



**Elementos mitológicos, palatinos y de capa y espada
en *Fineza contra fineza*, una fiesta cortesana de Calderón**

María José Tobar Quintanar
Investigadora independiente (España)
maria.jose.tobar@edu.xunta.es

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 16/08/21, Fecha de publicación: 18/11/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=193>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211030>>

Resumen

Se estudia la caracterización genérica de *Fineza contra fineza*, una fiesta cortesana de Calderón estrenada en 1671. Aunque su condición de comedia mitológica resulta evidente por la aparición del dios Cupido, el tiempo mítico de la acción y su ubicación en la Grecia clásica, en su trama se registran abundantes elementos palatinos (personajes nobles, un amor cortés y refinado, una exigente ética del honor, el conflicto entre lealtad, amistad y amor, y diversas fórmulas de enredo: confusión de identidades, fingimientos, disimulaciones, secretos) y de capa y espada (un paso de “fantasma”, la función cómica de los personajes nobles y escenas de metateatro jocoso). Ello muestra el extraordinario dominio de las convenciones de los distintos géneros dramáticos por parte de Calderón, pues fue capaz de combinarlas sabiamente en esta comedia.

Palabras clave

Calderón; "Fineza contra fineza"; género dramático; comedia mitológica; hibridismo genérico

Title

Mythological, palatine and cloak and sword elements in *Fineza contra fineza*, a Calderón's courtly festival

Abstract

This paper studies the generic characterization of *Fineza contra fineza*, a Calderón's courtly festival performed for the first time in 1671. Although the classification as a mythological comedy is evident from the appearance of the god Cupid, the mythical time of action and the location in classical Greece, in the plot there are many

palatine elements (noble characters, a courtly and refined love, a demanding ethic of honour, the conflict between loyalty, friendship and love, and some techniques of entanglement: identity confusion, simulations, dissimulations, secrets) and also typical features of cloak and sword plays (a “fantasma” scene, the comic role of noble characters and humorous metatheatre). This shows the extraordinary command of the conventions of all dramatic genres by Calderón, since he was wisely able to combine them in this comedy.

Keywords

Calderón; "Fineza contra fineza"; dramatic genre; mythological play; generic hybridism



En este trabajo se estudia la caracterización genérica de la comedia *Fineza contra fineza* de Calderón, una pieza estrenada en la corte de Viena en 1671 para festejar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria¹. Se trata, pues, de una comedia palaciega, que la crítica ha venido adscribiendo hasta ahora —sin un análisis detenido sobre ello— al subgénero mitológico². Esta acertada clasificación merece, sin embargo, un estudio más demorado para comprobar si esta pieza presenta —como ya se ha señalado en algunas fiestas mitológicas calderonianas— rasgos de otros subgéneros dramáticos³. En las siguientes páginas se abordará, por tanto, la mixtura genérica de *Fineza*, comedia que aúna elementos mitológicos con numerosos rasgos no solo de comedia urbana, sino también (y ello es un aspecto diferencial de esta obra) de comedia palatina.

¹ *Fineza*: “Vale también acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro” (Aut.). En el índice de títulos de la *Cuarta parte de comedias* de Calderón (1672) se especifica que se trata de una “fiesta que se hizo a sus Majestades” (Calderón, 2010d: 13). *Darlo todo y no dar nada* (1651), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) y *Fieras afemina amor* (1669) también se estrenaron con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria. *Fineza contra fineza* se cita siempre por la edición de Neumeister (Calderón, 2010f), que reproduce el texto de la segunda edición de la *Cuarta parte*, año 1674, en Madrid, por Bernardo de Hervada. (En las citas de la comedia el número entre paréntesis remite a la página correspondiente de dicha edición).

² Neumeister (2010: xvi) señala que “Es probablemente la última de las comedias mitológicas de la mano de Calderón”. Ver también Mariscal (2008: 279) y Trambaioli (2010: 1372).

³ En *La fiera, el rayo y la piedra* Egido (1989: 69-70) advirtió numerosas analogías con “las comedias de honor, de capa y espada, de enredo, etc., señalando hasta qué punto el convencionalismo del género está por encima de la materia mitológica”. Fernández Mosquera (2013: 138) apuntó también un vínculo directo entre las fiestas mitológicas de Calderón y las comedias de capa y espada: “es la verosimilitud inverosímil del enredo, fácilmente justificable en tramas mitológicas, uno de los rasgos, sino el que más, que acerca la comedia de capa y espada y la mitológica”.

FINEZA CONTRA FINEZA, UN GRAN ESPECTÁCULO PALACIEGO

El carácter cortesano de *Fineza* se evidencia tanto en su puesta en escena, como en la selección y tratamiento de los temas abordados (siendo el amor el principal)⁴. En su representación la poesía se funde con la música, que cobra una gran relevancia⁵. No faltan los usuales sonidos de cajas y trompetas (en los momentos bélicos de la trama), chirimías, atabalillos, liras y otros instrumentos (que suenan para celebrar victorias, sacrificios a la diosa Venus o para acompañar la aparición del dios Cupido), llantos femeninos (que transmiten lamento y dolor) o ruido de truenos (en una tópica tormenta marítima); pero el papel musical más destacado corresponde a los coros, cuyas reiteradas intervenciones enfatizan la importancia de algunas ideas: el buen gobernante debe vencerse a sí mismo y mostrarse piadoso con el vencido, y las acciones guiadas por el amor tienen finalmente su recompensa⁶. Además, una de las protagonistas femeninas, Ismenia, sacerdotisa de la diosa Diana, “*sale representando*” —es decir, cantando— su discurso ante Anfión, rey de Chipre partidario de Venus, cuando le ruega que perdone su vida y las de las demás ninfas dedicadas al culto de la casta Diana (1238). La funcionalidad dramática de la música y su simbolismo se reflejan —aunque solo mínimamente— en unas palabras del valiente Anfión:

ANFIÓN	Qué bien las consonancias de ambos concertos suenan, uniendo Amor y Marte la lira y la trompeta, cuando unísonas dicen sus cláusulas diversas al eco que las trae y al aire que las lleva. (1282)
--------	---

⁴ Sobre la recepción de *Fineza* a partir de las relaciones de dos fiestas palaciegas en que se representó (en 1671 y 1717), ver Mariscal (2008). Para los principales rasgos del teatro cortesano de Calderón, ver Arellano (2001: 94-103), Pedraza (2000: 237-256), o Trambaioli (2013: 243-247).

⁵ En el manuscrito Novena, de la colección manuscrita de música para teatro de la “Congregación de Nuestra Señora de la Novena”, se conserva —junto a otros testimonios musicales de comedias de Calderón— una versión musicada de *Fineza contra fineza* (Alvarado Teodorika, 2013: 90-91).

⁶ “Suspende, invicto Anfión, / la saña; el furor, suspende. / Que quien vence sin contrario, / no puede decir que vence” (1237), “Finezas contra finezas, / mas la madre del Amor / que las castiga, las premia” (1351).

La importancia dramática de la luz, de su gradación, es notable asimismo en la representación de la obra. Dos destacadas escenas de enredo, al final de las jornadas primera y segunda, tienen lugar durante la noche, cuando sus sombras dificultan a los personajes reconocer la identidad de otros. Las referencias verbales a la llegada de la noche, a su escasa luz y a la posterior salida del alba parecen indicar algún juego de luces en su escenografía⁷. El uso de una lámpara de tenue luz en la segunda de esas escenas resulta explícito en estos versos:

CELAURO [...]; ruido sienta y a la escasa
 luz de trémula lámpara, que densa
 apenas un crepúsculo dispensa,
 a medio viso, como que agoniza,
 temiendo, siendo lumbre, ser ceniza,
 subir las gradas veo
 una mujer; [...] (1307)

Además, la alusión al súbito ocultamiento del sol antes de la tormenta desatada durante el sacrificio a Venus (1293-1294) sugiere algún posible efecto visual en su puesta en escena⁸.

El empleo de maquinaria teatral en la escenografía de la comedia se vincula a una sima, en cuyo interior es arrojada una estatua de Venus que finalmente saca Cupido, elevándose desde lo profundo de su boca. Las acotaciones sobre el uso del escotillón en este caso son reveladoras de su funcionalidad dramática al final de la obra⁹. En cuanto a la representación de

⁷ “[CELAURO] (A la escasa / luz de estrellas y luceros / dos bultos distingo [...])” (1268), “[DORIS] ...la noche en sus negras sombras [*me le representa*]” (1269), “[ISMENIA] Si el orbe de la luna / dosel es de Diana, / si la noche, su imperio, y las estrellas / su vasallaje son, no con liviana / satisfacción, no con erradas huellas / en su favor me vengo a valer de ellas” (1306), “[CELAURO] Tú también [*repara*] que ya la noche / huye vencida del alba. / Y pues a su media luz / es fuerza, si aquí nos hallan, / que ambos secretos se pierdan, / a Dios, a Dios” (1310).

⁸ En los años en que se estrenó *Fineza* el teatro cortesano vienés usaba efectos escenográficos para representar el anochecer en algunas comedias. Así se documenta en el texto de *La flecha del amor*, pieza española (de autor desconocido) representada en la corte de Viena en 1672, ya que una acotación del primer acto explicita el uso de un efecto espectacular en una escena nocturna: “En la distancia superior del teatro se corre un velo que deja descubierto un cielo estrellado, y desde el último verso que se canta comienza a ir descubriendo una media luna, en cuyo cóncavo viene sentada una ninfa [...]. Acabarase de descubrir toda la media luna mientras se representan los versos siguientes” (C_{3v}-C₄).

⁹ “Éntranse los dos por una parte y abriéndose un escotillón en medio del tablado, salen todos por otra parte” (1349), “Sale por el escotillón Cupido con la estatua en brazos” (1351). Sobre la escenografía del teatro de corte aurisecular, ver Egido (1989: 19-37) y Alvarado Teodorika (2013: 14-19).

la tempestad que —descrita verbalmente— deshace la flota armada del rey de Tesalia, quien intentaba recuperar su reino y reinstaurar el culto de Diana, posiblemente conllevó el uso de alguna máquina que moviese el decorado del fondo del escenario para hacer mutaciones o marinas¹⁰.

La vistosidad estética y artística de la puesta en escena de *Fineza* se manifiesta también en diversos objetos y vestimentas que portan los personajes: una estatua de Venus de color de bronce (que, traída por Anfión en su nave, contribuirá decisivamente al enredo de la trama con su robo y posterior recuperación), un azafate con dos tórtolas (para sacrificarlas como ofrenda a Venus), las toscas pieles y los cascos con cornamenta que —se supone— lucían inicialmente las sacerdotisas de Diana, y las prendas de gala y guirnaldas de rosas que utilizan cuando aceptan la imposición de Venus como nueva deidad¹¹.

Este espectáculo visual que ofrece *Fineza* a los espectadores se completa con la exótica localización espacial en un templo griego y sus alrededores (incultas selvas, verdes florestas, playas de la cercana costa, montes en los que se ejercita la caza y, también, el jardín del propio templo, escenario de algunos de los momentos más cómicos de la trama).

LOS RASGOS MITOLÓGICOS DE *FINEZA CONTRA FINEZA*

Fineza es una comedia mitológica peculiar: el asunto representado no remite a ningún mito clásico y solo una de sus *dramatis personae* (el dios Cupido) se inscribe plenamente en la tradición mítica. Esta comedia es, ante todo, una fiesta áulica que celebra el triunfo del amor y para ello Calderón recurrió antes a dos parejas de galanes y damas (Celauro-Doris y Anfión-

¹⁰ “[ISMENIA] [tormenta] que, como hija de la espuma, / turba el aire, el mar altera / en favor tuyo, dejando / desbaratada y deshecha / esa poderosa armada / que navegaba en tu ofensa. / Mira allí un bajel que sube / a rozar con las estrellas / de la gavia el tope; mira / allí otro de quien era / el casco mecida cuna, / ser tumba, la quilla vuelta. / Cuál choca con los peñascos, / cuál encalla en las arenas / y cuál sin rumbo, sin norte / ni bitácora se entrega / a la discreción del mar, / que con cíclope soberbia / montes de piélago finge, / cumbres sobre cumbres puestas” (1294). La escenografía italiana de *La fiera, el rayo y la piedra* incluía un escenario tridimensional en perspectiva, la maquinaria para hacer marinas (es decir, para fabricar olas, hacer que el mar se agite o que aparezcan barcos) y la utilización de carros triunfales (Egido, 1989: 19-20).

¹¹ “[...] *Y en habiendo cantado los primeros versos, salen por una parte Libia y algunas ninfas con guirnaldas y ramos en las manos y Ismenia con un azafate y en él unas tórtolas*” (1281), “[ISMENIA] hemos salido a los montes / no a ser fieras de las fieras, / sino a coronar de rosas / nuestras sienas por que sea / la real púrpura de Venus / la mejor guirnalda nuestra; / ya, pues, invicto Anfión, / que todas a tu obediencia / en vez de las toscas pieles / y de las armadas testas, / como en vez de blancos cisnes / que, símbolos de pureza, / víctimas de Diana fueron, / llevamos tórtolas tiernas / por que símbolos de amor / hoy a su madre le ofrezcan, / ven al templo, donde alegres / volvemos de gala y fiesta” (1282-1283).

Ismenia) que a auténticas figuras mitológicas. Pese a las resonancias clásicas de sus nombres¹², los protagonistas —creados por el ingenio de don Pedro, no extraídos de ningún mito clásico— actúan según los códigos cortesanos y las convenciones amorosas de la comedia nueva¹³. La reiterada oposición que se plantea a lo largo de la obra entre las diosas Diana y Venus (es decir, entre el rigor de la castidad y el disfrute del amor) se manifiesta siempre indirectamente a través de las palabras y las acciones de los personajes, que encarnan una u otra actitud ante el sentimiento amoroso. Únicamente la aparición final a modo de *deus ex machina* de una deidad mitológica, Cupido, resulta decisiva en la solución del conflicto: comunica el perdón de Venus a la pareja Celauro-Doris, a los que salva de la muerte por sus recíprocas finezas de amor, y empareja a Anfión con Ismenia consiguiendo que él haga por ella una fineza de amor (le perdona el robo de la estatua de Venus) y que Ismenia, a cambio, le conceda su mano como esposa. Junto al dios Amor, pero en un papel colectivo y anónimo, los coros y las sacerdotisas-ninfas de Diana contribuyen a crear una atmósfera mítica que —como hemos visto— las parejas protagonistas no generan por sí solas.

Aunque la trama amorosa escenificada no tiene correlato en la tradición mitológica, se alude explícitamente a esta en la primera jornada. Para justificar el aborrecimiento de Anfión hacia Diana y la combativa devoción de este por Venus se narra en boca del propio personaje el cruel castigo que sufrió su padre, Anteón, a manos de la casta diosa: por haberla visto desnuda casualmente, lo transformó en un animal que fue muerto y devorado por los perros de caza del propio monarca¹⁴. Se trata, pues, del mito de Acteón y Diana¹⁵, utilizado como antecedente necesario para comprender la cólera inicial del rey chipriota, dispuesto a quemar el templo de Diana y a destrozar su estatua. Semejante saña se despertó en él, según su extenso relato (en romance), al conocer los amores de la deidad —supuestamente recatada— con Endimión, un pastor por quien desciende de noche a los montes de Tesalia. Fue esa falta de coherencia y pundonor en Diana lo

¹² El nombre de Doris, por ejemplo, “no muestra la menor relación con la mitología clásica, tratándose de uno de los típicos *nombres comodín* de aroma clásico que utiliza Calderón en sus comedias mitológicas” (Manrique Frías, 2010: 153).

¹³ También en *La fiera, el rayo y la piedra* la materia mitológica “se ve constantemente sometida a los convencionalismos de la comedia nueva, a su servidumbre de personajes y enredos, situaciones y moldes mecanizados” (Egido, 1989: 58-59).

¹⁴ “[ANFIÓN] [...] para que nunca pudiese / decir que la vio, en tan nueva / forma su aspecto convierte / que, de especie racional / transformado en bruta especie, / hallado fue de sus canes, / que, [...] / por servirle le acometen / traidoramente leales” (1243).

¹⁵ Ovidio, *Met.* III, 138-252. Para otra referencia a esta fábula mitológica (en la que también se alude a Acteón con la variante léxica “Anteón”) ver Calderón (2010b: 1095): “Detente, Anteón, detente; / no llegues a verla, no llegues, no llegues, / que hay fuego que arde envuelto en la nieve”.

que encendió un violento deseo de venganza en Anfión. De esta manera, Calderón retomó la tradicional identificación de Diana con la Luna (o Selene), ofreciendo las dos versiones mitológicas existentes sobre su relación con Endimión: la basada en el amor (narrada por Anfión)¹⁶ y la establecida exclusivamente en función del interés científico y de la curiosidad intelectual del pastor tesalio por desentrañar los misterios de las distintas fases de la luna (expuesta por Doris, una sacerdotisa que defiende el honor de la diosa)¹⁷.

El tiempo y el espacio son dos elementos estructurales de la comedia que la relacionan inequívocamente con el subgénero mitológico¹⁸. Como ya se ha dicho, el rey de Chipre sitúa cronológicamente su infancia en el episodio de la metamorfosis y muerte de su padre. De modo consciente Calderón no precisó el tiempo transcurrido desde entonces —posiblemente un par de décadas— hasta que se inicia la acción:

ANFIÓN [Anteón] a lo largo descubrió
 por entretejidas redes
 a Diana con vosotras
 —o vuestras antecedentes
 ninfas, que no quiero que
 curiosos impertinentes,
 habiendo dicho mi infancia,
 vuestra edad por la mía cuenten—. (1242)

La impresión producida es la de una época remota y mítica, en la que dioses y humanos compartían vivencias y espacios, especialmente lugares localizados en Grecia o en territorios próximos a sus islas. Así sucede en *Fineza*, cuya acción transcurre en Tesalia, región al este de la península balcánica, denominada Aeolia en la *Odisea* de Homero. En los

¹⁶ “[ANFIÓN] Pero en habiendo sabido / que tanto pundonor [...] / paró en rendir a un villano / pastor de sus altiveces / la vanidad, pues por él / de noche incauta desciende / a estos montes, no me queda / ni atención que la venere / ni adoración que la estime / ni temor que la respete” (1244). Compárese con Calderón (2010b: 1095): “que en busca de Endimión / de sus esferas desciende”. Apolonio de Rodas, *Arg.* IV, 57-62, transmite esta versión del mito.

¹⁷ “[DORIS] Endimión, el más sabio / pastor que Tesalia tiene, / entre otros varios estudios / que su juventud divierten, / el principal fue observar / de aquesos orbes celestes / los nunca parados rumbos / [...] / Solo halló dificultad / en el claro transparente / cerco de la luna, en quien / Diana es la que resplandece / [...] / acudió continuas noches / a sacrificarla a este / monte cuya invocación / era repetir: ‘Desciende, / descende, hermosa Diana, / a la voz de quien se atreve / a investigar tu deidad’ (1249-1250). Plinio el Viejo, *Nat.* II, 9, registra esta interpretación del interés de Endimión por la Luna.

¹⁸ Alvarado Teodorika (2013: 63) señala —citando un trabajo previo de Aubrun— que las comedias mitológicas se encuentran “fuera del tiempo y del espacio, ‘es decir, en ningún momento histórico preciso y en ningún lugar geográfico comprobado’”.

mismos montes en los que Calderón ubicó en su comedia el templo de Diana vive Endimión y se encuentra con la diosa (“[...] por él / de noche incauta desciende / a estos montes”, 1244). La veneración de Diana en suelo tesalio se contraponen al culto rendido a Venus en Chipre, lugar de procedencia del rey Anfión. El intento de este de imponer violentamente la adoración de la diosa del Amor solo resultará exitoso cuando domine su ira y se sucedan los perdones a quienes, por finezas de amor, están dispuestos a sacrificar sus vidas. Con el triunfo de Cupido finalmente en Tesalia, como en Chipre, se instauran los ritos y las leyes de Venus; aunque, eso sí, se trata de un “honesto amor” de “dignos deleites” (1246), tal y como Calderón lo calificó en su texto, compuesto —no se olvide— para un exquisito auditorio regio.

En cuanto al desarrollo de la acción, varias escenas evidencian la caracterización de la comedia como mitológica; por ejemplo, la relativa al sacrificio de dos tórtolas en honor de Venus en el templo dedicado inicialmente a Diana —momento en el que se produce una confusión de identidades entre Ismenia y Doris— (1281-1288), o la del posterior robo, de noche, de la estatua de Venus por parte de Ismenia (una acción que, contemplada casualmente por Celauro, pondrá a prueba el honor de ambos, obligados a guardar el secreto de lo ocurrido en el interior del templo (1305-1312).

Por último, otras alusiones puntuales a la mitología griega a lo largo de la trama de *Fineza* contribuyen a enmarcar su acción en una época clásica, legendaria, muy lejana en el tiempo. Así sucede con las referencias a Venus, como “auxiliar” (1247) y “capitana” (1251) de las huestes de Anfión; a Paris, con quien se compara Anfión al creer que su diosa le dará en premio —como a aquel— una hermosura (1261); a Aqueronte y los campos eliseos, cuando Doris cree que Celauro —al que da por muerto— ha regresado del mundo de ultratumba para visitarla (1270); a Marte, dios de la guerra, al que Anfión también venera (1282); o a Júpiter, cuando Celauro apela al “tonante / dios” para que desate una tormenta de truenos y relámpagos (1293).

En suma, el importante papel de Cupido en el desenlace de la comedia, la localización de su trama en Tesalia (concretamente en un templo de Diana y sus alrededores), el tiempo mítico, remoto, en que suceden los hechos, y la alusión a la fábula clásica de la metamorfosis de Acteón (que actúa como antecedente de la acción) son los principales elementos mitológicos de *Fineza*.

LOS RASGOS PALATINOS DE *FINEZA CONTRA FINEZA*

Muchas características de la comedia palatina cómica están presentes en *Fineza contra fineza*¹⁹. El propio título de la pieza²⁰ remite al código nobiliario y de amor cortés que guía el comportamiento de los protagonistas, dispuestos siempre a superar la fineza (o sacrificio) que —por amor o por honor— alguno de ellos está decidido a asumir. Y, como es habitual en las comedias de Calderón, las *dramatis personae* resueltas a renunciar a su propia vida salen victoriosas del conflicto planteado. Así sucede aquí no solo con Celauro y Doris (los enamorados que, inocentes del delito por el que van a ser sacrificados a Venus, intentan exculparse mutuamente adjudicándose cada uno en exclusiva la comisión del robo castigado con la muerte), sino también con Ismenia (pues ella hace la fineza —por lo ilustre de su linaje— de confesar su culpa en el delito, lo que a su vez conllevará una fineza por amor de Anfión: perdonarla, consiguiendo de esta manera su mano de esposa)²¹.

La lógica cortesana con la que actúan las dos parejas protagonistas, sobrepujando cada personaje en su comportamiento ético para con los demás, se corresponde con el código de nobleza imperante en las comedias palatinas. De hecho, la elevada condición social de los principales actantes de *Fineza* relaciona claramente esta pieza con el universo palatino: Anfión es rey de Chipre; Celauro, general de las tropas del rey de Tesalia; Ismenia, una sacerdotisa de Diana con “nobleza” en su sangre (1299); y Doris, una

¹⁹ Para los principales rasgos dramáticos de las comedias palatinas, ver Zugasti (2003), Gómez Rubio (2007), Sáez (2015); para su reconocimiento en algunas piezas de Calderón, ver Arellano (2001: 92-94), Iglesias (2015: 16-22, en *El galán fantasma*), Vila Carneiro (2017: 14-19, en *Amor, honor y poder*), Casariego (2018: 17-23, en *Nadie fie su secreto*), o Casais Vila (2020: 11-15, en *Las manos blancas no ofenden*).

²⁰ Se trata de un título-tema, según la clasificación de los títulos de comedias de Calderón establecida por Iglesias (2014). Se inserta en el cuerpo de la obra de manera literal en dos ocasiones hacia el final de la tercera jornada, tanto en boca de Doris (1344) como de Ismenia (1348). En cuanto a la presencia de la preposición *contra* en el título de *Fineza*, puede recordarse que *Amor, honor y poder* fue conocida también bajo el título *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, y esta doble contraposición aparece reiteradamente (con dicha preposición) en el texto de la comedia (Vila Carneiro, 2017: 11-14).

²¹ La fineza de Anfión con Ismenia hace que Cupido perdone el delito cometido por esta si se casa con el rey de Chipre. De modo semejante, al final de *El galán fantasma*, las finezas de Carlos con Astolfo merecen que el Duque lo perdone si se casa con Laura: “[CARLOS] Yo, que hice por un amigo / —¡oh, señor!— finezas tantas, / que para su amor di paso / desde mi casa a su casa, / merezca de ti perdón. / [DUQUE] Dándole la mano a Laura” (Calderón, 2015: 250, vv. 3131-3136).

dama cuya “nobleza / en la corte de Tesalia / [es] de las más ricas y excelsas” (1292)²².

La sublimación de la realidad, los códigos galantes, la artificiosidad y el refinamiento típicos de las comedias amatorias “a fantasía” resultan evidentes en la conducta de los protagonistas de *Fineza*. El sentimiento amoroso —regido por el mantenimiento del secreto de la persona amada, el recato en su manifestación verbal y el sufrimiento por celos— remite básicamente al modelo del amor cortés. Celauro y Doris se aman en secreto y la no revelación de este amor, desconocido por los demás (excepto por Lelio y Libia), es una fuente de enredo en la trama. Por mantener oculta su pasión, Celauro —quien equivoca las identidades de su amada y de Ismenia— tendrá que galantear a Doris en nombre de Anfión e idear el modo, a requerimiento del rey chipriota, de salvar a su dama de la muerte para lograr que ella ame a Anfión. El silencio de Celauro en su vivencia del amor y su lealtad a Anfión, a quien le debe la vida, provocan en el personaje un doloroso conflicto. Además, al secreto amoroso se suma el secreto de la culpabilidad de Ismenia en la desaparición de la estatua de Venus: Celauro presencié su robo pero, al haber dado a Ismenia su palabra de noble de que no revelaría lo ocurrido, su sentido del honor le impide culparla del delito para evitar que Doris reciba un castigo injusto.

El ideal cortés de un amor refinado también se halla en la pareja Anfión-Ismenia. Anfión considera necio declararse a la amada a la primera ocasión y busca la intermediación de Celauro para, habiéndola hecho sabedora de sus sentimientos a través del amigo, revelar finalmente su pasión²³. La fuerza del amor en el rey de Chipre eleva a Ismenia a un plano superior, divino, que lo convierte en su prisionero o vasallo, apaciguando su ira belicosa pero encendiendo la llama de su pasión²⁴. En el caso de Ismenia, ella representa inicialmente el cruel desdén de la amada (en correlación con su fidelidad al culto de Diana, de la que es devota sacerdotisa): se siente

²² Solo el gracioso Lelio, criado de Celauro, y su pareja, Libia, una sacerdotisa de “las legas” (1253) que actúa como amiga confidente de Doris (y centinela de los encuentros nocturnos de esta con Celauro en el jardín del templo de Diana), carecen del origen señorial de los protagonistas.

²³ “[ANFIÓN] Y así, en habiendo ocasión, / pues no hay otro de quien pueda, / por natural, por amigo / y por conocido de ella, / valerme, sino de ti, / háblala en mí, [...], / sepa que amo y sabré yo / decir que amo; que a primera / vista declararse, no hay / discreción que no sea necia” (1292-1293).

²⁴ “[ANFIÓN] ¿Viste el hermoso milagro / cuya divina belleza / se ha apoderado del alma / con tan dominante estrella / que no le deja lugar / donde el sobresalto quepa” (1291), “[ANFIÓN] [...] que ella en mi pecho / el fuego al odio apagase / y a amor le encendiese, haciendo / que con un aliento muera / y viva con otro aliento?” (1262).

ofendida al ser requebrada por Anfión²⁵. Únicamente la fineza final del rey chipriota hacia ella, perdonándole la vida, conseguirá que también triunfe el amor en su corazón.

Junto a esta idealización del sentimiento amoroso, en *Fineza* se registra con igual intensidad —como también es frecuente en las comedias palatinas— un exigente código del honor en los personajes protagonistas. Su condición noble determina sus acciones, sujetas a una rigurosa ética de lealtad a la autoridad regia, fidelidad al amigo y servicio a la amada. Especialmente Celauro sufre la superposición de esas obligaciones que conlleva el ser quien es²⁶: para no traicionar la fe dada a su rey, Aristeo de Tesalia —quien intenta regresar a su reino—, y para no resultar desleal a Anfión, su nuevo dueño y señor —que lo trata como a un amigo—, pone su espada a los pies del rey de Chipre, evitando tener que traicionar a su monarca o a su señor/amigo²⁷. De igual manera, la palabra dada a Ismenia de no revelar su culpa en la desaparición de la estatua de Venus se opone al amor que siente por Doris, a la que no puede salvar de la condena a muerte si ello implica descubrir la responsabilidad de Ismenia²⁸. El código del honor se impone, pues, a sus sentimientos. Incluso Celauro —víctima de un error en la identificación de la dama objeto del amor de Anfión— está dispuesto a cortejar a su amada en nombre del rey de Chipre, en primer lugar porque no puede defraudar a quien lo trata como a un amigo (al compartir con él los afectos íntimos de su alma) y, en segundo lugar porque debe mantener en secreto su propio sentimiento amoroso hacia Doris²⁹.

²⁵ Después de que el monarca chipriota le haya confesado su amor, Ismenia, airada, exclama: “¡Esto solo le faltaba / a mi ofendida paciencia!” (1300).

²⁶ “Yo soy quien soy” dice Celauro a Ismenia encareciendo el valor de su palabra de hombre noble (1312). Sobre el conflicto entre lealtad, amistad y amor en *Nadie fie su secreto*, ver Casariego (2018: 28-34).

²⁷ Celauro lleva a cabo este gesto para evitar que la empuñadura de su espada sea “[...] de mi rey en ofensa / o en ofensa de mi dueño. / Y pues de cualquier manera / aun en el primer amago / mi fe o mi lealtad se arriesgan / con él, contigo y conmigo / cumplir mi valor intenta / arrojándola de mí” (1285).

²⁸ “¿Qué es lo que aquí debo hacer? / Dejar que inocente muera / Doris, a quien amo, es / cruel dolor; guardar su vida, / contra la palabra y fe / que a Ismenia jurada di, / también es dolor cruel, / y tan contrarios que uno / de amor mira el interés, / de honor el interés otro. / Por ser amante, ¿he de ser / ruin? No; mas por no ser ruin, / ¿no he de ser amante? [...]” (1341).

²⁹ Una de las razones por las que Anfión ha querido “hacer de un enemigo / un amigo” (1261), convirtiéndolo en “dueño / de los secretos del alma” (1261), es para que le informe de la dama de la que se ha enamorado: “Y así, Celauro, pretendo / que, al señalártela yo, / me informes de su sujeto, / su nombre, su calidad, / su condición y su genio, / que lleva grande ventaja / quien entra en un galanteo / sabiendo, y no adivinando, / en qué agrada a su dueño” (1263). Félix, el protagonista de *Amigo, amante y leal*, sufre el mismo conflicto que Celauro: el Príncipe, su señor, le pide ser tercero de su amor hacia Aurora, su dama: “Un

También el personaje de Ismenia se mueve principalmente por las estrictas leyes del honor: ansía recuperar la honra familiar, perdida con la muerte de su hermano Flavio en un duelo con Celauro, vengándose de quien agravió su linaje (1288, 1298-1299); considera una ofensa la declaración amorosa explícita de Anfión (1301); busca fama eterna al mostrar valor en hacer desaparecer la estatua de Venus, desagraviando de esta manera a la ofendida deidad de Diana (1306); y entra en competencia de nobleza con Celauro y Doris cuando finalmente se delata como autora del robo por el que esa pareja iba a ser sacrificada (1346-1348).

Junto al amor y al honor, el ejercicio del poder es otro tema a menudo presente en las comedias palatinas. Así sucede también en *Fineza*, una comedia palaciega en la que la caracterización del rey Anfión es mayoritariamente positiva: se muestra piadoso con Celauro (enemigo al que le salva la vida cuando un soldado estaba a punto de matarlo), ordena cuidar de él como si se tratase de su propia persona y decide convertirlo, por valiente, en amigo suyo (1236). Asimismo, Anfión se comporta de modo contenido en el uso de la violencia para conquistar Tesalia: temple su saña al escuchar la música y el llanto de las sacerdotisas de Diana, perdona la vida de estas a cambio de que muden de deidad y ritos, y justifica racionalmente su furor inicial contra el templo de esa diosa relatando la cruel e injusta muerte de su padre (1240-1247). Además, cuando le comunican que, naufragada la flota de Aristeo, algunos de sus soldados están matando a los enemigos que llegan derrotados a la playa, se dispone a enmendar el desorden, evitando que se ensañen con los rendidos (1300-1301). Incluso la lealtad de Lelio para con su amo, Celauro, merece una generosa recompensa por parte del rey chipriota: una sortija con un diamante (1260). Las muestras de valentía, fidelidad o debilidad del enemigo obtienen, por tanto, el reconocimiento y la piedad de Anfión, cuya naturaleza colérica se amansa finalmente con el triunfo de su amor por Ismenia, causa del autodomínio de sus pasiones, esto es, del vencerse a sí mismo (1352).

Otros asuntos tratados en *Fineza* remiten también al mundo palatino: lo azaroso e injusto de la fortuna, diversos consejos del buen gobierno y las múltiples interpretaciones posibles de una misma realidad.

Que la fortuna es “siempre fiera, siempre infausta, / siempre necia, siempre loca” (1326) —palabras puestas en boca del gracioso Lelio cuando teme que a Libia le toque en suerte extraer de una urna el papel en el que se adjudica arbitrariamente la culpabilidad del robo de la estatua de Venus— se ejemplifica en la comedia con dos casualidades de nefastas consecuencias. Por una parte, el padre de Anfión vio por azar desnuda a Diana y esta castigó

señor, a quien le debo / lealtad, porque siempre ha sido / mi amparo, príncipe y dueño, / me hace de sus amores, / contra mí mismo, tercero” (Calderón, 2010a: 1148).

implacable e inmerecidamente ese acaso. Por otra parte, Doris, inocente del delito castigado con la pena de muerte, sacó el único papelillo que tenía escrita esa desdicha para quien lo cogiese (1327-1328).

En cuanto al ejercicio del gobierno, a lo largo de *Fineza* se alude a varios principios que deben regir su buena práctica³⁰: el castigo de un delito por parte de un gobernante debe estar basado en el uso del raciocinio, no en la eventual fortuna (buena o mala) de quien resulte culpado (1336-1337); el poderoso debe perdonar al vencido que ya se ha rendido o que es claramente inferior en fuerzas (1237-1239, 1301)³¹, en caso contrario, pasaría de gobernante valiente a déspota cruel (1239); mantener lo conquistado es más prudente y conveniente que seguir conquistando nuevos territorios de manera inmediata (1261); o aplicar la justicia de forma excesivamente rigurosa es ser sumamente cruel: se debe antes perdonar a dos acusados, sabiendo que uno de ellos es inocente, que sentenciar a ambos a muerte (1323-1324). En definitiva, la contención de los excesos emocionales y la aplicación de la razón son las mejores guías para un buen ejercicio del gobierno.

Por lo que respecta a las distintas explicaciones que puede recibir un único acontecimiento —evidencia de que la realidad es susceptible de ser apreciada de múltiples formas y de que la verdad no siempre es única o absoluta—, dos momentos de la trama lo ejemplifican perfectamente. En primer lugar, cuando la relación de Diana y Endimión recibe dos valoraciones diferentes por parte de Anfión y Doris³². En segundo lugar, cuando se inicia repentinamente una fuerte tormenta, que Doris interpreta como venganza de Diana, enojada por el sacrificio hecho a Venus en su templo (1293), e Ismenia, como premio de Venus a Anfión, pues agradecida por la ofrenda deshace la flota de Aristeo, partidario de la diosa rival (1294-1295).

El enredo amoroso de *Fineza* y las convenciones dramáticas que lo conforman vinculan también esta fiesta cortesana con elementos estructurales muy frecuentes en las comedias palatinas. Los errores de

³⁰ Como ha indicado Arellano (2018: 105), “es inverosímil que las fiestas palaciegas de gran espectáculo constituyan aceradas críticas al poder —sin perjuicio de integrar consejos de buen gobierno o críticas diversas según los casos—”.

³¹ Compárese Calderón (2010f: 1238-1239): “Si ya en la campal batalla, / atropellado lo fuerte, / te coronas vencedor, / no en lo flaco a perder echas / el segundo lauro que / lograr vitorioso puedes, / pues vencer y perdonar / es ser vencedor dos veces”, con Calderón (2015: 117, vv. 453-456): “[...] ha sido / política de los reinos / entrar en ellos piadoso / para conservarse en ellos”.

³² Como ya se ha visto, para él se trata de un amor deshonoroso para la diosa (1244); para ella, de un interés meramente científico del pastor en Diana, objeto de maliciosas murmuraciones sin fundamento por parte del vulgo (1250-1251).

identidad, el falso triángulo amoroso que de ello se deriva, los juegos de simulaciones y disimulaciones, y hasta el destacado papel del jardín como marco de algunas escenas —recursos todos ellos habituales en el universo dramático palatino— vertebran la acción de nuestra pieza con un indudable tono cómico.

En dos ocasiones Celauro comete el error de confundir la identidad de la dama objeto del amor de Anfión: en vez de Ismenia, cree que se trata de su amada Doris. Cuando el rey de Chipre lo hace confidente de su amor por la sacerdotisa “que habló por todas” (1262) teme —ya celoso— que esta haya sido su adorada Doris, y deduce que ello fue así al escuchar por boca de esta que habló a Anfión (1269). No imaginó Celauro que ambas, efectivamente, se dirigieron a Anfión, pero Ismenia primero, en nombre de todas las ninfas de Diana, y Doris después, exaltada, defendiendo su voto de lealtad a la casta diosa. También cuando el rey chipriota indica a su nuevo amigo que la hermosura de la que se ha enamorado es “la que el sacrificio lleva / de las tórtolas de Venus” (1286) se produce la confusión de la dama aludida. En el último momento previo al sacrificio Ismenia entrega a Doris la bandeja con la pareja de tórtolas y Celauro, al ver a esta, cree confirmada su desgracia. Incluso Anfión, inducido por la equivocación de Celauro, comparte —aunque de manera breve— la confusión entre esos personajes femeninos: cuando llevan a su presencia a Doris, tapado el rostro con un velo negro por ser ella la destinada por la fortuna a ser inmolada, cree hallarse ante Ismenia. Solo al aparecer esta última y ordenar quitar el velo de la cara de la otra dama, deshace este enredo y es consciente de la causa de ese error (1340).

Los fingimientos son recurrentes y múltiples en la trama. Ismenia, fiel devota de Diana, simula aceptar de buen grado la nueva deidad de Venus ante la debilidad de su fuerza frente a las tropas de Anfión y la esperanza de que Aristeo, rey de Tesalia, intentará recuperar pronto su reino y, con ello, los ritos de su venerada diosa (1247, 1281). Anfión, a sugerencia de Celauro, para poder perdonar a la condenada a muerte —quien cree inicialmente que es Ismenia— prepara una “traza” (o actuación, 1323) ante los demás: la desdichada debe rogarle llorosa a sus pies y él, compasivo, olvidará su enojo y le salvará la vida (1324)³³. En cuanto a Celauro y Doris, cada uno de ellos intenta hacer creer a Anfión —por finezas de amor mutuas— que cometió el robo de la estatua de Venus para salvar al otro de la muerte (1343-1346). Su

³³ Se trata, pues, de un rey tracista que participa también en la generación de comicidad en *Fineza*. En tanto que ello supone, además, la ruptura del decoro de este personaje, máximo representante de la nobleza y de la autoridad, nos hallamos ante un rasgo dramático propio de las comedias de capa y espada y, en consecuencia, se abordará más por extenso en el próximo apartado de este trabajo

elevada capacidad de invención sobre lo ocurrido (o sea, de traza o engaño verbal) lleva al rey chipriota a condenar a ambos, pues le resulta imposible descubrir quién de los dos miente (1346). Es entonces cuando Ismenia —por una fineza de honor— se decide a confesar su secreto.

Si los juegos de simulación contribuyen decisivamente al desarrollo del argumento de *Fineza*, lo mismo sucede con las disimulaciones. Los silencios de los personajes acerca de un secreto que deben callar acentúan sus conflictos internos y el enredo de la trama³⁴. Así, Celauro encubre no solo su amor por Doris, sino también el delito de Ismenia, lo que le acarrea un intenso sufrimiento tanto por la competencia amorosa de Anfión (al que cree prendado de su dama), como por no poder librar a Doris de una culpa ajena. A su vez, Ismenia mantiene oculto el deshonor familiar que Celauro le ha causado (en un duelo a muerte con un hermano suyo) y calla hasta el último momento su autoría del robo de la estatua de Venus. Por lo que respecta a Doris y Anfión, también ellos viven con disimulo hacia los demás sus sentimientos amorosos: Doris únicamente hace partícipe a su “secretaria” (1330), Libia, de su relación con Celauro, y Anfión solamente confía a Celauro su enamoramiento de Ismenia. Al final los secretos de amor y de culpa en el robo serán desvelados, pero no el relacionado con el honor de Ismenia. Libia revela los amores de Celauro y Doris a Ismenia (1329), y esta, consciente de la nobleza del ofensor de su familia (pues Celauro mantiene la palabra dada de guardar en secreto su robo pese a ver condenada por ello a su amada) descubre su autoría del delito. También Doris desvela a Anfión el amor de Celauro hacia ella (1345) para que comprenda la fineza que su amado intenta hacer al autoinculparse de la afrenta a Venus (que se le achaca a ella). Solo el secreto que comparten Celauro e Ismenia permanece sin aclarar para los demás personajes: Ismenia alude exclusivamente a “alguna casual tragedia” que hizo enemigas a sus casas (1347). El honor, sin duda, mereció por parte de don Pedro un tratamiento dramático más serio y reservado que el amor en nuestra comedia.

Por último, la importancia del jardín (anexo al templo de Diana) en el desarrollo de la trama permite establecer otro vínculo entre *Fineza* y las comedias palatinas³⁵. Ahí es donde Celauro y Doris han tenido encuentros amorosos nocturnos antes del inicio de la acción (1267) y donde se localiza la escena final de la primera jornada (1267-1272). De noche, sin esperar su aparición —pues lo cree muerto— Doris se encuentra con Celauro y, del

³⁴ Sobre el secreto como estrategia dramática en Calderón, ver Castro Rivas (2013), Kroll (2015) y Casariego (2016).

³⁵ Sobre el jardín como espacio del amor (y de acciones clave) en las comedias palatinas, ver Zugasti (2002), Lobato (2007), Alvarado Teodorika (2010) o Iglesias (2013). Para un estudio general del espacio en *Fineza*, ver Rodríguez Romera (2015: 289-306).

susto, se desmaya³⁶. En la segunda jornada, cuando Doris se halla de nuevo ante él y se da cuenta de lo falso de la noticia de su muerte, se establece una nueva cita en el jardín para aclarar su papel de tercero en los amores de Anfión: “[DORIS] no dejes de ir esta noche / al jardín por la respuesta” (1297). Sin embargo, aunque Celauro ya había accedido esa noche al templo para pasar seguidamente al jardín (1307), el encuentro casual con Ismenia impide la reunión de los enamorados (1312). Ello, por supuesto, agudiza el enredo de la trama: Doris le recrimina olvidos a Celauro, y Anfión —sabedor por Libia de que ella y Doris estuvieron en el jardín hasta el alba la noche del robo en el templo— intentará librar a la que cree su amada (pues Doris es el nombre que Celauro le ha dado de esa dama) del infortunio del sacrificio a Venus.

En definitiva, no son pocos los rasgos de *Fineza* que suelen registrarse en las comedias palatinas: la elevada condición noble de las dos parejas protagonistas, el amor refinado y cortés que se profesan, el exigente código del honor que rige su comportamiento, el tratamiento de asuntos como el conflicto entre lealtad, amistad y amor, lo injusto de la fortuna o los preceptos del buen gobierno, y diversas convenciones en la estructuración del enredo (confusión de personalidades, fingimientos y disimulaciones, secretos y revelaciones, y la función del jardín como espacio propicio para el desarrollo de la trama amorosa).

LOS RASGOS DE CAPA Y ESPADA EN *FINEZA CONTRA FINEZA*

Como es sabido, la creación de una comedia áulica en el siglo XVII conllevaba la exclusión del subgénero dramático de capa y espada. Sin embargo, la evolución del teatro palaciego a lo largo de esa centuria, el éxito paralelo de las convenciones de las comedias urbanas y el extraordinario dominio de las técnicas dramáticas por parte de Calderón a la altura de la fecha de composición de *Fineza* explican la destacada presencia en esta pieza de elementos de capa y espada³⁷. Incluso, como se verá, el propio

³⁶ En el siguiente apartado del trabajo se abordará la comicidad de esta escena y su relación con las comedias de capa y espada.

³⁷ Para las convenciones de las comedias de capa y espada resultan imprescindibles los trabajos de Arellano (1999: 37-63), (2001: 88-92), (2011: 185-222). Escudero Baztán analiza esa mecánica precisa en *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (2021b: 21-35), *El escondido y la tapada* (2021a: 63-78) y *El encanto sin encanto* (2021a: 103-106). (Remito a esas páginas para la consideración como de capa y espada de los elementos dramáticos de *Fineza* estudiados en este apartado). Fernández Mosquera (2013: 136) ha precisado que las fiestas mitológicas de Calderón y las comedias de capa y espada comparten “juego de enredo, profusión de exhibicionismo ingenioso por parte del dramaturgo y gran capacidad de entretener al auditorio”.

dramaturgo se preocupó por hacer explícito en *Fineza* el uso de pasos típicos de ese tipo de comedias.

Así sucede en la última escena, tremendamente cómica, de la primera jornada. Doris, acompañada de Libia, está de noche en el jardín para recordar sus entrevistas amorosas con Celauro, a quien cree muerto después de que Lelio le haya comunicado esa noticia (falsa). Parodiando el “Aquí fue Troya”, llora la pérdida de su amado teniendo a los elementos de la naturaleza por testigos:

DORIS Si estas sombras, si estas ramas,
este horror, este silencio,
estas fuentes y estos cuadros
callados testigos fueron
de mis gozos, ¿por qué no
lo han de ser de mis tormentos?
No a buscar alivios, Libia,
en estas deshoras vengo:
memorias, sí; [...].
Y así, déjame llorar
sobre estas ruinas, diciendo:
“Aquí fue amor”³⁸. (1267-1268)

Y cuando se dirige retóricamente a Celauro, como si su fantasía se lo representase delante (1269), este sale de su escondite entre los árboles para intentar aclararle lo sucedido. El consiguiente sobresalto de Doris, impresionada por lo que cree un alma en pena, le acarrea su desvanecimiento. A los gritos de Libia, las demás sacerdotisas acuden a su socorro y Celauro vuelve a ocultarse entre unas ramas. Más tarde, cuando descubran que está realmente vivo, Libia admitirá con gracia “que anoche en temblar nosotras / fuimos grandísimas bestias” (1287). Lelio, por su parte, califica a su amo de “fantasma de capa y espada” que no puede ser tomado en serio (o “de veras”, 1289). Al intentar pegarle Celauro por haber sido el culpable de la confusión y del desmayo de Doris, el gracioso juega cómicamente con el lenguaje mediante la antítesis *cuerpo en pena / alma en pena*:

LELIO Que siempre tengo de hallarte
de soliloco.
CELAURO Pues llegas
a buen tiempo para burlas.

³⁸ Compárese con Calderón (2015: 169, vv. 1381-1384): “[JULIA] Triste, funesto jardín, / tú, que en tiempo más alegre / si pompa del amor fuiste, / ruina ya del amor eres”.

LELIO ¿Quién quieres que esté de veras
sobre haber sido fantasma
de capa y espada?

CELAURO De esa
causa, infame, tienes tú
la culpa. *Maltrátale.*

LELIO ¿Yo?

CELAURO Si no hubieras
esparcido tú la voz...

LELIO Detén la mano; no quieras
que sea cuerpo en pena yo
porque tú fuiste alma en pena. (1289)

Esa escena del jardín en *Fineza* guarda muchas semejanzas con otra muy famosa de *El galán fantasma* (2ª jornada, vv. 1361-1560) y, probablemente, los espectadores auriseculares percibieron los elementos dramáticos comunes: la localización en un jardín nocturno, la creencia en la muerte (falsa) del amado, la apelación llorosa a la naturaleza, la compañía de una criada / amiga, la aparición inesperada del galán, el desmayo de la dama, los gritos reclamando auxilio y el esconderse final del galán³⁹. En ambas comedias la omnisciencia informativa del público, sabedor de datos desconocidos por los personajes, provoca la carcajada ante los miedos y las exageradas reacciones de estos. Además, la comicidad de ese pasaje de *Fineza* proviene de la actuación de *dramatis personae* de condición social elevada, Doris y Celauro, lo que constituye otro rasgo propio de las comedias de capa y espada.

³⁹ La explícita caracterización del paso del “fantasma” como de “capa y espada” en *Fineza* tal vez permita reconsiderar a nueva luz el subgénero dramático de *El galán fantasma*, comedia considerada bien palatina, bien de capa y espada (ver sobre ello Iglesias, 2015: 16-22). Asimismo, conviene tener en cuenta que la primera traducción italiana conocida de *La dama duende*, pieza de capa y espada con la que *El galán fantasma* tiene manifiestas conexiones, se titula *La fantasma, ovvero La dama spirito* (Iglesias, 2015: 26). Un verso de esta comedia compara, además, a la dama duende con un fantasma: “como fantasma se fue” (Calderón, 2005: 160, v. 2232). También en *El encanto sin encanto* los extraños acontecimientos que se atribuyen a hechizos o encantos —tras los que se oculta Serafina— se relacionan jocosamente con un fantasma: “[FRANCHIPÁN] [...] suena esta cadena / a manera de fantasma” (Calderón, 2010e: 402). Para el gracioso Capricho, en *Basta callar*, el “paso de la fantasma” es aquel en el que un personaje se asusta —con un evidente efecto cómico— al ver a otro al que creía muerto: “[CÉSAR] ¿De qué / te espantas? [NISE] ¿No he de espantarme, / si muerto te llevo a ver? / [CÉSAR] (No es Estela. ¡Qué mal hice / en nombrarme!). [CAPRICHIO] (Antes fue bien, / que el paso de la fantasma / tardaba mucho)”, “[CAPRICHIO] (Esta vez, pues no se asusta / el Conde de ver a un muerto / al paso de la fantasma, / echo por aqueos cerros)” (Calderón, 2010c: 1337 y 1305, respectivamente).

Esa extensión del papel cómico a personajes nobles reaparece en un par de escenas destacadas. Al final de la segunda jornada Ismenia y Celauro protagonizan un hilarante encuentro, de noche, en el interior del templo. Ambos coinciden ahí por casualidad, sin conocer inicialmente la identidad de su inesperada compañía. Se hallan en medio de la oscuridad y, para regocijo de los espectadores, manifiestan su temerosa sorpresa mediante cómicos paralelismos antitéticos:

ISMENIA	Cierre agora la puerta. Mas ¿quién va?
CELAURO	No va nadie.
ISMENIA	Yo estoy muerta. Hombre o fantasma o quien eres, ¿cómo aquí, ¡el cielo me valga!, a estas horas estás?
CELAURO	¿Cómo, mujer o sombra o fantasma ⁴⁰ , en este sagrado tú también a estas horas andas?
ISMENIA	Yo en mi casa estoy.
CELAURO	Pues yo en la ajena. (1308) ⁴¹

Tras el reconocimiento de la voz de Ismenia por parte de Celauro, la identidad de este se revela mediante una convención dramática típica de las comedias de capa y espada: Ismenia le quita la banda que tapaba su rostro, expuesto entonces a la luz del alba (1311). De esta manera Celauro no solo asume en *Fineza* el rol convencional del “escondido” (primero en el jardín y después en el interior del templo), sino también el de “tapado” (desempeñando el papel tradicionalmente ejercido por alguna dama en las piezas de capa y espada).

La tercera escena en la que los actantes nobles generan comicidad por sí mismos es aquella en la que Anfión lleva a cabo una representación, a modo de un actor, previamente trazada por Celauro para salvar de la muerte a la que cree su amada:

⁴⁰ Compárese con Calderón (2005: 153, v. 2080): “Ángel, demonio o mujer”. En rigor, hasta que Celauro descubre su identidad, la dama que se encuentra de noche en el interior del templo es una dama duende (o fantasma) para él.

⁴¹ Nótese de nuevo la alusión léxica al “fantasma” (doble, en este caso) que, de identidad desconocida, aparece repentinamente de noche. En dos ocasiones, por tanto, Celauro es considerado un “fantasma” (intrínsecamente cómico) en *Fineza*.

CELAURO Y dado caso que sea
 ella la más desgraciada,
 podrás, disponiendo que
 se eche llorosa a tus plantas,
 fingir tú que la piedad
 al enojo se adelanta
 y perdonarla. (1324)⁴²

Advertida Doris por Celauro de la actuación prevista (1332), empieza a interpretar su rol de condenada que suplica piedad. Anfión, quien finge reticencia a conceder su perdón, manifiesta en los apartes su auténtica preocupación por hacer bien la deshecha: “(Dime, Celauro, si finjo / bien la deshecha)” (1336). Incluso, como si se tratase de un director de escena, da indicaciones a los demás personajes para que representen adecuadamente su papel: “(Dila tú que ruegue más)” (1337). La ‘actuación’ de Anfión concluye bruscamente cuando descubre la confusión de identidades entre Doris e Ismenia (1338-1339), pero otros ‘intérpretes’ de la traza todavía siguen comportándose según el guion previsto:

CELAURO (Advierte, señor, que es
 ya ese mucho fingir; puesto
 que has de perdonarla, ¿qué
 esperas?) (1339)

LIDORO (Todo esto es fingido; no
 a retirarla lleguéis,
 aunque él lo mande). (1341)

Como se ha podido comprobar, el metateatro cómico inserto en *Fineza* afecta a personajes nobles (Celauro, Doris) y hasta a un rey (Anfión). Esta ruptura de su decoro dramático relaciona inequívocamente nuestra comedia con el subgénero de capa y espada⁴³.

⁴² La idea de la traza partió del propio monarca, figura dramática que convencionalmente no se interesa en industrias o mañas con fines amorosos: “[ANFIÓN] Dime [*a Celauro*], ¿qué traza / en eso fundar podemos / para que no entre en la airada / pena de todas? / [...] / Yo quisiera / que con industria o con maña / su esención se disimule” (1323).

⁴³ Otras referencias metateatrales presentes en *Fineza*, de naturaleza muy distinta a la analizada arriba, aluden a algunas comedias famosas de don Pedro: *Dar tiempo al tiempo* (“(Esto es fuerza, dando al tiempo / tiempo para que se enmiende)”, 1247), *Mujer, llora y vencerás* (“una, que fue la que dije / que habló por todas, mi afecto / ganó primero llorando”, 1262) y *Las manos blancas no ofenden* ([LIBIA] “Llegué yo, saqué la mía, / salí en blanco —aunque no en blanca / mano, que también hay duelo / que negras manos no agravian—”, 1327).

Por otra parte, las alusiones a duelos con espada remiten a lances convencionales de las comedias urbanas. Así, ponderando su amor por Doris, Celauro recuerda la muerte de Flavio (hermano de Ismenia) en un duelo provocado probablemente por su competencia por la misma dama⁴⁴. No obstante, asegura la nobleza de su comportamiento porque “sin traición y sin cautela / fue, en igual duelo” (1297). Con todo, Ismenia desea vengar esa ofensa a su honor y saca la espada a Celauro para acabar con su vida (1299). Contemplada esta escena por Anfión, el monarca chipriota malinterpreta lo sucedido achacándolo a una exagerada reacción contraria de ella a la supuesta declaración de Celauro en su nombre. Cuando más tarde pida explicaciones sobre ello y Celauro le aclare que no hablaba de su parte sino para merecer el desenojo de Ismenia sobre otro asunto (1340), los celos llevan a Anfión a plantear un duelo para dirimir la imaginada competencia amorosa con Celauro:

ANFIÓN (La voz detén,
que a ningún fin ni a mirarla
tú por ti te has de atrever.
Y pues este es duelo para
averiguado después,
quitadme ahora de delante
esa alevosa, esa infiel. (1340)

El rey de Chipre se comporta, pues, como un galán de capa y espada. Solo al final, por boca de Ismenia, sabrá que su enemistad con Celauro no es debida a cuestiones de amor, sino de honor (1347).

También la recolección final del enredo es una convención dramática habitualmente presente en las comedias de capa y espada. En *Fineza* se registra en el discurso en que Ismenia se declara culpable del robo de la estatua de Venus, deshaciendo así buena parte de los equívocos de la trama:

ANFIÓN Pues ¿quién la ejecutó [la culpa]?
ISMENIA Yo,
yo, que, siendo de Diana
—molesto a nadie parezca
recopilar cabos, cuando
irlos recogiendo es fuerza—
yo, que, [...] (1346)

⁴⁴ “¿Ves amarte con recato / tal que aun la menor sospecha / no resultó de la muerte / de Flavio, hermano de Ismenia, / contra ti? [...]” (1296).

Asimismo, dos sutiles referencias a los potenciales receptores de la comedia guardan relación con las frecuentes rupturas de la ilusión escénica en las piezas de capa y espada. Cuando Lelio duda de que su amo, hecho prisionero de Anfión, conserve la llave que da acceso al jardín del templo y aquel le hace ver que nadie repara en una llave cuya importancia desconoce, el gracioso alude a algunos envidiosos prestos a sacar defectos a los ingenios (es decir, a Calderón, por algún despiste o incoherencia en el desarrollo del enredo de sus comedias):

CELAURO	¿Quién quieres, necio, que de una llave, que ignora de dónde es, hiciese aprecio?	
LELIO	Una por una, de que salves la objeción me huelgo; que hay ingenios de puntillas que sienten el que haya ingenios ⁴⁵ . Y volviendo a noche y llave, ¿cómo has de apurarlos [<i>los celos</i>]?	(1266)

También la referencia a unos “curiosos impertinentes” (1242), quienes podrían averiguar la cronología precisa de la acción si Anfión explicitase el tiempo transcurrido desde la muerte de su padre, parece remitir a espectadores excesivamente atentos a los detalles más nimios de la trama y a su perfecta conformidad entre ellos.

Por otra parte, tal y como sucede generalmente en las comedias urbanas, en *Fineza* la nómina de personajes es muy corta, reducida prácticamente a tres parejas: dos nobles (Celauro-Doris, Anfión-Ismenia) y una subalterna decididamente cómica (Lelio-Libia). La densa red de relaciones personales entre esos personajes potencia, como se sabe, la complicación del enredo, tan inverosímil como gracioso.

Por último, respecto a algunos recursos propios de la mecánica de capa y espada, como son el esconderse el galán y el taparse la dama, ya se ha ido señalando su presencia en *Fineza* en páginas anteriores⁴⁶.

En definitiva, resulta evidente (a la par que llamativo) que Calderón utilizó diversas convenciones dramáticas del subgénero de capa y espada en

⁴⁵ Compárese con Calderón (2020: 110, vv. 65-71): “[LISARDA] ¿Y qué es? [PATACÓN] Que algún entendido / que está de puntillas puesto / no murmure que entra presto / lo tapado y lo escondido, / y antes de ver en qué para / diga, de sí satisfecho, / que este paso ya está hecho”.

⁴⁶ Celauro y Anfión se esconden en varias ocasiones; Doris aparece cubierta con un velo negro ante Anfión cuando —se supone— va a ser sacrificada; y Celauro tapa su rostro con una banda para ocultar su identidad a Ismenia la noche del robo en el interior del templo.

la creación de la fiesta mitológica *Fineza contra fineza*: la escena del “fantasma”, la ruptura del decoro en los personajes nobles, la comicidad metateatral en la que estos participan, las alusiones a duelos con espada, la recolección final del enredo, las rupturas de la ilusión escénica y el esconderse y/o taparse de algunos personajes.

CONCLUSIONES

En los apartados precedentes se ha demostrado la presencia en *Fineza contra fineza*, fiesta cortesana de Calderón estrenada en 1671, no solo de rasgos míticos —que permiten confirmar la caracterización de la pieza como mitológica—, sino también de abundantes y destacados elementos palatinos y de capa y espada⁴⁷. Ello confirma que una comedia áurea es una suma de rasgos dramáticos esenciales y secundarios para su clasificación en un determinado género (y subgénero). No se trata tanto de una cuestión de cantidad (pueden ser más numerosos —como en *Fineza*— los rasgos secundarios, auxiliares, que no determinan su adscripción genérica), como de calidad (dos o tres elementos dramáticos pueden ser decisivos, esenciales, en cuanto al género y subgénero de una pieza)⁴⁸.

Por otra parte, esta pieza palaciega es un magnífico ejemplo de que las comedias mitológicas de los últimos años de Calderón suponen no solo una continuación y ampliación de la mezcla genérica explorada por él con anterioridad, sino también una perfecta adecuación a los gustos teatrales del público cortesano⁴⁹. La propia evolución del género mitológico en la segunda mitad del siglo XVII, el afán de experimentación por parte de don Pedro y su completo dominio de las convenciones dramáticas confluyeron en *Fineza contra fineza*, una comedia especialmente híbrida (por la acusada combinación de rasgos mitológicos, palatinos y de capa y espada),

⁴⁷ Como bien apuntó Pedraza (2000: 199), “Las técnicas y las convenciones dramáticas calderonianas están fijadas con genial precocidad desde el primer momento. No puede extrañarnos que a lo largo de su carrera se contaminen e hibriden”.

⁴⁸ Como explica Arellano (2011: 232), para diferenciar los macrogéneros trágico y cómico, “hay dos clases de rasgos: los esenciales y los secundarios, [...] La mezcla de secundarios no desvirtúa el modelo que los recibe”. De manera semejante, para distinguir los subgéneros dramáticos, también se deberán reconocer elementos primarios, determinantes en la caracterización genérica de cada pieza concreta, frente a otros auxiliares, no principales en cuanto al género. Por ejemplo, la simple aparición de un dios mitológico con un decisivo papel en la resolución del enredo de una comedia convertiría a esta en mitológica (subgénero dramático). Su carácter trágico o cómico (macrogénero) dependería de la presencia marginal o no del gracioso, de la generación (o no) de comicidad por parte de otros personajes, o de la existencia (o no) de acontecimientos que despiertan la compasión del público.

⁴⁹ Las comedias palatinas y urbanas eran algunos de los géneros que más triunfaban en las representaciones particulares de palacio (ver Shergold y Varey, 1982).

espectacular (por el despliegue de recursos musicales, visuales y escenográficos), refinada (por la sublimación del amor y del honor en sus protagonistas) y cómica (por la extensión a los personajes nobles de la función de generar risa).



Bibliografía

- Alvarado Teodorika, Tatiana, “El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón”, en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI congreso de la AIH. París, del 9 al 31 de julio de 2007*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, vol. 2, pp. 145-165, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_049.pdf>, [01/11/2021].
- Alvarado Teodorika, Tatiana (ed.), “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *La dama y galán Aquiles. (El monstruo de los jardines)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 11-99.
- Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Gredos, 1996.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- Arellano Ayuso, Ignacio, “Calderón y los géneros dramáticos, con otras cuestiones anejas: honor, amor, legitimación política y autoridad de las taxonomías”, *Rilce*, nº 34.1, (2018), pp. 100-126.
- Aut, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols., <<http://web.frl.es/DA.html>>, [15/06/2021].
- Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, Fausta Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica, 2005.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Amigo, amante y leal*, José María Ruano de la Haza (ed.), en *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010a, pp. 1114-1218.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Apolo y Climene*, Sebastian Neumeister (ed.), en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010b, pp. 1039-1162.

- Calderón de la Barca, Pedro, *Basta callar*, José María Ruano de la Haza (ed.), en *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010c, pp. 1219-1348.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, Sebastian Neumeister (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2010d.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El encanto sin encanto*, Sebastian Neumeister (ed.), en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010e, pp. 333-447.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Fineza contra fineza*, Sebastian Neumeister (ed.), en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010f, pp. 1223-1353.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El galán fantasma*, Noelia Iglesias Iglesias (ed.), Madrid, Cátedra, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, Verónica Casais Vila (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- Casais Vila, Verónica (ed.), “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2020, pp. 9-42.
- Casariego Castiñeira, Paula, “El secreto como estrategia dramática: el caso de *Nadie fie su secreto*, de Calderón”, *Memoria y civilización*, nº 19, (2016), pp. 113-129.
- Casariego Castiñeira, Paula (ed.), “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *Nadie fie su secreto*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2018, pp. 11-67.
- Castro Rivas, Jéssica, “Secreto y silencio en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca”, en “*Festina lente*”. *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 65-77.
- Egido, Aurora (ed.), “Introducción”, en Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-104.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, *Amor, honor y poder o el universo dramático de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2021a.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (ed.), “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, Madrid, Cátedra, 2021b, pp. 11-49.
- Fernández Mosquera, Santiago, “Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón”, *Anuario Calderoniano*, nº 6, (2013), pp. 133-147.

- Gómez Rubio, Gemma, “Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*”, *Lectura y Signo*, nº 2, (2007), pp. 191-216.
- Iglesias Iglesias, Noelia, “El jardín minado de *El galán fantasma* de Calderón”, *Atalanta*, nº 1.2, (2013), pp. 51-76.
- Iglesias Iglesias, Noelia, “Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón”, *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 91.3, (2014), pp. 243-260.
- Iglesias Iglesias, Noelia (ed.), “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 11-69.
- Kroll, Simon, “El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón”, *Hipogrifo*, nº 3.1, (2015), pp. 19-34.
- La flecha del amor*. / Comedia / con que / el día que cumple / felices años / la / serenísima / reina de España / D. Mariana / de / Austria / festeja / a las cesáreas majestades / de / Leopoldo / y / Margarita / el Excelmo. Señor / Marqués de los Balbases / embajador de España. / En 22 de diciembre de 1672. / Escrita en Viena / por la obediencia de una pluma española. / En la imprenta de Juan Bautista Hacque, <https://books.google.es/books?id=_6cUq7d2MjQC&pg=PP16&lpg=PP16&dq=La+flecha+del+Amor.+/+Comedia/+1672&source=bl&ots=nCTeGx9zW0&sig=ACfU3U2LP7mwCTxbRuX_yxCGIXO3WjPk3g&hl=es&sa=X&pli=1#v=onepage&q&f=false>, [01/11/2021].
- Lobato, María Luisa, “‘Jardín cerrado, fuente sellada’: espacios para el amor en el teatro barroco”, en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, Antonio Serrano (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219, <[https://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-jtsoXXI_XXIII/\\$File/JornadasTeatroSigloOro.XXI-XXIII.pdf](https://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-jtsoXXI_XXIII/$File/JornadasTeatroSigloOro.XXI-XXIII.pdf)>, [22/06/2021].
- Manrique Frías, Gerardo, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*, tesis en acceso abierto dirigida por el prof. Dr. D. Juan Antonio López Férrez, UNED, 2010, <<http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:Filologia-Gmanrique&dsID=Documento.pdf>>, [12/07/2021].
- Mariscal Hay, Beatriz, “Observaciones sobre la recepción de *Fineza contra fineza* de Calderón: representación y lectura”, *Anuario Calderoniano*, nº 1, (2008), pp. 269-283.
- Neumeister, Sebastian (ed.), “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. IX-XXVIII.

- Ovidio, *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (eds.), Madrid, Cátedra, 2009.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Plinio el Viejo, *Historia natural. Libros I-II*, introducción de Guy Serbat, traducción y notas de Antonio Fontán, Ana María Moure Casas y otros, Madrid, Gredos, 1995.
- Rodríguez Romera, María Isabel, El espacio en la técnica dramática de Calderón. Las comedias mitológicas cortesanas, Tesis Doctoral, UNED, 2015, <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Mirodriguez/RODRIGUEZ_ROMERA_MIIsabel_Tesis.pdf>, [01/11/2021].
- Sáez, Adrián J., “Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, nº 21, (2015), pp. 95-115.
- Shergold, Norman D. y John E. Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- Trambaioli, Marcella, “*Il pastor Fido* de Giovan Battista Guarini: Paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias”, en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (eds.), Madrid, Polifemo, 2010, vol. 2, pp. 1337-1373.
- Trambaioli, Marcella, “A vueltas con la fiesta teatral del barroco español: modelos, normas y rasgos”, *Anuario Calderoniano*, vol. extra, nº 1, 2013, pp. 235-252.
- Vila Carneiro, Zaida (ed.), “Introducción. Una de las primeras comedias de Calderón”, en Pedro Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2017, pp. 9-44.
- Zugasti, Miguel, “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, en *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 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)*, Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.), Madrid / Pamplona, Revista Estudios / GRISO, 2003, pp. 159-185.