

LA PLATERA: UN CASO DE CONTAMINACIÓN EN EL SISTEMA DE GÉNEROS DEL PRIMER TEATRO COMERCIAL*

ILARIA RESTA (Università Roma Tre)

CITA RECOMENDADA: Iliaria Resta, «*La platera*: un caso de contaminación en el sistema de géneros del primer teatro comercial», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 199-215. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.366>>

Fecha de recepción: 26 de julio de 2019 / Fecha de aceptación: 12 de septiembre de 2019

RESUMEN

Con este trabajo nos proponemos acometer un estudio de *La platera*, comedia en tres actos que forma parte del fondo bibliotecario del conde de Gondomar. A pesar de su breve extensión y de la sencilla articulación de su intriga, esta pieza plantea algunas interesantes cuestiones en lo que concierne al tema de la hibridación genérica. De hecho, a pesar de que la crítica la haya clasificado entre las comedias palatinas, el examen de la construcción textual muestra unas coordenadas estructurales que en ocasiones encauzan el texto hacia una línea compositiva más cercana a la comedia urbana.

PALABRAS CLAVE: teatro áureo; fondo Gondomar; comedia palatina; comedia urbana; hibridismo genérico.

ABSTRACT

The aim of this essay is to study *La platera*, a comedy in three acts included in the library private fund of the count of Gondomar. Despite its brief narrative development and the simple articulation of the plot, this piece provides a great deal of interesting information with regard to genre hybridization. In fact, although some critics have classified the play among the palace comedies, the study of the piece reveals that its textual construction is occasionally closer to urban comedies.

KEYWORDS: Spanish Golden Age Theatre; Gondomar's fund; palace comedy; urban comedy; genre hybridization.

* Este trabajo se inserta en el marco del proyecto PRIN 2015 «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» (Prot. 2015582MPMN), coordinado por Fausta Antonucci, a quien le doy las gracias por sus valiosos consejos, que han contribuido a enriquecer este estudio.

La platera es una de las piezas manuscritas conservadas en el fondo que perteneció a la Biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. Este repertorio, estudiado en origen por Arata [1989; 1996], representa un interesante vestigio del patrimonio dramático español en su fase de conformación. Las piezas que en aquel se hallan —algunas pertenecientes al primer Lope— brindan una gran cantidad de información sobre una práctica teatral que confluye de manera paulatina hacia la comedia nueva, cuya codificación Lope cristalizará en su *Arte nuevo*. No ha de extrañar, por ende, que este fondo haya cautivado una creciente atención crítica desde el originario interés de Arata, a quien se le debe el mérito de haber rescatado un corpus de incalculable valor testimonial para la historia del teatro español en su transición hacia el Barroco; un patrimonio que el paso del tiempo había partido y dispersado en distintos fondos bibliotecarios.¹

La comedia objeto de este estudio forma parte del volumen actualmente conservado en la Real Biblioteca con la signatura II-460 (ff. 302r-314v). Valga decir, de entrada, que escasean las noticias sobre este texto, que nos ha llegado en un único testimonio antiguo, como otros manuscritos del mismo fondo.² Compuesta con mucha probabilidad entre los años ochenta y noventa del XVI,³ esta pieza en

1. Arata [1996] descubrió que el volumen manuscrito, hoy conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura 14.767, en origen integraba el primero de los ocho volúmenes de la biblioteca del conde de Gondomar mencionados en 1623 en el inventario de Enrique Teller. El estudioso detectó otros dos códices manuscritos, que se hallan en la Real Biblioteca con signatura II-460 y II-462, y que forman parte de esas *Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores* señaladas en el inventario de Teller. Además de sus estudios individuales ya citados, Arata ha editado con Antonucci las loas de la colección Gondomar (cfr. Antonucci y Arata 1995); por su parte, Badía [2014] ha llevado a cabo un estudio global de las comedias profanas de este fondo. Señalamos también que una de las unidades del mencionado proyecto PRIN de Fausta Antonucci, coordinada por Luigi Giuliani, Marco Presotto y María del Valle Ojeda Calvo, está acometiendo la edición crítica digital del corpus teatral del fondo Gondomar, que estará disponible en acceso abierto en la sección «Biblioteca teatral Gondomar» del proyecto (<http://tespa.unibo.it/>).

2. Existe, sin embargo, una copia manuscrita del XIX en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona incluida en la colección Sedó con signatura 67580. Las búsquedas que hemos llevado a cabo en DICAT y CATCOM no han proporcionado ningún tipo de resultado acerca de una posible representación de la obra.

3. Badía [2014:230-231] circunscribe de manera significativa el lapso temporal de la pieza, ubicándola alrededor de 1585-1586. Para la estudiosa, *La platera* podría ser la comedia más antigua del

tres actos exhibe el carácter primitivo de un código teatral en ciernes, lo que ante todo queda de manifiesto por la brevedad de la composición: de hecho, los 1272 versos de que se compone la convierten en la comedia más corta de todo el fondo (Badía 2014:230). Añádase también un uso de la versificación italiana superior a la media de las demás piezas de la colección (Badía 2014:231), caracterizado por la presencia de tercetos encadenados, octavas reales y endecasílabos sueltos frente a los versos de arte menor, limitados a una sola tipología estrófica: la redondilla. Asimismo, la construcción dramática participa de este carácter embrionario, según patentiza una trama no tan articulada y que se cifra en el tema amoroso en torno a una doble pareja de enamorados. La desigualdad social como elemento distanciador entre las parejas protagonistas modula el enredo, y se soslayará en virtud de una providencial (e inverosímil) agnición *in extremis*, según explicaremos en detalle más adelante. Finalmente, resulta palmaria cierta fragilidad en la cohesión interna: de hecho, se detectan personajes y acontecimientos aledaños al argumento cardinal, apenas esbozados, que ocasionan cabos argumentales sueltos, amén de injertarse en un contexto espacio-temporal dominado por una pronunciada indeterminación.

Lo que nos proponemos con este estudio es abordar *La platera* desde el punto de vista de su adscripción genérica demostrando cómo, pese a su sencillez y su naturaleza embrionaria, este texto plantea cuestiones interesantes en lo que concierne al subgénero de referencia: la comedia palatina. A la hora de examinar la pieza, saltan a la vista unas coordenadas estructurales afianzadas en el género palatino cómico: a saber, un universo social caracterizado por personajes de alta alcurnia (princesa, rey y duques), una ambientación en la lejana y exótica Frigia, los avatares de cuatro enamorados inmersos en un tiempo indeterminado y ubicados en un fantástico reino frigio. Sin embargo, en la construcción textual es posible entrever algunos elementos menos adherentes al ámbito palatino que, según veremos, enderezan el texto —eso sí, solo en parte— hacia una línea compositiva más cercana a la comedia urbana. Esto vendría a remarcar ese carácter híbrido que define de forma global el patrimonio dramatúrgico clásico y que evidentemente constituiría una de sus señas distintivas desde sus orígenes.⁴

fondo a causa de su brevedad; además, apunta al fuerte desequilibrio en la extensión del segundo acto frente a los otros dos para conjeturar «la hipótesis de una anterior división en cuatro jornadas».

4. En lo que concierne a Lope de Vega, Oleza [1997b:xxxvi] remarca la necesidad de considerar

A continuación, resumimos la trama de la comedia antes de meternos de lleno en su estudio. La princesa de Frigia, prototipo de mujer esquiva y hostil al amor, está preocupada por la posible debilidad del reino con motivo de la muerte de su padre. Mientras algunos nobles de la corte quieren tranquilizarla sobre el hecho de que pronto escogerán al candidato apropiado, la princesa recibe la visita del rey Latino. Al mismo tiempo, el joven Suplicio, hijo de un mercader, se ha enamorado de ella, pero duda entre cortejar a la dama o abandonar su propósito a causa de su origen humilde y de la oposición de su padre, el viejo mercader; este teme que la presunción del hijo pueda malograr su negocio y sus sacrificios. Durante su estancia en Frigia, el rey Latino se enamora de la platera, una mujer muy vigilada por el padre, que, inicialmente, rechaza sus requiebros. Lo mismo le pasa a Suplicio, que empieza a cortejar a la princesa, pero en un primer momento esta le desdeña. El soberano, eludiendo el control del platero, gracias a una estratagema de su amigo, el duque Albano, consigue hablar con su amada y le promete casarse con ella, lo que ablanda la actitud de la mujer. Cuando finalmente el rey le pide al platero la mano de su hija, el viejo le confiesa que es en realidad la hija que el rey de Frigia había engendrado con una dama noble antes de fallecer y que él ha criado durante ese tiempo. Mientras tanto, en el palacio, la princesa ha cambiado de actitud y ahora acepta el cortejo de Suplicio. Durante los festejos de la boda entre el rey Latino y la platera, Suplicio y su padre entran en el palacio discutiendo con las espadas desnudas: el joven refiere que el padre le ha repudiado y, tras entregarle una joya, le ha dicho que no es su hijo. El mercader, entonces, confiesa que, años atrás, había encontrado a Suplicio con esa cadena en un barco y decidió salvarle la vida. El rey Latino reconoce el joyel y revela que Suplicio es su hermano, abandonado de pequeño por su padre a causa de un vaticinio según el que, si el niño viviera, le arrebataría el reino. Recuperada su identidad, finalmente Suplicio puede casarse con la princesa.

En la construcción dramática de la comedia, a nivel macrotextual se puede apreciar una simetría que se apoya en una serie de paralelismos temáticos resumibles de la siguiente manera: las dos mujeres en un primer momento rehúsan el cortejo; la pertinacia y la honestidad de los sentimientos de los dos galanes auspi-

las «fórmulas híbridas» a la hora de examinar su repertorio. Antonucci [2013], por su parte, ha detectado esta hibridación como un rasgo permanente en el teatro del Fénix ya desde su producción juvenil, según atestigua el amplio abanico de ejemplos que ofrece la estudiosa.

cia la entrega de las damas; para las dos parejas hay un problema de disparidad social; finalmente, los padres de los personajes humildes poseen una función dramática ambivalente porque primero obstaculizan a los jóvenes, pero luego desencadenan la agnición y posibilitan su unión. Las dos líneas argumentales de tema amoroso evidentemente rigen la acción principal y se desarrollan en paralelo a lo largo de la pieza hasta confluir en el cuadro final del tercer acto. De hecho, pese al título de la obra, la joven de la que se enamora el rey protagoniza la comedia solamente a partir de la segunda jornada, cuando el diálogo del soberano con el duque Albano introduce el segundo caso de amor dispar. El primer acto, en cambio, se construye a partir de la yuxtaposición de secuencias argumentales de índole heterogénea que esbozan el eje temático central, pero sin definir sus contornos. Por lo tanto, en el planteamiento tenemos solamente a tres protagonistas: una princesa dividida entre la necesidad de buscar marido y su desdén por el amor, y dos galanes, uno de los cuales está enamorado de ella, pero su condición social lo refrena. En la segunda jornada, por otra parte, la aparición del personaje de la platera conlleva la formación de dos núcleos actanciales adheridos al tema amoroso; además, se aclaran las dinámicas argumentales, repartidas en dos secciones (la historia de la princesa y de Suplicio, por un lado, y los avatares del rey con la platera por otro) que se alternan de forma mecánica tanto en el segundo como en el tercer acto hasta converger en el epílogo.

Además de la acción amorosa, en *La platera* se vislumbran otros temas colaterales y menos significativos en el armazón de la pieza. Uno de estos se vincula con el tema político, argumento apenas esbozado en el primer cuadro del primer acto en relación con la cooperación de los nobles de Frigia para que la princesa encuentre un marido. Sin embargo, este pequeño núcleo temático no da pie para una reflexión grave en torno al problema del trono vacío y, de alguna forma, se asomará de nuevo en el final: tras el descubrimiento de los nobles orígenes de Suplicio, sus nupcias con la princesa remediarán la posible inestabilidad del reino que causaría el trono vacante.

La ocultación (en este caso inconsciente) de la identidad, así como la anagnórisis final y la ambientación exótica se configuran como algunas de las coordenadas habituales que, según la crítica, conforman el género palatino.⁵ Por otra parte, si

5. Sobre las características definitorias del género palatino pueden verse los estudios de Weber

apuntamos al universo social de los personajes, el desnivel entre las dos parejas es destacable, aunque en este caso no se observa la tan acostumbrada contraposición entre corte y aldea. A esto añádase que la identidad social de Suplicio y la platera no se conforma con el entorno aldeano o pastoril: Suplicio cree ser el hijo de un mercader; asimismo, la joven de que está enamorado el rey Latino, según indica su apelativo, es la hija de un platero. En ambos casos se trata de oficios vinculados con actividades más propias de la urbe que de la aldea.⁶ Por si fuera poco, la aparición del padre de la platera en el primer cuadro del tercer acto encamina decididamente el enredo hacia una línea argumental que se afianza en la comedia urbana: ante todo, la acción se desarrolla en una ambientación ciudadana y se introducen, además, temas como los celos paternos y la necesidad por parte del galán de eludir el control familiar a fin de cortejar a su dama. Recordemos que el carácter receloso del platero ya lo había adelantado el duque Albano en el primer cuadro del segundo acto tras celebrar las virtudes de la joven de que se ha enamorado el rey Latino:

DUQUE Y es tan raro extremo su hermosura
 que al pecho más rendido y lastimado
 refrena su amorosa compostura;
 tiene un pico sabroso y agraciado,

de Kurlat [1977], Wardropper [1978], Oleza [1986; 1997a; 2003], Vitse [1988], Arata [1998], Zugasti [2003], Oleza y Antonucci [2013]. Pedraza Jiménez y González Cañal [1996] han coordinado un volumen sobre la comedia urbana y la palatina en Lope. Es de reciente publicación el tomo al cuidado de Zugasti y Zubieta [2015] íntegramente dedicado al universo palatino en el teatro áureo.

6. Por lo que concierne al platero, la consulta de bases de datos electrónicas (TESO, ARTELOPE y CALDERÓN DIGITAL) ha sido indispensable para comprobar la exigua concurrencia de este personaje en las comedias áureas en las que nunca juega un papel protagonista, aunque su adhesión al universo urbano nos parece incuestionable. A tal propósito, en *El alcalde mayor*, comedia urbana de Lope, la figura del platero se agrupa a la del mercader y del zapatero: «Pida, señor, el platero / que da la joya, el dinero, / y el mercader que midió / el paño, y, si me calzó, / sus botas el zapatero» (Lope de Vega, *El alcalde mayor*, vv. 218-222). Es todavía más esclarecedor el caso de otra pieza lopesca, *Barlaán y Josafat*, en cuyo primer acto (Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, vv. 343-444) el capitán le enseña la ciudad al príncipe Josafat enumerándole sus principales actividades y tiendas: aquí el platero figura nuevamente juntos a mercaderes, sastres, freneros, zapateros, herreros, pintores y librerros. Aprovecho para agradecerle a Daniele Crivellari su amabilidad a la hora de proporcionarme la edición del autógrafo del *Barlaán* antes de su próxima publicación en la editorial *Cátedra*. Recordamos, por último, que en el teatro breve barroco existe un «baile entremesado», de Suárez de Deza, procedente de la *Parte primera de los donaires de Terpsicore* (1663), y en donde el intérprete principal es un platero: se trata de *El platero de amor*, cuya acción se sitúa en la tienda del protagonista donde se alternan galanes que quieren comprar joyas para rendir la altivez de sus enamoradas, y damas que lamentan la tacañería de sus pretendientes (Suárez de Deza, *El platero de amor*, pp. 433-441).

unas respuestas con que a nadie enfada,
 ni pierde de su honor el menor grado.
 El platero la tiene muy guardada.
 REY Justísimo es guardar joya tan bella
 y de nadie merece ser gozada. (f. 306v, vv. 412-420)⁷

En la tercera jornada, el duque pone de nuevo al soberano sobre aviso con respecto a los celos excesivos del viejo: «tu Majestad negocie brevemente / y advierta que es un viejo endemoniado, / en extremo celoso e impaciente» (f. 311v, vv. 950-952); además, coopera con el rey Latino para que este pueda hablar con la platera. Así, el duque Albano finge comprar unas joyas para distraer al viejo celoso favoreciendo la cita de la dama y el galán. Desde su ventana la joven escucha los halagos del rey que esta vez sí surten el efecto deseado por el monarca, ya que la promesa matrimonial hace que ella ablande su resistencia declarándose su «esclava fiel» (f. 312r, v. 1052).⁸

En los avatares entre el rey Latino y la platera, en definitiva, la pieza va mezclando su identidad palatina con resortes de la comedia urbana en un segmento escénico que gira alrededor de los celos paternos. De hecho, el recurso fundamental de esta intriga amorosa no parece ser tanto el de la disparidad social, ya que no condiciona a los protagonistas de forma determinante, sino el del control familiar sobre la dama y de las estrategias para sortearlo. En efecto, la humilde condición social de su amada no es significativa para el rey Latino, quien hasta se desinteresa de los rumores que su enamoramiento ha causado en la corte:

7. Estoy preparando una edición crítica de *La platera* en el marco de la ya mencionada Biblioteca teatral Gondomar (subproyecto del PRIN 2015 «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» - Prot. 2015582MPMN). Por esta razón, para toda cita o referencia a la comedia en este estudio, indicaré en adelante solamente la foliación original del manuscrito, consultable en el catálogo online de la Real Biblioteca ([http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index\(15\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00460/index(15).html)), así como los versos que apuntan a la edición en preparación.

8. No es ocioso recordar que esta dinámica de raigambre erótico-farsesca, enfocada en la distracción del celoso (o bien del personaje obstaculizador), posee raíces folclóricas y a menudo se encuentra en la novelística italiana asociada al más genérico motivo del «engaño a los ojos». Al mismo tiempo, este es uno de los núcleos temáticos más frecuentes y explotados en el repertorio entremesil del Siglo de Oro ya desde sus comienzos. Se detecta en el anónimo *Entremés segundo del padre engañado*, o bien en el *Entremés de Pipote en nombre de Juan Rana*, de Quiñones de Benavente, así como en muchos otros casos, en donde es posible observar un funcionamiento análogo a nuestra comedia, con un padre engañado y un esquema actancial cuatripartito de tres contra uno.

DUQUE Toda la corte tienes admirada
 en querer por mujer a una platera.
 REY Este es mi gusto, no me digas nada,
 que, si ser mi mujer no mereciera,
 el cielo mis intentos estorbara
 y para mi dolor remedio hubiera. (f. 311r, vv. 935-940)

Añádase al control paterno la honradez de la platera como un segundo obstáculo relevante en el cortejo. Pese a sentirse halagada por el requiebro del rey, la joven no deja que esto agriete su integridad moral, lo que la lleva a advertir al monarca que se entregará solamente al que fuere su marido. Se trata de una declaración que el duque Albano considera descarada, al ser proferida por una mujer de baja cuna: «Terrible cosa es que a tu potencia / escriba una mujer de poca suerte / con tan poco respeto y obediencia» (f. 311r, vv. 914-916). Totalmente despreocupado por la opinión de su amigo, la disposición honesta del monarca lo llevará a encarar al platero pidiéndole la mano de su hija. La promesa de matrimonio, en definitiva, es anterior al descubrimiento del noble linaje de la platera. La anagnórisis, por ende, no posee un valor resolutorio en la diégesis, sino que se vuelve más bien un premio para la perseverancia del rey Latino y la sinceridad de sus sentimientos.⁹

Es distinta la situación para la otra pareja: el hecho de que Suplicio y la princesa pertenezcan a esferas sociales distantes es un *leitmotiv* a lo largo de toda la comedia, comportando un escollo difícilmente franqueable, de no ser por la providencial recuperación de la verdadera identidad del joven. Este, en su primera aparición en escena, se desespera por el dolor que le causa su alocado enamoramiento:

9. En vista de lo expresado a propósito de la línea argumental que involucra al rey Latino y la platera no podemos compartir la clasificación que proporciona Zugasti [2003:175]. El estudioso acopla *La platera* y otros textos pertenecientes a la fase de gestación de la comedia nueva —*Los propósitos* y *El hijo de la cuna de Sevilla*— con piezas del primer Lope, como *Ursón y Valentín*, o bien *El príncipe inocente*, señalando que «en todas estas comedias se explora de un modo u otro el tema del poderoso dominado por un amor lascivo hacia una dama ya comprometida, y todas ellas participan de un mismo final atrágico donde el príncipe se vence a sí mismo y consigue embridar sus instintos». Para el caso de *La platera*, sin embargo, la trama dista mucho de esta categorización.

SUPLICIO Aquesta ocasión tan buena
y conocer tu prudencia
me dan, Plácido, licencia
para decirte mi pena,
 no porque mi pensamiento
de su mal remedio espera,
mas por engañar siquiera
con palabras mi tormento,
 que a veces el mal lo cura
dar crédito al desengaño,
pues suele el temor de un daño
quitar la mayor ventura.
 Sabrás que he puesto mi amor
no menos que en la Princesa. (f. 305, vv. 285-298)

La consideración de la desigualdad como un callejón sin salida se reitera en boca del criado de Suplicio, el gracioso Plácido, que en más ocasiones interviene para ponerle sobre aviso con respecto a sus deseos quiméricos, y opone un salado cinismo a las fantasías de su amo. Asimismo, las apariciones del padre de Suplicio al final de cada acto tienen el valor de severas amonestaciones acerca de un sentimiento que, para él, es solamente el producto de la altivez del joven: «¿Un hijo de un mercader / ha de dar en pretender / lo que en reyes no ha cabido?» (f. 306r, vv. 350-352). El galardón para tanta perseverancia, sin embargo, llegará con el providencial descubrimiento de la nobleza del galán, y encaminará el conflicto hacia el *happy ending* también para esta segunda pareja.

El universo social y las dos líneas argumentales amorosas, pues, fragmentan de manera evidente la comedia entre personajes allegados al mundo de la corte y figuras que se mueven en el entorno ciudadano. En lo que se refiere al primero, las citas de Suplicio y su amada siempre se realizan en un único espacio contiguo al palacio: el mirador de la princesa, donde se remarca una orientación de tipo vertical (ella está en el mirador y él abajo). En el caso del rey Latino y la platera, en cambio, se producen dos encuentros en la escena: el primero, se da en el tercer cuadro del segundo acto en un espacio externo que no se traza de manera nítida, aunque ha de identificarse con un entorno alejado de la ciudad, quizás sus afueras, donde el duque Albano divisa a la platera: «Oye, señor, ¿no la ves / sentada *en este*

llano?» (f. 308r, vv. 587-588).¹⁰ El segundo encuentro, en cambio, se celebra en el primer cuadro del tercer acto en el exterior de la casa de la platera, correspondiente al ya mencionado engaño a costa del platero; aquí, de nuevo, la ubicación espacial de los personajes es vertical. Es interesante notar cómo el mirador del palacio para la princesa y la ventana de su casa para la platera se cargan de una connotación metafórica, transmutándose en un espacio de libertad.¹¹ Más en detalle, estos se convierten en lugares donde las dos mujeres pueden saborear momentos de soledad, apartada la primera de los embarazos de la corte, y alejada del control paterno la segunda. En especial, en lo que concierne a la princesa, se define una contraposición muy clara entre lo alto y lo bajo, que a la vez apunta a una tensión entre el ámbito de la trivialidad y del amor frente al de la gravedad. Para poner un ejemplo, en lo alto es donde la princesa puede experimentar una rebeldía infantil y actuar de una manera no del todo ajustada a una mujer de su estatus social: en este sentido, es paradigmática la broma que ella y su dama, doña Juana, le gastan a uno de los pajes que está jugando a la quínola y que las dos mujeres molestan tirándole chinitas (ff. 303v-304v, vv. 75-196). Lo bajo, por otra parte, se conceptualiza como el espacio designado para la discusión de los temas graves, como el problema de la inestabilidad del reino y de la sucesión al trono.

Esta dialéctica espacial “alto-bajo”, por otra parte, se carga de significados todavía más profundos cuando se vincula con el eje temático central. Especialmente el mirador y la ventana se vuelven para las dos damas ese espacio híbrido entre el dentro y el fuera (o, si preferimos, entre el deber y el placer) que las obliga a confrontarse por primera vez con un sentimiento inédito para ellas: el amor. En particular, si apuntamos a las escenas vinculadas con los requiebros amorosos, veremos cómo estos se construyen siguiendo una geometría bien definida, de índole simétrica, que se cifra en la versificación, el espacio y la situación. Más en detalle, nos referimos a la equivalencia evidente entre las escenas del primero y el segundo cua-

10. La cursiva es mía.

11. Es cierto, por otra parte, que en el caso de la platera también el espacio exterior, el llano, adquiere el matiz de espacio de libertad donde la dama expresa su independencia: «Aquí en esta soledad / no habrá quién me dé disgusto; / busquen damas, que mi gusto / consiste en mi libertad» (f. 398r; vv. 575-578). En este sentido, la separación dentro-fuera, que se da por su oposición al espacio interno de la casa, es afín a la lógica propia de la mayoría de las comedias urbanas. La dicotomía entre «*principio del honor* y *principio del placer*» en las que se apoyan, de hecho, descubre «su proyección espacial en la contraposición entre interior y exterior, espacios contrapuestos y al mismo tiempo ambivalentes» (Arata 2002:202).

dro del tercer acto: se trata del cortejo del rey Latino en el exterior de la casa de la platera, al que hemos aludido con anterioridad, y del diálogo de Suplicio con la princesa asomada al mirador de su palacio. En las dos situaciones, precede el encuentro entre los enamorados un breve diálogo en tercetos encadenados entre el galán y su acompañante en el que se ofrece la misma secuencia temática: la porfía del primero en el cumplimiento de sus deseos y la desconfianza del segundo. La aparición de las damas y el cambio escénico también se evidencian con un cambio métrico: pasamos, así, de la versificación italiana a la redondilla, la estrofa que, en su *Arte nuevo*, Lope indica como la más apropiada para «las [cosas] de amor» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 312).¹² En ambas situaciones, además, la línea argumental se duplica relacionándose con dos planos espaciales de orientación opuesta: una horizontal y otra vertical. Con respecto al espacio urbano, el plano horizontal lo ocupan el platero y el duque Albano, mientras que el diálogo entre el rey Latino y la platera se mueve en dirección “alto-bajo”, ya que ella habla con su enamorado desde la ventana de su casa; además, se reconoce aquí un caso evidente de escenario partido. El cruce entre un movimiento vertical y otro horizontal se repite simétricamente en el episodio del cortejo de Suplicio: desde luego, falta una cuarta figura que desempeñe un papel similar al del platero engañado. Sin embargo, como en esa secuencia, aquí también el cortejo del galán a la dama asomada al mirador se sobrepone a las humoradas del gracioso Plácido, quien, al lado de su amo, desempeña un papel cómico; de la misma manera, las respuestas hilarantes del duque Albano en el cuadro anterior sirven para distraer al viejo platero.

Cabe subrayar que estos elementos de comicidad marcan la comedia en su conjunto, aunque se vislumbra una atribución peculiar de los roles festivos, distribuidos entre la figura del donaire, Plácido, criado de Suplicio, y otros personajes que alternativamente se vuelven portadores del discurso cómico. La presencia de Plácido, en particular, es interesante si la comparamos con la articulación de otras comedias de la fase de transición desprovistas del gracioso. Aquí, en cambio, el criado sí se esboza con todas las peculiaridades de esta figura:¹³ Plácido es el acompañante

12. Por otra parte, es cierto que en *La platera* la redondilla no solamente se emplea para el tratamiento del tema amoroso, sino también para las situaciones cómicas, como la ya citada anécdota de los pajes y las chinitas, o bien el episodio de la paliza que el viejo mercader le da a Plácido al final del primer acto (f. 306r; vv. 345-364).

13. Es este un aspecto remarcable, si consideramos que incluso en el teatro del primer Lope la presencia del gracioso no es recurrente. A tal propósito, Oleza [1986:271] asevera que «las historias

de Suplicio, dispensa su sabiduría tosca y, sobre todo, contribuye con sus ocurrencias a darle una dirección chistosa a la pieza, oponiendo su pragmatismo ramplón al lirismo de su amo. Por otra parte, en la comedia también se evidencia la conversión, aunque momentánea, de otros personajes en figuras burlescas: hasta los nobles, como la princesa y el duque Albano, según hemos visto, pueden protagonizar estos segmentos cómicos. De la misma manera, la comicidad también se da en figuras subalternas que encarnan una problemática grave, pero que a veces admiten una articulación caracterial de tono farsesco. Véase el caso del mercader, padre de Suplicio, furioso por el delirante amor de su hijo. La amplificación de su dimensión dramática, empero, desemboca al final del primer acto en un ridículo acceso de ira (dañino para Plácido) asimilable a los *lazzi* de la *commedia dell'arte*: de ahí que, en lugar de castigar a Suplicio, el mercader descargue su cólera sobre el criado. Desde este punto de vista, *La platera* parece aproximarse —al menos parcialmente— a la articulación cómica propia de *Los locos de Valencia*, comedia urbana del Fénix adscrita a su producción juvenil, «plagada de entremeses internos» y todavía desprovista de «un portador individualizado de comicidad» (Oleza 1986:282).

Merece una última reflexión el motivo de la doble agnición que, de forma muy repentina, restablece el equilibrio en las dos parejas determinando el epílogo feliz de la comedia y encauzándola de nuevo hacia el universo palatino. Ante todo, hace falta subrayar que la anagnórisis en esta pieza impacta en un doble plano, privado y público, ya que gira en torno a la resolución del dilema social y de la dicotomía entre honor y amor a nivel personal y también político. En este sentido, el descubrimiento de la verdadera identidad de Suplicio auspicia no solamente la realización de las aspiraciones del joven, sino que también favorece la recuperación de un equilibrio político en el reino de Frigia. Con las futuras bodas de la princesa con Suplicio, en efecto, se disipan las iniciales preocupaciones de ella y de la corte sobre la inestabilidad del reino. La agnición es una de las coordenadas más frecuentes en el subgénero palatino, y la que le confiere un matiz de «conte merveilleux» por su naturaleza hiperbólica (Vitse 1988:330). Vale la pena citar las palabras de cierre de la princesa, quien apunta al carácter milagroso a propósito del reconocimiento de Suplicio como hermano del rey, un evento que, además, ella relaciona con el cuento:¹⁴

paralelas y la comicidad son elementos vertebradores de la comedia urbana madura. Solo en *La viuda valenciana* encontramos un gracioso plenamente elaborado, Urbán».

14. Quisiéramos recordar que en *Autoridades* el lema «cuento» incluye entre sus distintas acep-

PRINCESA Yo soy, Rey poderoso, la dichosa;
esto por mi ventura ha sucedido,
que a tu hermano le he dado fe de esposa
por la firmeza con que me ha querido.
Esta es señal del cielo milagrosa,
y, pues que mi deseo es ya cumplido,
dese luego principio a mi contento
y fin con este trueco a nuestro cuento. (f. 314v, vv. 1265-1272)

A diferencia de lo que trasluce en un gran número de comedias pertenecientes al corpus palatino, la historia de *La platera* no se desarrolla en un tiempo dilatado, aspecto muy propio de la *novella* de aventura, o también del género bizantino. En esta comedia domina cierta ambigüedad temporal, por lo que es difícil determinar con exactitud el tiempo dramático. Además, participan de la agnición los personajes, así como el público: en efecto, no hay ningún tipo de referencia preparatoria que muestre al auditorio la verdadera identidad del protagonista, a diferencia de lo que puede verse en muchas piezas palatinas asentadas en el motivo del príncipe salvaje, según demuestran Antonucci [1995] y Arata [2000]. En *La platera*, en cambio, se vislumbran estrategias preparatorias de índole distinta: es paradigmático el caso de la joven amada por el rey Latino que, pese a su humilde origen, es un ejemplo de virtud, belleza y agudeza. Estas cualidades caracterizan a la dama hasta tal punto que, tras el descubrimiento de su verdadera identidad, el duque Albano no puede sino declarar: «¡Ah, casto pecho, dama venturosa, / que en todo muestras ser de real sangre!» (f. 313v, vv. 1096-1097).¹⁵ Sin entrar en detalles a propósito de los distintos motivos de raíz folclórica y novelística remarcables en la doble agnición de la platera y de Suplicio,¹⁶ tanto para la historia de la joven como para los avatares del hijo

ciones el significado de «fábulas, o consejas, que se suelen contar a los niños para divertirlos». Las referencias a las fábulas y consejas remiten de manera muy evidente al carácter ficcional de estas tipologías narrativas.

15. Estas peculiaridades se conjugan con la índole de la gitanilla Preciosa, protagonista de la célebre novela corta cervantina, cuya belleza, gracia e ingenio causaban asombro y atracción entre los nobles de Madrid, tal como en nuestra comedia la platera es pretendida por «muchos grandes», según informa el duque Albano al rey.

16. Motivos como la joya como señal de reconocimiento, el niño noble engendrado fuera del matrimonio y entregado a una familia más humilde para evitar el escándalo, o el abandono del infante en las aguas a causa de un vaticinio. Se trata de núcleos argumentales recurrentes en el repertorio dramático del Siglo de Oro, que trataremos en detalle en la «Introducción» de la edición crítica en preparación de *La platera*.

del mercader la agnición se cumple en los últimos versos de la pieza dándole un giro repentino e inesperado.¹⁷

En conclusión, el examen textual ha permitido demostrar cómo, a pesar de su adherencia a la comedia palatina, en *La platera* es posible observar trazos de matriz urbana. Hablamos, por ejemplo, de la completa ausencia de la contraposición aldea-corte en pro de la inclusión del universo social ciudadano, de la explotación exclusiva del tema amoroso en detrimento de la dimensión política, de la construcción cimentada en la alternancia entre espacio palatino y espacio urbano para la exploración del conflicto amoroso, de la contracción temporal de la línea dramática. Cabe observar, además, que el carácter híbrido de la comedia en el que hemos reparado, no se constituiría como una marca única y excepcional frente a las demás piezas del fondo Gondomar. Oleza [2013:77], a tal propósito, confirma que en este repertorio «falta todavía una delimitación clara de los géneros». Finalmente, y más allá de la mezcla genérica, el examen de esta comedia muestra cómo, tras un enredo muy sencillo, se aprecia una construcción dramática de impacto escénico, organizada, por ejemplo, en torno al aprovechamiento de una orientación espacial de tipo «alto-bajo», o del uso frecuente del escenario partido. Es la marca de un teatro que, aunque todavía presenta ciertas asperezas textuales, mantiene bien firme su esencia representativa.

17. Es algo que, en casos contados, también se da en la producción del primer Lope. Antonucci [2006:16] recuerda *El caballero de Illescas*, donde también se evidencia una agnición *in extremis*. Otro caso peculiar que hemos podido detectar consultando la base ARTELOPE es el de *El premio riguroso y amistad bien pagada*, comedia palatina lopesca —eso sí, de atribución dudosa— en la que no solamente se vislumbra el reconocimiento al final, sino que, como en *El caballero de Illescas* y en el caso de Suplicio en *La platera*, se encuentra el motivo de la joya que un familiar pone al cuello del protagonista de niño antes de su desaparición o abandono. Se trata también en este caso de una comedia perteneciente a la producción primitiva del Fénix que, curiosamente, se halla en el volumen manuscrito II-461 de la Real Biblioteca catalogado por Arata [1989:30].

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Anejos de RILCE-LESO, Pamplona-Toulouse, 1995.
- ANTONUCCI, Fausta, «Il retaggio della commedia palatina», en Lope de Vega Carpio, *Il cane dell'ortolano. Introduzione e commento di Fausta Antonucci e Stefano Arata. Traduzione di Barbara Fiorellino*, Liguori, Nápoles, 2006, pp. 6-18.
- ANTONUCCI, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras*, VII (2013), pp. 141-158.
- ANTONUCCI, Fausta, y Stefano ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, Sevilla-Valencia, 1995.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-24.
- ARATA, Stefano, «Comedia palatina y autoridades burlescas», *Imprévue*, I-II (1998), pp. 67-82.
- ARATA, Stefano, «Il principe selvaggio: la corte e l'aldea nel teatro spagnolo del Siglo de Oro», en *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea tra '500 e '600*, ed. S. Carandini, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 439-468.
- ARATA, Stefano, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M. del V. Ojeda, ETS, Pisa, 2002, pp. 191-209.
- BADÍA, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva: textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2014.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia*, dir. J. Oleza, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, XVI (1997a), pp. 235-251.

- OLEZA, Joan, «Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del “Arte nuevo”», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997b, pp. ix-lvi.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M. del V. Ojeda y M. Presotto, Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 65-82.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce*, XXIX 3 (2013), pp. 689-741.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1996.
- SUÁREZ DE DEZA, Vicente, *Teatro breve (I)*, ed. E. Borrego Gutiérrez, Reichenberger, Kassel, 2000.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El alcalde mayor*, ed. J.E. López Martínez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. II, pp. 3-164.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. D. Crivellari, Cátedra, Madrid, en prensa.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Iberie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1988.
- WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia*, ed. E. Olson, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 181-242.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega (Problemática en torno a la clasificación de las comedias)», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, eds. M. Chevalier, F. López, J. Pérez y N. Salomon, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos-Universidad de Bordeaux III, Burdeos, 1977, vol. II, pp. 867-871.

ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, eds. E. Galar y B. Oteiza, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, 2003, pp. 159-185.

ZUGASTI, Miguel, y Mar ZUBIETA, eds., *La comedia palatina del Siglo de Oro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2015.