

# Claves dramáticas de una comedia palatina, *Porcia y Tancredo* de Luis de Ulloa Pereira

## Dramatic Keys of a Palatine Comedy, *Porcia y Tancredo* by Luis de Ulloa Pereira

**Juan Matas Caballero**

<https://orcid.org/0000-0003-3485-8825>

Universidad de León

ESPAÑA

[jmatc@unileon.es](mailto:jmatc@unileon.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.1, 2025, pp. 293-315]

Recibido: 30-01-2025 / Aceptado: 21-02-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.01.23>

**Resumen.** Este trabajo se centra en el estudio de la comedia *Porcia y Tancredo* de Luis de Ulloa Pereira, que apenas ha recibido atención crítica. En el estudio se sostiene la hipótesis de la vinculación o adscripción de *Porcia y Tancredo* al género teatral de la llamada «comedia palatina», que se intenta demostrar analizando los distintos aspectos de la pieza que se corresponden con los rasgos que caracterizan a este subgénero teatral: el tiempo, el lugar, los personajes, el espacio de la acción (el Palacio), el enredo y los temas principales (amor, honor y poder).

**Palabras clave.** Siglo de Oro; teatro; Ulloa Pereira; *Porcia y Tancredo*; comedia palatina.

**Abstract.** This work focuses on the study of the comedy *Porcia y Tancredo* by Luis de Ulloa Pereira, which has received little critical attention. The study supports the hypothesis of the link or assignment of *Porcia y Tancredo* to the theatrical genre of the so-called «palatine comedy», which is attempted to be demonstrated by analyzing the different aspects of the piece which correspond to the features that characterize this theatrical subgenre: time, place, characters, the space of the action (the Palace), the entanglement and the main themes (love, honor and power).

**Keywords.** Golden Age; Theater; Ulloa Pereira; *Porcia y Tancredo*; Palatine comedy.

## 1. INTRODUCCIÓN

Luis de Ulloa Pereira pertenece a esa categoría de escritores del Siglo de Oro que forman los mal llamados «poetas menores», segundones o epígonos y, en consecuencia, además de la descalificación todavía pesa sobre su figura y su obra una plúmbea losa de olvido y desconocimiento<sup>1</sup>. Bien es cierto, sin embargo, que Ulloa Pereira ha recibido cierta atención crítica que nos ha permitido contar al menos con un tibio conocimiento y revalorización de su obra, que se inició probablemente cuando Nicolás Antonio lo mencionara en su *Bibliotheca hispana nova*<sup>2</sup> y que continuó con algunos hitos destacables que se centraron en la vida y personalidad del autor y en diferentes parcelas de su creación literaria. En este parco decurso crítico habría que destacar la publicación que Artigas hiciera de las *Memorias familiares y literarias* de nuestro escritor<sup>3</sup>, la revelación que hizo Jones de un manuscrito con obra de Ulloa Pereira<sup>4</sup>, invitando a realizar una edición crítica de su creación literaria completa, y, por supuesto, la monografía que dedicara García Aráez a la figura y la obra del escritor castellano<sup>5</sup>, además del señero estudio que Lara Garrido hizo de *La Raquel*<sup>6</sup> y, en colaboración con Martos, de la recepción y valoración crítica del escritor<sup>7</sup>.

Si bien es cierto que hay algunas publicaciones más que se han centrado en Ulloa Pereira, no lo es menos que la atención crítica recibida por nuestro autor ha sido muy escasa, de ahí que haya que seguir lamentando que su corpus completo todavía no haya sido editado convenientemente y que toda su obra literaria siga necesitando estudios que analicen sus claves poéticas y dramáticas y la revaloricen en el contexto de la literatura áurea española.

## 2. PORCIA Y TANCREDO, COMEDIA PALATINA

Con el ánimo de contribuir a paliar en algo la carencia de estudios dedicados al teatro de Ulloa Pereira surgen estas páginas, que se van a centrar en la que hasta ahora se conoce como su única pieza dramática, *Porcia y Tancredo*, aparte de la titulada *Pico y Canente*, una comedia que escribió en colaboración con Rodrigo Dávi-

1. A principios del pasado siglo Miguel Artigas entonó la palinodia de la postración crítica sufrida por Ulloa Pereira y reclamaba el estudio de su obra: «Los versos de Ulloa, a pesar de su mérito y belleza indiscutibles, son hoy poco menos que desconocidos. Como tantos otros excelentes poetas, sus contemporáneos, que vivieron asombrados y oscurecidos por los grandes genios, pasó a enriquecer el subsuelo de las letras, del cual un trabajo amoroso y asiduo ha de sacar las bellezas y melodías nada vulgares, incorporándolas al caudal literario en uso, de estos tiempos»; Artigas, 1925, pp. 79-80.

2. Antonio, 1788, t. II, p. 70.

3. Ulloa Pereira, *Memorias familiares y literarias*, 1925.

4. Jones, 1976, pp. 42-45.

5. García Aráez, 1952. Este estudio sigue siendo de consulta obligada por la exhaustiva información que ofrece sobre la obra dispersa de Ulloa Pereira y sobre todo por la publicación de un importante corpus de su poesía, pero es cierto que su perspectiva crítica necesita una revisión considerable.

6. Lara, 1984, pp. 229-253. Puede verse la edición que del poema ha preparado Soler, 2009, pp. 1-28.

7. Lara y Martos, 2010, vol. II, pp. 531-555.

la Ponce de León<sup>8</sup>. Parece un poco extraño que sea tan reducido el corpus teatral de Ulloa Pereira cuando en su tiempo tuvo el reconocimiento de la corte, que «se manifestó en encargos como la composición de dos piezas teatrales: la comedia lírica de ambiente aristocrático *Porcia y Tancredo* (1662)»<sup>9</sup> y la representación palaciega en el Buen Retiro de *Pico y Canente* (1653)<sup>10</sup>, pero no resulta razonable incluir en su repertorio las comedias *No muda el amor semblante*, *La mujer contra el consejo* y *No es amor como se pinta*, por tratarse de atribuciones muy poco fiables<sup>11</sup>.

*Porcia y Tancredo* apareció publicada en 1662, dentro de un manuscrito facticio de la BNE, encuadernado tras la edición de *Versos que escribió D. Luis de Ulloa Pereira, sacados de algunos borradores* y con el título *Comedia Nueva, Porcia y Tancredo*<sup>12</sup>. La comedia también apareció publicada en 1678 en la *Parte cuarenta y tres de Comedias nuevas, de los mejores ingenios de España*<sup>13</sup>. Si bien es cierto que se conocen varias fechas de publicación de la comedia de Ulloa Pereira, no se

8. A esta comedia escrita en colaboración dediqué la ponencia titulada «Luis de Ulloa Pereira, un escritor áureo a contracorriente», que leí en el «I Congreso Internacional Patrimonio Literario de Castilla y León (Siglos xv-xix): Autores, Textos y Bibliotecas», celebrado en la Universidad de León, del 4 al 5 de diciembre de 2018. Un año más tarde volví a dedicarle atención a esta comedia de consuno en una conferencia pronunciada en la Universitat de les Illes Balears el 22 de noviembre de 2019 con el título «La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro. Finalmente, sobre *Pico y Canente* véase Matas Caballero, 2023. Por el mismo tiempo Gavela y Martínez Berbel han publicado un estupendo estudio sobre esta comedia colaborada, 2020; y sobre la pieza ha vuelto Gavela, 2022.

9. Lara y Martos, 2020, p. 532. Fajardo, 1717, fol. 41v. [consultado en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/titulos-de-todas-las-comedias-que-en-verso-espanol-y-portugues-se-han-impreso-hasta-el-ano-de-1716-manuscrito--0/> [22/11/2018]].

10. Sobre esta comedia y las circunstancias de su creación y representación véase Gavela y Martínez Berbel, 2020.

11. Sobre la autoría a Ulloa Pereira de estas comedias puede verse: Medel del Castillo, 1929, pp. 213, 218, 225-226, 344; Fajardo, 1717, fols. 36v, 38r; García de la Huerta, 1785, p. 121; Mesonero Romanos, 1951a, pp. xli-lv (pp. xliiv, l, liii); Mesonero Romanos, 1951b, pp. xxiii-li; pp. ii, xl, xli, xliii; Barrera, 1969 [consultado en línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/html/fef7c9f2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_53.html#l\\_52\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/html/fef7c9f2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_53.html#l_52_) [28/11/2018]; Artigas, 1925, p. 80; Moll, 1982, I, pp. 302 y 318; Urzáiz, 2002, vol. II, p. 639.

12. El ejemplar de la BNE lleva como signatura R/25380. Al tratarse de un manuscrito facticio, el cuadernillo de la pieza teatral informa de su publicación en Madrid, por Joseph Fernández Buendía, 1662, mientras que el volumen completo, *Versos que escribió D. Luis de Ulloa Pereira*, se publicó en Madrid, por Diego Díaz, 1659. Véase Fajardo, 1717, fol. 41v; García de la Huerta, 1785, p. 144; Mesonero Romanos, 1951a, p. XL, y 1951b, p. XLIII; La Barrera, 1969; Urzáiz, 2002, II, 639.

13. Publicada en Madrid, por Antonio González de Reyes, a costa de Manuel Meléndez, en 1678, pp. 45-78. Es el texto que reproduce la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/porcia-y-tancredo/> [22/11/2018]. La *Parte cuarenta y tres de comedias nuevas de los mejores ingenios de España* recogía las siguientes obras de teatro: *Cueva y castillo de amor* (pp. 1-45), *Porcia y Tancredo* de Luis de Ulloa y Pereira, (pp. 45-78), *Nuestra Señora de la Vitoria y restauración de Málaga* (pp. 79-116), *El Fénix de España*, *San Francisco de Borja* (pp. 117-164), *El cielo por los cabellos*, *Santa Inés* (pp. 164-207), *El emperador fingido* (pp. 207-242), *La dicha es la diligencia* (pp. 242-279), *Cuál es lo más en amor, el desprecio o el favor* (pp. 280-301), *La infeliz Aurora y fineza acreditada* (pp. 302-346), *Merecer para alcanzar* (pp. 393-428), *El príncipe de la estrella y castillo de la vida* (pp. 429-469).

tienen noticias sobre su fecha de composición, que desde luego estaría cercana en cualquier caso a la moda todavía vigente que existía en torno a 1650 del cultivo de la comedia palatina<sup>14</sup>, pues cabe pensar que —como era habitual en la práctica teatral de la época— la comedia solía pasar a las prensas unos diez años después de su explotación en las tablas. Y es que, a mi juicio, *Porcia* y *Tancredo* muestra una serie de características o rasgos teatrales que permiten considerarla como comedia palatina, como se va a intentar demostrar en las páginas que siguen<sup>15</sup>. La comedia de Ulloa Pereira recrea una anécdota novelesca o fantástica de carácter amoroso que se entrelaza con otra de corte político y ambas están protagonizadas por personajes nobles en una acción que se desarrolla en un espacio y tiempo alejado del espectador actual, en la que no faltan ocultaciones de identidad, anagnórisis, y un desenlace feliz con el matrimonio de los protagonistas. En efecto, de acuerdo con la definición que había formulado Ferrer (2011, pp. 59-60) del género de comedia palatina, *Porcia* y *Tancredo* podría incluirse en este

tipo de comedia fantástica, en la que los personajes son de rango social elevado, la localización temporal suele ser remota o carente de excesivas precisiones históricas, y la ubicación espacial alejada de la geografía española, un tipo de comedia en la que los conflictos amorosos se entremezclan con los de poder o de desigualdad social, y derivan con frecuencia en episodios de ocultación de identidad<sup>16</sup>.

### 2.1. Tipo de comedia palatina

La comedia palatina había sido considerada por la crítica como una modalidad o expresión de la comedia de carácter cómico, como señaló Arellano: «fundamentalmente lúdicas con tramas de enredo, rasgo que comparten con las de capa y espada. Sus protagonistas son duques, príncipes y otros títulos nobiliarios, y la acción se sitúa en la lejanía espacial y/o temporal»<sup>17</sup>. Si es cierto que un grupo muy elevado de comedias palatinas se encuadraría en el marco de la comedia cómica, también lo es que otro conjunto de estas comedias ofrece una serie de rasgos que,

14. Como había señalado Zugasti, 2003, p. 176, «hasta 1640 o 1650, casi la mitad de las obras «no realistas» de nuestros dramaturgos [...] se adscriben al género palatino». Abundando en esta idea, Gutiérrez Gil, 2021, p. 226, precisaba que a este género podrían atribuirse «más de treinta títulos» de Lope de Vega, más de diez de Mira de Amescua, unas veinticinco de Tirso de Molina («más o menos un tercio de su producción»), «alrededor de veinte» de Calderón de la Barca y once de Rojas Zorrilla, «por poner ejemplos paradigmáticos».

15. Este trabajo se incardina en la necesidad y recomendación expresada por Zugasti (2015, p. 14) de que la crítica realice «acercamientos específicos sobre el género y, más que nada, lecturas de obras concretas, analizadas una a una en clave palatina». En otra ocasión me acerqué al estudio de una comedia palatina, Matas, 2014. Recientemente, Antonucci, 2021, p. 90, subrayaba la carencia de estudios sobre el conjunto de comedias palatinas de Calderón de la Barca, a pesar de la importancia que este grupo de comedias tiene en el corpus teatral del genial poeta dramático.

16. Una definición que se halla en la línea de los investigadores que intentaron codificar desde hace varias décadas el género o modalidad de comedia palatina, como, entre otros, Weber de Kurlat, 1977, p. 871, o Zugasti, 2003, p. 163.

17. Arellano, 1995, p. 139.

cuando menos, hacen muy complicada su clasificación como comedia cómica. Parece existir cierto consenso en la consideración de la evolución de la comedia palatina de finales del xvi desde su predominio trágico a una comedia palatina en la que prevalece la comicidad o la seriedad<sup>18</sup>. Oleza había observado que algunas de estas comedias no podían huir de su condición trágica, como sucedería por ejemplo con las llamadas tragedias filipinas o tragedias del horror, escritas en el último cuarto del siglo xvi: *La gran Semíramis* o *Atila furioso* de Virués; *Nise lastimosa* de Bermúdez; *Isabela* o *Alejandra* de Argensola; o, entre otras muchas, la *Tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva<sup>19</sup>. Y concluía que, sin embargo, paulatinamente se fue desplazando «el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia»<sup>20</sup>. En el mismo sentido, Zugasti ha subrayado «una transposición de la materia trágica hacia la ladera de la tragicomedia (o, mejor, de la comedia seria), para ir desembocando poco a poco en la comedia pura»<sup>21</sup>.

En este mismo trabajo Zugasti había diferenciado dos tipos de comedias palatinas, según que en sus temas y tonos dominaran lo cómico, que eran la mayoría, o lo serio<sup>22</sup>; y, desde esta consideración, tal vez cabría plantearse cómo estimar *Porcia y Tancredo*, pues tiene elementos que permitirían hablar de ella como comedia palatina cómica, como es sobre todo el desenlace feliz con triples matrimonios. En la comedia áurea eran frecuentes los matrimonios duplicados, el de los señores y el de los criados, y en esta pieza se añade también el casamiento de los subalternos o administrativos del poder de la Condesa, Fabricio y Lucrecia. Incluso se propone el perdón a Octavio y su matrimonio con Leonora, pero esta lo rechaza amparándose en su maldad. No cabe duda de que la sola presencia de la pareja de criados Benito y Juana y sus diálogos paródicos, que pretenden rebajar, entre otras cosas, la tensión o ascensión climática hacia la tragedia, ofrecen una tonalidad cómica a la pieza. En el mismo sentido, este triple matrimonio añade naturaleza cómica a la obra y, por supuesto, la intervención de Benito que cierra la comedia al resaltar irónicamente «el milagro de una dama, / que no ha querido casarse» (78b)<sup>23</sup>, refiriéndose a la declinación de Leonora a casarse con Octavio. La presencia de estos elementos de carácter cómico sirven, desde luego, para rebajar la naturaleza seria, e incluso trágica, que domina en la comedia, como revelan, entre otros, estos episodios o motivos que se convierten en el motor de la intriga o en sus recursos o consecuencias: el deseo de venganza de Leonora contra Octavio, motivado por el deshonor que le había provocado; los intentos de Octavio de asesinar a la condesa (con la ayuda de los enmascarados, tirándola al agua o con el veneno) o la traición que cometió contra Leonora; el intento de venganza de esta disparando a Octavio con la pistola; el duque, disfrazado de jardinero, clavó la espada a Octavio; unas

18. Si bien es cierto que, como ha señalado Rubiera, 2021, pp. 113-114, no hay un acuerdo unánime sobre la comedia palatina, aunque tampoco resulta necesario.

19. Oleza, 1997, p. 237.

20. Oleza, 1997, p. 239.

21. Zugasti, 2003, p. 173.

22. Zugasti, 2003, p. 168.

23. Las citas textuales de *Porcia y Tancredo* se han tomado de Ulloa Pereira, 1678. En adelante, solo se indicará entre paréntesis la página y columna de la cita textual.

acciones que, sin duda, le dan a la comedia un carácter serio y que, incluso, la conducirían hacia un desenlace trágico, que, sin embargo, se desactiva por la presencia de los personajes y elementos cómicos, pero también por el benevolente y justo ejercicio del poder por parte de la condesa, que posibilitará que la comedia no solo no termine en tragedia, sino que incluso prevalezca en ella una tonalidad cómica.

Pero, de acuerdo con Antonucci<sup>24</sup>, no parece «necesario pesar como en una balanza lo serio y lo cómico de una intriga para adscribirla a la comedia palatina cómica o bien a la seria, si esto no nos sirve para otras operaciones de mayor calado». En cualquier caso, la clasificación o estimación concreta de la pieza como cómica o trágica se me antoja imposible a la vista de las razones expuestas anteriormente y, tal vez, también porque a estas alturas del siglo xvii —parafraseando a Oleza<sup>25</sup>— la comedia palatina no es ni unilateralmente cómica ni unilateralmente trágica<sup>26</sup>. Desde esa perspectiva, cabría admitir el carácter híbrido de la comedia y, por lo tanto, su condición inclasificable, si bien es cierto que en ella se observa una «primacía de lo grave sobre lo cómico», en justa correspondencia con «la evolución de la materia palatina en la escena española»<sup>27</sup>. Así, aceptando la funcionalidad de la distinción<sup>28</sup>, no resultaría extraño que pudiéramos considerar *Porcia* y *Tancredo* como una comedia con «tonalidad cómica, pero también con trasfondo serio»<sup>29</sup> (Florit, 2000, p. 83), o bien como tragicomedia o incluso como un drama de final feliz<sup>30</sup>.

### 3. LEJOS DEL *HIC ET NUNC*

Un rasgo que resultaba habitual en la comedia palatina era la ubicación de la acción dramática en un tiempo y en un espacio geográfico distante del presente actual del poeta dramático y de su público, de modo que la comedia quedaba doblemente alejada tanto en una remota atemporalidad como en un espacio lejano<sup>31</sup>. Por lo que al tiempo de la acción dramática se refiere, nada se sabe en la comedia de Ulloa Pereira, que transcurre en un marco temporal indefinido e inconcreto, pues

24. Antonucci, 2021, p. 105.

25. Oleza, 1997, p. 250.

26. Y es que —como ha señalado Couderc, 2021, p. 59— «se podría considerar que la hibridez es propia del género (o subgénero) de la palatina, y dificulta su definición (y por lo tanto la identificación de un corpus), por ser la comedia palatina una forma mixta, impura, en que se hallan constantemente mezclados, pero en proporciones muy variables, lo trágico y lo cómico».

27. Oleza, 2003, p. 605.

28. Rubiera, 2021, p. 117.

29. Florit, 2000, p. 83.

30. En este sentido, a nuestra comedia le cuadran muy bien las palabras de Zugasti, 2015, p. 13, acerca de la comedia palatina, que «huye de los desenlaces catastróficos, es atrágica, de manera que el riesgo trágico —cuando lo hay— acaba disolviéndose en la nada o, a lo sumo, en un final con fuerte componente ejemplar o pedagógico».

31. Weber de Kurlat, 1975, p. 363, había señalado que la comedia palatina había convertido en práctica común la situación de la acción dramática lejos «del *hic et nunc* del autor y su público»; un rasgo que la crítica ha aceptado de forma unánime como característico del género. Italia era, junto con Francia, Portugal o Inglaterra, uno de los escenarios predilectos del género de la comedia palatina. Véase también Weber de Kurlat, 1977, p. 871; Zugasti, 2003, p. 163; Antonucci, 2021, p. 92.

no hay en la obra ninguna referencia a un tiempo histórico específico. Tampoco se ha detectado referencia alguna a personas históricas que ofrecieran información que pudiera posibilitar la concreción del tiempo histórico en el que se ubicaría la acción de la comedia<sup>32</sup>. Aunque el ducado de Amalfi fue un título nobiliario, con Grandeza de España, otorgado por el rey Felipe IV a Octavio Piccolomini de Aragón el 13 de noviembre de 1642, ostentado hasta 1656, y su nombre hace referencia a la ciudad de Amalfi, en la región de la Campania italiana, que en aquella época era una república independiente, no hay ningún duque que se llamara Tancredo y, por otra parte, no hay indicio alguno de que las anécdotas recreadas en la comedia sucedieran realmente; y tampoco se conoce de momento ninguna fuente literaria que sirviera a Ulloa de inspiración<sup>33</sup>, independientemente de que se detecte alguna influencia muy clara en el motivo que recrea del noble, el duque Tancredo, disfrazado de jardinero para conseguir el amor de la condesa<sup>34</sup>. Así pues, esa coincidencia en el duque de Amalfi no parece connotar referencia alguna a un tiempo histórico que no se precisa de ninguna forma.

En cuanto a la ubicación geográfica de la pieza, puede decirse que Ulloa Pereira sigue las pautas de la comedia palatina de situar la acción en un territorio distante de España, como la región de Calabria de la que Porcia era condesa, aunque tampoco se concreta mucho más, excepto la mención de su castillo situado en esa región italiana<sup>35</sup>. En la comedia hay otras referencias geográficas, como Amalfi, que era una república independiente situada al sur de Nápoles, de la que era duque Tancredo, que, sin embargo, fue hasta el territorio de Porcia para conseguir su amor; o Milán, que era la ciudad de la que procedía Leonora. Aun siendo reales los espacios geográficos, casi nada más tiene una base realista en la comedia, ni los personajes —que, en todo caso, tendrían visos de raigambre literaria— ni tampoco la intriga o anécdota teatralizada, que es un episodio novelesco que responde a la inventiva o imaginación del poeta.

#### 4. PERSONAJES

Las *dramatis personae* que participan en el elenco de personajes de *Porcia y Tancredo* responden fielmente a las características que presenta la comedia palatina. En este sentido, no puede decirse que este tipo de comedia exija unos requisitos muy distintos de lo que era habitual en la comedia de su tiempo, como puede

32. Florit (2000, p. 83), había señalado este rasgo como un elemento característico de la comedia palatina o al menos sí que aparecía en *El vergonzoso en palacio* de Tirso. Y en este caso era precisamente este rasgo de la referencia histórica el que imprimía un carácter serio a la pieza teatral.

33. En cualquier caso, aun siendo un tema de capital importancia en el estudio de una obra literaria, no me ocupo aquí de este asunto.

34. García Aráez, 1952, p. 268, había señalado que el disfraz de jardinero del duque de Amalfi para lograr el amor de la condesa Porcia era una evidente influencia de la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente. El motivo del noble disfrazado de jardinero tuvo desde luego un largo recorrido literario; véase Matas, 2008, pp. 17-30.

35. Zugasti, 2003, pp. 164-165, había señalado la frecuencia con la que aparece esta edificación como espacio escénico de la comedia palatina.

verse, por ejemplo, en el número de personajes que conforma el elenco de *Porcia y Tancredo*, que podría decirse que coincide con lo que era frecuente o habitual en la comedia barroca: once personajes, más dos enmascarados que no pasan de figurantes.

Pero las *dramatis personae* o la tipología de los personajes de la comedia palatina sí venían exigidos por la temática planteada en el género. Tal vez uno de los rasgos principales y definitorios de la comedia palatina sea la pertenencia de sus protagonistas a los estamentos elevados de la pirámide social<sup>36</sup>, que en esta comedia se concreta en la aristocracia<sup>37</sup>: Porcia es condesa y ejerce el gobierno de su condado<sup>38</sup>; Tancredo, español de origen<sup>39</sup>, es duque y, atraído por la belleza y condición de la condesa, llega hasta Calabria para conseguir su amor y contraer matrimonio con ella<sup>40</sup>. Ambos personajes protagonizan el que quizás sea el tema más importante y el motor de la comedia, todo el proceso de seducción y galanteo amoroso hasta su matrimonio final.

Aunque en un nivel social más bajo, también son de condición elevada Octavio y Leonora, que pertenecen a familias distinguidas y en ellos radican principalmente los otros dos temas que hacen evolucionar la comedia: el honor y el poder. Este segundo motor de la comedia se activa cuando Octavio está decidido a traicionar a la condesa Porcia y urde un plan para matarla y quedarse con el poder del condado<sup>41</sup>. Y el primer tema, el de la honra, lo protagoniza especialmente Leonora, que de forma muy similar a la anécdota de Rosaura en *La vida es sueño*, llega de Milán a Calabria para vengarse de la deshonra que le provocó Octavio al incumplir su promesa de matrimonio.

El triple conflicto de amor, honor y poder que se plantea en la pieza está protagonizado por estos cuatro personajes, a cuyos intereses coadyuvan otros caracteres que también son frecuentes en la comedia palatina y que pertenecen al

36. Zugasti, 2003, p. 164; véase también Ferrer, 2011, p. 59; Antonucci, 2021, pp. 104-105.

37. De hecho, como subrayó Rubiera, 2021, p. 116, «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».

38. Los nombres de los protagonistas de la comedia palatina —como señaló Zugasti, 2015, p. 73— resultan llamativos por tener «ribetes altisonantes —a veces ecos caballerescos— que se salen de lo cotidiano».

39. En efecto, Zugasti, 2003, p. 166, había subrayado este elemento como un rasgo frecuente en la comedia palatina y lo interpreta como un elemento que puede tener la función de exaltación del españolismo.

40. Como había señalado Antonucci, 2021, p. 105, son «más numerosas las comedias palatinas cuyos protagonistas son gobernantes con consistencia histórica pero de rango menor que el de monarca», o «de estados existentes pero cuya identidad históricamente comprobable es totalmente vaga e indeterminada», lo que ocurre en *Porcia y Tancredo*.

41. La caracterización de Octavio como un personaje poderoso, que está dispuesto a poner en práctica todo tipo de artimañas para conseguir su propósito de alcanzar el poder del condado responde muy bien al perfil del poderoso injusto, tiránico, traidor, que resulta heredero de la tragedia renacentista, donde era uno de sus «resortes principales», como había observado Antonucci, 2021, p. 92. Por otra parte, conviene subrayar que la traición es otro elemento característico de la comedia palatina.



ámbito de su servidumbre, como los subalternos y los criados. Así, en la galería de personajes también figuran Fabricio y Lucrecia, que podrían considerarse, más que criados, subalternos de la condesa, que actúan como secretarios de Porcia<sup>42</sup>.

En esta galería de personajes serios también resulta frecuente que los que aspiran a conseguir su noble propósito, ya sea de amor o de honor, tengan cualidades ingeniosas o artísticas que exhiben como un recurso para la seducción o el galanteo o como estrategia para hacerse querer o valorar<sup>43</sup>. Tal es el caso del duque Tancredo, que se presenta ante la condesa Porcia ocultando su identidad e intentando ganarse su confianza haciéndose pasar por astrólogo para ser integrado entre el personal a su servicio (46b). Otra cualidad y habilidad que exhibe el duque Tancredo, por el interés que Porcia ha mostrado al preguntárselo, es que hace versos, que con razón de amor escribe «como el latino epigrama, / el italiano soneto» y, concediéndole su deseo, le recita uno, cuyo último verso es de Góngora: «a la lengua del agua de mis ojos»<sup>44</sup> (48b-49). De forma parecida, también Leonora confiesa su industria para entrar al servicio de la condesa y poder llevar adelante su venganza contra Octavio, por lo que se presenta con gran conocimiento musical y destreza para el canto (46b). Así, el duque y Leonora se postran a la condesa y le ofrecen su servicio, regalándole sus «habilidades», el dominio de sus «artes liberales», la astrología y la música, que son sus máximas aficiones —como reconoce Porcia (47b).

En el escalafón más bajo de la pirámide social de la comedia estarían los criados de los personajes serios: Roberto, criado de Octavio, y Ricardo, del duque de Amalfi, pero sobre todo destacarían Benito y Juana, criados de Leonora y de la condesa, respectivamente, y que representarían la vertiente graciosa y paródica de la pareja seria que forman Porcia y Tancredo. Así se puede ver con claridad cuando justo después de que el duque Tancredo, todavía disfrazado de jardinero, se arroje desde la ventana para evitar que la condesa, que ha sido empujada al agua, se ahogue, aparecen Benito, que hace un chiste sobre la proeza de su señor, al que llama «majadero», y Juana, cuya relación dista mucho del idealismo amoroso de sus señores (76a). Pero su relación también sirve a veces para rebajar la tensión y desviar el curso de la acción que se dirige a la tragedia para que desemboque en la comedia gracias a su relación humorística, como sucede cuando, tras los parlamentos de Octavio confesando su intención de matar a la condesa y del duque y de Leonora enfatizando su intención de evitar semejante traición y crimen, se produce una escena cómica entre los criados Benito y Juana, que tiene la función de relajar la tensión acumulada hasta ese momento (53b-54a).

42. Estos subalternos o secretarios de los poderosos cuando adquirirían un mayor protagonismo en la comedia se habían utilizado, desde una perspectiva taxonómica, para la clasificación o estimación de las comedias de este tipo como «comedia palatina de secretario»; Florit, 2000, p. 73.

43. Zugasti, 2003, p. 165.

44. Curiosamente, se trata de un verso que pertenece al soneto que don Luis dedicó en 1614 a la toma de La Mamora, *A la bajada de muchos caballeros de la corte al socorro de la mamora*: «A la Mamora, militares cruces»; Góngora, 2019, pp. 1166-1174. Por otra parte, cabe señalar que era conocida la relación amistosa que existió entre el poeta cordobés y Luis de Ulloa, como se evidencia en el soneto que el primero dedicó al segundo en 1616, *A don Luis de Ulloa, que enamorado se ausentó de Toro*: «Generoso esplendor, si no luciente»; Góngora, 2019, pp. 1240-1246.

## 5. PALACIO

Como consecuencia de la condición social de los protagonistas, que pertenecen a la nobleza, la acción de la comedia palatina se suele desarrollar en las cortes de sus reinos y concretamente en sus aposentos palaciegos (salones y habitaciones o estancias reales, jardines, huertas, etc.)<sup>45</sup>, si bien es cierto que —como matizó Rubiera<sup>46</sup>— «el espacio por sí mismo no es marca suficiente para delimitar el subgénero». En *Porcia y Tancredo* toda la acción transcurre en el «castillo o palacio —como dice Tancredo (46a)— de Porcia, que parece estar situado cerca del mar<sup>47</sup>, en distintas dependencias del castillo, aunque apenas se concreta nada más: habitación de Porcia, Leonora se hospeda en una estancia, que es nombrada como «la posada» (53a); algún salón, jardín y lugares externos al castillo aunque circundantes, como es el caso de la playa o marina, donde debe de haber una zona de maleza y arbustos donde se va a producir el intento de asesinato de la condesa por parte de Octavio («la verde oscuridad desta arboleda, / cuya aspereza nos tendrá escondidos / hasta poder salir sin ser sentidos», 54a), y que Leonora y el duque logran frustrar (54-56ab). Cabría pensar que el castillo de Porcia, como el de los Sforza en Milán, tiene una múltiple función como residencia de la condesa y también como el lugar desde el que se ejercía el poder, la administración del estado de Calabria, y su defensa militar, por lo que la ubicación de toda la acción dramática en las dependencias del castillo responde al gusto y características de la comedia palatina. Al fin y al cabo, el castillo como espacio dramático es hábil para acoger los distintos tipos de actuaciones de sus protagonistas: el ejercicio de la política (posiblemente en un salón), el galanteo amoroso (el jardín)<sup>48</sup>, las intrigas o industrias (aposentos, jardín), la prisión en la que está encerrado el duque y donde habla con el alcaide.

El jardín es, sin duda, un espacio dramático importantísimo en esta comedia, que se desarrolla casi en su totalidad en ese espacio dramático. Como botón de muestra, puede observarse cómo prácticamente toda la acción de la segunda jornada transcurre en el jardín, aunque casi no se menciona: vemos cómo en ese espacio se produce la confidencia de Leonora al duque sobre el motivo de su llegada al castillo (56b-58); y es el lugar donde Leonora se propone llevar a cabo su venganza, como le reconoce a Lucrecia («Una llave del jardín / le daré, con que ha de entrar / esta noche para dar / a sus insolencias fin. / Porque intenta mi furor / dispararle una pistola» (59b); y se la entrega cuando lo ve (60b); en el jardín dialogan Octavio y Roberto sobre lo ocurrido en la noche anterior de los enmascarados y también ahí hablan Lucrecia y la condesa del lance de espadas; la condesa y el duque galantean

45. Zugasti, 2003, p. 165.

46. Rubiera, 2021, p. 116.

47. Leonora duda si confesar o no al duque Tancredo el motivo «que me truxo a esta marina» (46a); también las palabras de Octavio ratifican esa cercanía del castillo al mar cuando le confiesa a Leonora su intención de matar a la condesa cuando salga de noche junto a Lucrecia «a gozar / de los embates del mar; / y si mis cautelas valen, / aquellas saladas olas / su sepultura han de ser» (51ab).

48. El jardín es uno de los espacios favoritos de la comedia palatina y suele ser el marco escénico de la intriga y sobre todo del amor, del galanteo; puede verse, por ejemplo, Lara Garrido, 1997; Zugasti, 2002; Alvarado, 2010.

en el jardín (61b, 62ab, 63a, 64ab, 65a); el duque aparece en el jardín disfrazado de jardinero (Cosme) para poder ver y galantear a la condesa (65b); en ese espacio abierto intenta consolarse la condesa con el canto de Leonora; el intento de Octavio de asesinar a la condesa o el de Leonora contra Octavio y el acuchillamiento de este a manos del duque suceden en el jardín. No es necesario insistir más: sin lugar a dudas, el jardín es el espacio dramático más importante de nuestra comedia, pues en él se desarrollan todos los conflictos (amor, honor y poder).

Es cierto, sin embargo, que la información que se ofrece sobre la localización de la acción en las distintas dependencias del castillo es prácticamente nula, desde luego insuficiente para imaginar con claridad dónde se sitúan los cuadros escénicos de la comedia. No obstante, el castillo funciona como núcleo aglutinador de toda la acción dramática y de su movimiento escénico y viene a cumplir una función similar a la que tienen no pocos espacios dramáticos en la comedia palatina o en la novela corta, me refiero, por ejemplo, a la casa de recreo o villa que resultaba tan frecuente en ellas como núcleo de acción dramática o novelesca (puede recordarse la villa napolitana de *El perro del hortelano* o los cinco cigarrales a orillas del Tajo en los *Cigarrales de Toledo*).

## 6. COMEDIA DE ENREDO

El enredo es uno de los elementos más característicos de la comedia del Siglo de Oro, resulta fundamental en la comedia palatina<sup>49</sup>, en la que se convierte en un rasgo imprescindible para su desarrollo, como sucede en esta pieza, en la que el enredo amoroso «lo ocupa todo, basado en confusiones y en pasos ingeniosos»<sup>50</sup>. En *Porcia y Tancredo* se halla una serie de recursos que resultan necesarios para que se produzca el enredo y cuya base se sustenta en el ocultamiento de identidad: disfraz, simulación y fingimiento, ocultación, enmascaramiento, etc.<sup>51</sup> Así, por ejemplo, podemos observar cómo los personajes confiesan sus intenciones, pero al mismo tiempo piden confidencialidad a sus interlocutores, iniciándose así la técnica de la confusión y del enredo, como sucede cuando Leonora le dice al duque, que desconoce su identidad (45b), el motivo de su llegada al castillo. El duque le cuenta a Leonora la causa de haber llegado al castillo y le advierte: «[...] que guardes / secreto, que tanto importa» (46b); lo que también pide a un antiguo criado suyo que ahora se ha encontrado en el castillo al servicio de la condesa y lo ha reconocido: «Presto sabréis la ocasión / con que aquí vengo encubierto / y lo que me importa ahora / es que el secreto guardéis», lo que le asegura Fabricio: «Muy seguro lo tenéis» (47a).

Otro elemento que contribuye sobremanera al desarrollo del enredo es la ocultación de la identidad a través del disfraz: el duque Tancredo oculta su personalidad con la finalidad de conseguir su propósito de acercarse a la condesa y galantearla,

49. Zugasti, 2003, p. 167.

50. Rubiera, 2021, p. 118.

51. En las comedias palatinas son habituales todos los procedimientos que faciliten los ocultamientos o fingimientos de personalidad, las máscaras y los disfraces, etc.; Zugasti, 2003, p. 164.

como reconoce al recitarle unos versos: «Con este medio secreto, / la podré decir finezas / sin temer sus asperezas / puestas en otro sujeto» (49). Y, conociendo la afición de Porcia, se ha transformado en astrólogo, también se disfraza de jardinero y se cambia de nombre, Cosme (65a), para seguir viendo a la condesa y tener opción de relacionarse con ella<sup>52</sup>; Leonora oculta su personalidad y se presenta como peregrina y, una vez en el castillo, como músico y poeta ante la condesa para no ser identificada por Octavio; los enmascarados que contrata Octavio para matar a la condesa y, por su parte, Leonora, disfrazada de hombre, y su criado, que también ocultan su personalidad para repeler la agresión: «En hábito de hombre tengo / de librar a la condesa, / y será dichosa empresa / si de camino me vengo. / Tancredo va ya informado / de un peligro tan cruel / y sin que lo sepa él / he de salir a su lado» (52b)<sup>53</sup>.

La ocultación o el secreto también contribuye al enredo de la pieza y al aumento de la intriga, como cuando, tras impedir el asesinato de la condesa por Octavio y los enmascarados, el duque y Leonora deciden mantener en secreto que fueron ellos los que lo hicieron (56b). Los escondidos, como Leonora, que oye a Octavio decir a Roberto su intención de matar a la condesa (51ab); o la propia Leonora, que más adelante se oculta en la habitación de Porcia para disparar a Octavio.

Un elemento que contribuye a la simulación y, por tanto, al enredo es el tiempo de la acción, que a veces transcurre de noche, pues facilita la ocultación de las identidades, la planificación y el desarrollo de las acechanzas e intrigas y, en consecuencia, la sensación generalizada de confusión: así, por ejemplo, puede comprobarse cómo la condesa sale de noche con Lucrecia y Octavio ve la ocasión propicia para matarla en la marina (51ab); también de noche piensa matar Leonora a Octavio cuando entre en el jardín (59b); y realmente sucederá de noche, aunque Leonora no logre su propósito y sea el duque quien lo acuchille (67-68a).

La confusión y el enredo también se produce por la actitud taimada o la simulación de los personajes, que confiesan un compromiso de actuación y, sin embargo, hacen otra cosa: Leonora, por ejemplo, se compromete con Octavio a que actuará como tercera para que logre su propósito de casarse con Porcia, cuando en realidad aprovecha esa simulación para urdir su venganza contra él disparándole en el jardín (59ab). Tal vez sean Octavio y Leonora los personajes que para conseguir sus respectivos propósitos simulen más en la obra: Octavio finge amor por Leonora en varias ocasiones: «No pierdas las esperanzas / de aquel mi primer amor» (60b); un engaño que volverá a repetir cuando ya es consciente de que no tiene ninguna opción con la condesa: «y solo quererte a ti / es mi verdadero intento» (70a). De

52. En las ocultaciones voluntarias de la identidad con el fin de conseguir su propósito era frecuente «un rebajamiento social —y que puede incluso conllevar un cambio de género sexual»; Antonucci, 2021, p. 93, como vemos en nuestra comedia en las transformaciones de Tancredo y de Leonora, respectivamente.

53. Como es sabido, el disfraz varonil era muy del gusto del público de la época y aparecía con frecuencia en la comedia del Siglo de Oro y, por supuesto, en la comedia palatina. Leonora lleva su plan de disfrazarse para impedir el crimen de Octavio: «Pues yo subo a la posada, / que de hombre tengo vestido, / y está tan bien prevenido / que no le faltará nada» (53b); y poco más adelante la didascalia confirma su disfraz: «Sale Leonora en hábito de hombre [...]» (55b).

forma parecida, Leonora tampoco duda en fingir todavía, a pesar de lo que ha padecido, correspondencia amorosa hacia Octavio con tal de llevar a cabo su venganza, según le confiesa a Benito: «Y es que después de mi agravio / y de tanta sinrazón / me aprieta más la pasión / y vuelvo a querer a Octavio» (61a). Algo más tarde, Octavio para lograr su tercer intento de matar a la condesa con un veneno y que le ayude Leonora para acceder a ella, le dice que, una vez que obtenga el poder, se casará con ella («Cuanto podemos gozar / solo lo estorba la vida / desta loca presumida / y es fácil de remediar. / Si tú un veneno la dieras, / que yo le prepararé, / y luego me casaré / y estaremos (no te alteres)» 70b); Leonora se compromete con Octavio para darle el veneno a la condesa Porcia y, sin embargo, le avisa de las malvadas intenciones del mancillador de su honra. Y es que el fingimiento de Octavio y de Leonora no deja de ser un procedimiento continuado en la comedia que contribuye a la confusión y al enredo, pero es cierto que ambos personajes también dejaron clara su verdadera intención ya en la primera jornada, como confiesa Leonora en un aparte: «A la postre lo verás: / esto que es al parecer / amor, que no tiene igual, / envuelto lleva un puñal, / déjale desvanecer» (50b); y seguidamente también Octavio expresa su desprecio por su prima Leonora: «la presunción / desta loca de mi prima» (51a).

Para la urdimbre de la trama confusa es importante la actuación de los personajes subalternos o criados, pues al mantener la complicidad con sus señores contribuyen a la creación del enredo: así, Ricardo guarda el secreto del duque, que se ha disfrazado de jardinero y cambiado de nombre, y Lucrecia también mantiene el secreto de Leonora e incluso le ayuda en su intención de matar a Octavio.

Cabe subrayar que el enredo es un mecanismo importantísimo en la comedia —y así se hace explícito en nuestra pieza (70b), usando Fabricio el término para referirse a lo ocurrido— para que los personajes que lo ponen en práctica a través de los diferentes procedimientos y recursos consigan sus intereses (amor, honor y poder). El enredo, a diferencia de lo que sucede con frecuencia en la comedia áurea, no se usa con el fin primordial de conseguir la risa en la comedia palatina, sino con el objetivo de que los personajes que lo ponen en práctica logren la satisfacción de sus demandas, intereses o deseos. Evidentemente, el enredo no es un fin en sí mismo, sino un recurso destacado para el desarrollo de la acción y de la intriga de la comedia palatina, que podría decirse que actúa en una doble dirección: por una parte, cuando se activa paulatinamente a través del uso de algunos de sus recursos (disfraces, máscaras, simulaciones, mentiras, etc.) se produce una elevación de la intriga y de la tensión climática de la acción, lo que sucede a lo largo de la pieza hasta poco antes de producirse el desenlace de la obra; y, por otra parte, cuando se produce de forma más acelerada el esclarecimiento de todos y cada uno de los recursos que han propiciado los distintos enredos que han estado operando en la comedia es cuando se va a producir súbitamente la solución del conflicto, un desenlace que suele ser feliz gracias a la desactivación del riesgo trágico por la que suele ir en gran medida la acción de la comedia. Así, el desenlace en *Porcia y Tancredo* se producirá cuando se desvelen los distintos enredos que han activado los personajes principales en una concatenación de revelaciones.

## 7. AMOR, HONOR Y PODER

La estrategia de situar la acción dramática en un tiempo y en un espacio remoto y distante de la realidad histórica del poeta y del público parece responder en el caso de la literatura áurea y en especial de la comedia al deseo y a la necesidad de libertad para que el autor pudiera plantear todas las cuestiones, temas, conflictos, etc. que le interesaran sin que se viera coartada su capacidad creativa por los paralelismos que pudieran establecerse entre la comedia y la realidad histórica de su tiempo<sup>54</sup>.

### 7.1. Amor

La comedia palatina está abierta «a todos los temas, subtemas o motivos imaginables», si bien es cierto que «un tema que nunca falta es el erótico amoroso»<sup>55</sup>, tal y como se puede corroborar en *Porcia* y *Tancredo* de Luis Ulloa. En efecto, puede decirse que el amor es el tema principal de nuestra comedia y es también el motor que mueve o que afecta a los personajes principales de la pieza<sup>56</sup>. El duque Tancredo se desplaza hasta el castillo de la condesa Porcia, señora de Calabria, porque se siente atraído por la fama de su belleza y de sus hazañas y pretende conquistar su amor:

A este castillo o palacio,  
más encantada que sola,  
asiste en ocio loable  
la feliz condesa Porcia,  
divertida en los estudios,  
siendo universal señora  
del estado de Calabria,  
y en el retiro que logra  
aborrece el casamiento  
su condición caprichosa.  
Yo he venido deseoso  
de que ella no me conozca,  
admirado de la fama,  
que en todas partes pregona,  
si mucho de su hermosura,  
más de sus prendas heroicas.  
[...]

54. Tal y como había afirmado Weber de Kurlat, 1977, p. 871: «El poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas consecuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres».

55. Zugasti, 2003, p. 167.

56. Florit, 2000, p. 73, había señalado que «el amor es el móvil de la acción dramática» en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, «como en todas las de su género».

Un retrato suyo traigo,  
 que más que la fama informa,  
 siendo el áspid que en mi pecho  
 ha vertido la ponzoña.  
 Yo adoro a Porcia en efeto.  
 (46ab)

Porcia reconoce que le han alabado al duque «de valiente» «y de muy discreto», y con la ayuda de su antiguo criado Fabricio le dicen que se parece mucho en el rostro y en el talle a Tancredo (48a), y en un aparte Porcia reconoce su hermosura y bizarría (48b). Puede afirmarse, no obstante, que en todo ese ejercicio activo de galanteo y seducción Porcia apenas muestra interés por su galante admirador, pues se mantiene en un estado de melancolía permanente y enajenada de la realidad que la rodea. Así, puede decirse que el amor funciona como un elemento importante de la acción de la comedia, pero llama la atención que apenas haya intervenciones de los personajes en las que se hable con algún detalle sobre el sentimiento amoroso, y que se desgranen sus características, rasgos y conformación ideológica de acuerdo con las corrientes amorosas de la época (amor cortés, petrarquismo y neoplatonismo). Esto no significa, sin embargo, que no haya pasajes en la obra que muestren los sentimientos amorosos de los personajes, así, por ejemplo, justo en la escena en la que se va a producir el atentado contra la condesa, esta en su monólogo deja entrever su mal de amor por el duque («¿Cuándo a mí se me atrevió / tal género de cuidado? / ;Válgate Dios por criado y válgame toda yo!», 54b-55a), y este también expresa su amor por la condesa refiriéndose a ella con una metáfora astral —tan frecuente en la expresión petrarquista del amor: «Yo voy siguiendo la estrella / que asistió a mi nacimiento, / y es imposible el intento / de tener vida sin ella» (55a). Al comienzo de la segunda jornada el duque se refiere a Porcia confesando su amor: «[...] que me des licencia / te suplico para ver /aquel celestial encanto / y gloriosa suspensión / de mi alma [...]» (58a). La condesa alude a su locura, que no puede ser otra que la de amor, cuando responde a la pregunta de Lucrecia sobre su estado: «Si lo supiera, / qué me faltara Lucrecia, / esta mi locura necia» (55b). Y, más adelante, en un aparte «mirando al Duque», según dice la didascalía, reconoce que no puede redimirse de Tancredo y piensa que lo mejor sería echarlo del castillo (61b-62a); una decisión que valora porque, tras reconocer de forma tácita su enamoramiento del duque, admite también la imposibilidad de esa relación por la aparente desigualdad social que hay entre ellos<sup>57</sup>, pues ella sigue pensando que Tancredo es un criado a su servicio, como le dice a Lucrecia: «que sois muy mal entendida, / pues que no habéis advertido / que es cosa poco atinada / venirme con embajada / de un criado despedido» (63b); y en aparte ratifica esa íntima contrariedad: «Que me desconozca a mí, / viendo (lo que no creyera) / que hombre de tan baja esfera / pueda embarazarme así?» (64a); «Sin duda, este hombre nació

57. El motivo de la aparente desigualdad entre galán y dama resulta muy frecuente en la comedia palatina; véase Kurlat, 1975, pp. 344-345 y 1977, p. 871; Florit, 1990, p. 74; Zugasti, 2003, p. 164; Ferrer, 2011, pp. 59-60.

/ conmigo en feliz estrella; y aunque no ha de poder ella / lo que no quisiere yo, / me enfada cuando secreta / se me atreve su osadía, / que aun para vitoria mía, / no quiero que me acometa») (64a).

La condesa se debate entre su pasión y su razón, entre su deseo de corresponder a Tancredo siguiendo lo que dicta su corazón y la imposibilidad de superar las barreras sociales que impiden semejante relación. Sin embargo, a medida que se acerca el desenlace, ya en la tercera jornada, se observa cómo el duque es cada vez más explícito en la declaración de su amor por la condesa y la incertidumbre de su correspondencia hacia él, y pregunta al «Oráculo celestial»: «No lo que ha de suceder / mi curiosidad desea, / qué querrá Porcia que sea / es lo que quiero saber» (74a). Y cuando la rescata de ahogarse y la lleva en brazos el duque exclama: «¡Oh si con este valor / que tanto pudo importar / acabase de alcanzar / el morir mártir de amor!» (75b).

Por otro lado, el poeta apenas muestra la perspectiva diferente que sobre el amor solían mostrar los criados en la comedia áurea, que de forma paralela a sus señores ofrecían una visión infrarrealista o paródica del amor de sus señores. Benito y Juana, criados respectivamente de Leonora y de Porcia, apenas tienen intervenciones en la obra y su caracterización resulta, si no muy deficiente, cuando menos demasiado elemental; en consecuencia, tampoco su relación amorosa está suficientemente desarrollada.

## 7.2. Poder

Octavio también pretende, en un primer momento, a Porcia, pero no puede decirse que esta pretensión se corresponda con el sentimiento amoroso, sino más bien con su ambición de poder, pues su intención en realidad es casarse con la condesa, no tanto porque la ame, sino para conseguir el condado de Calabria y su gobierno. De esta forma, puede decirse que el tema del amor se entrelaza con otro asunto que también es muy importante en la comedia palatina, el poder<sup>58</sup>. Cabría decir, sin embargo, que en la comedia de Ulloa Pereira no se desarrolla, en rigor, un conflicto de carácter político en el sentido de reflexión acerca del ejercicio del poder y, desde esta perspectiva, no habría ningún riesgo para que tuviera que autoprotgerse con el distanciamiento cronoespacial de la intriga. A diferencia de lo que resultó frecuente en la tragedia finisecular del *xvi*, en la que se solían mostrar problemas políticos que eran susceptibles de proyectarse de forma paralela en la realidad contemporánea de los poetas, en la mayoría de las comedias palatinas no se solían plantear cuestiones controvertidas desde el punto de vista sociopolítico, como sucede en esta comedia. En *Porcia* y *Tancredo* se plantea un problema que era frecuente en la comedia palatina como es el de la legitimidad del gobierno del estado. Octavio cree que él debía haber sido el legítimo heredero del estado de

58. Zugasti, 2003, p. 167.



Calabria, que ha sido usurpado por la condesa Porcia, y para conseguir el poder se muestra decidido a traicionarla y asesinarla: «He de matar la Condesa, / a quien he de suceder» (51a)<sup>59</sup>:

«Ella me tiene usurpado  
de todo este señorío,  
siendo por derecho mío,  
la grandeza y el estado,  
que, tirano, me quitó  
su padre y mi curador,  
siendo de hermano mayor  
hijo legítimo yo.  
Legitimome mi padre,  
pero mi contraria suerte  
lo escureció con la muerte  
improvisa de mi madre.  
Porque, estando desposada  
de secreto, brevemente  
de un peligroso accidente  
tuvo muerte acelerada.  
Y como darle las manos  
no fue con publicidad,  
con poca dificultad  
lo encubrieron los tiranos.  
Mira cómo puede ser,  
que en el estado, que es mío,  
obedezca el señorío  
de una soberbia mujer. (51a).

Y de esta forma se haría con el título nobiliario y sobre todo con el control del estado, pero, una vez que ha fracasado su plan de asesinar a la condesa, Leonora revela cómo Octavio le ha pedido que actúe como tercera para que él intente contraer matrimonio con la condesa: «Y con ánimo arrogante / de verse tan gran señor, / lo que no pudo traidor, / quiere conseguir amante» (58b). Así pues, la expresión del conflicto político se concreta en la traición de Octavio y en su intento de alcanzar el poder a cualquier precio, más que en el ejercicio del gobierno o de la reflexión acerca del poder, que podría decirse que se halla prácticamente ausente de la comedia. Es cierto que para justificar la intención criminal de Octavio su criado Roberto —tras la reprobación de Leonora, que ha escuchado escondida la conversación entre Octavio y su criado— acusa a la condesa de ejercer de forma tiránica el poder: «Siempre a la suerte fía / algo, que no hay tiranía / sin grandes inconvenientes» (51b).

Más allá de alguna referencia a la aplicación de la justicia, el premio o el castigo por las acciones de los individuos, no hay parlamentos o fragmentos en la comedia que puedan enhebrar un discurso de carácter político. En este sentido, podría destacarse el elogio que hace Lucrecia del ejercicio del poder de Porcia, que, a su juicio, siempre está sometido al cumplimiento de la justicia, con castigos y pre-

59. La traición es un motivo frecuente en la comedia palatina; Weber de Kurlat, 1977, p. 871.

mios, lo que hace perdurable su imperio (78a); una idea que, sin duda, representa una valoración de lo que debiera ser el gobierno de la *res publica*, sustentado en la aplicación generosa de la justicia. De hecho, Porcia incluso se muestra magnánima cuando acepta la petición de Tancredo de perdonar a Octavio, al que la condesa había dicho que los memoriales que ha leído lo presentaban como un verdadero tirano antes incluso de ejercer el poder (69a), y le concede el perdón con la condición de que para rectificar su delito se case con Leonora (78b). La acción amorosa y el conflicto político terminan uniéndose al ser protagonizado de alguna manera por la condesa, en tanto que víctima, y por el duque, a quien Leonora cuenta el plan perverso de Octavio y le pide que lo impida (52a); así pues, Tancredo y Leonora frustrarán el intento de asesinato de Octavio.

### 7.3. Honor

Y no falta en *Porcia y Tancredo* el otro gran tema que suele formar el triángulo de la comedia áurea y, de forma particular, de la comedia palatina: el honor<sup>60</sup>. En este caso el tema, que también es un motor importante de la acción de la comedia, recae en Leonora, que, como le cuenta al duque al principio de la primera jornada, había sido mancillada por Octavio al incumplir su palabra de matrimonio, y ella, sabedora de que estaba en el castillo de la condesa Porcia, se trasladó hasta allí, vestida de peregrino: «Yo vengo aquí (no os asombre) / solo a vengarme de un hombre, / a quien tuve inclinación. / Bien que nunca desatenta / a mi decoro [...]» (p. 46a). Octavio, lejos de reconocer su culpa, se sorprende al ver a Leonora («¿Que así venga una mujer / traída de un devaneo / es posible?», 47b), pero sin mostrar conciencia de culpa ni, por lo tanto, creerse en la obligación de saldar su delito. El poeta ha sabido dosificar ingeniosamente la intriga del conflicto de honor porque no será hasta el comienzo de la jornada segunda cuando Leonora confiese explícitamente su causa al duque, en una intervención con algún que otro eco gongorino y con gran intensidad tonal (57a-58a). La venganza del agravio sufrido por Leonora se lava, a su juicio, con su sangre, como le confiesa a Lucrecia: «Tengo de matar a Octavio, / aunque se suba al cielo, / y se ha de lavar el duelo / con su sangre de mi agravio» (59a). Desde luego, se trata de una visión ortodoxa y radical acerca del problema de honor, que de igual forma que el conflicto político, que de cumplirse, abocaría la comedia a un desenlace trágico en línea de los grandes dramas de honor del Siglo de Oro.

Será precisamente Leonora la que termine hilvanando los tres temas e intrigas de la comedia: por una parte, ayudará al duque en su intento de enamorar a la condesa; también revelará las malsanas intenciones de Octavio al decirle a la condesa que pretende matarla para conseguir el poder o a simular que actuará como tercera de Octavio para que se case con la condesa, lo que intentará aprovechar para matarlo. Pero, fracasada en este intento, la venganza de su honor se producirá cuando no acepte la petición de matrimonio de Octavio. Esta simbólica unión de los conflictos en el personaje de Leonora queda perfectamente resumida en la

60. Zugasti, 2003, p. 167.

intervención en la que reconoce ante todos que son «evidentes / en Octavio las maldades, / en Tancredo las finezas, / en mí las adversidades» (77b). Y, en efecto, en la escena final la condesa acaba siendo informada por Lucrecia, como si de un proceso de anagnórisis se tratara para ella, de la verdadera identidad de Leonora, del motivo que la trajo al castillo, de su fallido intento de vengarse de Octavio disparándole en el jardín, de que fue Octavio el que quiso matarla arrojándola al mar, pero la salvó Tancredo por amor, y de que, posteriormente, Octavio intentó envenenarla para conseguir el título de conde y el gobierno de Calabria (77b). También es Leonora la que revela a la condesa, a modo de anagnórisis<sup>61</sup>, la verdadera identidad del encubierto Tancredo, «es el gran duque de Amalfi», que la ama y «ha padecido por esto / los infortunios que sabes». En este momento se descubre que el duque es de la misma condición social que la condesa y esta confiesa que lo ama (78a)<sup>62</sup>.

Y, por último, una vez superados los tres conflictos, se producirá el compromiso de matrimonio en los distintos niveles de las *dramatis personae*, el de los nobles (Porcia y Tancredo), el de los criados serios o subalternos (Lucrecia y Fabricio) y el de los criados cómicos (Benito y Juana), con lo que la comedia tiene un desenlace feliz que ratifica su carácter cómico.

#### CODA FINAL

Cuando *Porcia y Tancredo* fue publicada en los impresos señalados al principio no llevaba ningún epígrafe o subtítulo que concretara su pertenencia a un género o modalidad teatral, como, por otra parte, era lo más frecuente en la difusión de las piezas teatrales en su tiempo. Excepto la ocasional denominación de tragedia y a veces tragicomedia, lo habitual era la titulación de «comedia»<sup>63</sup>; en todo caso, «comedia famosa». Sin embargo, de acuerdo con la tarea de «reconstruir los varios códigos pertinentes que manejaban tanto el poeta como los espectadores», era tal vez necesario el ejercicio de analizar los códigos que presenta *Porcia y Tancredo* con el objetivo de determinar su taxonomía genérica<sup>64</sup>. El resultado de este examen no es otro que la clasificación o estimación de *Porcia y Tancredo* dentro del género o subgénero de la comedia palatina, pues Ulloa Pereira ha destilado en su pieza los

61. Este proceso de anagnórisis es frecuente en el teatro áureo y, en particular, en la comedia palatina, en donde se dan frecuentes casos de aparentes relaciones amorosas entre desiguales, que resuelve la anagnórisis; véase, por ejemplo, Florit, 2000, pp. 74-78.

62. Como síntesis de esta característica de la comedia palatina, que también ha subrayado de forma unánime la crítica, resultan muy oportunas las palabras de Antonucci, 2021, p. 92: «Otro rasgo definitorio que, desde los comienzos de la Comedia Nueva, caracteriza el género palatino es el motivo de la ocultación o la pérdida de la identidad, lo que a menudo determina tensiones sobre todo en el plano de las relaciones amorosas, por la diferencia estamental que parece separar a los protagonistas. El desenlace feliz se ve propiciado por la anagnórisis, o por el abandono del disfraz en caso de ocultación voluntaria de la identidad». Sobre esta revelación final de la identidad o anagnórisis, véase también Weber de Kurlat, 1975, p. 345. Por otra parte, de forma paralela se produce la anagnórisis de Leonora, que es originaria de Milán, descendiente de una familia noble, y que su verdadero nombre es Clara Tiburcio.

63. Florit, 2000, p. 67.

64. Arellano, 1999, pp. 7-8.

rasgos más importantes y definitorios del género: una comedia de asunto amoroso entre desiguales, relacionado también con un conflicto de honor y poder, protagonizado por personajes elevados que pertenecen a la nobleza, por subalternos y criados, una acción que se sitúa en un país o un territorio más o menos lejano de la corte española y en un tiempo impreciso, que no es el de los espectadores, y una tonalidad cómica que evita la deriva trágica de los conflictos y que se confirma con el desenlace feliz.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarado Teodorika, Tatiana, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert Verlag, 2010, vol. 2, pp. 145-165 (consulta en línea: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_049.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_049.pdf)).

Antonio, N., *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV florere notitia*, Matriti, apud Joachimum de Ibarra typographum regium, 1788, t. II.

Antonucci, Fausta, «Modalidades de la comedia palatina en la dramaturgia de Calderón: unas calas», *Anuario Calderoniano*, 14, 2021, pp. 89-108.

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.

Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860; ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969. Consultado en línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/html/fef7c9f2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_53.html#l\\_52\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/html/fef7c9f2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_53.html#l_52_). [28/11/2018]

Couderc, Christophe, «La disonancia genérica en la comedia palatina temprana. El ejemplo de *Laura perseguida* (1594)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28, 2022, pp. 58-75.

Fajardo, J. I., *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*, 1717, Ms. 14.706 de la BNE [consultado en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/titulos-de-todas-las-comedias-que-en-verso-espanol-y-portugues-se-han-impreso-hasta-el-ano-de-1716-manuscrito--0/>].

Ferrer Valls, 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.

- 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, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999)*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.
- García Aráez, Josefina, *Don Luis de Ulloa Pereira*, Madrid, CSIC, 1952.
- García de la Huerta, V., *Theatro hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- Gavela, Delia, «El éxito de una fiesta cortesana: el espacio de ficción y su materialización escénica en la fábula de *Pico y Canente*», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, en Francisco Sáez Raposo (coord.), *Del Salón de Comedias del Alcázar al Coliseo del Buen Retiro: el teatro cortesano español del Barroco*, 48, 2022, pp. 175-204.
- Gavela, Delia y Martínez Berbel, Juan Antonio, «*Pico y Canente*, de Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila, un mito menor para una fiesta real», 21, 2020, pp. 223-246. *Librosdelacorte.Es*, <https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.21.009>
- Góngora, Luis de, *Sonetos*, Juan Matas Caballero (ed.), Madrid, Cátedra, 2019.
- Gutiérrez Gil, Alberto, «La comedia palatina conquista la generación calderoniana: el caso de Antonio Enríquez Gómez», *Anuario Calderoniano*, 14, 2021, pp. 225-243.
- Hill, John M. (ed.), «Índice general alfabético de todas las comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos [...], se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo [...], Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735», *Revue Hispanique*, 75, 1929, pp. 144-369.
- Jones, H. G., «Un manuscrito poético desconocido de Don Luis de Ulloa Pereira», *Tierras de León*, 25, 1976, pp. 42-45.
- Lara Garrido, José, «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Del Siglo de Oro (Métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES, 1997, pp. 515-590.
- Lara Garrido, José, «*La Raquel* de Ulloa y Pereira, criptosátira política, nueva lectura de un epilio contra el Conde-Duque de Olivares», *El Crotalón*, 1, 1984, pp. 229-253 [reimpr. en *Relieves poéticos*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 219-250].
- Lara Garrido, José y Martos Pérez, M<sup>a</sup> Dolores, «Luis de Ulloa y Pereira», en P. Jauralde (dir.), *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo xvii*, Madrid, Castalia, 2010, vol. II, pp. 531-555.
- Matas Caballero, Juan, «Introducción» a Luis Vélez de Guevara, *El príncipe viñador*, ed. W. R. Manson y C. George Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2008, pp. 13-143.

- Matas Caballero, Juan, «Algunas claves de la comedia palatina de Felipe Godínez *Basta intentarlo*», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012*, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, Instituto de Almagro, 2014, pp. 211-229.
- Matas Caballero, Juan, «Góngora y Calderón en *Pico y Canente*, comedia escrita en colaboración por Luis de Ulloa Pereira y Rodrigo Dávila», en M<sup>a</sup> L. Cuesta Torre (ed.), *El legado literario de Castilla y León desde la Edad Media al Romanticismo*, Peter Lang, 2023, pp. 161-188.
- Mesonero Romanos, Ramón, «Catálogo cronológico de los autores dramáticos, y alfabético de las comedias de cada uno. Parte primera. Desde Lope a Calderón (1588-1635)», en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, (BAE, t. 45), 1951a, pp. XLI-XLV.
- Mesonero Romanos, Ramón, «Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740), con expresión de sus autores», en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega. Colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, t. II, ed. R. de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 49), 1951b, pp. XXIII-LI.
- Moll, Jaime, «Comedias sueltas no identificadas», *Anexo I de Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Madrid, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982, pp. 289-329.
- Oleza, Joan, «La comedia y la tragedia palatina: modalidad del *Arte Nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 205-251.
- Oleza, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- Parte cuarenta y tres de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1678.
- Rubiera, Javier, «Consideraciones sobre la comedia palatina en relación con la *Primera* y con la *Segunda parte* de comedias de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 14, 2021, pp. 109-127.
- Soler Gallo, M., «Luis de Ulloa y Pereira, *La Raquel*», *Lemir*, 13, 2009, pp. 1-28.
- Ulloa y Pereira, Luis, *Versos que escribió D. Luis de Ulloa Pereira*, Madrid, Diego Días, 1659.
- Ulloa y Pereira, Luis, *Porcia y Tancredo*, en *Parte cuarenta y tres de Comedias nuevas, de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Antonio González de Reyes, a costa de Manuel Meléndez, en 1678, pp. 45-78.
- Ulloa y Pereira, Luis, *Memorias familiares y literarias*, ed. M. Artigas, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1925.

- Ulloa y Pereira, Luis, y Dávila, Rodrigo, *Comedia famosa, fábula de Pico y Canente, en Fiesta que la Serenísima Infanta Doña María Teresa de Austria mandó hazer en celebración de la salud de la Reina nuestra Señora Doña Mariana de Austria, ¿Madrid?*, Juan de Valdés, s. a., ff. 3v-31v. (ejemplar de la BNE con signatura T/20695).
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- Weber de Kurlat, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux, 1977, vol. II, pp. 867-871.
- Zugasti, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, F. Cazal, Ch. González y M. Vitse (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 583-619.
- 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 el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona / Madrid, GRISO-Universidad de Navarra / Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.
- Zugasti, Miguel, «Presentación», en *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 13-15.