I. El teatro caballeresco del Siglo de Oro

I.1 Anticipaciones renacentistas: los espectáculos caballerescos

Los libros de caballerías fueron un auténtico "best seller" del siglo XVI, como la crítica ha demostrado en los últimos años al dedicarse con más intensidad al estudio del género. Por el número de títulos y ediciones que se conocen, no hay duda de que la novela caballeresca impregnó el ambiente literario a lo largo de todo el siglo, incluso a pesar de las protestas de diversos sectores de la iglesia y de la cultura[1]. El éxito fue rotundo, y sus lectores no sólo pertenecieron a la clase noble, como sería lógico esperar, sino también a otras capas sociales, como por ejemplo los artesanos, en cuyas pequeñas bibliotecas entraban también títulos del género caballeresco[2]. El hecho de que su público fuese tan amplio hizo que, ya en las primeras décadas del siglo, algunos autores comenzasen a considerar la oportunidad de aprovechar este éxito para llevar a la escena las aventuras de los caballeros andantes más conocidos. Si consideramos que Garcí Rodríguez de Montalvo escribió su *Amadís de Gaula* a finales del siglo XV, y que lo dio a la imprenta en 1508, nos parece significativo que ya alrededor de 1533 el dramaturgo Gil Vicente decidiese llevar a la escena *La Tragicomedia de Amadís de Gaula*, una reescritura, parcialmente paródica, de las gestas del conocido caballero[3]. Diez años antes, el mismo dramaturgo había escrito *La tragicomedia de Don Duardos*, refundición de unos episodios del *Primaleón*, segundo libro del ciclo palmeriniano[4]. Hay que

[1] Para los libros de caballerías como género editorial, cf. LUCÍA MEGÍAS a; para la crítica a este género, cf. SARMATI.

[2] CHEVALIER.

[3] VICENTE b, VICENTE c.

[4] VICENTE a, VICENTE b.

subrayar que la comedia amadisiana se caracteriza como punto de contacto entre el género narrativo y el teatral; en efecto, en aquellos años las representaciones se habían suspendido por la muerte del rey Manuel en diciembre de 1521 y probablemente la obra de Gil Vicente iba destinada a la lectura. A pesar de que éstas fueron las primeras obras que pueden considerarse decididamente "caballerescas", con anterioridad ya Bartolomé de Torres Naharro había intentado incorporar elementos de los libros de caballerías en sus dos comedias *Jacinta* y *Aquilana*[5]. En concreto esta última presenta el tema del príncipe disfrazado de villano que, aunque muy antiguo[6], aparece con las mismas modalidades que en el Libro Segundo del *Palmerín de Olivia*. Asimismo trataron la materia caballeresca tanto Alonso de Villegas en su *Comedia Selvagia* (1554), como Pedro Hurtado de la Vera con *Doleria o sueño del mundo* (1572), -aunque hay que poner de relieve que ya nos hallamos frente a una degradación de los temas caballerescos[7]-, y, dentro del espacio del teatro, el dramaturgo Rey de Artieda con sus obras perdidas *Amadís de Gaula* y *Los encantos de Bretaña*.

Al mismo tiempo, ya en el siglo XV se desarrolló otro fenómeno peculiar que tenía sus raíces en los libros de caballerías: los torneos y las invenciones caballerescas organizadas en ocasión de celebraciones públicas solemnes como bodas reales, nacimiento de príncipes, o recibimientos de miembros de la familia real en ciudades del reino. Quedan huellas de estos espectáculos caballerescos en las relaciones de fiestas de la época, que ha estudiado en profundidad Teresa Ferrer[8], en las que se demuestran cómo los protagonistas de los libros de caballerías vivían una segunda vida en las representaciones y festejos organizados, por ejemplo, con ocasión del recibimiento de Carlos V en Valladolid

[5] GILLET, pp. 325-365 y 459-564.
[6] THOMPSON, T 31.1.
[7] BARANDA, p. 167.
[8] FERRER a, b.

en 1517; o las programadas para el nacimiento del infante Felipe en 1527, cuyas fiestas se anularon por el saco de Roma, y que estaban fundadas en aventuras del *Amadís*[9]; o por la entrada de Felipe II en Zaragoza en 1599 cuando un cronista anónimo pudo llegar a decir que eso "parecía ficción de los libros de Amadís o Esplandián"[10]. Pero el acontecimiento de mayor importancia para nosotros tuvo lugar en 1549 en Binche, con ocasión de las fiestas en honor de la reina de Hungría, hermana de Carlos V, y en relación con el viaje del príncipe Felipe, quien participó en un torneo en el que no faltaban el cartel de desafío, los encantadores y las princesas encantadas[11]. Como observa Teresa Ferrer, "al lector que se adentre en la relación de Calvete de Estrella sobre el torneo celebrado en Binche en 1549 le parecerá estar recorriendo las páginas de un libro de caballerías más que las de una crónica de sucesos"[12], sobre todo en las descripciones de la aventura de la espada encantada y del Castillo Tenebroso destinadas a ser rematadas por el mismo príncipe disfrazado de Amadís de Gaula.

Estas puestas en escenas de episodios de libros de caballerías se llevaron a cabo durante todo el siglo y progresivamente se pasó de simples invenciones a verdaderas representaciones palaciegas, como ocurrió en la fiesta llevada a cabo por la entrada en Burgos de la reina Ana de Austria, una de las etapas de su camino hasta Segovia, donde se iba a casar con Felipe II. Allí, el día 27 de octubre de 1570 se puso en escena la representación inspirada en el *Amadís de Gaula*, que iba precedida de un torneo y terminaba con un espectáculo de fuegos de artificio[13].

[9] CHEVALIER, p. 80.

[10] CHEVALIER, p. 87.

[11] CALVETE DE ESTRELLA, pp. 20-50.

[12] FERRER VALLS a, p. 17.

[13] Véase la relación de este recibimiento en FERRER VALLS a, pp. 191-196.

I.2 Libros de caballerías y teatro barroco

Los libros de caballerías habían ya dado prueba a los pocos años de su nacimiento, como hemos visto, de una gran capacidad de renovarse continuamente en otros géneros literarios. Al entrar en el nuevo siglo la temática caballeresca se demostró apta para ser aprovechada en la nueva 'comedia': los dramaturgos utilizaban esta materia a sabiendas de que el público todavía la apreciaba y seguía leyéndola, si bien no con la misma intensidad que el siglo anterior. Por tanto nos hallamos ante un subgénero teatral, el teatro caballeresco, que considera los libros de caballerías como hipotexto de éxito seguro. Hay que subrayar que las actitudes de los dramaturgos frente a la materia caballeresca fueron muy distintas, según se deduce del análisis del *corpus* textual del teatro caballeresco, que incluye unas treinta obras[14]. En efecto, es posible identificar por lo menos tres dinámicas transtextuales en la reescritura de las aventuras caballerescas en el teatro. En primer lugar, puede darse una estrecha relación con el hipotexto caballeresco y esto normalmente se declara a partir del título, directamente inspirado en algún famoso caballero andante o alguna aventura inolvidable; y sucesivamente en el mismo texto que propone una adaptación de los motivos caballerescos con una mínima interferencia de otros temas. Es el caso de *El castillo de Lindabridis* de Calderón[15], que reescribe el triángulo amoroso de Febo, Lindabridis y Claridiana, trazado por Diego Ortúñez de Calahorra en el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555)[16], o, claro está, también el caso de nuestro *Palmerín*.

En segundo lugar, el género caballeresco empezó a ser considerado como un sustrato común: es decir, ya no se cita-

[14] DEMATTÈ d. Remito al estudio introductorio de dicho catálogo para el estudio del subgénero.

[15] CALDERÓN b.

[16] ORTÚÑEZ DE CALAHORRA.

ban o reescribían episodios concretos, sino que se inventaban nuevos caballeros o aventuras teniendo como próxima base los ya lejanos libros de caballerías. Antonio Hurtado de Mendoza escribe la comedia *Querer por solo querer*[17], en la cual los protagonistas son el príncipe Felisbravo y la reina de Tartaria Zelidaura; pero al mismo tiempo se presentan unos *tòpoi* del género caballeresco: una aventura del palacio en el que aparece encantada Claridiana y otra de un espejo maravilloso en el que los visitantes pueden, a nivel de metaficción, admirar reflejadas las fiestas de Aranjuez.

Por último, hay un grupo de obras en las cuales los elementos caballerescos, a pesar de ser perfectamente reconocibles por parte del público, representan tan sólo un segmento del desenlace de la comedia, entremezclándose éstos con otros rasgos característicos del teatro barroco. Así, por ejemplo, con *La torre de Florisbella*, Alonso de Castillo Solórzano escribe una auténtica comedia de magia donde podemos detectar elementos tan típicos del hipotexto caballeresco como un grifo volador que lleva al príncipe Lisidoro a la isla del rey Calidorante, o numerosos encantamientos que se dan en la torre de Florisbella, hija de éste último[18].

Estas dinámicas de traducción transtextual ponen de manifiesto que el género caballeresco no se puede considerar como simple fuente, sino más bien como hipotexto que se relaciona en distintos niveles con el hipertexto teatral. En concreto se pueden reducir a tres las técnicas que permitían el aprovechamiento dramático de los libros de caballerías. En primer lugar, los dramaturgos, ante la imposibilidad de trasladar al teatro las largas relaciones contenidas en las aventuras caballerescas, seleccionaban las que mejor pudieran adaptarse a la escena. Además, una vez elegido al personaje o la aventura, quedaba la posibilidad de condensar

[17] HURTADO DE MENDOZA.
[18] CASTILLO SOLÓRZANO.

varios rasgos en un mismo protagonista o acumular episodios de distintos libros atribuyéndoselos a un mismo caballero. Por último, no podemos olvidar que en todas estas obras interviene un componente de invención bastante significativo, puesto que la adaptación de la obra en prosa al teatro supone un cambio estructural tajante.

II. El *Palmerín de Olivia*, libro de caballerías, y la comedia de Montalbán

El texto teatral que ahora edito se inspira en un libro de caballerías anónimo, el *Palmerín de Olivia*[19], una de las tres obras caballerescas españolas, junto con el *Amadís de Gaula*[20] y las *Sergas de Esplandián*[21], más leídas en los siglos XVI y XVII.

En 1511 se publica en Salamanca la primera edición del *Palmerín de Olivia*, seguida al cabo de un año por su continuación, el *Primaleón*[22]. El texto se presenta anónimo y a pesar de varios intentos[23], no se puede descartar ninguna de las tres posibles hipótesis de asignarle un autor. Se ha pensado en Francisco Vázquez[24] y Juan Augur de Trasmiera[25]; y por último, siguiendo los versos del mismo Juan Augur, se insinúa la posibilidad de que una mujer haya escrito el libro con la ayuda del hijo para las escenas militares. Recientemente se ha intentado fijar identidad de esta escritora: podría tratarse de Catalina Arias, mujer del mercader de tejidos Pedro Vázquez y probablemente madre de

[19] PALMERÍN. Obsérvese que en el libro aparece *Olivia* (villano de la tierra de Olivia) mientras que en Montalbán es *Oliva*.

[20] RODRÍGUEZ MONTALVO a.

[21] RODRÍGUEZ MONTALVO b.

[22] Salamanca, 1512 (PRIMALEÓN).

[23] GARCÍA DE DINI, EISENBERG, LUCÍA MEGÍAS b, MARÍN PINA c.

[24] MARÍN PINA e. A propósito del tópico del falso autor, con relación al manuscrito hallado, véase: MARÍN PINA a.

[25] Esta tesis fue propuesta por Guido Mancini (MANCINI, pp. 9-10) y Giuseppe Di Stefano (PALMERÍN, pp. 626-630, n. 3).

aquel Francisco Vázquez ya mencionado que vivía en Ciudad Rodrigo en aquellos años[26]. La autoría femenina, a pesar de no demostrada, resulta indudablemente interesante al menos por dos motivos: en primer lugar, para un estudio sociológico de la literatura de una época en la que las mujeres empezaban a asomarse a la escena literaria[27]; en segundo lugar, porque al tratarse de un tópico prologal sin ninguna consistencia real, demuestra la importancia del público femenino durante el siglo XVI, quien se veía directamente invitado a leer una obra escrita para quien debía conocer sus gustos[28].

El éxito editorial del género caballeresco está sin duda demostrado por los estudios sobre su recepción[29], y si analizamos el fenómeno de la publicación del ciclo palmeriniano, tenemos una prueba fehaciente de ello. Como sabemos[30], el *Palmerín de Olivia*, después de la primera edición de 1511, se imprimió doce veces durante los setenta años siguientes. El *Primaleón*, su continuación, tuvo un discreto éxito al contar diez ediciones, la última de las cuales en 1598, mientras que del tercer libro del ciclo, *Platir*[31], no nos queda más que la primera edición de Valladolid de 1533. Si cotejamos estos datos con aquellos de otros libros de caballerías, descubrimos que el éxito del *Palmerín* puede compararse sólo con el del famoso *Amadís de Gaula*, que cuenta con veinte ediciones, y las *Sergas de Esplandián* (diez ediciones).

[26] MARÍN PINA c, p. 7, nota 13.

[27] En ámbito caballeresco hay varios casos de autoría femenina, como por ejemplo Beatriz Bernal que compuso el *Cristalián de España*, y Leonor Coutinho que escribió probablemente el *Belindo* (MARÍN PINA e, p. 123, n. 20; véase también EISENBERG-MARÍN).

[28] DEMATTÈ b.

[29] A este propósito y en general por cuestiones relativas al género caballeresco véase EISENBERG-MARÍN.

[30] LUCÍA MEGÍAS a, pp. 604-605.

[31] PLATIR.

La supervivencia del género caballeresco después de la fatídica fecha de 1605, año en el que se publicó la primera parte del *Quijote* y que frecuentemente se indica como el punto de no regreso para los libros de caballerías, se lleva a cabo de distintas formas. La elección de los editores de no volver a imprimir estas obras implica indudablemente una motivación en primer lugar comercial, pero la reducción o, mejor dicho, la transformación del público receptor, y por consiguiente del mercado, no impide a los libros de caballerías circular a través de un circuito paralelo gracias al considerable número de ejemplares impresos (como demuestra el número de los conservados hasta nuestros días en las bibliotecas), al ser considerados joyas literarias y consecuentemente guardados (y leídos) por un número reducido de apasionados fieles[32]. Pero la prueba definitiva del ininterrumpido éxito del género fue su capacidad de transformarse para ser acogido en nuevas formas literarias, sobre todo el teatro y el romancero[33]. En efecto, la temática caballeresca demuestra muy pronto su maleabilidad, y las posibilidades que encierra para atraer el gusto de distintas tipologías de público: desde los representantes de la nobleza que, según se la visto, se entretenían con fiestas teatrales caballerescas, hasta el público teatral, heterogéneo por definición, y de romances. Con el paso del tiempo los lectores de los personajes caballerescos renacen también en la literatura de toda Europa, y su permanencia se ha extendido hasta nuestro siglo, en el cual asistimos a un renovado éxito del género, y no sólo en el ámbito ibérico[34].

Volviendo al *Palmerín de Olivia*, hay que decir que el primer libro del ciclo palmeriniano sobrevive, sin considerar el teatro del cual nos ocuparemos más adelante, también en el género

[32] Baranda, p. 160.

[33] Para las relaciones entre libros de caballerías y romancero remito a los siguientes estudios: Baranda; Di Stefano; García De Enterría a y b; Marín Pina b (pp. 327-328), c (pp. 24-27) y d; Río Nogueras a.

[34] A este propósito véase Baranda, pp. 177-178.

romanceril[35]. El documento más significativo es un romance de mediados del s. XVIII, recientemente descubierto, compuesto por el maestro Joseph Blas Moreno y titulado *Nueva relación y famoso romance en que se refieren los trágicos sucessos, encantos, valentías y venturoso fin de Palmerín de Olivia, príncipe de Macedonia*[36], en el cual el protagonista inicialmente nos cuenta la historia de su nacimiento y abandono:

Yo nací a los nueves meses,
fui embuelto en paños de grana.
No dudo que ausencia hiziesse
pues una fría mañana
me arrojó a estos montes verdes
de una oliva y una palma.
Fui arrullado en tierna calma
y un piadoso labrador,
en trage de cazador,
alentó mi cuerpo y alma[37].

A pesar de que hasta este momento los acontecimientos respeten el libro de caballerías, nos enteramos poco a poco, según la narración procede, que el desarrollo de la trama se aleja del modelo novelesco para acercarse a la comedia de Montalbán. Efectivamente, se nos narra la infancia transcurrida con Polinarda, hermana de leche, que resultará ser heredera del imperio de Asia. A partir de este momento se repite la trama teatral, fuera de unos pequeños detalles[38], hasta que en algunos momentos

[35] MANCINI, pp. 139-150. Véase también MARÍN PINA d.

[36] *Compuesto por Don Joseph Blas Moreno, maestro de primeras letras en Lorca, año 1755* (cf. MARÍN PINA d, pp. 982-983).

[37] Cito por el estudio de MARÍN PINA (d, pp. 983-984).

[38] Marín Pina observa que el anillo mágico que Lucelinda entrega a Palmerín en el romance se transforma en una flor (MARÍN PINA d, pp. 984-985).

se copian algunos versos de la misma comedia. Como se ha observado, se conservan los nombres vaciados de su original espíritu caballeresco, mientras que la trama teatral barroca se mantiene[39].

En la primera mitad del s. XVII, cuando Juan Pérez de Montalbán decidió refundir para la escena las aventuras del conocido caballero, más de un siglo después de su aparición en forma de *libro*, probablemente los destinatarios de la pieza no coincidían con los lectores directos del género caballeresco. Hay que suponer que la mayoría de las personas que presenciaban estas representaciones eran lectores de segundo grado de los libros de caballerías: conocían estas aventuras de oídas, pero podemos pensar que pocos de ellos habían tenido la posibilidad de leer directamente una de estas obras.

La comedia que nos ocupa fue compuesta probablemente en los años 1629-1631, cuando Montalbán empezó a interesarse por la temática caballeresca, como lo indican no sólo su teatro sino también su obra miscelánea *Para Todos* (1632), en la cual intercala, como ya hemos dicho, una novela de argumento caballeresco titulada *El palacio encantado*. La métrica de la comedia, como veremos[40], y los evidentes puntos de contactos entre el *Palmerín* y otras obras del mismo autor, como las comedias *Santo Domingo en Soriano* y el *Caballero del Febo*, confirman la datación. Montalbán, quizás por el éxito que tuvo su obra palmeriniana, decidió aprovechar la temática caballeresca en otros textos teatrales, utilizando por lo visto también el autoplagio, práctica común en todos los dramaturgos del s. XVII[41]. En primer lugar, casi al mismo tiempo que componía el *Palmerín*, Montalbán vuelve a lo divino los temas caballerescos en el auto *El caballero del Febo*.[42] Como

[39] Cf. Baranda, p. 162; Marín Pina d, pp. 983-984.

[40] *Infra*, III.3.

[41] Cf. Profeti a, p. 159, nota 13.

[42] Cf. Profeti b. Trebacio (el Género Humano), hijo adoptivo de Carlo Magno, es raptado y encantado por Lindaraxa (la Culpa) que se ha enamorado de él y ha hecho un pacto con Luçidoro (Lucifer) para mantenerlo

ha escrito Maria Grazia Profeti, "lo scenario della commedia di cavalleria, stemperato nella sua vaghezza e nella gratuità di tanti incantesimi ed elementi fatati, si adatta perfettamente a rivestire l'insegnamento teorico cattolico, quasi che una forma del tutto vuota, e non sostenuta che dal piacere di dipingere fantastiche gesta, abbia ora trovato il suo contenuto"[43]. Al mismo tiempo, no hallamos sólo una cercanía genérica entre el *Caballero del Febo* y el *Palmerín*, ya que en el auto hay por lo menos dos casos de reciclaje en primer lugar, Montalbán atribuye al gracioso Bretón las mismas características que definían a Chapín, como el increíble apetito y la denuncia de las convenciones sociales, utilizando algunos versos (vv. 1938-1986) de la *Tercera Jornada* del *Palmerín* que en el auto ocasionan dos intervenciones distintas de Bretón:

Y os dará,
si no lo abéis por enoxo,
cada día un usso nuebo
en los traxes más ayrossos
de las damas, verbigraçia
de copetes, perifollos,
clabos, guedexas, jaulillas,
rodetes, morçillos, moños,

en su poder. Amadís de Grecia (el Amor Divino) exhorta a su hermano Trebacio a que socorra al Caballero del Febo (Cristo), y éste tiene que superar tres pruebas en un palacio encantado contra el gigante Roxartes (la Superbia), Leviatán (el Demonio), y la Parca. A pesar de que en un primer momento Trebacio rechace ser liberado por efecto del encantamiento, el Caballero le restituye Fisberto (la Razón) y Rossarda (la Voluntad) y así puede concluir el último duelo con la Parca, aunque acaba mortalmente herido, una vez que ha matado a su enemiga. Para no quedar en el olvido, el Caballero del Febo manda que pinten con su misma sangre su retrato, y seguidamente muere en los brazos de Trebacio, pronunciando el nombre de su padre Carlo Magno al que acusa de haberle abandonado.

[43] Cf. PROFETI b, p. 238-239.

manteos, polleras, naguas,
esterillas, enboltorios
y unos guardainfantes nuebos,
de tal balunbo y tal toldo
que sólo debaxo de uno,
que está quiçá en el contorno,
cabe un conbento de frayles,
con ser algunos muy gordos[44].

[...] pues fuera de las gradezas
que en su esphera se contienen,
de gustos que ban y bienen,
de tessoros, de riquezas,
jardines, plantas y flores,
fuentes, animales, abes,
coches, carroças y nabes,
viçios, deleytes i olores,
verás que baxa esperanças
y que otras sube a la luna,
porque al son de la fortuna
por puntos haçe mudanças[45].

El segundo caso de reciclaje se da cuando Montalbán vuelve a proponer el tema del cautiverio de Palmerín (relatado en los vv. 1102-1301, que llegaron a difundirse como relación a parte en el siglo XVIII), tratando de las aventuras de Trebacio prisionero de Lindaraxa[46].

Montalbán sigue con su interés por el mundo de la caballería al escribir el *Florisel de Niquea, o Para con todos hermanos y amantes para nosostros*[47], donde el príncipe epónimo, enamora-

[44] PROFETI b, vv. 319-334, p. 261.
[45] PROFETI b, vv. 524-575, pp. 270-71.
[46] PROFETI b, vv. 111-242 y vv. 473-507.
[47] Es nuestra intención preparar una edición crítica de esta comedia

do de Clorinda, que cree ser su hermana, descubre, después de maravillosas aventuras y con la ayuda del escudo mágico que le entrega el mago Argante, que es hijo de Amadís de Grecia, raptado por un león nada más nacer y por lo tanto adoptado por los padres de Clorinda. Al descubrirse las verdaderas identidades, Florisel puede casarse con su amada y recuperar su imperio, mientras que Trebacio, que se había considerado hasta aquel entonces hijo de Amadís, cuando en realidad era príncipe de Niquea, vuelve a su tierra y se casa con Briana. La historia se inspira libremente en el libro de caballerías *Florisel de Niquea* (1532), y en la obra encontramos numerosos personajes que proceden de antiguas aventuras caballerescas. A través de una condensación, que viene a ser todo un homenaje al género caballeresco, se presentan en efecto como caballeros de la corte de Trebacio los mejores héroes de la tradición castellana: encontramos a Palmerín, y podemos pensar en una autocita si suponemos que el público, al oír este nombre, podía recordar tanto la pieza de Montalbán como el libro de caballerías; Esplandián, que sobrepasó al padre Amadís gracias a la bondad de sus hazañas; Rogel, protagonista al lado de su padre Florisel de Niquea en el tercer libro epónimo; don Falanjes, probable reminiscencia de don Falanjes de Astra, compañero de aventuras de Florisel de Niquea. Además se reconocen explícitas referencias a su comedia caballeresca cuando Montalbán introduce en el *Florisel*, tal como lo había hecho ya

que hasta ahora ha merecido sólo una atención marginal de los estudiosos; de momento consultamos el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-10991) en *Doze comedias las mas famosas que asta aora han salido de los meiores y mas insignes Poetas*, Tercera parte, Lisboa (?), Antonio Alvarez (?), 1649(?), ff. 281-328. PARKER (a, pp. 192-193) indica como posible fecha de publicación del *Florisel* los años 1633(?)-34(?), poco antes de la representación del 10 de junio de 1634 por Cristóbal de Avendaño, subrayando el alto porcentaje de *romance* en la versificación (65.1%).

en el *Palmerín*, a la maga Selenisa[48].

Para concluir, si en la comedia *Olimpa y Vireno*[49], perteneciente al primer período de su producción dramática[50], Montalbán se había inspirado en la materia caballeresca del *Orlando furioso*[51], en *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea*[52], compuesto hacia 1634-35, decide utilizar la materia bizantina y además autocitarse al incluir dos referencias a Florisel y Niquea y a su famosa relación:

Frisón [gracioso]	Don Florisel y Niquea se afufaron, y yo coxo las calças de Villadiego, y a sus pisadas me acoxo.
Marfisa	Seguirete yo también, y diré a vozes, a todos la falsedad de tu trato. [...]
Marfisa	Lo que dizes es verdad, que ya se descubren todos, y Florisel, y Niquea,

[48] Aquí la maga entrega a Clorinda una banda que aleja a los enemigos mientras que en el *Palmerín* con una banda parecida logra encantar al protagonista y después, una vez desencantado, le da un anillo que le permite ser invisible. Esta misma maga aparece en la comedia anónima *Las aventuras de Grecia*, reescritura burlesca del *Florisel de Niquea* (cfr. nota al v. 923).

[49] MONTALBÁNG, ff. 157[errata por 175]r-195v.

[50] PARKER (a, p. 196) incluye esta comedia entre las obras difícilmente fechables; a pesar de que 1633, fecha de la representación, pueda considerarse *terminus ad quem*, gracias al estudio de la versificación considera *Olimpa y Vireno* perteneciente al primer período (1625?-29?).

[51] Cf. ARIOSTO, cantos IX-XI.

[52] Publicada en el *Segundo tomo*, ff. 112v-139 [errata por 136]v; cito por el ejemplar de la *suelta* de la Librería de los herederos de Gabriel de León, Puerta del Sol, s.a., conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

vienen ya puestos de lodo,
porque vienen prisioneros,
y las caras con reboços.

Y llegando finalmente al *Palmerín*, antes de analizar las dinámicas de la adaptación que Montalbán lleva a cabo en su obra teatral, me parece necesario resumir brevemente las líneas esenciales de la acción que se desarrolla en el libro.

> Palmerín, como ocurre con frecuencia en el género caballeresco, es el fruto de la unión secreta entre Florendos, rey de Macedonia, y Griana, hija del emperador de Constantinopla. Griana se ve obligada a abandonar al hijo recién nacido ya que su padre la había prometido a otro pretendiente, Tarisio, a quien ella no ama. Hallado debajo de una palmera por un campesino de la tierra de Olivia, el niño recibe el nombre de Palmerín de Olivia. Crece como si fuera hijo del labrador, si bien los padres adoptivos intuyen desde el primer momento su origen noble por la rica cruz que encuentran entre sus pañales. Ya desde pequeño, Palmerín demuestra gran coraje y gran destreza en el manejo de las armas. Logra alejarse de casa cuando salva a un mercader de un león y es acogido en su casa en el reino de Macedonia. A menudo el joven sueña con Polinarda, una doncella cuya hermosura es indescriptible, y que está destinado a amar para siempre. Llevado por el deseo de hallarla, Palmerín se presenta en la corte del rey Florendos, sin saber que es su padre; aquí es armado caballero y demuestra su gran fortaleza en las armas. Cuando conoce a Laurena, hija del Duque de Durazo, cree por fin haber encontrado a su amada y gracias a la ayuda de su escudero, el enano Urbanil, le declara su amor; pero al poco tiempo se arrepiente, puesto que se le aparece en sueños Polinarda quejándose de su ligereza. El joven se aleja de Durazo, abandona a Laurena, y acomete varias aventuras hasta que encuentra a Polinarda a quien reconoce por el lunar que tiene en la mano, parejo al que Palmerín tiene en la frente. Hija del emperador de Alemania, Polinarda se enamora de Palmerín nada más verlo, y él realiza numerosas empresas al lado de Trineo, hermano de su amada, hasta que llegan a la corte del emperador de Constantinopla. Allí tiene

que defender el honor de Florendos, acusado de haber muerto a traición al marido de Griana quien había desenvainado la espada para defenderse del ataque de Tarisio. Griana descubre a Palmerín su verdadera identidad ya que reconoce en su cara el lunar que tenía el hijo al que había abandonado muchos años antes. Palmerín es celebrado como el legítimo heredero del imperio de Constantinopla y por fin puede pedir la mano de Polinarda, no sin antes haber liberado al hermano de ésta, apresado por los turcos.

El enredo del *Palmerín de Olivia* y aquí brevemente resumido se desarrolla en 176 capítulos a lo largo de 152 folios, y tuvo sus secuelas con las gestas del hijo y del nieto de Palmerín, que sobrepasan las hazañas de sus antepasados: respectivamente Primaleón y Platir. Visto el tamaño del libro, es evidente que Montalbán debía seleccionar rigurosamente temas y personajes para poder aprovechar el libro en las tablas. Enseguida, a partir de los primeros versos de la comedia, se intuye sin embargo que la intervención de Montalbán ha sido mucho más que eso.

Para facilitar la comparación, presento a continuación un resumen de los acontecimientos desarrollados en las tres jornadas de la pieza teatral:

JORNADA I (vv. 1-1001)

(vv. 1-264) Palmerín y Laurena gozan de un dulce idilio, pero se quejan constantemente porque no pueden amarse al ser hermanos; sin embargo la joven le descubre a Palmerín que (según se enteró por su madre) el protagonista ha sido encontrado de pequeño debajo de un olivo y de una palmera. Por consiguiente no son hermanos y pueden prometerse amor eterno a pesar de que Laurena teme que Palmerín, al descubrir sus verdaderos orígenes, la olvide. (vv. 265-407) A la casa de Gerardo llegan unos mensajeros del emperador de Constantinopla que revelan la verdadera identidad de Laurena: ella es Polinarda, hija del emperador, quien la había confiado a Gerardo para que creciera lejos de las intrigas de la corte al ser la única heredera. Laurena y Palmerín tienen que separarse y el joven libera a Laurena de la promesa de amor hecha anteriormente. (vv. 408-549) Palmerín aparece

en escena vestido de soldado, presentándose a un capitán del ejército para combatir al lado del rey de Macedonia contra Lucelinda, la maga con aspecto de sierpe que amenaza su reino. (vv. 550-643) Palmerín encuentra a Chapín, gracioso, y le propone que sea su criado. (vv. 551-739) Mientras tanto a Florendo, rey de Macedonia, se le aconseja que pida la mano de Polinarda para poder conseguir la paz con el emperador de Constantinopla. (vv. 740-843) Palmerín deja la casa de Fabio, un campesino que le ha hospedado, e intentando alistarse en el ejército se pierde con Chapín en el bosque, apareciendo luego directamente delante del castillo de la maga Lucelinda. (vv. 844-1001) Palmerín combate con Lucelinda y logra vencerla. Al cortarle su cabeza de sierpe descubre la belleza de la maga y ella lo ruega que se quede en el castillo. Ante el rechazo de Palmerín, Lucelinda lo encanta, condenándolo a vivir con ella sin que tenga conciencia de ello.

JORNADA II (vv. 1002-1933)

(vv. 1002-1084) Lucelinda y Palmerín discuten: mientras ella le declara su amor, él insiste en que está enamorado de Polinarda y que desea su libertad para ir a verla. (vv. 1084-1347) Palmerín y Chapín se reúnen y el primero cuenta que han pasado tres años del encantamiento de Lucelinda. (vv. 1348-1423) Sale Florendo con sus soldados que atacan a Palmerín por considerarlo amante de Lucelinda. Cuando el joven declara su nombre, Florendo decide otorgarle la vida y lo acoge como amigo en su corte. Además le confía su amor por Polinarda, con gran desesperación de Palmerín que piensa que ya no le queda esperanza. (vv. 1424-1475) Laurena se desespera por el hecho de que su padre ha decidido casarla con Florendo y confía a Brunela, su criada, su amor por Palmerín a pesar de que lleve tres años sin recibir noticias suyas. (vv. 1476-1602) En la corte del emperador de Constantinopla llega Palmerín como embajador de Florendo para casarle por poder, y acompañar a Polinarda a Macedonia. Inmediatamente, Palmerín y Polinarda admiten recíprocamente no haber cambiado sus sentimientos y deciden fingir que Polinarda acepta el casamiento para que, camino de Macedonia, puedan huir en el barco sin ser descubiertos. (vv. 1603-1797) Lucelinda, para conocer los planes de Palmerín y para impedir que la unión de Palmerín

con Polinarda se cumpla, decide encantar a Chapín haciendo que un dragón lo lleve a su palacio. (vv. 1798-1933) Una tempestad, suscitada por las artes mágicas de Lucelinda, provoca el naufragio de la nave en que viajan Palmerín y Polinarda. El joven y Chapín logran alcanzar una isla, mientras nada se sabe de Polinarda y Brionela. En la isla encuentran a Clenarda que les dice que están en la Isla de los Celos donde se halla la Torre de los Espejos: aquí cada amante puede ver lo que su dama está haciendo en aquel preciso instante.

JORNADA III (vv. 1934-2710)

(vv. 1934-2035) Palmerín ha decidido entrar en la Torre de los Espejos mientras Chapín, miedoso, intenta hacerle cambiar de idea. (vv. 2035-2126) En la torre Palmerín nos cuenta cómo puede ver en los espejos a su amada Polinarda, que después del naufragio había llegado a un puerto de Macedonia donde Florendo la había acogido. Enfadado por lo que está viendo, Palmerín decide destruir los espejos y alguien se lo impide. (vv. 2127-2178) Se trata de Selenisa, que lo desafía a vencer a sus salvajes o bien a quedarse como prisionero en su isla. (vv. 2179-2286) Lucelinda llega al palacio de Selenisa para socorrer a Palmerín quien, sin que se diera cuenta, había sido encantado por Selenisa. (vv. 2287-2376) Lucelinda, para sorpresa de Palmerín, le ofrece su ayuda al regalarle un anillo que le hace invisible, con el cual Palmerín podrá salir del palacio desapercibido. (vv. 2377-2418) Florendo acusa a Polinarda de no haber olvidado todavía a Palmerín, y trata sin éxito de convercerla de que el joven ha muerto en el naufragio. Florendo decide pregonar por el imperio un cartel de desafío contra Palmerín. (vv. 2419-2522) Palmerín y Chapín, invisibles gracias al anillo mágico, entran en el jardín en el que se hallan Polinarda y Brionela, que creen encontrarse ante los espíritus de sus amantes; al quitarse el anillo ellos demuestran ser de carne y hueso con gran alegría de las damas. (vv. 2523-2558) De repente Florendo entra en el jardín, pero al ponerse el anillo Palmerín se vuelve otra vez invisible. (vv. 2559-2628) Palmerín y Chapín hablan con las dos mujeres intentando convencerlas de sus intenciones, puesto que ellas todavía dudan estén vivos. (vv. 2629-2680) Al oír voces extrañas, Florendo vuelve al jardín, y Polinarda admite que el espíritu de Palmerín ha ido a visitarla. Florendo decide poner fin a todo esto ordenando

que las bodas se celebren inmediatamente. Palmerín, viendo que ya no queda tiempo, decide revelar su presencia y desafía a Florendo. (vv. 2681-2710) En este momento sale Lucelinda, la cual revela que Florendo es el padre de Palmerín y que las bodas han de ser entre el joven y Polinarda, mientras que Chapín se casa con Brionela.

Es evidente que Montalbán ha operado una selección radical de la infinita red de aventuras que caracterizan el libro de caballerías. Se proponen en la comedia sólo unos cuantos núcleos narrativos sin modificar, a saber: la identidad de Palmerín, hijo secreto de Florendos y Griana, al nacer abandonado en un bosque; el hallazgo de Palmerín (Geraldo/Gerardo hallan a Palmerín el mismo día en que ha muerto su propio hijo) el amor de Florendos y Griana no puede tener un final feliz puesto que el padre de Griana ha prometido la mano de su hija a Tarisio; el amor de Polinarda y Palmerín.

Otras dos técnicas de adaptación se utilizan en la comedia: la condensación y la invención. Como ya hemos visto, la primera consiste en que episodios o personajes del libro se hallan superpuestos no sólo a nivel temporal sino también temático. Es el caso del personaje de Polinarda-Laurena, como veremos, que reúne en sí los tratos de por lo menos tres personajes del libro. A través de la invención, por otra parte, el dramaturgo consigue dar nueva vitalidad a la comedia para luego ir insertando en la estructura seleccionada y condensada procedente del *libro* unos motivos, personajes o temáticas totalmente originales y conformes con el gusto del público teatral del siglo XVII. A nivel narrativo la novedad atañe al episodio de la maga Lucelinda; a la aventura de la *Isla de los Celos* con la maga Selenisa, al episodio del dragón que lleva Chapín al palacio de Lucelinda, a Florendos que acepta casarse con Polinarda a pesar de la promesa de eterno amor a Griana.

En la obra de Montalbán los personaje que salen a la escena son Palmerín, Laurena, Florendo, Chapín, Gerardo, Brionela,

Lucelinda, Lidoro, Fineo, Clenarda, Selonisa, Andronio, Fabio y, por último, un capitán con sus soldados. Al principio de la comedia se ve a Palmerín que se presenta vestido de labrador a pesar de que su elocuencia cortés nos lleve a pensar en otro contexto social. La sorpresa del público es sin embargo notablemente mayor cuando, después de la separación forzosa de Laurena, Palmerín vuelve a la escena como un mísero soldado de ventura y ya no como un caballero andante, según la tradición de los libros de caballerías. Como es de sobra sabido, en este género la problemática de la identidad del personaje y sus eventuales problemas con la amada llevaban al joven caballero a ponerse en camino en busca de aventuras para demostrarse digno de su propio linaje y poderse casar con la noble doncella pretendida. Como observa Mancini, "in Montalbán non vi è alcun senso di ironia o di demolizione del bel cavaliere cinquecentesco. Egli non vede nemmeno Palmerín come tale, ma dal libro ormai vecchio si limita a desumere gli spunti di un intreccio da commedia barocca, alterando a suo completo piacimento la favola antica"[53]. En realidad podemos notar cómo al Palmerín de la comedia se le presentan aventuras más bien caballerescas que soldadescas, y que la reacción del protagonista está en claro desacuerdo con el código cortés de los libros de caballerías: en un primer momento, por ejemplo, logra vencer a Lucelinda, la "fiera venenosa" (v. 885), pero a la propuesta de la maga de llevar una "banda", Palmerín llega, con gran contrariedad de Chapín, a coquetear con ella:

> Ponla, señora, si gustas,
> que tu hermosura me exhorta
> a obedecerte y servirte:

[53] MANCINI, p. 90.

que si de verdes y rojas
manchas te viste serpiente,
yo te imagino paloma.
¿Qué dama de más belleza
que la tuya, sin lisonja,
puedo amar de tus doncellas? (vv. 924-932)

Efectivamente, y a pesar de los tres años de (amorosa) prisión transcurridos, algo tópico en los libros de caballerías, la liberación de Palmerín no ocurre por intervención externa sino por un simple acto de voluntad que habría podido cumplirse en cualquier momento:

Mas viendo que mi valor
aun es más que su porfía
al ser primero se vuelve,
su forma apetece antigua:
y dando un grande suspiro
de cansada y de corrida,
porque la deje, me ofrece
gusto, libertad y dicha (vv. 1274-81).

En un segundo momento, en la Isla de los Celos Palmerín anuncia que "para todo tengo esfuerzo" (v. 1918) y que los veinticinco salvajes que tiene que vencer no son nada "según ahora estoy loco" (v. 2130); pero después, frente a cien hombres, parece volverse reflexivo, cosa que no le podía ocurrir a su tocayo del *libro*:

Mira que es dificultoso,
porque las puertas defienden
más de cien hombres, que son
de este palacio tenientes (vv. 2309-2312)

llegando hasta el punto de aceptar la ayuda de Lucelinda, transformada de amante rechazada en inestimable ayudante. La imagen del protagonista no es claramente heroica, pero hay que subrayar que probablemente Montalbán intentó rescatar la figura de Palmerín en la última escena cuando el joven, después de haber utilizado el anillo mágico para esconderse, decide revelar su presencia, puesto que Florendo piensa casarse con Polinarda dentro de poco:

FLORENDO ¿Quién habla?
PALMERÍN Yo, que estoy vivo y que quiero
manifestar mi persona
al desafío propuesto.
Y si en el campo no quieres,
aquí mi esposa defiendo (vv. 2653-2656).

No queda espacio para el duelo ya que Lucelinda vuelve para salvar la situación con su intervención, y la anagnórisis final hace superfluo el duelo (vv. 2691-94).

Laurena, en sintonía con Palmerín, se presenta como una pastora inocente, dudosa entre el amor fraternal y el más sensual que demuestra al joven[54]. El nombre de Laurena trae a la memoria, según el libro de caballerías, a la hija del duque de Durazo a la que inicialmente Palmerín confía su amor antes de que se le aparezca en sueños Polinarda. A parte del nombre no encontramos nada en la Laurena teatral que nos recuerde a la Laurena del *libro*, mientras que los primeros detalles del amor que prueba hacia el supuesto hermano pertenecen a otra figura de la novela caballeresca: se trata de Diofena, hija natural de Geraldo y Marcela, los padres 'adoptivos' de Palmerín, la cual crece junto al joven y está enamorada de él aunque nunca logra revelar sus sentimientos. Pero el diálogo amoroso del primer

[54] Montalbán trata el tema de los supuestos hermanos en otra comedia: *Como padre y como rey* (MONTALBÁN f, pp. 533-549).

acto entre Palmerín y Laurena, todo basado en el juego de fondo entre apariencia y realidad, pone de manifiesto una dialéctica novelesca ajena al libro de caballerías. En fin, la situación y las palabras le recuerdan al lector la historia de Abindarráez y Jarifa del *Abencerraje*[55] y sobre todo, la reposición del tema en la comedia de Lope de Vega *El remedio en la desdicha*[56]. En la novela morisca de la segunda mitad del siglo XVI, los personajes intuyen progresivamente la verdad, como cuenta Abindarráez a Narváez, el caballero cristiano que lo lleva prisionero: "Ella no sé lo que sintió al principio de saberlo, mas yo nunca mayor contentamiento recebí, aunque después acá lo he pagado bien"[57]. A pesar de que ya en la novelita se asiste a un precioso diálogo entre los dos enamorados[58], es bastante probable que cuando Laurena y Palmerín se juran eterno amor, el público pensaría en *El remedio en la desdicha* de Lope de Vega[59]. Efectivamente, en la reescritura lopesca se separan netamente los dos momentos, anterior y posterior a la revelación, que se caracterizan respectivamente por la ambigüedad del lenguaje amoroso y por una abierta declaración de amor. En la obra de Lope la verdadera identidad de los jóvenes se descubre gracias a Alborán, que revela a Abindarráez su estirpe, y este cambio con respecto a la historia morisca, en que la *anagnórisis* es gradual[60], revela una clara atención al gusto del público teatral. Montalbán acoge

[55] Cf. ABENCERRAJE.

[56] A propósito de la relación entre las dos obras, véase DEMATTÈ a.

[57] ABENCERRAJE, p. 90.

[58] "Entonces ella, encendiendo su hermoso rostro en color, me dijo: «¿Y qué pierdes tú en que seamos hermanos? » «Pierdo a mí y a vos», dije yo. «Yo no te entiendo, dijo ella, mas a mí me parece que sólo serlo nos obliga a amarnos naturalmente». «A mí sola vuestra hermosura me obliga, que antes esa hermandad paresce que me resfría algunas veces»" (ABENCERRAJE, p. 88).

[59] Cf. VEGA f.

[60] Jarifa: "Pues tú, qué bien pierdes, di | Por ser hermanos los dos? | Abindarráez: " A mí me pierdo y a vos: | ¡Ved si es poco á vos y á mí!" (VEGA Y CARPIO f, p. 134).

esta invención lopesca, pero da un paso más al atribuir a Laurena el descubrimiento de la verdadera identidad de Palmerín. A pesar de que Laurena conozca la verdad ya al principio de la jornada, hay que esperar más de doscientos versos para que a nuestro protagonista le llegue la noticia. En los primeros versos, efectivamente, Laurena provoca con crueldad los sentimientos del joven:

> Siento que mi amor padece
> la afrenta que no me merece,
> pues mayor no puede ser
> que llegar una mujer
> a querer quien la aborrece (vv. 61-65).

y él intenta preservar las distancias sin mucho éxito:

> Y les dije: «Ojos, teneos,
> volved, que tales deseos
> pasan la raya de hermanos».
> Pues si te he dicho mi pena,
> culpa la ley invencible
> que la naturaleza ordena,
> ¿qué quieres de un imposible? (vv. 127-133)

Pero la complejidad del personaje no acaba aquí. Nada más prometerse recíproco amor, descubrimos que Laurena se llama en realidad Polinarda y es la hija del emperador de Grecia, criada por Gerardo para protegerla de los celos de su madrastra. Montalbán propone aquí un motivo ya utilizado en *A lo hecho no hay remedio* y en la novela *La hermosa Aurora*[61], pero sobre todo vuelve una vez más a los libros de caballerías: ahora Laurena-Polinarda es una princesa, ya no una simple pastora,

[61] Cf. respectivamente MONTALBÁN f; MONTALBÁN c.

y se establece la diferencia social que en el libro se subrayaba. Aquí Palmerín, a pesar de quererse casar con Polinarda, no puede pedir su mano hasta que descubra su propia identidad y demuestre ser digno de ella. Gracias a las aventuras que concluye con éxito, la fama de mejor caballero del reino llega hasta Griana, quien reconoce en Palmerín al hijo abandonado al nacer por una seña que lleva el caballero. Por otra parte la evolución del protagonista en la comedia resulta algo tópica: Palmerín deja el mundo bucólico para unirse a los soldados sin saber contra quién combaten, y su pobre traje no engaña a sus compañeros que le tienen en poca consideración. Si bien se intuye que la desesperación amorosa y el deseo de descubrir su identidad guían la decisión de Palmerín, como solía acaecer con los mejores caballeros andantes, nos llama la atención que todo esto pase en segundo plano frente al tono burlesco de los diálogos de Palmerín y su nuevo criado Chapín. Esta figura parece derivar expresamente de la comedia, donde el gracioso hace de contrapunto a su amo mientras se delinea como en contraste con los acompañantes de Palmerín en el *libro*. Allí, en efecto, Palmerín tiene a su lado a Tolomé, hombre valiente y noble, y al enano Urbanil, con frecuencia tercero de los amores del joven, en un primer momento con Laurena y después con Polinarda. En la obra de Montalbán, Chapín al principio le toma el pelo a Palmerín por su aspecto, después subraya en varias ocasiones su relación morbosa con la comida, hasta tal extremo que habla incluso del amor en términos gastronómicos (vv. 1595-199); también comenta sabiamente las ocasiones en las que su amo pierde lucidez (vv. 2143 y ss.); y por último, siempre de acuerdo con la tradición teatral barroca, reproduce las aventuras amorosas de su amo declarándose a Brionela, confidente de Polinarda. También esta figura cambia radicalmente con respecto al *libro*: a pesar de la coincidencia del nombre, aquí nos hallamos con una criada, mientras que en el libro Brionela era la hija del duque de Sansoña, prima y amiga íntima

de Polinarda. Merece la pena observar que la duplicación de la trama amorosa que encontramos en Montalbán, ya se daba en el *libro* aunque con tonalidades más nobles: en efecto, Brionela se enamora de Tolomé, amigo de Palmerín, y los dos se casan cuando los protagonistas coronan su amor.

Florendo (en el *libro*, Florendos) es quizás el único personaje que respeta en cierto modo su perfil originario. La historia del amor imposible entre el rey macedonio y Griana se repite, si bien relatada mediante una analepsis; la única diferencia está en el que el rey acepta casarse con Polinarda por razones de estado. A primera vista, la figura de Florendo y su relación con otros nobles personajes de libros de caballerías parece coherente: no respeta la palabra dada a Griana (vv. 736-739); defiende con honor su condición de futuro marido, ofendido por su propio amigo; concede con magnanimidad la mano de Polinarda a Palmerín, después de haber descubierto la identidad de este. Pero, si bien lo miramos, Montalbán insinúa también en este personaje cierto sentido de destrucción, sobre todo en relación a su actitud hacia Lucelinda, contra la cual mueve ejércitos enteros.

Entre los personajes secundarios libremente reelaborados en el *libro*, encontramos a Gerardo (Geraldo), el presunto padre de Palmerín, que en Montalbán es un campesino de la tierra de Olivia, mientras que en el *libro* era un villano a quien el emperador le había confiado su hija para que la criase lejos de la corte. Desaparecen por otra parte la figura de Marcela, su mujer, de la cual tenemos noticia indirecta en las palabras de Laurena en la primera jornada; y Diofena, la hija. Además se introducen personajes menores en su papel funcional al desarrollo de la comedia, como Lidoro y Fineo, mensajeros del emperador, o Clenarda, que vive en la Isla de los Celos.

A nivel de reparto, en la comedia captamos dos importantes novedades. La primera es el personaje de Lucelinda, maga que puede mudarse en sierpe y que con sus encantamientos retiene a Palmerín durante tres años; la segunda es la reina Selenisa,

también enamorada de Palmerín y también dotada de poderes mágicos que le permiten atrapar por segunda vez al joven. Estas dos figuras, a pesar de no aparecer en el *libro*, constituyen un actante tópico del género caballeresco, el de la maga antagonista, si bien hay que subrayar que Lucelinda, después de haber estorbado dos veces los planes de Palmerín, renuncia a sus deseos y se transforma en maga ayudante, otra tipología actancial corriente en los libros de caballerías. Con este nuevo papel libra al joven del encantamiento de Selenisa y le regala un anillo mágico; por último, es ella quien revela la identidad de Palmerín en la escena final. Este cambio en la actitud de Lucelinda aleja una vez más la comedia del libro de caballerías, puesto que en este género el encantamiento del protagonista podía concluirse sólo de dos maneras: o bien gracias a la intervención de un mago ayudante[62]; o bien por decisión de la misma encantadora, que, enamorada de su prisionero piensa que este seguirá amándola también sin encantamiento. En este caso, sin embargo, hay que subrayar que el caballero, al enterarse de lo ocurrido, mata sin ninguna piedad a la maga, y en ningún caso vuelve a encontrarla[63].

A través de Lucelinda y Selenisa, Montalbán introduce en su comedia lo maravilloso, un elemento que caracterizaba el género caballeresco y que también gustaba mucho al público. El binomio maravilloso-libros de caballerías permanecía probablemente bien definido en la mente del público teatral que acudía a una comedia caballeresca pensando ya encontrar esos elementos que

[62] Así le ocurre a Félix Magno que permanece durante un largo tiempo prisionero de Loncinea, princesa mora, la cual gracias a un encantamiento puede aparecer con el aspecto de Leonorinda, amada por el protagonista; sólo por la intervención de la maga Califa, Félix Magno logra liberarse (cf. FÉLIX MAGNO I-II).

[63] Ejemplos de este desarrollo de la acción podemos encontrarlos, entre otros, en el *Félix Magno* (cf. el episodio de Danasil: FÉLIX MAGNO I-II) y en el *Platir* (PLATIR).

atraían la crítica feroz en el siglo XVI[64]. La invención de los episodios maravillosos relacionados con Lucelinda y Selenisa permiten al dramaturgo satisfacer las expectativas del público, pero al mismo tiempo, tratándose de invención y no de selección, se solucionan los posibles problemas de representación: en efecto los episodios maravillosos del género caballeresco, y asimismo del *libro*, podían crear dificultades a la hora de la puesta en escena.

III. Estudio crítico

III.1 El texto-escena

A la luz de los estudios de semiótica teatral, y en particular al concepto de *texto-escena* que deslinda Díez Borque[65], no podemos olvidar que el *Palmerín* es un texto caracterizado por signos escénicos bien determinados. Si es verdad que no queda constancia de relaciones o referencias a su puesta en escena en vida del dramaturgo, no podemos olvidar que Montalbán escribió su *Palmerín* para una compañía en concreto, como es la norma en el teatro de la época.

Tenemos noticia, sin embargo, de que, medio siglo después de su composición, el *Palmerín* fue representado en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Manuel de Mosquera, el día 25 de abril de 1685, mientras que los días siguientes se representó para el público de la capital[66]. Escasas informaciones podemos deducir de estos legajos palaciegos, que nos brindan sobre todo informaciones administrativas, pero sí podemos inferir que hubo una afluencia de público considerable. En primer lugar, según anota José de Mendieta, Condestable de Castilla, al hablar de

[64] SARMATI.
[65] DÍEZ BORQUE a.
[66] VAREY-SHERGOLD, pp. 157 y 189.

las reparaciones del palacio del Buen Retiro, "se ha hecho en el Coliseo la comedia de Palmerín, alumbrado el theatro, y con sus tramoyas, y ha habido mucha entrada"[67]. Después hallamos confirmación en el "Extracto de los libros de cuentas de dos autores de comedias" donde se detalla que, en el primer día de representación de la pieza de Montalbán, la compañía de Mosquera cobró un total de 1278 reales, mientras que durante los otros cuatro días de representación se osciló entre los 316 y 1104 reales[68].

Al faltar de otras informaciones más concretas acerca de la puesta en escena y de la escenografía, el acercamiento semiológico al texto teatral nos permite suplir esta laguna y atribuir cierta tridimensionalidad al texto. La realidad más inmediata de la representación se filtra a través de las acotaciones, a pesar de que nuestro texto no abunda en ellas, como es costumbre en los impresos de la comedia del Siglo de Oro; pero, sobre todo, las informaciones más relevantes se deducen del *decorado verbal,* es decir, del texto mismo donde los personajes sugieren al público lo que tiene que ver[69].

El primer acto se abre con la salida a la escena de los dos protagonistas, Palmerín y Laurena, con una breve referencia a su traje: "de labradores". Después de unos pocos versos las palabras de Laurena nos llevan ya a imaginar un contexto bucólico, más bien que campesino, en que se desarrolla la acción:

> Por saltar el arroyuelo,
> aunque tú le hiciste hielo,
> quebré el hielo, y me mojé,
> y en una zarza dejé
> casi la mitad del velo (vv. 6-10).

[67] *Ibidem*, p. 171.
[68] *Ibidem*, p. 157.
[69] DÍEZ BORQUE a, p. 86.

En el sucesivo cuadro[70], en el que Gerardo recibe la carta del emperador, de la que tenemos noticia por sus mismas palabras (vv. 265-68), podemos sólo intuir que se desarrolla en alguna sala de los "rústicos palacios" (v. 165), adonde llegan también Laurena y Palmerín al regresar de su paseo. En el tercer cuadro de la primera jornada salen los soldados con su capitán, y por sus discursos deducimos que acaban de llegar por mar en búsqueda de voluntarios (vv. 408-9) para combatir contra una mujer con aspecto de sierpe. Palmerín participa en este cuadro con su nuevo traje de soldado "con una espada vieja y sombrero con plumas", y sus palabras nos describen el ruido lejano de los tambores mientras le rodean los árboles de un bosque (vv. 426-30). El primer comentario del capitán y después del gracioso Chapín nos aclaran que la apariencia de Palmerín es algo miserable, aunque el joven se defienda afirmando haber gastado en su traje el sueldo de un año, es decir, "seis ducados de plata" (vv. 463-468).

El cuarto cuadro lleva a la escena a Florendo y Andronio sin ninguna referencia a trajes o escenografía. Después salen Palmerín y Chapín, que han dejado la casa de Fabio donde se han hospedado, y se observa que Fabio es labrador mientras que los otros dos son galanes (acotación al v. 740). A través de indicaciones escénicas verbales, seguimos al amo y al criado que llegan delante del castillo de Lucelinda:

> Por Dios, que es éste el castillo [...]
> Un puente han echado al foso [...]
> Tres caballeros se arrojan,

[70] Utilizo *cuadro* con el significado de unidad dramática macrosecuencial altamente independiente de las demás unidades que presenta una fase de la historia mientras que con *escena* indico la modificación parcial de los personajes en escena. Esta terminología corresponde a la adoptada por Marín respectivamente con los términos de *subescena* y *escena* (cf. MARÍN c).

Chapín, de la puente al campo,
o son gigantes, o sombras (vv. 830-843).

Estas informaciones se repiten en la acotación, con una nota sonora, mientras se intuye la presencia del castillo más allá de los bastidores: "tocan dentro y echando una puente del castillo al teatro, bajan tres caballeros". El traje de Chapín, olvidado hasta este momento, se completa con unas alforjas con queso y vino que el gracioso indica como armas contra los tres caballeros salidos del castillo. La escena del duelo de Palmerín contra estos últimos, que nos recuerda los tópicos encuentros de los libros de caballerías, se concluye en breve: "acuchíllalos y vanse". Cuando sale a la escena Lucelinda, las acotaciones no son más pródigas en detalles ("en forma de sierpe", v. 881), mientras que gracias a las palabras de Chapín y Palmerín conocemos que sus ojos son como dos antorchas (v. 883), y que su piel es de "verdes conchas" (v. 887).

Ya a partir de la Jornada Primera hay que observar que Montalbán, para que al público le queden claros todos los detalles del enredo, introduce frecuentemente historias ocultas[71], relaciones sólo aludidas por las palabras de los personajes. De esta manera, y de acuerdo con una tendencia barroca[72], se recuperan narrativamente aquellas escenas imposibles de representar y que el público necesita para seguir (y entender) la acción escenificada: es este el caso de la infancia de Palmerín, que Laurena cuenta relatando las palabras de su madre (vv. 161-204); sucesivamente se nos aclara mediante la *narratio* la verdadera identidad de Laurena-Polinarda (vv. 282-292) y todavía se dedica más espacio a Florendo, quien trae a la memoria sus amores con Griana que resumen los primeros once capítulos del libro de caballerías en más o menos sesenta versos (vv. 672-727).

[71] Nótese que la *historia oculta* se opone a la *abierta* que se desarrolla en la escena.

[72] Orozco.

En la segunda jornada, el primer cuadro resulta carecer de cualquier detalle escenográfico, y Palmerín, a través de una analepsis narrativa (vv. 1102-1293), nos informa de los acontecimientos de los tres años que ahora nos separan de la primera jornada. Tampoco el segundo cuadro, en el que Palmerín, ya liberado del encantamiento, y Florendo se encuentran por primera vez, nos da detalles, mientras que un breve comentario del traje de Laurena "en ábito real" (v. 1427) y de Brionela "dama" resulta ser la única acotación del cuadro siguiente. A continuación damos con el cuadro quizás más significativo: Lucelinda, aprovechando sus poderes, decide llevar a su presencia a Chapín, y este llega "de lo alto con trompetas; caballero en un dragón que vaya echando fuego" (acotación al v. 1692)[73]. Al acabar su conversación con la maga, Chapín decide volver al lado de su amo y "vuelve las riendas y vase" (acotación al v. 1744). Como ya ha sido observado[74], el gesto de Chapín disminuye considerablemente el papel de lo maravilloso en la pieza, al aparecer sin ninguna coherencia, al contrario que en los libros de caballerías[75], aunque podemos suponer que la tramoya necesaria para esta escena fuese técnicamente compleja, tanto que el mismo Chapín expresa sus reservas en la tercera jornada, cuando cuenta a Palmerín su visita a Lucelinda:

> ¿Y llevarme aquel dragón
> a Lucelinda en el aire,
> era cosa de donaire?
> ¡Cayera en algún colchón,
> si se quiebra la tramoya! (vv. 2443-47)

El comentario metateatral del gracioso rompe un momento la ficción, al salirse del papel para comentar al público los proble-

[73] Véase la nota a los vv. 1821-1842.
[74] Profeti c, p. 60: "come se si trattasse di un tranquillo ronzino".
[75] Cf. Bognolo, pp. 183-221.

mas reales de la profesión de actor[76].

El séptimo cuadro narra el naufragio, producido por Lucelinda, de la nave que lleva Laurena y Palmerín, a través de las voces de los marineros, y se concluye con la llegada de Palmerín y Chapín a la Isla de los Celos. Por una vez es Chapín quien nos describe la escena: una quinta cercada de álamos blancos y negros (vv. 1875-76). Y pronto nos hallamos frente a la Torre de los Espejos, donde una nueva aventura espera a nuestro protagonista.

En la tercera jornada, Palmerín y Chapín en un primer momento leen el cartel de desafío que anuncia la contienda de Selenisa para los que arriban a su isla. Al llegar delante de la torre una acotación nos explica que el cambio de escenografía ocurre en la escena misma: "vuélvese en cuadro la torre y queda la delantera toda de espejos y tocan trompetas" (v. 2031). A partir de este momento, nada pasa en la escena durante más o menos cien versos (vv. 2032-2120), en los cuales Montalbán aprovecha la *acción verbal*[77] a través de la voz de Palmerín, quien describe al público lo que ve en los espejos mágicos en los que supuestamente vislumbra a su amada. En el momento en que Palmerín quiere pasar a la acción rompe los espejos que le anuncian la traición de Laurena con Florendo, la tramoya vuelve a funcionar: "se vuelve la torre como de antes" (acotación al v. 2120) y entra Selenisa. Poco después llega también Lucelinda, que quiere ayudar a su antiguo amante, y nos anuncia:

> me he de convertir en ninfa,
> de las que ponerse suelen
> de alabastro, bronce o jaspe,
> para poder libremente

[76] Para la utilización de este recurso en los textos dramáticos burlescos, véase CÁNCER-VÉLEZ DE GUEVARA, pp. 68-69.

[77] DÍEZ BORQUE a, p. 63: «no presentada en escena ni por signos cinéticos [...] sino exclusivamente por signos lingüísticos».

verlos, sin que me conozcan,
que no podrán de esta suerte (vv. 2231-2236).

Como anota Profeti, este disfraz lleva "vivissimamente all'ambiente naturale della rappresentazione, a quelle sfarzose feste di palazzo in cui ogni incongruenza sembra appianarsi"[78]. El último cuadro se desarrolla en el jardín del palacio de Florendo adonde llegan Chapín y Palmerín invisibles gracias al anillo de Lucelinda. Las tramoyas empiezan otra vez a funcionar, puesto que la maga sale a la escena en los últimos momentos "en una galera" (acotación al v. 2664).

III.2 El lenguaje

La lengua utilizada en el *Palmerín* no se aleja del estilo amanerado que Maria Grazia Profeti ha detectado y descrito en *El Mariscal de Virón* y que se aplica muy bien a toda la producción teatral de Montalbán: "l'artificiosità linguistica [...] nasce piuttosto da una sorta di insistenza barocca su canoni classici, da una esasperazione delle figure della retorica tradizionale"[79]. Destacan, en efecto, el uso de la comparación, la enumeración, el paralelismo, casi siempre llevado al límite del paroxismo. La frecuencia de las correlaciones propuestas en el *Palmerín* tiene un ejemplo revelador en la primera escena, en la cual los dos protagonistas reconocen su recíproco amor. Palmerín, frente a Laurena mudada en Polinarda, argumenta según la variante de correlación diseminativo - recolectiva:

¿No has visto
vadear del monte a la falda
arroyo, que prende el hielo,
y que por estas pizarras

[78] PROFETI c, p. 61.
[79] PROFETI c, p. 46.

no corre como solía,
con ser moneda de plata?
¿No has visto, buscando un nido
de ruiseñores, que halla
pastor un áspid revuelto
entre las plumas y pajas?
¿No has visto preso que espera
sentencia, cuando en la sala
se han encerrado los jueces?
¿Y no has visto en noche clara
turbarse los elementos,
y por ser las regiones bajas
del aire pasar cometas,
que de las nubes exhalan
la celeste artillería?
Pues yo soy en pena tanta
preso, pastor, noche, arroyo,
que hallé donde no pensaba
tempestad, muerte, áspid, hielo,
que todo junto me mata (vv. 333-356).

Frecuentemente la correlación se entrelaza y alterna con la *enumeratio*, como en este caso, dando lugar a unas imágenes y visiones complejas[80]. La dimensión polifacética que resulta se enriquece todavía más con las notas de color que Montalbán añade a través de las acostumbradas metáforas suntuarias (*vena de oro*, *líneas de cristal*, *laves roxos coral*, *nevado marfil*)[81].

[80] Algunos ejemplos se hallan en los vv. 105 y ss.: "Qué cabritillo | [...] qué azahar, qué blanco jazmín | [...] qué manzana matizada"; vv. 143 y ss.: "rogada e importunada, | aún forzada"; vv. 333 y ss.: repetición del lexema "No has visto" por cuatro veces. Véase el esquema de la correlación diseminativo-recolectiva utilizada frecuentemente por Calderón y estudiada por D. Alonso (ALONSO-BOUSOÑO).

[81] vv. 77-80. Véase otros ejemplos en los vv. 115 y ss.; v. 2073; vv. 2594 y ss.

Otras veces tenemos la sensación de que la enumeración llega a ser excesiva y grava sobre la *elocutio*[82], hasta el punto de que el mismo Montalbán juega con el límite de este recurso al parodiarlo en las palabras de Chapín. Esto ocurre cuando la relación de los tres años de prisión amorosa de Palmerín se refleja en los tres años de aventuras pantagruélicas de Chapín:

salchichones, longanizas,
adobado, pie de puerco,
chorizos, gansos, morcillas,
conejos, pavos, capones,
pollos, perdices, gallinas,
terneras, cabritos, liebres,
pasteles, albondiguillas,
con mil géneros de vinos,
como hipocrás, malvasía,
limonada, ojo de gallo,
cerveza, verdea, Esquivias,
moscatel, aloque, albillo,
Alaejos, la Membrilla,
Yepes, San Martín, y Ocaña (vv. 1329-1342).

Claro que si en el caso de Palmerín raramente las listas enumeradas superan los cuatro términos, para Chapín la exageración es la costumbre y el gracioso no puede eximirse de exceder en la enumeración[83]. No es el único que se divierte en este verborreico entretenimiento, puesto que Lucelinda llega a evocar no menos de veinticuatro entre dioses y mitos para que vayan en

[82] Observamos ejemplos de *enumeratio* en los vv. 1098 y ss.: "encantamento, | traición, engaño y quimera"; vv. 1198 y ss.: "las deudas y los agravios, | el amor y las caricias"; vv. 2006 y ss.: "resbalones, | cantonadas y traiciones, | perros, gatazos y engaños".

[83] vv. 1315-1318; pero también en los vv. 2362-2368.

su ayuda[84], mientras Clenarda nos brinda una original lista de comidas de la Isla de los Celos[85]. Estas enumeraciones conceden al autor espacio para exhibir no tanto saber cuanto ingenio, entreteniendo al mismo tiempo al público probablemente más en el nivel verbal que en el dramático.

Palmerín, nada más alistarse en el ejército de Florendo, se encuentra durante un breve instante solo en la escena, y lo aprovecha para declamar un soneto que expresa su conflicto íntimo y nos trae a la memoria los soliloquios líricos de los caballeros andantes cuando intentaban una nueva aventura lejos de la mirada de la amada[86]:

> Mágicas artes, sombras, sierpes fieras,
> dragones de Medea, cocodrilos,
> cerúleas bocas de los siete Nilos,
> Caribdes de las índicas riberas,
> hidras de siete formas, y quimeras,
> rayos que no respetan los asilos
> de los sagrados templos, cuyos filos
> bajan de su región formando esferas
> ni el arco persa de veneno armado,
> ni todo el africano barbarismo
> que cubre en Libia pabellón pintado,
> ni todas las fantasmas del abismo
> me pueden ofender, que un desdichado
> no tiene más contrario que a sí mismo (vv. 486-499)[87].

[84] vv. 1657-1672.

[85] vv. 1898-1902.

[86] El ejemplo más conocido se encuentra en el *Amadís de Gaula* cuando, ermitaño por amor en la Peña Pobre, Beltenebrós pensando en Oriana y "acordándosele las cosas que por la servir avía fecho, sin causa ni merecimiento suyo averle dado tan mal galardón, fizo esta canción con gran saña que tenía" (RODRÍGUEZ MONTALVO a, I, p. 731).

[87] Para los sonetos en las comedias barrocas, véase PROFETI h, pp. 137-153.

Nos parece que vuelve a presentar el gusto por la lengua de Montalbán concentrado en estos catorce versos: hallamos en el soneto una enumeración paroxística de seres monstruosos con un *crescendo* de las sombras a la terrible quimera; la anáfora de los versos 9, 10 y 12; y dos encabalgamientos (versos 6 y 7). Y finalmente podemos considerar todo el discurso no sólo como una representación o ejecución virtuosa del género alto del soneto sino sobre todo como un texto irónico que lleva a atribuir a materiales ya tópicos una real y hasta dramática profundidad.

III.3 La métrica

El texto se compone de 2694 versos y se halla en la media de versos que se había fijado el dramaturgo, según lo que afirma Pellicer en las *Lágrimas panegíricas*: "Cada jornada debe constar de tres scenas, que vulgarmente se dicen salidas. A cada escena daba Montalbán trecientos versos, porque decía que novecientos eran círculo suficiente a cada jornada, y la brevedad en las representaciones le añadía gravedad y donaire"[88].

El esquema métrico de la pieza es el siguiente:

Jornada primera (1001 versos)

vv. 1-144	quintillas
vv. 145-264	octavas reales
vv. 265-407	romance *a-a*
vv. 408-485	silva
vv. 486-499	soneto (ABBA ABBA CDC DCD)
vv. 500-643	redondillas
vv. 644-739	octavas reales
vv. 740-799	redondillas
vv. 800-1001	romance *o-a*

[88] PELLICER DE TOBAR, p. 151.

Jornada segunda (931 versos)

vv. 1002-1101	redondillas
vv. 1102-1351	romance *i-a*
vv. 1352-1427	silva pareada (xX)
vv. 1428-1606	décimas espinelas
vv. 1607-1932	romance *e-o*

Jornada tercera (762 versos)

vv. 1933-2040	redondillas
vv. 2041-2120	octavas reales
vv. 2121-2172	redondillas
vv. 2173-2196	romance *e-e*
vv. 2197-2198	endecasílabos
vv. 2199-2226	romance *e-e*
vv. 2227-2228	endecasílabos
vv. 2229-2370	romance *e-e*
vv. 2371-2410	décimas espinelas
vv. 2411-2518	redondillas
vv. 2519-2566	romance
vv. 2567-2582	octavas reales
vv. 2583-2610	redondillas
vv. 2611-2694	romance *e-o*

Hay siete modalidades estróficas con veinticuatro alternancias métricas, y a pesar de que Parker no observa ninguna particularidad significativa en la técnica métrica del teatro de Montalbán, podemos intentar confrontarlo con el modelo lopesco, el cual incluía una media de nueve formas estróficas y cuarenta y cinco alternancias métricas[89]. Podemos por consiguiente anotar que, en Montalbán, hay una drástica reducción de las alternancias métricas, si bien las modalidades estróficas están en línea con las del Fénix. Merece la pena observarse, con respecto a Lope,

[89] Cf. MARÍN, pp. 75-83.

que tales variaciones se utilizaban para reforzar los cambios de escena, mientras que en una misma escena era frecuente la continuidad métrica, a pesar de que Lope los utiliza al pasar de una subescena a otra, o en la misma subescena cuando hay repentinas alteraciones de la situación dramática, o en el tono del diálogo. También en Montalbán podemos ver confirmada esta costumbre, puesto que elige la alternancia métrica con ocasión del cambio de escena (7 veces)[90]; pero, además, esto ocurre también al pasar de una subescena a otra (9 veces)[91] o en la misma subescena al cambiar el tono o el contenido[92].

La modalidad estrófica que domina es el romance, que ocupa 1251 versos (46,3% del total), seguido de las redondillas (600 versos, el 22,3%), las octavas reales (312 versos, el 11,9%), las décimas (219 versos, 8,1%)[93], las silvas (154 versos, el 5,7%) y las quintillas (145 versos, el 5,3%), un soneto[94]. El porcentaje

[90] Los cambios de escena se hallan en los siguientes versos: 408, 644, 740, 1428, 1607, 2173 y 2371.

[91] Los cambios de subescena los encontramos en los siguientes versos: 265, 486, 500, 1352, 2121, 2411, 2519, 2583 y 2623.

[92] Hay por lo menos cinco ocasiones en que se utiliza el cambio métrico en una misma subescena: en los vv. 145 y ss. Laurena aprovecha las octavas reales para narrar la historia del hallazgo de Palmerín, pero pasa a las quintillas cuando prosigue en el diálogo con el amado; en los vv. 1102 y ss. en un primer momento Palmerín utiliza las redondillas, pero pasa al romance cuando cuenta la historia de su prisión; en los vv. 800 y ss. Palmerín y Chapín, abandonada la casa de Fabio, creen andar perdidos, y la preocupación de hallarse cerca del castillo de Lucelinda provoca el cambio métrico; en los vv. 2041 y ss. Palmerín cambia de metro al narrar lo que ve en el espejo mágico; en los vv. 2567 y ss. Florendo, dirigiéndose a Laurena, cambia de metro al contar la supuesta muerte de Palmerín.

[93] Montalbán elige la *décima* con esquema *abbaa-ccddc*. Hay que observar una laguna textual en los vv. 1518-26 donde la décima carece de un verso [abba(a)-ccddc].

[94] PARKER (a, p. 202) no indica la presencia del soneto sino un porcentaje de 6,2% de silvas en la comedia, lo cual supone que el porcentaje de silvas calculado por mí. Se deduce que el soneto estaba incluido en la modalidad métrica de la silva.

de estrofas italianas (silva, octava real y soneto) para la fecha en que se escribe la comedia es bastante alto (17.8%, es decir, 480 vv.).

El estudio de Parker sobre la relación entre las modalidades estróficas y la cronología de las comedias de Montalbán, contribuye a confirmar la datación del *Palmerín*: en efecto, Parker indica un porcentaje inferior al 50% de romances en las comedias pertenecientes al primer período (hasta 1629), además de un alto porcentaje de redondillas (hasta un 34,5%) que disminuye considerablemente a partir de 1630.

Si suponemos que Montalbán tuvo en cuenta los consejos de Lope aun en los distintos tipos de versos, podemos reflexionar sobre lo que afirmaba el *monstruo de la naturaleza* en su *Arte Nuevo* para después analizar la práctica de su discípulo:

> Acomode los versos con prudencia
> a los sujetos de que va tratando.
> Las dezimas son buenas para quexas,
> el soneto está bien en los que aguardan,
> las relaciones piden los romances,
> aunque en otavas luzen por estremo,
> son los tercetos para cosas graves
> y para las de amor las redondillas (vv. 305-312) [95].

En el *Palmerín*, el romance aparece por lo menos dos veces en cada acto (tres en el tercero), y normalmente se utiliza en las relaciones de hecho pasados, aunque hay un caso donde se comenta un hecho presente en el primer acto al hablar a Gerardo, Lidoro y Fineo de la identidad de Laurena. Las redondillas, siguiendo el uso lopesco en el *diálogo factual*[96], caracterizan la

[95] VEGA g, p. 66.
[96] MARÍN, pp. 12-21.

ironía de los intercambios entre Palmerín y Chapín; las discusiones animadas entre el protagonista y sus dos pretendientes, Lucelinda y Selenisa, respectivamente en la segunda y tercera jornada; y por último las dos ocasiones en que amo y criado se encuentran a solas con sus amadas. El esquema presentado es el de la rendondilla doble: *abba acca*.

Las octavas reales, a pesar de que Montalbán las utilice en pocas comedias y con una importancia relativa (entre 2,2 y el 9,4% según Parker)[97], en nuestro texto alcanzan un porcentaje del 11,9% ya que se utilizan cuando se narran hechos no representados, es decir, analepsis narrativas (en el primer acto, la historia del hallazgo de Palmerín o de los amores de Florendo y Griana) o acción verbal (en el tercer acto Palmerín nos cuenta lo que ve en los espejos mágicos de la torre), siguiendo en esto los consejos de Lope quien las consideraba apropiadas en cuanto gracias a las octavas "las relaciones [...] luzen por estremo". También en el uso de las décimas Montalbán sigue al maestro, al utilizarlas para las quejas en la segunda jornada, cuando Polinarda expresa su tristeza por la ausencia de su amado; y en la tercera en el diálogo entre la princesa y Florendo. La silva caracteriza en esta obra el habla de los soldados, al utilizarse sólo en la salida a la escena de los soldados y en el duelo entre Palmerín y Florendo.

Por lo que atañe a la quintilla, hay que subrayar que inicialmente Lope no la distinguía de la redondilla, pero progresivamente su uso fue especializándose hasta llegar, en su última época, a ser utilizada sobre todo en "escenas de efecto decisivo en la trama"[98], como ocurre en la pieza de Montalbán, quien elige este metro exclusivamente en la primera escena, de la cual el público tenía que deducir todas las informaciones indispensables para la comprensión de la comedia.

[97] PARKER a, p. 199.
[98] MARÍN, p. 22.