *Comedias, I*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner / Biblioteca Castro, 1993, pp. 59-140.
- VEGA, Lope de, *La fuerza lastimosa*, en *Comedias, VIII*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner / Biblioteca Castro, 1994, pp. 305-415.
- VEGA, Lope de, *La hermosa fea*, en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo XII*, Madrid, Real Academia Española, 1930, pp. 239-268.
- VEGA, Lope de, *La locura por la honra*, ed. Florence D'Artois, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, pp. 177-320.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, pp. 91-108.
- VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 12.2, 1996, pp. 337-356.