

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

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

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

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

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

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

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

A mediados de los años setenta del siglo pasado, la insigne filóloga argentina Frida Weber de Kurlat publicó dos breves artículos (1975 y 1977) en los que abordó un conjunto de obras teatrales de Lope de Vega cuya marca definitoria era el tipo de mundo dramático que ahí se representaba. Se trataba de piezas que mostraban un ambiente cortesano sumamente refinado, poblado de personajes aristocráticos «de título» (reyes, condes, duques, marqueses), quienes, junto a sus sirvientes subalternos, desarrollaban conflictos dramáticos centrados en lances amorosos y en los enfrentamientos derivados de la ostentación del poder político. Aquel universo palaciego, sin embargo, no se correspondía ni pretendía reflejar la realidad social del estamento monárquico-nobiliario de la España del siglo XVII, sino que, muy por el contrario, se construía literariamente a partir de una sustantiva y artificiosa estilización fundamentada en el alejamiento espacio-temporal del mundo figurado respecto al *hic et nunc* de los espectadores coetáneos de estas obras. De tal modo, la localización de la ficción dramática de estos textos se ubicaba siempre en reinos y territorios no-castellanos (desde Cataluña y Navarra, pasando por Francia, Italia y Alemania, hasta las «lejanas» Hungría, Suecia o Inglaterra), y se ambientaba en un pasado remoto, muchas veces pseudo-histórico, impreciso o anacrónico. Tal configuración literaria propiciaba que las obras exhibieran un notorio «exotismo de relumbrón, superficial y jocoso»<sup>1</sup>, que intensificaba el distanciamiento entre la realidad cotidiana del público y la realidad dramática representada sobre las tablas por estas piezas, lo cual, a su vez, posibilitaba que las fábulas de las comedias se abrieran hacia un tratamiento tendiente a la fantasía y la invención imaginativa, a través del cual «el poeta se podía permitir libertades que solo son posibles por esa fijación no-española», como notó Weber<sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Weber de Kurlat, 1975, p. 363.

<sup>2</sup> Weber de Kurlat, 1977, p. 871.

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

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

A la zaga de esos tipos teatrales, y siguiendo los presupuestos metodológicos propugnados por Vitse, Arellano, Iglesias Feijoo, Antonucci y Oleza<sup>6</sup>, entre otros críticos, se arrojó, entonces, un número considerable de estudiosos, no tanto para trazar una mera taxonomía de marbetes clasificatorios sino para comprender la articulación de formas dramáticas complejas —como la comedia burlesca, la mencionada comedia de capa y espada, la comedia de figurón, etc.—, estructuradas cada una en torno a sus propios códigos y convenciones. Pues bien, en ese contexto de vivificación del estudio de los géneros dramáticos auriseculares, la comedia palatina halló cierta repercusión y atención crítica, aunque, cabe decir, menor que la recibida por otras especies teatrales afines. Una buena muestra de fructíferas aproximaciones iniciales al género se encuentra en los estudios de Arata, Oleza, Florit, Galar, Ferrer o Zugasti. Estos críticos añadieron a las iluminadoras

<sup>4</sup> Vitse, 1990, p. 21.

<sup>5</sup> Arellano, 1990, p. 20.

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

observaciones de Weber de Kurlat nuevas aportaciones de sumo interés. Así, por ejemplo, se consensuó que el corpus palatino se extendía más allá de la producción de Lope y su comedia arquetípica *El perro del hortelano* para incluir muchas más obras, tanto de dramaturgos anteriores (verbigracia, Miguel Sánchez<sup>7</sup>), como de seguidores coetáneos del «Fénix de los ingenios»<sup>8</sup>; de igual manera, se establecieron algunos motivos recurrentes del género e incluso se formularon subgrupos temáticos, como la conocida comedia palatina «de secretario»<sup>9</sup>; y, en fin, se avanzó considerablemente en la evolución de este tipo teatral en la escritura de Lope en el período que va desde fines del siglo xvi hasta la etapa de *senectute* del autor, hallándose en ese lapso una significativa oscilación del género, que se inclinó bien hacia una tonalidad desenfadadamente lúdica, bien hacia soluciones carentes de comicidad, cuando no explícitamente trágicas<sup>10</sup>.

En el último tiempo la comedia palatina ha seguido despertando el interés de los estudiosos del teatro del Siglo de Oro, aunque, es verdad, no con toda la constancia que se requeriría para comprender a cabalidad un fenómeno dramático tan vasto, que abarca no un puñado, sino literalmente cientos de textos y decenas de dramaturgos<sup>11</sup>. De esta forma, en años recientes se han venido publicando variados artículos y tesis doctorales que han examinado el género palatino en textos y autores particulares. Tal es el caso de los valiosos trabajos de García Reidy (2011), Insúa (2015), Gutiérrez Gil (2015), Gutiérrez Gil y González Cañal (2015), Lobato (2015), Boccardo (2017), el mismo Zugasti (2017) o Badía Herrera (2014 y 2015), quienes han examinado algunos corpus o piezas puntuales de —respectivamente— Calderón, Mira de Amescua, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara y las diversas comedias palatinas presentes en la colección teatral del Conde de Gondomar.

<sup>7</sup> Sobre Miguel Sánchez, ver Arata, 1989.

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

<sup>9</sup> Zugasti, 2003.

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

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

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

Y es que, en efecto, no puede soslayarse la importante influencia del teatro renacentista español en la producción dramática tanto de la última etapa del siglo XVI, como de la primera del XVII. En este sentido, resulta capital la figura de Torres Naharro, quien aportó uno de los pilares fundamentales en la construcción de dicho teatro quinientista: la división conceptual y práctica entre lo que él llamó «comedia a fantasía» y «comedia a noticia», distinción trazada en el «Prohemio» de la *Propalladia* (1517). Además, la posible relación que existe entre la comedia renacentista y la posterior comedia barroca se basa principalmente en la presencia de ciertos rasgos que son compartidos por ambos modelos dramáticos. Rasgos como la lejanía espacio-temporal; la alta alcurnia de los personajes, acompañados de sus criados que funcionan como confidentes y ayudantes; la temática amorosa; la problemática del honor; la inclusión de la fantasía y el enredo, entre otros, permiten observar la dependencia e interrelación entre la comedia a fantasía naharresca y la palatina barroca<sup>12</sup>.

Como consecuencia de lo anterior, resulta absolutamente ineludible extender el arco temporal y epocal del estudio de la comedia palatina hacia sus antecedentes y fuentes genealógicas pre-lopescas; o dicho de otro modo, el análisis pormenorizado del teatro renacentista del siglo XVI se perfila como una tarea inexcusable para comprender a cabalidad la evolución y el desarrollo de la matriz palatina, específicamente en el tramo que va desde la aparición de las mencionadas obras de Naharro y Gil Vicente (en 1520 y 1522, respectivamente) y hasta la generación de dramaturgos valencianos de fines del XVI<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Ver Castro, 2017a.

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

La comedia fue definida por Torres como «un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado»<sup>14</sup>, destacando la artificiosidad y el alegre fin de los sucesos que comporta; es así como a pesar de basarse en presupuestos clásicos, no opone lo cómico a lo trágico, sino que se centra en aquellos «alegres acontecimientos»<sup>15</sup>: «Comedia según los antiguos, es *cevilis privateque fortune, sine periculo vite, comprehensio*; a diferencia de tragedia, que es *heroice fortune in adversis comprehensio*. Y, según Tulio, comedia es *imitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis* [...] De dónde sea dicha comedia y por qué, son tantas opiniones que es una confusión»<sup>16</sup>. Gil Vicente, por su parte, no realiza una teorización ni propone aclaraciones acerca de cómo entender su práctica teatral, por lo que habrá que recurrir a sus propias obras para definir el género. En la *Comédia sobre a divisa da Cidade de Coimbra* (1527) realiza una distinción entre farsas y comedias de acuerdo a su estilo y sostiene que la comedia debe transitar desde el dolor a la alegría y que estas poseen un estilo más elaborado y artificioso que las farsas<sup>17</sup>, rasgo que lo acerca de manera

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

<sup>14</sup> Torres Naharro, 1994, p. 8.

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

<sup>16</sup> Torres Naharro, 1994, pp. 8–9.

<sup>17</sup> Roso Díaz, 2004, p. 95.

clara a las propuestas de Naharro en su Proemio a la *Propalladia*<sup>18</sup> sobre el dicho carácter artificioso y alegre de los hechos representados<sup>19</sup>.

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

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

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

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

<sup>20</sup> Calderón, 1992, p. 190.

<sup>21</sup> Torres Naharro, 1994, p. 9.

<sup>22</sup> Newels, 1974, p. 63.

señora, enalteciendo su propia valía personal por sobre las exigencias y convencionalismos sociales, sino también en sus características centrales —«esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc.»<sup>23</sup>— que permiten considerarlas como el inicio o etapa de formulación de la comedia palatina y modelo dramático de la posterior comedia cómica barroca<sup>24</sup>. Precisamente será este elemento fantástico, artificioso y fingido contenido en la *comedia a fantasía* el que funcione como el pilar sobre el que se sostendrá una parte importante del teatro barroco posterior, en donde la fantasía y la libre invención actúan como elementos estructurales de las llamadas comedias de enredo, que se corresponden a su vez con las comedias historiales y amorosas propuestas por Bances Candamo a fines del siglo xvii en su preceptiva *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, donde el dramaturgo destaca la importancia de las amorosas, dividiéndolas en dos tipos: las comedias de capa y espada y las comedias de fábrica. Estas últimas serán la clave para comprender la relación entre la comedia a fantasía naharresca y la comedia palatina barroca, pues ambos subgéneros tendrán como tema principal el amor, la materia enteramente inventada y la predominancia de lo cómico. La propia definición de la comedia de fábrica<sup>25</sup> permite establecer una certera filiación con las obras palatinas, cuyo origen se remonta a las primeras manifestaciones teatrales renacentistas de la mano de autores como Naharro y Vicente<sup>26</sup>.

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

<sup>23</sup> Weber de Kurlat, 1977, p. 871.

<sup>24</sup> Castro, 2017a.

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

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



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

el teatro religioso dentro de la Iglesia y aquel que—si bien con temas más o menos religiosos—se desarrollaba dentro del palacio cortesano, se descubrió el importante papel que desempeñó el inmenso número de prácticas de tipo escénico y espectacular iniciadas en los palacios cortesanos de la Edad Media y desarrolladas durante el siglo xvi en el camino hacia la comedia barroca<sup>27</sup>.

Similar postura manifiesta Pérez Priego al afirmar que «en buena medida, nuestro teatro es originariamente, si no una invención, una práctica cortesana de los finales de la Edad Media, pues en la corte es donde se celebran distinto género de espectáculos y ceremonias dramáticas o con posibilidades de dramatización»<sup>28</sup> y en cuyos inicios se desarrollaron los momos —debido a su cercanía con el mundo caballeresco— consistentes en celebraciones galantes en las que el protagonista era el caballero y cuya temática se centraba en las heridas de amor de dicho personaje. Los momos<sup>29</sup>, según señala Pérez Priego, participaban de las fiestas cortesanas, en las que se desarrollaron elementos caballerescos y que fueron propiciados por las justas y pasos de armas característicos de la época medieval y revitalizadas en el siglo xvi<sup>30</sup>. De este modo, el devenir del espectáculo medieval coincidirá con la propia historia del fasto, por un lado, de las fiestas públicas y privadas y, de otro, religiosas y civiles. Dicha historia común continuará a lo

<sup>27</sup> Alemany, 2006, p. 307.

<sup>28</sup> Pérez Priego, 2005, p. 17.

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

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

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

En el despliegue de la fiesta cortesana —de la mano de los diversos torneos y justas— los elementos caballerescos cobrarán nuevo brillo, ya sea con la introducción de unidades aisladas de la tradición caballerescas, tales como princesas, dragones, castillos, caballeros aventureros, entre otros; o con la introducción de un ambiente de mayor elaboración y argumento determinado. En dicho orden de cosas, adquiere especial relevancia la narrativa de tipo caballeresco que servirá de inspiración a las estilizadas composiciones del espectáculo en la fiesta cortesana<sup>33</sup>. Los libros de caballerías, entonces, se encuentran en la base del teatro cortesano, trasladando asuntos y personajes a las tablas que adaptarán los mecanismos y convenciones narrativos a las exigencias propias del teatro, por lo tanto, en estas dramatizaciones no se presentará únicamente un espacio físico y un orden social, cuyas temáticas respondan a las virtudes o aspectos del folklore colectivo, sino también una preocupación por el desarrollo de unos personajes —que ya eran conocidos por los espectadores a través de la literatura caballerescas—, de la trama y de los nuevos recursos dramáticos, tales como la intriga, la sorpresa y la comicidad, exaltados por este nuevo género<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Alemany, 2006, p. 308.

<sup>32</sup> Oleza, 1984, pp. 13-14.

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

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