

El imaginario caballeresco en la comedia en colaboración *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*

Claudia Demattè

Università degli Studi di Trento, Italia

Abstract The play *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*, written by three authors at the beginning of the seventeenth century, is analysed from the perspective of chivalric theatre to highlight the popularity of chivalric novels adapted for the stage. The article examines the literary sources of the fantastic episodes included in the play, as well as the presence of a ‘black giant’ who is the protagonist, and an enchanted castle. Finally, the focus shifts to the play’s representation in 1639 at the court of Duke Medina de las Torres in Naples, as described in a contemporary document.

Keywords Novels of chivalry. Spanish theatre of the seventeenth century. *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*. Plays in collaboration.

Índice 1 *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*, composición y desenlace. – 2 La espectacularización de los elementos caballerescos. – 3 La fiesta en Nápoles en 1639.



Peer review

Submitted 2025-04-02
Accepted 2025-04-07
Published 2025-12-12

Open access

© 2025 Demattè | 4.0



Citation Demattè, C. (2025). “El imaginario caballeresco en la comedia en colaboración *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*”. *Rassegna iberistica*, 48(124), 233-248.

DOI [10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/001](https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/001)

233

Para Aurelio González,
in memoriam

1 ***El príncipe de la estrella y Castillo de la vida, composición y desenlace***

El canon del teatro caballeresco del siglo XVII se ha venido delineando a lo largo de los últimos veinte años a partir del *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco* (Demattè 2005),¹ gracias a la publicación de varios estudios y, sobre todo, de ediciones críticas de comedias que reescriben las aventuras de los libros de caballerías gracias a distintas dinámicas que permiten vincular de forma más estrecha o más libre la relación entre el hipotexto caballeresco y la pieza teatral.² Así, los diferentes episodios de duelos, desafíos y aventuras matizadas por elementos mágicos se mezclan de manera original en cada uno de los autores que compone para el género teatral en búsqueda del éxito en las tablas delante de un público que todavía conocía y podía hojear los libros de caballerías (Lucía Megías 2004). Una de las piezas que más disfruta de los elementos espectaculares de este género, es la comedia titulada *El príncipe de la estrella, y Castillo de la vida*, que analizamos en este estudio para poner de relieve el libre manejo de la materia caballeresca por parte de los dramaturgos que colaboraron para escribir esta comedia.³

En *El príncipe de la estrella, y Castillo de la vida*, tal y como reza la portada, «La primera jornada es de Don Antonio Martínez; la

1 Los resultados de esa monografía han sido el punto de partida para presentar en acceso libre a los investigadores una herramienta digital *TeatroCaballeresco* (<https://teatrocaballeresco.mappingchivalry.dlls.univr.it/>) que detalle no solo las relaciones intertextuales con los libros de caballerías, sino que remita a todos y cada uno de los motivos caballerescos que se presentan en la base de datos *MeMoRam* (<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/>). Señalo además la colección *Teatro Caballeresco*, dirigida por Daniele Crivellari, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes donde han aparecido: *Amadís y Niquea* (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-y-niquea-1158720/>), de Francisco Leiva Ramírez de Arellano (ed. Claudia Demattè), *La gran Torre del Orbe* (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-gran-torre-del-orbe-1221036/>), de Pedro Rosete Niño (ed. Paula Casariego Castañeira), y *La torre de Florisbella* (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-torre-de-florisbella-1227298/>), de Alonso de Castillo Solórzano (ed. José Enrique López Martínez).

2 Sobre las cinco dinámicas de reescritura, ver Demattè 2005, 33-46; 2007; 2023.

3 La ficha de la comedia se recoge en Demattè 2005, 94-5 y en la base de datos *Teatro Caballeresco*: <https://teatrocaballeresco.mappingchivalry.dlls.univr.it/obra/4714/el-principe-de-la-estrella-y-castillo-de-la-vida>.

segunda de Don Juan de Zabaleta; la tercera de Don Vicente Suárez».⁴ Se trata, pues, de una obra en colaboración entre tres escritores pertenecientes a la vida literaria madrileña del siglo XVII,⁵ que por otra parte ha recibido escasa atención por parte de la crítica.⁶

Antonio Martínez de Meneses,⁷ nacido alrededor de 1608, compuso casi la mitad de sus obras en colaboración con uno o más autores. Destacan *La luna africana*, entre nueve ingenios,⁸ y *El rey don Enrique el Enfermo*, que escribieron entre seis dramaturgos, con Juan de Zabaleta, Pedro Rosete Niño, Juan de Villaviciosa, Jerónimo de Cáncer y Agustín de Moreto (Londero 2021). Entre los varios colaboradores de Martínez de Meneses, Juan de Zabaleta fue uno de los más asiduos, ya que trabajaron juntos hasta en cuatro ocasiones, siempre incluyendo al menos un tercer dramaturgo. Además de la obra que nos ocupa y de *El rey don Enrique*, tenemos constancia de *La mujer contra el consejo*, impresa en 1654, en la que participó Matos Fragoso, y de *La razón hace dichosos y la traición desdichados*, impresa en 1663, con la intervención de Cáncer. Juan de Zabaleta⁹ vivió aproximadamente entre 1600 y 1667, fue cronista del rey Felipe IV y escribió una

4 La comedia aparece en la *Parte quarenta y tres de Comedias nuevas, de los mejores ingenios de España*, en Madrid, por Antonio González de Reyes, a costa de Manuel Meléndez 1678, 429-69 [i.e. 467]. Presenta un error de paginación: de p. 457 pasa a p. 460; además se indica erróneamente la Tercera jornada con «Segunda Jornada» (453). De ahora en adelante citamos, entre paréntesis en el texto, del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (Sig. TI/119/43), disponible en línea en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-principe-de-la-estrella-y-castillo-de-la-vida/>. Hay otro ejemplar digitalizado perteneciente al Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (<https://archive.org/details/A25019607>) que presenta el mismo error de paginación que el ejemplar de la Biblioteca Nacional. La obra es citada por La Barrera, 547.

5 Sobre las comedias en colaboración, ver Ulla Lorenzo 2010; Martínez Carro 2018; Ulla Lorenzo-Martínez Carro 2019.

6 Esther Borrego (2002, 47-9, 51-2) describe la comedia pero no recoge noticias acerca de las puestas en escena, posiblemente tomando en consideración tan solo la escena española (147). Ver además Borrego 2008, y la ficha «Vicente Suárez de Deza» que la estudiosa presenta en *Diccionario Biográfico Electrónico* (DB-e: <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/41739-vicente-suarez-de-deza-y-avila>).

7 Para un primer acercamiento biográfico a Martínez de Meneses, ver la ficha correspondiente redactada por Abraham Madroñal Durán en el DB-e (<https://dbe.rah.es/biografias/11901/antonio-martinez-de-meneses>) y Urzáiz 2002, 2: 423-5. Hasta el momento el estudio más completo sobre el autor se debe a Elena Martínez del Carro 2006, quien, por otra parte, tan solo menciona nuestra obra (142, 216, 334).

8 Se trata, además de Martínez de Meneses, de Luis de Belmonte, Luis y Juan Vélez de Guevara, Alfonso Alfaro, Agustín de Moreto, Antonio Sigler, Jerónimo de Cáncer y Pedro Rosete (Carrasco Urgoiti 1996, 245-75).

9 Para una primera aproximación a este autor, ver la entrada redactada por Javier Huerta en el DB-e (<https://dbe.rah.es/biografias/24067/juan-de-zabaleta>); Elejabetía 1984; Urzáiz 2002, 2: 727-9; y Lauer (2010, 345-8). Elejabetía (en Zabaleta 1996, 30) indica como fecha *ante quem* 1667, basándose en el año de la muerte de Zabaleta, posiblemente sin tener constancia de la representación.

veintena de comedias, once de las cuales en colaboración con los escritores más prolíficos del momento. Calderón, Cáncer y Matos Fragoso, entre otros. Por otra parte, parece que tan solo en ocasión de *El príncipe de la estrella* los dos dramaturgos colaboraron con Vicente Suárez de Deza y Ávila.¹⁰ De origen portugués y posiblemente nacido entre 1620 y 1625, Suárez de Deza vivió gran parte de su vida en Madrid, donde fue fiscal de comedias y autor estimado por sus contemporáneos, sobre todo por su teatro breve (Borrego 2002; 2008, 362-74). Publicó dos comedias burlescas,¹¹ pero tan solo nuestra comedia como obra en colaboración, posiblemente por su joven edad en ese momento, según veremos.

Nuestra comedia se publicó en la parte 43 de *Comedias Nuevas* en 1678,¹² pero fue seguramente compuesta por lo menos cuarenta años antes, ya que podemos indicar como fecha *ante quem* 1639, el año de la única representación hasta el momento documentada, la que se dio en Nápoles el 25 de enero de ese año para celebrar el nacimiento de la infanta María Teresa el 20 de septiembre de 1638. Lugar perfecto para la puesta en escena de *El Príncipe de la estrella*, que se abre con un naufragio en la costa italiana delante del mismo Vesubio «promontorio de fuego y nieve cano» (430) de un grupo bien nutrido de gente: el príncipe de Arcaya, Rosidoro, Tornes, su criado, el infante de Lidia Palmerio, el piloto Asdrúbal, la princesa de Egipto Leusipe, el rey de Tartaria Acrón, y Sofión. La compañía se acerca al Castillo de la Vida, ya que Rosidoro está buscando a la infanta de Tracia, desaparecida misteriosamente. Allí descubren a Brillafronte, príncipe de la Estrella, descrito como un «monstro», «animado carbón», «borrón del día», «aborto fiero | de la más horrible noche» con unos «rayos de plata | en tu frente, en el campo negro» (435). El mismo «gigante negro» (434), en una larga tirada de octavas reales, revela que tiene presa a Felisalba, junto a su prima Estelinda y a sus criadas, y que quiere casarse con ella, mientras que Rosidoro y Palmerio deciden desafiarle para liberar a las doncellas que llevan presas dos lustros. Mientras tanto, Leusipe, madre de Felisalba, adquiere la identidad y la apariencia del mago Manfileo y entrega algunos objetos mágicos, un anillo para volverse invisible a Tornes y una espada mágica a Rosidoro para luchar contra

10 Ver la entrada redactada por Esther Borrego en el DB-e (<https://dbe.rah.es/biografias/50301/vicente-suarez-de-deza-y-avila>); además Borrego 2002, y Urzáiz 2002, 2: 617-20.

11 Se trata de *Amor, ingenio y mujer en la discreta venganza* y de *Los amantes de Teruel* (Suárez de Deza 2001a; 2001b).

12 Chaves Montoya (2007, 43) afirma que Vicente Suárez de Deza había incluido la tercera jornada en la Parte primera de los donaires de Tersícore (1663), pero en esta obra no aparece el acto citado ni otras piezas largas. Para *Los donaires*, ver el estudio de Borrego 2002.

Brillafronte. Antes de duelo final, el rey Acrón cuenta su historia y la del nacimiento de uno de sus hijos con la piel oscura y una estrella en la frente, que había abandonado en el bosque recién nacido, pensando en una traición de su mujer; sin embargo, la culpa la tiene:

un cuadro, que pinta
el despeño de Faetonte,
donde el artífice diestro
tanto animó los colores
que dio a los bultos las almas
ya que no pudo las voces.
En él se miraban muchos
de los vivientes carbones,
que en memoria deste incendio
tiene el mundo desde entonces
y pudo ser que tiñesen
estas vivas impresiones
lo que concibió. (468)

Con la anagnórisis de Brillafronte, cuyo nombre recuerda la etimología del nombre griego *Phaéthón* ‘brillante’, y aclarado que Felisalba es su hermana, se conciernen las bodas rituales del final entre la infanta y Rosidoro, Brillafronte y Estelinda, Palmerio y Leusipe, y entre los criados, Sofión con Narcisa y Tornes con Delia.

Este breve resumen casi nada revela de la sustancia caballeresca que permea toda la obra y que se deduce principalmente de las acotaciones, que apuntan a una complicada máquina escenográfica que iremos analizando para subrayar cómo la materia caballeresca sirve para ensalzar las maravillas puestas en escena por los tres dramaturgos.

2 La espectacularización de los elementos caballerescos

El primer acto de Martínez de Meneses se abre con «suena tormenta y aparece una nave corriendo borrasca» (429) y en ella, como vimos, siete personajes, mientras que, después de unos cuarenta versos, «cúbrese la nave y salen por otra parte todos» (430). Como bien ha estudiado Ruano de la Haza, los barcos y las galeras pertenecen a esa variedad de «decorados sinecédóticos» (2000, 209) que se sugerían a través de unos árboles, antenas o proas de los navíos pintados en unos lienzos, a veces en el espacio del primer corredor, pero en otros casos, como aquí, en el «vestuario», el espacio del nivel inferior del decorado, para permitir el desembarco de los personajes. Se trata, pues, en este caso de un elemento que Ruano de la Haza define como decorado espectacular, con «la doble función de instruir al público

y de provocar su admiración» (2000, 225). La escasa acotación nos avisa que «aparece» y «cúbrese» la nave, indicando que no se trata de un verdadero barco que transita por el escenario.¹³

A lo lejos ven un castillo, que sugiere algún engaño: se trata de «el Castillo de la vida» (432) y el valiente Rosidoro declara «Este es castillo encantado, | ¿qué empresa a nuestros intentos | es más propia?» (432). Los criados miedosos son los primeros que entrevén a «un gigante negro | que nos está amenazando | con una porra de acero | de más de cuarenta arrobas» (434). La presencia de esta figura asombrosa en los libros de caballerías no es muy frecuente, a pesar de que encontramos varios ejemplos, sobre todo en libros no pertenecientes a los ciclos 'clásicos', como los Amadises o los Palmerines. En el *Espejo de caballerías*, insólita y curiosamente, encontramos varios casos de gigantes negros:

E mirando el buen Emperador a unas partes e a otras, vido un gigante negro e disforme con un arco en la mano que asaetava a cuantos topava e fazía mucho mal a los cristianos. (Sánchez Espinosa 2017, cap. XVII, 297)

Este Arquiloro era un gigante de estraña grandeza, todo negro, e muy armado; cavalgaba sobre un disforme e rezio animal, asaz grande e feo; traía en sus manos por arma un gran martillo de fierro, de la una parte llano, e de la otra una punta muy gruesa e bien aguda. (Sánchez Espinosa 2017, cap. XXIX, 368)

Y estando así hablando estos tres esforçados cavalleros, vieron venir dos gigantes muy negros, los más feos e de más orribles cataduras del mundo, los cuales venían a pie e armados de unas azeradas conchas tan lucientes, que era verlas maravilla. (Sánchez Espinosa 2017, cap. C, 719)

En *Felixmarte de Hircania* de Melchor de Ortega, aparece otro ejemplo, bien descrito en este hermoso fragmento textual:

Y como sin yelmo estuviesse, muchos de los que allí estavan conocieron cómo era el dudado y valiente rey Famonusto de Dacia, que como entre todos se dixesse, aviendo oído sus grandes hechos, por ser estraño el parecer de su persona, todos con gran atención lo miravan. El color del rostro tenía muy moreno, y las narizes

¹³ La nave en la escena es un recurso bastante habitual en el teatro áureo (Peale 2015, 174, n. 11): por ejemplo, en *El Caballero del Sol* de Vélez de Guevara (Vélez de Guevara 2011) y *Palmerín de Oliva*, comedia en colaboración entre Lope de Vega y Pérez de Montalbán (Pérez de Montalbán 2006 y Vega García-Luengos 2023).

algo anchas y romas, y los labios tenía gruessos y retornados, y tan colorados que parecían verter sangre, los dientes avía muy salidos, tan anchos y ralos que por notable cosa se hazían mirar. Los ojos avía negros y tan chicos y hundidos que cayéndole las cejas encima d'ellos, que muy grandes las tenía, quedando con disforme parecer, casi no se le parecían.¹⁴

Volviendo a nuestra comedia, esa «montaña de pez» (434) aclara que este «encantado sitio» es «el Castillo de la Vida [...] | pues quien se atreve a romperlo | paga con el desengaño | su costoso arrojamiento | porque en su osadía halla | su mismo castigo envuelto» (434). Al saber que se trata de la prisión de Felisalba y Estelinda, Rosidoro y Palmerio «se llegan al castillo empuñan las espadas y los cubren de un lado, y otro dos puertas grandes de el Castillo, y todo queda de jardín y en él dormida Felisalva, en las faldas de Estelinda y un enano y canta Narcisa o Delia» (437). Esta larga acotación nos revela cómo pudo organizarse el cambio de decorado, posiblemente a través de un bofetón, que, por un lado, presentaba las dos puertas grandes del castillo y, por el otro, un decorado «de jardín».¹⁵ En este caso, está al servicio de Brillafronte y anuncia la llegada del jayán al buen retiro femenino. Pero, «aparece de un lado el príncipe Rosidoro y al otro Palmerio, a su tiempo Brillafronte con la espada desnuda va a matarlos y, al ejecutar el golpe en uno y en otro, se vuelve una fuente y ellos se desparecen con artificio» y «con rumor» (440-1). Esta apariencia podía ser un bastidor o, posiblemente, el mismo bofetón de antes, que servía para revelar o tapar repentina y dramáticamente a un personaje.

En la segunda jornada, escrita por Zabaleta, hay dos momentos en que la magia emerge de las palabras y de las tramoyas. En primer lugar, la reina Leusipe se presenta con la identidad del mago Mansileo y regala el anillo de la invisibilidad a Tornes que prueba acto seguido su poder con las criadas, pero Brillafronte lo descubre y le quita la sortija. Para salvarlo, «Baja Sofión por el aire, volando en forma de milano» (449), pero cuando el gigante amenaza con disparar al ave, se apea y «llega al tablado». Nos hallamos frente a esa tramoya,

¹⁴ Ortega Libro III, cap. 31, 417. Agradezco a María del Rosario Aguilar Perdomo la señalación de este personaje. En *Florambel de Lucea* se observa una escena casi teatral con protagonista una duquesa «asaz negra y abía los labios muy grandes, y qu'eson y las narizes muy anchas y romas, y los ojos pequeños y bermejos que ponía más espanto que codicia a quien miraba, y los cabellos que muy negros y crespos tenía, los tenía muy compuestos y entregados por detrás de las orejas». (ff. 48v-49r, apud Lucía Megías 1999, 67)

¹⁵ Sobre la importancia de este lugar de encuentros amorosos, ver Aguilar Perdomo 2022. Acerca de la figura del enano como ayudante, sea como opositor de los protagonistas (Lucía Megías, Sales Dasí 2002).

de uso muy común en los teatros del Siglo de Oro, llamada canal o pescante. El mecanismo más simple permitía la bajada de un personaje, como en la escena recién citada, pero la sorpresa es que, en la siguiente, acompañada de truenos y relámpagos, «aparece una nube en que bajan el príncipe de Acaya y el infante de Lidia» (450), mientras las nobles damas presentes y los criados observan que «una nube cristalina | del cielo se ha desgajado | [...] | Y de su centro han salido | dos caballeros» (450-1). En este caso se utilizan dos tramojas simultáneas, dos pescantes, o bien una canal doble para que los dos personajes (o un grupo de ellos) bajasen al mismo tiempo.¹⁶

Después de que el acto se concluya con la ira de Brillafronte, quien, avisado por el enano, acude para amenazar a los que han osado profanar «la murada clausura de mi castillo» (452), en la tercera jornada Suárez de Deza recurre a una escenografía asombrosa desde el primer cuadro, cuando Leusipe llama al dios del Averno y «descúbrese el infierno y sale Plutón» (sobre el infierno volveremos dentro de poco) y, acto seguido, «descúbrese una gloria y Luna», es decir, Proserpina trasladada, que le advierte que debe olvidarse de Rosidoro, al que la reina pretende, para dedicarse a «nuevos empleos» (453) y «sube hasta lo alto la Luna, cúbrase todo y quede el teatro como antes». La gloria estaría pintada en un lienzo, reproduciendo ese recurso pictórico definido como «rompimiento de gloria», que, a través de nubes, ángeles y serafines, separaba el fondo de la aparición, mientras que el personaje de la Luna subiría a través del mismo pescante ya utilizado anteriormente. En el tercer cuadro, Rosidoro y Felisalba se encuentran por primera vez pero, de repente, suenan instrumentos, se corren unos bastidores y se muestran cinco nichos «en media luna» (455) y cada uno de ellos lleva «en una tarjeta escritos sus nombres» (455): el primero acoge a Rosa, vestida a lo persiano y adornada de coloridas flores; en el segundo está Milcondora vestida de pieles, entre árboles y peñas y con un león a sus pies; el tercero muestra a Leusipe, «de gitana», embellecida de flores; en el cuarto, rodeada de hojas, Tomiris, «amazona a caballo con arco y flechas» (456) y en el quinto está Eritea, vestida de india y engalanada de oro, perlas y plumas. Este nuevo encanto pone a prueba la fidelidad de Rosidoro a la bella Felisalba que se asombra por el comienzo de un nuevo «hechizo» (456). Su voz, sin desvelar su identidad, lo hace volver en sí mientras que «el fantástico artificio» se cubre. A pesar de que nos hubiera gustado, como espectadores, ver estos nichos de verdad, con sendas actrices disfrazadas, parece más probable que estuviesen pintados en unos bastidores que al final, rápidamente, con un lienzo, podían cubrirse. Acto seguido, Rosidoro declara su fe en Felisalba y se oye un «ruido de truenos

16 Para estas tramojas, ver el clásico estudio de Ruano de la Haza 2000.

y baja el dragón» (457). De hecho «llueven prodigios», como afirma Sofión, ya que

un dragón que el aire
rompe y con horrendos silvos
pasos hace de garganta
[...]
Ya toma tierra esta nave,
arcadas o parasismos
le han dado, sino ha trocado
una pulga ha sacudido
o es el parto de los montes. (460)

La descripción del gracioso no puede sino concluirse con un toque burlesco, ya que del dragón baja el enano que viene a desafiar, por parte de Brillafronte, a Rosidoro, arrojando el guante a sus pies. Nos hallamos pues ante el tercer momento en que se utiliza la tramoya con una máquina manipulada desde los bastidores que permitía el vuelo de una parte del escenario a la otra. Para un caso parecido, Peale comenta los datos recogidos en las cuentas para la puesta en escena de *Palmerín de Oliva*, donde el gracioso Chapín baja «de lo alto con trompetas, caballero en un dragón que vaya echando fuego» (Pérez de Montalbán 2006, 132, v. 1692), para deducir que quizás se escenificase con una tramoya de grúa, «cuyo aguilón recubierto por 'un pellejillo cómodo de cañón' [...] tenía en el extremo la cabeza de tarasca que echaba fuego por la boca y una pequeña silla de montar» (Peale 2015, 179). El artificio no debía de ser muy seguro para el actor, pues el mismo gracioso, que no pierde ocasión de insertar comentarios metateatrales, recuerda ese momento con mucho susto:

¿Y llevarme aquel dragón
a Lucelinda en el aire,
era cosa de donaire?
¡Cayera en algún colchón
si se quiebra la tramoya!¹⁷

En la siguiente escena de *El príncipe de la estrella*, Leusipe, que hasta este momento ha actuado en traje varonil y con la apariencia del mago Mansileo, revela su identidad y su amor por Rosidoro a Acrón, padre de Felisalba, pero pronto los clarines anuncian que todos han sido convocados para asistir al duelo contra Brillafronte. El «gigante negro» baja en un caballo, y «antes sale Estelinda, armada, con una rodelia y cubierto el rostro» (466). Después de pocos versos,

¹⁷ Pérez de Montalbán 2006, 156, vv. 2443-7.

viene por un palenque Felisalba armada y, en llegando al teatro, se arrime a un lado y ábrense dos cuarterones de abajo y uno arriba, en que esté un espejo, todo a ruido de una bastarda, y con Felisalba sale Rosidoro y todos. (467)

En primer lugar, destaca la figura de la *virgo bellatrix*, tan presente en los libros de caballerías y bien estudiado por Marín Pina (1989), que entra por una rampa, posiblemente la misma que había sido utilizada para la entrada de Brillafronte. Es también interesante la división del escenario en «dos cuarterones de abajo», donde aparecen todos los actores para la escena final, y «uno arriba» donde se sitúa el espejo. El papel del espejo podría apuntar a otro de los motivos frecuentes en el género caballeresco, el de la *catopcionomancia*, el arte de «adivinar» a personas lejanas a través de vidrios o espejos,¹⁸ y en concreto, valga como ejemplo por excelencia, la Torre de los espejos del *Palmerín de Oliva*, recreado en la pieza de Lope y Montalbán, gracias a una puesta en escena que debió de contar con sesenta y seis espejos, según las cuentas estudiadas por Peale (2015, 176).

Volviendo a *El príncipe de la estrella*, en la escena final se admiran a los espectadores con otras dos apariencias. El enfrentamiento entre Rosidoro y Brillafronte está a punto de empezar cuando el gigante amenaza con convertirle «en mármol duro» y «quita el tafetán del escudo y descúbrese la cabeza de Medusa» (467). Afortunadamente, Acrón interrumpe el desafío para dar lugar a una larga relación que lleva a la anagnórisis final y de este modo también Felisalba confiesa haber conseguido la libertad gracias al anillo mágico.

3 La fiesta en Nápoles en 1639

Gracias a una relación que se conserva impresa titulada *Relatione delle feste fatte in Napoli dall'eccellen.mo signor duca di Medina de las Torres, vice re del regno, per la nascita della serenissima infalnja di Spagna*,¹⁹ sabemos que *El príncipe de la estrella* se llevó al escenario

¹⁸ En la nota al v. 1908, en mi edición describo la presencia de este motivo en varios libros de caballerías y comedias (ver Pérez de Montalbán 2006, 200-2).

¹⁹ *Relatione delle feste fatte in Napoli dall'eccellen.mo signor duca di Medina de las Torres, vice re del regno, per la nascita della serenissima infalnja di Spagna*, Napoli, Egidio Longo, 1639. Disponible en línea: <https://archive.org/details/relationedellef00perr/page/n17/mode/2up>. Chaves Montoya (2007) centra su estudio acerca de varias fiestas con comedias en la corte virreinal napolitana. Por otra parte Sánchez García (2017, 380-2) deduce principalmente los datos de Chaves Montoya, atribuyendo la relación al impresor Egidio Longo, que es la persona que redacta el prólogo. En su «regia stampa» desde 1631 hasta su muerte en 1678 contribuyó a publicar numerosas relaciones de acontecimientos de la época y parece difícil que pudiese ser el autor de las mismas (Di Marco 2010, 143-4).

por lo menos en una ocasión. La fiesta tuvo lugar en Nápoles la noche del 25 de enero de 1639 en el Salón real del nuevo Palacio Real. La fecha coincidía con el paso por la ciudad partenopea de don Francisco de Melo, nuevo virrey de Sicilia, y al duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles, posiblemente le pareció una excelente ocasión para celebrar el nacimiento de la infanta María Teresa, ocurrido el 20 de septiembre de 1638.

La relación describe cómo:

dopo varii giorni di balli e di danze, fu data per corona del tutto una nobilissima commedia. Era parto di tre famose penne Spagnuole, animata dall'orditura e intrecci d'una vaghissima traccia e vestita di vistosissimi abbigliamenti. Le mutationi, le compariscenze e le machine la divisarono per cosa ammirabile e allumata d'ogni fregio, e vaghezza che possa illustrare una Scena. Portò per titolo, IL PRINCIPE DE LA ESTRELLA. (*Relatione* 1639, 2)

Desafortunadamente, la relación no ofrece detalles sobre la puesta en escena de la comedia española y tampoco sobre la compañía de actores que la llevó a las tablas, pero por lo menos en dos ocasiones se alude a la importancia del aparato escénico, puesto que, para poner en escena la siguiente obra, *Il rapimento di Europa*, «non poté haver luogo nella Sala Reale, como occupata e ingombrata ancora dalle macchine dell'altra» (6). Lástima que para nuestra comedia no se emplee más que una media página, al contrario de lo que ocurre con la comedia de improvisación italiana que cuenta con unos actores de la tradición napolitana y que se describe con todo esmero a lo largo de cinco páginas (5-11). Hay que notar que en la *Maschera della principessa Anna*, que concluye la fiesta, se subraya que «fu per campo o steccato di cotante grandezze consagrata la Sala del Palazzo reale, che sgombrata pure alla fine degl'altri avanzi dell'Opere passate, apprestò nell'ampio seno il suo voto, o'l suo niente, da cui dovea schiudersi un Mondo. [...] una gran Palla o globo, che in figura d'un vastissimo Mondo ravvolgeva di diametro più di 40 palmi» (63). Todo el desfile se acompaña con hasta 23 damas cuyos nombres el cronista recoge puntualmente (73-4); la *maschera* se desarrollaba entre «varie spiegature, mutanze e orditure più grandi» (74) y no se pierde ocasión para resaltar la «gala» de los vestidos, presentando asimismo el retrato de una dama (76).²⁰ Surge la duda de si el cronista pudo haber pasado por alto los detalles de la comedia española por el escaso conocimiento del idioma, ya que es la única parte de la

²⁰ Para enriquecer la relación, se presenta también un grabado de las danzas de los caballeros por Giacomo Spiardo, maestro de baile de la Capilla Real napolitana ya en 1620 (D'Alessandro 2008, 105-6, n. 511).

fiesta a la que se dedican pocas líneas. Sorprendentemente, al leer la relación de la «improvvisata piacevole» (4) por parte de los cómicos napolitanos, nos damos cuenta de que por lo menos dos escenas coinciden de pleno con las de *El príncipe de la estrella*. En la comedia italiana dedicada al rapto de Europa, los actores napolitanos, en un juego de *mise en abîme*, fingen estar apurados por el encargo llegado a última hora de preparar una comedia y recurren a la ayuda de una maga, Delia, y de repente se hallan todos en el escenario delante de los nobles espectadores y «s'offre ella perciò a trattenere con alcuna delle sue prodezze quei signori» (10). Tan solo a una señal suya, unos caballeros entretienen con una máscara y una danza, y acto seguido

si spalanca nel seno della scena una gran boca all'Inferno; se pure merita questo nome quello che, incavato nella ritirata e nelle viscere d'un grottesco, è ricamato di fiamme piacevoli, senza l'importunità del fumo e la gravezza dell'odore spiacevole [...] Vi guizzavano tra gl'ondeggiamenti del fuoco le schiere di varii mostri. (10)

La relación sigue: «vomitò [...] a cenni della maga uno spirito che obbligato a suoi voleri s'offerse ispedito e sciolto ad ogni malagevole impresa» (11) y, sobre todo, dispuesto a ayudar a los comediantes en su trabajo. Pero apenas se decide a comenzar su trabajo «quando spuntata in cielo la luna, movendo per stravagante camino d'un arco convesso, assisa su d'un pomposissimo [sic] carro, tirata da quattro cavalli e armata d'un prezioso splendore» ofrece su ayuda a la maga «indegna di trarre il suo splendore e i suoi lavori dalle sozze fiamme e oscure fucine d'un inferno» (11). Con un trueno y un relámpago de luz, el infierno desaparece y queda tan solo la maga. Llama pues la atención que, como vimos, en la tercera jornada de *El príncipe de la estrella*, Leusipe, alias mago Mansileo, reclama la ayuda de Plutón y aparece la Luna, quien le recuerda que tiene que reservar sus fuerzas para otras aventuras. De este modo, podemos deducir que posiblemente aprovecharon parte del escenario de la comedia española para la improvisación italiana y que la descripción en concreto de la boca del infierno pintada, mientras que las maquinarias para «le scene volanti» (5), sirvieron para las dos piezas, trasladándolas de un salón a otro.²¹

En conclusión, *El príncipe de la estrella* y *Castillo de la vida* bien demuestra esa afición todavía vívida para los elementos caballerescos más espectaculares, que los tres dramaturgos áureos supieron

²¹ El hecho de aprovechar para varias obras unos mismos aparatos escenográficos, sobre todo tan elaborados, es harto frecuente. Peale (2015, 178) documenta, en el caso de *Palmerín de Oliva* y de la *Comedia de Merlín* el uso de los mismos artilugios.

aprovechar para una comedia que en el escenario se convierte en una auténtica fiesta de los sentidos. Los protagonistas llamarían la atención del público, puesto que resultaría desde luego original la presencia de un «gigante negro» junto a las singulares figuras de tres mujeres en traje varonil: Estelinda y Felisalba, doncellas armadas, y Leusipe, con la identidad del mago Mansileo completarían la maravillosa aventura llevada al tablado con una complicada pero eficaz puesta en escena que entretuvo la corte napolitana del duque de Medina en 1639.

Bibliografía

- Aguilar Perdomo, M. del R. (2022). *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Barrera y Leirado, C.A. de la [1860] (1968). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: M. Rivedeneyra.
- Borrego, E. (ed.) (2001). *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, GRISO, vol. 2. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuer.
- Borrego Gutiérrez, E. (2002). *Un poeta cómico en la corte: vida y obra de Vicente Suárez de Deza*. Kassel: Reichenberger.
- Borrego Gutiérrez, E. (2008). «Suárez de Deza». Huerta Calvo, J. (ed.), *Historia del teatro breve en España*, 362. <https://dbe.rah.es/74>.
- Borrego Gutiérrez, E. s.v. «Vicente Suárez de Deza». *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico Electrónico*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/41739-vicente-suarez-de-deza-y-avila>.
- Carrasco Urquiza, M.S. (1996). «En torno a *La Luna africana*, comedia de nueve ingenios». *Papeles de Sons Armadans*, 96(1964), 255-98. Reed. en: *El Moro Retador y el Moro Amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de Moros y Cristianos)*. Granada: Universidad de Granada, 245-75.
- Chaves Montoya, T. (2007). «El duque de Medina de las Torres y el teatro. Las fiestas de 1639 en Nápoles». Antonucci, F. (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Firenze: Alinea Editrice, 37-69.
- D'Alessandro, D.A. (2008). «Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana». Curinga, L. (a cura di), *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Lucca: LIM, 21-156.
- Demattè, C. (2005). *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Demattè, C. (2007). «Teatro caballeresco y segundones: crónica de pasión no sólo literaria para los libros de caballerías». Cassol, A.; Oteiza, B. (eds), *Los segundones: importancia y relieve de su presencia en el teatro aurisecular*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 61-73. <https://biblioteca.org.ar/libros/156659.pdf>.
- Demattè, C. (2023) «“Esos estilos tan altos / son del tiempo de Amadís”: análisis de las referencias al mundo de los libros de caballerías en el teatro del Siglo de Oro». *Historias fingidas*, 11, 53-78. <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1390>.
- Di Marco, G. (2010). «Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo (Parte II)». *La Bibliofilia*. 112(2), 141-84. <http://www.jstor.org/stable/26198887>.

- Elejabeitia, A. (1984). «La nueva biografía del escritor Juan de Zabaleta». *Letras de Deusto*, 28, 59-73.
- Huerta, J.; Peral, E.; Urzáz H. (2005). *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Huerta Calvo, J. (2003). *Historia del Teatro Español*. Vol. 1, *De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos.
- Huerta Calvo, J. s.v. «Juan de Zabaleta». Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*.
- Lauer, R.A. (2010). «El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta». González, A.; González, S.; von der Walde Moheno, L. (eds), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Ciudad de México: El Colegio de México, UNAM, AITENSO, 345-59.
- Leiva Ramírez de Arellano, F. (2022). *Amadís y Niquea*. Estudio y edición crítica de Claudia Demattè. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Teatro Caballeresco 1. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1158720>.
- Lobato, M.L. (2010). «La fiesta de Lerma: paisaje y teatro en *El caballero del Sol*, de Vélez de Guevara». Matas Caballero, J.; Micó, J.M.; Ponces Cárdenas, J. (eds), *El Duque de Lerma*. Madrid: Centro de Estudio Europa Hispánica, 275-94.
- Londono, R. (2021). «Las tablas áureas y Enrique III de Castilla: Invención e historia en dos comedias colaboradas homónimas». *Romance Notes*, 61-62, 275-86. <http://doi.org/10.1353/rmc.2021.0025>.
- Lucía Megías, J.M. (1999). «Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos. XII. Tercera parte de *Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir». *Thesaurus*, 54-1, 33-75.
- Lucía Megías, J.M.; Sales Dasí, E.J. (2002). «La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos: los enanos». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, 9-24.
- Lucía Megías, J.M. (2004). *De los libros de caballerías manuscritos al "Quijote"*. Madrid: SIAL.
- Madroñal Durán, A. s.v. «Antonio Martínez de Meneses». Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*. <https://dbe.rah.es/>.
- Marín Piña, M. del C. (1989). «Aproximación al tema de la 'virgo bellatrix' en los libros de caballerías españoles». *Criticón*, 45, 81-94.
- Martínez Carro, E. (2006). *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Martínez Carro, E. (2018). «El Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro». Lobato, M.L.; Martínez Carro, E. (eds), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el teatro barroco*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 80-111.
- Martínez de Meneses, A.; de Zabaleta, J.; Suárez de Deza, V. (1678). «El príncipe de la estrella». *Parte quarenta y tres de comedias nuevas*. Madrid: Antonio González de Reyes, 429-69 [i.e. 467].
- Ortega, M. de (1998). *Felixmarte de Hircania*. Ed. por M. del R. Aguilar Perdomo. Alcalá de Henares: Centro de estudios Cervantinos.
- Peale, G. (2015). «Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Oliva*, del doctor Juan Pérez de Montalbán». *Criticón*, 123, 167-91.
- Pérez de Montalbán, J. (2006). *Palmerín de Oliva*. Ed. por C. Demattè. Pisa: Mauro Baroni.
- Relatione delle feste fatte in Napoli dall'eccellen.mo signor duca di Medina de las Torres, vice re del regno, per la nascita della serenissima infanta di Spagna* (1639). Napoli: Egidio Longo. <https://archive.org/details/relatedelife00perr/page/n17/mode/2up>.

- Río Nogueras, A. del. (2021). «Una mujer salvaje entre folclore y hagiografía: Garinda en *Lisuarte y Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva». *Tirant*, 24, 175-88.
- Ruano de la Haza, J.M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Sánchez García, E. (2017). «Aplicossi a render inmortale la sua memoria nel Regno». *El virrey Medina de las Torres en Nápoles (1636-1644)*. Carrasco Martínez, A. (ed.), *La nobleza y los reinos: anatomía del poder en la Monarquía de España (siglos XVI-XVII)*. Madrid; Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 361-94. <https://doi.org/10.31819/9783954878604-010>.
- Sánchez Espinosa, R. (2017). *Edición y estudio del Espejo de cavallerías (Toledo, Gaspar de Ávila, 1525)* [tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/41360/Tesis%20Ra%C3%BAl%20S%C3%A1nchez%20Espinosa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Suárez de Deza, V. (2001a). «Amor, ingenio y mujer en la discreta venganza, comedia burlesca». Borrego 2001, 161-298.
- Suárez de Deza, V. (2001b). *Los amantes de Teruel, comedia burlesca*. Borrego 2001, 13-160.
- Ulla Lorenzo, A. (2010). «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las Partes». *Criticón*, 108, 79-98. <https://doi.org/10.4000/criticon.14272>.
- Ulla Lorenzo, A.; Martínez Carro E. (2019). «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales». *RILCE*, 35(3), 896-917.
- Urzáiz Tortajada, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vega García-Luengos, G. (2023). «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)». *Anuario Lope de Vega*, 29, 469-544.
- Vélez de Guevara, L.; Manson, W.R.; Peale, G. (2003). *El águila del agua, representación española*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Vélez de Guevara, L. (2011). *El caballero del sol*. Ed. por W.R. Manson; C. George Peale; M.L. Lobato. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Zabaleta, J. de. (1986). *La honra vive en los muertos*. Ed. por A. Elejabeitia. Kassel: Reichenberger.

