

El palacio confuso, de Mira de Amescua, a la luz de otras comedias palatinas

Valle Ojeda Calvo
Universidad de Sevilla

El punto de partida de *El palacio confuso*, comedia palatina¹ escrita por Mira de Amescua en torno a 1620, es la desaparición de los dos hijos del rey por diversas causas, como se nos narra en la relación inicial². Como ocurre en tantas otras comedias palatinas, el argumento de la pieza nace del abandono y del desconocimiento de la verdadera identidad. Los hijos abandonados o perdidos es un tema de raigambre literaria que podemos rastrear en la novela bizantina, en los libros de caballerías, en el cuento oriental y en el folklórico, en la *novella*

1. F. Weber define las comedias palatinas «en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres» («Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, M. Chevalier, F. López, J. Pérez y N. Salomon eds., Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberomaericanos, 1977, p. 871). J. Oleza («La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Teatros y prácticas escénicas II: La Comedia*, J. L. Canet coord., London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, p. 154), S. Arata (*Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "Comedia Nuova"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 49), al igual que B. W. Wardropper que las llama «de fantasía» («La comedia española del Siglo de Oro», en B. W. Wardropper y E. Olson: *Teoría de la Comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 195), vienen a coincidir básicamente con F. Weber en la definición de este tipo de subgénero, que, en la taxonomía realizada por M. Vitse (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, UTM, 1988, pp. 328-30), viene a corresponder, en general, con las comedias palatinas. Por otra parte, este alejamiento espacio-temporal de la realidad trae consigo, a veces, la utilización de elementos históricos, como se puede observar en *El palacio confuso*, donde son frecuentes las referencias a la historia siciliana.

2. La reina da a la luz a dos hijos y, temiendo ser acusada de adúltera, se deshace de uno de ellos entregándolo a un campesino. Más tarde, el rey se deshará del otro niño ya que, al consultar los astros, halla que su hijo en un futuro será un rey tirano, por lo que, dentro de un cofre, lo arroja al mar.

y comedia erudita italianas, en los *scenari* de la *commedia dell'arte*... y que tendrá gran fortuna en nuestro teatro áureo, sobre todo en el subgénero palatino³.

De las diversas causas por las que son habitualmente abandonados los héroes de las comedias, esta obra nos presenta dos. La primera, vinculada a lo que F. Delpech llama mitología de la impureza⁴, ya que se creía que el parto múltiple era prueba del adulterio de la mujer, y que aparece también en otras comedias de Lope como *Los pleitos de Inglaterra*, *la Corona de Hungría* o *Los Porceles de Murcia*⁵. La segunda, motivada por razones políticas frecuentemente unidas a problemas de sucesión: El rey conoce por un vaticinio que el recién nacido le ha de quitar el reino, por lo que, para quedar a salvo, se apresura a eliminarlo. Sirvan de ejemplos *Lo que está determinado*, *Dios hace reyes*, ambas comedias de Lope de Vega, o la obra anónima *La platera*, de finales del XVI, que se conserva en la Biblioteca de Palacio de Madrid⁶.

3. F. Weber ha analizado en varios trabajos cómo la macrosecuencia del niño de sangre real o noble abandonado que luego recobrará su posición de nacimiento, está presente en numerosas comedias palatinas («Hacia una morfología de la *Comedia* del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, XIV, 1976, pp. 101-138; «El *Perro del hortelano*, comedia palatina», *NRFH*, XXIV, vol. 2, 1975, pp. 339-363; «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época», *Segismundo*, XII, 1979, pp. 112-131).

4. François Delpech, «Les jumeaux exclus: cheminements hispaniques d'une mythologie de l'impureté», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Idéologie et discours. Colloque International (Sorbonne, 13, 14 et 15 mai 1982)*, A. Redondo ed., Paris, Publications de la Sorbonne, 1983, pp. 177-204. Este trabajo contiene además una amplia bibliografía sobre el tema de los gemelos en la literatura, a la que habría que añadir el estudio más reciente de Sharon G. Dahlgren («La semiótica de los gemelos en Calderón: *Mujer, llora y vencerás*», *Dispositio*, vol. XIII, 33-35, 1988, pp. 179-95). Para *El palacio confuso* en concreto, véase C. H. Stevens, *Lope de Vega's El palacio confuso together with a Study of the Menachmi Theme in Spanish Literature*, New York, 1938, tesis doctoral que resume en la introducción de su edición de la obra (Vega, Lope de, *El palacio confuso*, Charles H. Stevens, ed., New York, Instituto de las Españas, 1939) y donde trata la fortuna italiana de la obra plautina, así como la influencia de estas dos tradiciones en la dramática española. Sobre los hijos abandonados véase J. M^a Díez Borque, «Parentescos ficticios de lo hijos abandonados. Significados y funciones en la comedia de Lope de Vega», en *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles). Colloque International (Sorbonne, 15, 16 y 17 mai 1986)*, A. Redondo ed., Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 247-266, así como la bibliografía de referencia.

5. *El romance de Espinelo*, que no parece tener fuente literaria conocida (François Delpech, «Les jumeaux exclus: cheminements hispaniques d'une mythologie de l'impureté», art. cit., p. 180), comparte con esta obra de Mira de Amescua el tema de los gemelos separados para no dejar ninguna sombra de duda acerca de la honra de la reina.

6. Al final de esta comedia, podemos leer cómo el Rey Latino explica la desaparición de su hermano (transcribimos modernizando sólo la puntuación y acentuación):

Las comedias palatinas tienen como núcleo central una secuencia de ocultación de identidad, bien por desconocimiento de la misma, como en este caso, o bien por exigencias estratégicas, como en *Los donaires de Matico*, *Las burlas veras* o *El príncipe de Tiro*⁷, que comporta una serie de aventuras durante el período de la identidad oculta, hasta la recuperación de ella y la consiguiente reintegración social del protagonista, al ser devuelto a su condición

REY

Misterio tiene tu maraña y quento.
 Que este moço es mi hermano ciertamente;
 yo daré clarísimo desquento
 de la pura berdad que el alma siente,
 que, siendo a su principio y nacimiento
 juzgado de agoreros banamente,
 su estrella se alló que, si bibía,
 a mi padre el estado quitaría,
 el qual con este miedo acobardado,
 aunque con pecho baleroso y fuerte,
 mandó echarle en el mar, qual fue allado,
 por no ser el berdugo de su muerte.
 Y, adibinando su dichoso ado
 por mi felice y benturosa suerte,
 le puse este joyel. ¡O caro hermano!
 ¡O caso misterioso y soberano!

(*La platera*, ms. II-460, ff. 314r-v)

La astrología aparece en numerosas comedias de nuestros siglos de oro (Giulia Poggi, «Astrología e letteratura nella Spagna del Secolo d'Oro», *Studi Ispanici*, 1977, pp. 9-44; Antonio Hurtado Torres, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1984; Agustín de la Granja, «Entre gitanas y astrónomos: notas para las dos primeras consultas de la Lonja de Investigadores», *Criticón*, 47, 1989, pp. 151-160; Gabriel Rosado, «El esclavo de Roma y lo que ha de ser», *Bulletin of the 'Comediantes'*, XXIV, 1972, pp. 25-30; Hannah E. Bergman, «En torno a *Lo que ha de ser*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado, ed., Madrid, EDI-6, 1981, pp. 365-77; Robert D. F. Pring-Mill, «La victoria del hado» en *La vida es sueño*, en *Hacia Calderón*, Hans Flasche, ed., Berlin, Walter de Gruyter, 1970, pp. 53-70; Peter N. Dunn, «The Horoscope Motif in *La vida es sueño*», *Atlante*, 1, 1953, pp. 187-201; Frederik A. de Armas, «El planeta más impío»: Basilio's Role in *La vida es sueño*, *Modern Language Review*, 81, 1986, pp. 909-911; Frederik A. de Armas, «Icons of Saturn: Astrologer-Kings in Calderon's *Comedias*», *Forum for Modern Language Studies*, 23, 1987, pp. 117-30; Frederik A. de Armas, «El desplazamiento de los astros en *Antes que todo es mi dama*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 161-69). Además es el eje temático de algunas como *Lo que está determinado* o *Lo que ha de ser*, ambas obras de Lope de Vega. En la mayoría de estas referencias a los horóscopos y a la creencia en la influencia de los astros, se deja ver cierta censura. Así, en la obra que comentamos, aparece: «y el Rey, que a la Astrología, / no como varón discreto, / daua fe demasiada» (vv. 31-33), o en *Dios hace reyes*: «los agtieros, que son naturaleza / de tiranos, cansan mucho al cielo» (*Obras de Lope de Vega y Carpio (Nueva edición)*, Madrid, Real Academia Española, 1917, vol. IV, p. 607).

7. *Comedia de los amores del Príncipe de Tiro y Duquesa de Cantabria*, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. II-463, ff. 145r-70v.

real⁸. El período de aventuras es la fase del triunfo del «enredo», verdadero corazón de la comedia. En el caso de la pieza que analizamos, el día en que se decide quién ha de ser el marido de Matilde, sobrina del rey y reina de Sicilia, al haberse quedado éste sin herederos⁹, aparece en la corte un joven y arrogante soldado que, por la historia que le cuenta a la reina Matilde, pronto el espectador puede identificar con el gemelo que «un rey tirano sería» y fue arrojado al mar:

REINA

¿Quién eres?

CARLOS

Si atención, Reyna, me dieres,
lo que sé de mí diré.

[.....]

La piedad de vn pescador
de esas playas me ha criado,
que los cielos rigurosos
aun el padre me negaron.

Como se cuenta de Venus,
podré dezirte que traygo
origen del mar: mis padres
son sus olas y peñascos.

(vv. 277-284)¹⁰.

Se produce así el primer encuentro entre Carlos y Matilde que va a provocar en la reina un debate interior entre el deseo por Carlos y el miedo y pudor que

8. Cfr. J. Oleza «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», art. cit., pp. 171-75.

9. Según la ley normanda que fue implantada por la invasión vikinga de Sicilia (cfr. Vega, Lope de, *El palacio confuso*, Charles H. Stevens, ed., op. cit., p. 98).

10. Cito por la edición de C. H. Stevens que atribuye esta obra a Lope de Vega (Vega, Lope de, *El palacio confuso*, Charles H. Stevens, ed., op. cit.). Para el problema de atribución véase R. Moglia, «El palacio confuso no es de Lope de Vega», *Revista de Filología Hispánica*, 5, 1943, pp. 51-56; S. Griswold Morley; Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968, p. 324; V. G. Williansem, «The versification of Antonio Mira de Amescua's Comedias and of some Comedias attributed to him», *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy*, Chapel Hill, 1976, p. 156; Erasmo Hernández González, «La primera edición de *El palacio confuso* no es de 1634», *Revista de Filología Española*, LXXII, 1992, pp. 179-81.

le produce el desconocimiento de la identidad de él, y por tanto la duda acerca de la pertinencia de su amor por el riesgo que conlleva: la posibilidad de amar a una persona inferior en la escala social. Este tipo de comportamiento amoroso, propio de las comedias palatinas como ha analizado el Prof. Vitse¹¹, está asociado a secuencias de identidad oculta y por consiguiente de diferencia social, aparente o real, como obstáculo a vencer en la trayectoria amorosa. Matilde, la reina, se debatirá entre un querer y no querer. Se siente atraída por Carlos, le pregunta quién es y, en aparte, se confiesa a Porcia, su dama:

REINA

Mis pensamientos se inclinan
prodigiosamente a Carlos
sin que pueda sugetarlos
la razón, sueltos caminan
sin freno. Porcia, ¿qué haré?

PORCIA

Vencerte y considerar
que eres Reyna y has de dar
a Sicilia Rey que esté
de todos bien admitido.
Corrige el gusto a tus ojos:
no te entreguen tus antojos
a un hombre no conocido.

(vv. 465-76)

Pero, haciendo caso omiso de los prudentes consejos de Porcia favorece a Carlos permitiéndole sentarse en el banco de la nobleza:

Siéntate, Carlos, que yo
instituyo en ti nobleza

(vv. 477-78)

11. *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*, proyectan, según M. Vitse (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, op. cit., p. 569), la noción central de vergüenza (no en el sentido psicológico, sino como un disfuncionamiento de la potencia imaginativa) y el debate a que se ven expuestos los protagonistas entre el deseo y el honor, al tratarse de amores entre seres socialmente desiguales con los problemas que plantea en la época lanzarse a tal aventura. La comedia palatina se alza así como una metáfora del camino que han de recorrer los amantes y de los peligros que éste entraña.

Con lo que levanta la indignación de los nobles:

CONDE

No
 porque la Reyna lo mande
 se deue perjudicar
 la nobleza titular
 de Sicilia, que es tan grande
 que no cabe en este banco:
 y assí, no tenéys lugar.

(vv. 480-86)

Ante esta oposición de la nobleza, resuelve hacer marqués a Carlos en recompensa por sus méritos militares. En realidad, está encubriendo su pasión, como le confiesa a Porcia en otro aparte y donde vemos cómo se vuelve a debatir entre el pudor y el impudor, entré la vergüenza y la desvergüenza:

REINA

¡Ay, Porcia, no puedo más!
 Darle más honras quisiera,
 pero no lo haré.

(vv. 545-47)

Carlos a su vez es el prototipo de caballero desplazado de su clase por alguna causa fortuita que, teniendo su antecedente en el *Don Duardos* de Gil Vicente, tendrá gran fortuna en el teatro del siglo XVI y XVII. Todos estos protagonistas tienen en común la transparencia de su origen noble y unas aspiraciones interiores que no se corresponde, al menos por el momento, con el papel que les ha tocado desempeñar en la sociedad, por lo que se deben hacer a ellos mismos¹². Así Carlos reivindica, como ya lo hiciera don Duardos casi

12. Mireno, protagonista de *El vergonzoso en palacio*, lo expone en los siguientes versos:

MIRENO

Esto, que había de humillarme,
 con tal violencia me altera,
 que desta vida grosera
 me ha forzado a desterrarme;
 y que a buscar me desmande
 lo que mi estrella destina,

un siglo antes, el valor de la persona por sí misma con independencia de su condición social:

CARLOS

Hijo de mis pensamientos
soy agora, y noble tanto
que hasta los cielos leuanto
máquinas sobre los vientos.
El valor los nobles haze,
y así, por examen, sobra
mirar cómo el hombre obra,
y no mirar cómo nace.

(vv. 225-32)

Estas aspiraciones interiores le lleva a una veloz carrera, pues Carlos llega soldado a la corte y en breve se alza como rey, lo que hace que aparezca repetidas veces representado metafóricamente como Faetón y con otros símbolos emblemáticos, como la mariposa, que quema sus alas por acercarse demasiado a la luz del sol, ya que, con igual rapidez que ascendió, va a caer en desgracia y en el disfavor de su reciente esposa la reina que pronto se arrepiente por haber consentido en casarse con Carlos, al ver su altivez y tiranía (tirano porque se impone por la fuerza primero a la nobleza y luego a la reina, cumpliéndose así, aunque temporalmente, el pronóstico que le hicieron al nacer)¹³.

Su osadía y ambición lo llevan a su propio abismo, por lo que, antes de que termine la primera jornada, la reina reacciona. Y comienza la confusión, la acción del drama, verdadero motivo dramático. A partir de este momento palabras como intriga, industria y confusión aparecerán repetidamente. La reina se hará ahora con los hilos de la comedia, al promover la intriga que le hará

que a cosas grandes me inclina
y algún bien me aguarda grande;
que, si tan pobre nací
como el hado me crió,
cuanto más me hiciere yo,
más vendré a deberme a mí.

(Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, Everett Hesse, ed., Madrid, Cátedra, 1990, I, vv. 391-402).

13. En las comedias, al menos de Lope, se cumple siempre como ha demostrado H. E. Bergman («En torno a *Lo que ha de ser*», art. cit.), aunque, al ser una cuestión peliaguda en la época, se hable de posibilidad, no de certeza.

recuperar su reino, consistente en gobernar por medio de un villano, semejante al rey –se trata como se supondrá del otro hermano gemelo–, deshaciendo así todo lo que haga Carlos, el rey tirano.

La intriga urdida por la reina no sólo lleva a presentar a Carlos como loco ante el reino, sino a que él mismo se lo crea, lo que le encamina a la desesperación, como se puede ver en los siguientes versos:

CARLOS

¡Alto! Pues lo dicen todos,
loco estoy, yo lo confieso,
o quieren por mi soberuía,
castigarme así los cielos.
Aquel Rey, que en Babilonia
bestia pareció en vn tiempo
por su soberuía, soy yo.
Loco estoy, y no lo entiendo;
discurro bien, siento bien,
de mis acciones me acuerdo;
a mí vienen los valdones,
y la locura está en ellos.

(vv. 2035-46)

Matilde se sirve de la locura como medio de exclusión del poder que Carlos le había arrebatado. El destronamiento por la locura está, pues, asociado aquí al tema del tirano, como en *El rey por semejanza*, atribuida a Lope de Vega o *El amor desatinado* de Lope de Vega, y al del rey sustituido, pues el tirano es reemplazado provisionalmente por un sosia y sólo recobrará el gobierno una vez arrepentido y aprendida la lección¹⁴.

Y así comienza el tercer acto, con una reina todavía enamorada, pero dispuesta a seguir con la intriga para salvar a su reino y a su marido, como ella misma expone al inicio de la última jornada:

14. Véase al respecto, Françoise Vigier, «Folie et exclusion dans les "comedias" de Lope de Vega», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, op. cit., pp. 239-55 y François Delpech, «Un souverain, un ange et quelques folies: avatars d'un exemple médiéval», en *Visages de la folie (1500-1650)*, A. Redondo; A. Rochon, eds., Paris, 1981. Delpech documenta en el citado trabajo cómo el tema del rey sustituido está ligado a una tradición que prolonga un conjunto de mitos indoeuropeos relativos a la dualidad de la función soberana y que permanece asociada a los ritos de renovación del año.

REINA

Porcia, el amor porfía
 y crece esta pasión más cada día.
 A Carlos quiero. Sabe
 que mostrarle rigores es vn suaue
 arbitrio por que emiende
 la altiua condición con que pretende
 el reino en tiranía.
 Y no está loco, no, que la industria es mía;
 sólo pretendo agora
 que agradezca este amor.

(vv. 2067-76).

Para conseguirlo se sigue con la confusión. La reina le hace creer que tiene intenciones de anular su matrimonio, una vez que lo ha anulado como rey. Inventa una segunda intriga: un encuentro entre los dos hermanos gemelos para hacer creer a Carlos que está ante su propio fantasma, lo que provocará su arrepentimiento, pues interpreta la aparición de Enrico como un aviso del más allá. Y continúa el enredo, pues Mira no se priva de un buen enredo al uso con un cuadro de balcón, con confusión de voces y entrecruzamientos de parejas¹⁵ amparado todo por la osuridad de la noche, lo cual hace que el mismo Carlos se crea finalmente loco:

CARLOS

¡Viue Dios que ahora toco
 con las manos que estoy loco,
 y en vano salud pretendo!

(vv. 2494-96)

Hasta que llegamos al final, al desenlace esperado con la aclaración de los hechos y reconocimiento de los dos gemelos, con más lugares comunes, como

15. La trama, a medida que avanza la comedia, se va complicando cada vez más. Así, en la jornada segunda, Carlos, que no se conforma con arrebatarle el trono a Matilde, convirtiéndose entonces en un tirano, la eclipsa como mujer al dedicarle su amor a Porcia, a su vez enamorada del Duque Octavio, quien, en la primera jornada, pretendía a la reina para, de esta manera, subir al trono de Sicilia.

es la marca del héroe¹⁶, y sin faltar una última confusión entre los hermanos: llega el padre adoptivo de Enrico a buscarlo a la corte, cuando cree ver a su hijo transformado de villano en cortesano (realmente Carlos) y, cuando se da cuenta de la trama él crea otro equívoco reconociendo como hijo a Carlos y no a Enrico para que este último reine. Pero al final se aclara todo: Enrico es el hijo de los reyes de Sicilia que la reina mandó ocultar y criar en el campo y, por lo tanto, hermano gemelo de Carlos, quien, por la señal de su pecho, es el primogénito y, por consiguiente, rey legítimo de Sicilia.

El esquema conflictivo de las comedias palatinas, como ha analizado el prof. Oleza para Lope, consiste en la desestabilización del orden que lleva a aventuras de la identidad oculta para que, al final, al cumplirse éstas, haya un restablecimiento del orden y recuperación de la identidad¹⁷. Básicamente este es el esquema de *El palacio confuso*, pero con la particularidad, no poco importante, de la intensificación del «enredo», que se debe a la inserción en el conflicto de base de otros típicos como el cuadro de balcón o las diversas confusiones de gemelos, verbigracia. Podemos concluir, por tanto, que Mira hace uso de materiales anteriores, algunos propios o vinculados al subgénero a que pertenece esta comedia, pero en favor de la intriga, pues el enredo pasa a ser el eje central de ella, restando importancia a la línea argumental¹⁸. Y es que, como ha señalado F. Serralta, el enredo no es privativo de la comedia de capa

16. Las joyas o señales corporales eran habituales en los héroes predestinados de la literatura caballeresca y del cuento folklórico (N. Belmont, *Les signes de la naissance. Etude des représentations symboliques associées aux naissances singulières*, París, 1971; François Delpech, «Du héros marqué au signe du prophète: esquisse pour l'archéologie d'un motif chevaleresque», *Bulletin Hispanique*, 92, nº 1, 1990, pp. 237-57; María Rosa Lida de Malkiel, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976).

17. J. Oleza «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», art. cit., pp. 171-75.

18. La comedia palatina, por su lejanía de la realidad cotidiana en el espacio y en el tiempo (rasgos definitorios del subgénero), se sitúa en un terreno muy apropiado donde poder desbrozar los enredos más complicados. Todo, o casi todo, es válido, pues la verosimilitud se salva por su ubicación en países y tiempos no cercanos al espectador. Y, si alguien se cuestionara la "realidad" de lo que acontece, el dramaturgo le recuerda cuáles son las reglas del juego, pues lo que el público presencia es casi un sueño (v. 778), una historia o fábula (v. 853) o comedia (v. 985). Por eso, a veces se han calificado a estas comedias de subversivas (B. W. Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro», art. cit.; F. Weber, «El *Perro del hortelano*, comedia palatina», art. cit.), pues, a pesar de que al final se restablezca el orden, pretendiendo abolir el desorden generado por el enredo, esto no invalida del todo lo que el espectador acaba de ver y que tanto contrasta con la realidad de su vida.

y espada. Éste, que se irá imponiendo a partir de los años veinte, llega a ser no sólo el «cómo» sino el «qué» de muchas comedias auriseculares¹⁹.

19. Cfr. F. Serralta, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-37. Así M^a del Pilar Palomo, al estudiar la comedia de enredo de Tirso de Molina, la divide en tres apartados, de acuerdo a su determinación geográfica y temporal: palaciega o palatina, cortesana y villana (Tirso de Molina, *Obras*, edición, prólogo y notas de M^a del Pilar Palomo, Barcelona, Vergara, 1968, pp. 9-130. El prólogo está reproducido, en parte, en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, vol. 3, F. Rico ed., Barcelona, Crítica, 1983, pp. 862-69; «Señales de fijación espacial en la comedia de enredo tirsista», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 105-119).