



Rojas Zorrilla y la materia caballeresca

Rafael González Cañal
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Abstract

En este trabajo se analiza la materia caballeresca que aparece en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla. En su corpus dramático encontramos dos obras, *Los celos de Rodamonte* y *El jardín de Falerina* —esta última escrita en colaboración con Antonio Coello y Calderón—, que se inspiran en fuentes caballerescas, en particular, de los poemas caballerescos italianos de Boiardo y Ariosto. Se estudian estas dos comedias en relación con sus fuentes y se recogen al final alusiones ocasionales a personajes caballerescos que se encuentran en otras obras de Rojas Zorrilla.

Palabras clave: Rojas Zorrilla, comedias de caballerías, fuentes caballerescas italianas, jardines encantados, materia caballeresca.

This paper analyzes the chivalric matter that appears in the theater of Francisco de Rojas Zorrilla. In his dramatic corpus we find two works, *Los celos de Rodamonte* and *El jardín de Falerina* —the latter written in collaboration with Antonio Coello and Calderón de la Barca—, which are inspired by chivalric sources, in particular, from the Italian chivalric poems of Boiardo and Ariosto. These two comedies are studied in relation to their sources, and occasional allusions to chivalric characters found in other works by Rojas Zorrilla are collected at the end.

Keywords: Rojas Zorrilla, chivalric comedies, Italian chivalric sources, enchanted gardens, chivalric universe.



Los poemas caballerescos italianos despertaron el interés de los lectores españoles del siglo XVI. Boiardo y Ariosto, en primera instancia, pero también Berni, Tasso y otros autores, tuvieron cierta influencia en distintos géneros literarios del Renacimiento y del Barroco español, entre los que destaca el teatro. A la difusión de los dos grandes poemas caballerescos italianos en España ayudaron las traducciones de Jerónimo de Urrea en 1549 del *Orlando furioso* y de Francisco Garrido de Villena en 1555 del *Orlando enamorado*¹.

¹ Hemos empleado la traducción de *Orlando furioso* de Jerónimo de Urrea en su edición de la editorial Planeta (Ariosto, 1988), y la de *Orlando enamorado* a partir de la tesis doctoral de Aguilá Ruzola (2013).

En el teatro del Siglo de Oro contamos con un buen número de comedias de caballerías que fueron bien recibidas por un público muy familiarizado con los personajes del ciclo carolingio, popularizados a través de estos dos poemas épico-caballerescos italianos y también por medio del romancero, como, por ejemplo, los romances ariostescos de Pedro de Padilla.

Los temas caballerescos tuvieron presencia en el teatro desde muy pronto. Baste recordar las tragicomedias de Gil Vicente tituladas *Don Duardos* y *Amadís de Gaula*. Se difundió sobre todo en el ámbito cortesano, tal y como señala Antonucci (2006, 74). Su punto de partida eran las leyendas carolingias, los libros de caballerías y los viejos romances, pero el impulso fundamental lo recibieron de los poemas de Boiardo y Ariosto, que recrearon estas historias y las dotaron de un trasfondo sentimental y un tono irónico. Parducci (1934a, 1934b y 1937) analizó hace muchos años el influjo de estos dos poetas en el teatro español del Siglo de Oro, tarea en la que profundizó Chevalier extendiendo su análisis a otros géneros (1966 y 1968)².

El primer Lope, por ejemplo, cultivó bastante la variante de la comedia de caballerías. Curiosamente, no se inspira nunca en libros de caballerías españoles, sino que prefiere temas ariostescos (*Los celos de Rodamonte*, *Angélica en el Catay* y la atribuida *En un pastoral albergue*) o la «materia carolingia» o «de Francia» (*El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, *El marqués de Mantua*, *Los palacios de Galiana*, *La mocedad de Roldán* y *Las pobrezas de Reinaldos*) (Antonucci, 2006). De la última década del siglo XVI y el primer lustro del XVII conservamos hasta diez piezas suyas inspiradas en las hazañas de Carlomagno y sus pares (Pedraza Jiménez, 2022, 155-158 y 186-187). Esta serie se frenó en seco tras la parodia que realizó Cervantes en el primer *Quijote*. El Fénix no volvió a esta materia hasta el verano de 1611, cuando escribió *El premio de la hermosura* para satisfacer una demanda de la reina Margarita de Austria (Pedraza

En esa misma tesis (2013, 50) se puede consultar la lista de ediciones de las traducciones de estas dos obras.

² En los últimos tiempos, varios estudiosos han dedicado una atención específica a esta variante dramática; ver Demattè (2005) y las actas de las Jornadas tituladas *La comedia de caballerías* editadas por Pedraza Jiménez, González Cañal y Marcello (2006).

Jiménez, 2022, 187). La obra fue representada en Lerma en 1614, ya muerta la reina.

La materia cobró fuerza de nuevo en espectáculos cortesanos. Vélez de Guevara escribió *El caballero del Sol* para las fiestas de Lerma de 1617 (Crivellari, 2010) y el conde de Villamediana organizó en Aranjuez en 1622, para celebrar el cumpleaños del joven rey Felipe IV, una espectacular representación titulada *La gloria de Niquea*, sobre episodios de *Amadís de Grecia* y de *Florisel de Niquea* (Pedraza Jiménez, 1992, xii-xiii).

Calderón cultivó el género con frecuencia. Valbuena Briones (1969, 1847-2152) agrupó siete de sus dramas bajo el rótulo de «comedias novelescas», cuya inspiración está en la tradición de las caballerías: *La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina* (zarzuela en dos jornadas), *Argenis y Poliarco*, *El Conde Lucanor*, *Auristela y Lisidante*, *El castillo de Lindabridis* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. A ellos hay que añadir *El jardín de Falerina*, escrita en colaboración con Rojas y Coello, de la que vamos a tratar.

Las aventuras que conforman el argumento de estas piezas se desarrollan siempre en paisajes exóticos y en espacios alejados de cualquier referencia a la cotidianidad; en ellas abundan los lances sorprendentes e inverosímiles, y elementos mágicos y maravillosos que requerían un gran aparato escenográfico. No faltan tampoco los fenómenos naturales sobrecogedores (tormentas terrestres y marítimas, rayos, terremotos, volcanes...) y los animales fantásticos (especialmente dragones, toros o serpientes), tan característicos de los relatos caballerescos, materia prima ideal para el teatro de aparato que trajeron los ingenieros italianos y que fascinaba a la corte española. Todo ello venía aderezado con efectos musicales y canciones que subrayaban líricamente las tensiones dramáticas. Además, contaban con el contrapunto cómico y la mirada materialista y escéptica de la figura del donaire.

Solo dos obras del corpus dramático de Rojas Zorrilla se relacionan con este mundo caballeresco, *Los celos de Rodamonte* y *El jardín de Falerina*, y la segunda de ellas fue escrita en colaboración con sus amigos Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca.

1. *Los celos de Rodamonte*

Los celos de Rodamonte fue publicada en 1640 en la *Primera parte de comedias* de Rojas Zorrilla³. No hay noticias sobre el estreno de esta comedia, pero se conserva un documento en el que se advierte que el 21 de marzo de 1635 Rojas tenía escritas una serie de comedias entre las que se encuentra este título⁴.

La historia que presenta había sido tratada anteriormente por Lope de Vega en una comedia del mismo título⁵, que, según la crítica, resulta poco lograda desde el punto de vista dramático; incluso es calificada de monstruosa por Menéndez Pelayo⁶. *Los celos de Rodamonte* de Lope fue escrita en los años juveniles del Fénix, y las fechas que se barajan oscilan entre finales del siglo XVI y principio del XVII: 1587 o 1588 (Chevalier, 1966, 435), antes de 1596 y probablemente en 1593 (Morley y Bruerton, 1968, 52, 239-240) y 1602 (Menéndez Pelayo, 1949, VI, 366).

La obra de Lope lleva al tablado la locura y los celos del moro Rodamonte, abandonado por su prometida Doralice que prefiere a otro caballero que se llama Mandricardo⁷. Esta historia de los celos de Rodamonte había dado pie a un buen número de romances españoles, aunque como señala Chevalier, «los poetas españoles gustan de atribuir al fiero Rodamonte sentimientos apasionados y amorosos lamentos que no tienen ningún equivalente en la obra de Ariosto ni en la de Boiardo»⁸.

La pieza de Rojas Zorrilla no destaca especialmente dentro de su corpus dramático. Cotarelo y Mori (1911, 152) señaló acertadamente lo siguiente:

³ Ha sido publicada en el volumen II de las *Obras completas* de Rojas Zorrilla (2009, 443-586). Citaremos por esta edición.

⁴ Los otros títulos citados son *Los encantos de Medea*, *Casarse por vengarse*, *Los mentirosos*, *Los privilegios de las mujeres*, escrita con Antonio Coello y Calderón de la Barca, y *Santa Isabel, reina de Portugal* (Rubio y Martínez Carro, 2006).

⁵ La obra se publicó en *Doce comedias de varios autores*, Tortosa, 1638, ff. 191r-218v, a nombre de Mira de Amescua.

⁶ «Esta comedia es una de las peores y más monstruosas de su género» (Menéndez Pelayo, 1949, 368).

⁷ Lope de Vega aludió en distintas comedias a este triángulo amoroso: *El mesón de la corte*, *Los locos de Valencia*, etc.

⁸ Chevalier (1968, 65). En esta obra recoge un centenar de composiciones inspiradas en el *Orlando Furioso* y cuatro derivadas del *Orlando enamorado* (Chevalier, 1968, 15).

No se propuso hacer una obra regular, sino acumular lances y aventuras extraordinarias según le ofrecía el tema de los celos desaforados de Rodamonte en fugas, batallas, encantos, bravezas y otros desatinos caballerescos agrupados por el Ariosto, de quien tomó el asunto.

Desde su título, la comedia remite también al famoso episodio del *Orlando furioso*: el enfrentamiento entre Rodamonte y Mandricardo por el amor de la hermosa Doralice. Algunos investigadores, como Parducci (1937, 180-188) o Chevalier (1966, 435), concuerdan en subrayar la autonomía y originalidad del dramaturgo toledano que del mito literario utiliza solamente el tema de los celos y los nombres de los protagonistas. De Lope toma poco más que el nombre del mago Laurino.

En su obra Rojas elimina personajes, reduce la historia al episodio de los celos, concentra la acción en tres días y, aun manteniendo ciertos elementos fantásticos (el hipogrifo, el mágico Laurino y sus hechizos, el palacio encantado, etc.), los utiliza con menor insistencia, presentando una intriga bastante complicada. No parece que el resultado final haya sido muy acertado, tal y como señala Chevalier⁹.

El enredo empieza con un matrimonio concertado: el que une a la hija del rey de Granada, Doralice, con el rey de Argel, Rodamonte. Este personaje en el romancero español es símbolo de valor y ferocidad. En cambio, Mandricardo es caracterizado positivamente, aunque mantiene en parte la imagen transmitida por Lope del forzado tártaro que arranca los troncos de los árboles para usarlos como armas, como señala el gracioso Barahúnda:

[...] gallardo Mandricardo,
aquel tártaro soberbio
que en este fragoso espacio
rige un pino por bastón,
doma un monte, espera un rayo. (vv. 358-362)¹⁰

El furor celoso de Rodamonte surge en la obra de Rojas a causa de la traición de Doralice. Precisamente, esta figura es la que más se

⁹ Para Chevalier (1966, 436), «la tentative de Rojas se solde par un échec».

¹⁰ Otros ejemplos en los vv. 623 y 1809.

transforma, ya que engaña por tres veces al tosco Rodamonte y se entrega a Mandricardo en el palacio de Laurino. Ya desde el principio muestra descontento con el prometido que le ha caído en suerte, por «aquella bruta aspereza, / aquel gigante membrudo, / todo rigor, todo fuerza» (vv. 686-688) y, al encontrar a Mandricardo que busca a su hermana Celaura, huye con él, fingiendo un rapto¹¹. La primera jornada, por consiguiente, se cierra con una persecución frustrada, mientras que la segunda comienza al amanecer después de que Doralice se haya entregado a su amante. El celoso Rodamonte llega al palacio de Laurino en busca de su amada y tiene que soportar la provocación del gracioso Barahúnda, que le dice irónicamente lo siguiente:

Tu querida Doralice
en este mismo aposento
ha estado con Mandricardo.
Yo no sé lo que hicieron,
porque solos se quedaron,
mas sé lo que hacer pudieron. (vv. 1692-1697)

Laurino deja en plena oscuridad el palacio, pero Rodamonte logra encontrar a Doralice que finge estar hechizada y termina escapándose de nuevo. Algo similar ocurre poco después, en otro lugar cerrado, la cabaña, donde Doralice se queda atrapada de nuevo con Rodamonte. El engaño es aún más complicado. Al no poder salir del lugar, la dama embauca al prometido haciéndole creer que le estaba buscando, porque un caballero –que en realidad es Mandricardo al que Rodamonte no conoce físicamente– acaba de librarla de su raptor. Cuando Mandricardo vuelve, se va con la dama y con los agradecimientos del moro nuevamente burlado.

La tercera jornada arranca con los malos presagios habituales de la acción trágica: en su huida, Doralice cae del caballo. No obstante, los amantes consiguen refugiarse de nuevo en el palacio de Laurino y, cuando llega Rodamonte, Mandricardo está dormido a causa de una pócima,

¹¹ El rapto de Doralice por Mandricardo aparece en el canto XIV del *Orlando furioso*. En el canto XVII se desarrolla la rivalidad entre Rodamonte y Mandricardo y, finalmente, en el canto XXIV (94-113), el combate entre ambos interrumpido por los ruegos de Doralice.

que, en realidad, debería haber bebido Rodamonte, de modo que no puede socorrer a su amada. La dama hace creer a Rodamonte que ella misma ha matado a Mandricardo y se marcha con él. El rey de Argel la encierra en el palacio de Laurino, al que él mismo había dado muerte anteriormente. Es entonces cuando el celoso moro se da cuenta de que Mandricardo está vivo y que Doralice le ha engañado nuevamente. Su decisión es implacable:

¡Vive aquella hermosa esfera
que de luces se tachona,
vive el sol a cuyos rayos
es el mundo esfera corta,
que he de hacer una venganza,
la más ardua y portentosa
que en los anales del tiempo
han de escribir las historias!
¡Agora de mis suspiros
y de mis celos agora,
a inficionar estas selvas
brote el pecho su ponzoña! (vv. 3009-3016)

Su venganza consiste en prender fuego a la torre del palacio donde están encerrados los amantes. Sin embargo, el celoso Rodamonte muere a manos de Roldán y la pareja se salva. Significativamente, la pieza se cierra, según el texto publicado en la *Primera parte de comedias...* (1640), con estos versos que aluden a la configuración genérica de la obra:

Y aquí felice fin tenga
la historia de Rodamonte,
sus celos y su tragedia. (vv. 3170-3172)

Es un final feliz para los amantes, pareja principal de la comedia (a pesar del título) y una tragedia para Rodamonte, que termina falleciendo y sin poder vengarse. En cambio, en una suelta antigua de esta comedia¹², probablemente impresa en los años treinta del siglo XVII, se altera

¹² Se trata de la suelta sin pie de imprenta conservada en la Biblioteca Nacional de España (BNE), signatura T/55334/11.

el final y se anuncia, tras la muerte de Doralice y Madricardo, una continuación de la historia:

BARAHÚNDA Y en otra segunda parte
que hay, os promete el poeta,
dará fin a Rodamonte.
RODAMONTE Pues solo os propuso en esta
sus celos. Y de los celos
da fin en esta tragedia. (f. 16v)

La comedia de Rojas gira en torno a una alocada persecución marcada por los engaños de la dama y el furor celoso de Rodamonte. Asistimos a un cruce continuo de personajes que se buscan y que se encuentran con quien no quieren. La acción discurre por distintos escenarios en donde los encuentros y las huidas se suceden. A ello, se añade una mujer decidida, Doralice, que sale de las situaciones peligrosas con mentiras ingeniosas, engañando hasta tres veces a su prometido. Esos tres engaños femeninos corren paralelos con los tres duelos que quieren llevar a cabo los protagonistas masculinos, un elemento más que separa la pieza de Rojas Zorrilla de la de Lope.

Rojas Zorrilla adopta solamente algunos elementos del mundo caballeresco (los nombres de los personajes, la toponimia, el marco bélico, etc.) que, sin embargo, reelabora de manera original. En su momento, Parducci (1937, 186) indicó que el modelo ariostesco se entrevé, aunque desde muy lejos, en el episodio de la llegada de Doralice montada en el hipogrifo, que rememora la venida de Melissa en el *Orlando furioso* (VIII, 18); el mismo hispanista, sin embargo, señaló cómo algunos de los acontecimientos que podrían presuponer una relación con la fuente italiana, como es el caso de las referencias a las batallas de Marsella o de Arles, derivan de la comedia de Lope de Vega.

La conclusión de Elena Marcello (2007, 279), tras comparar detalladamente la obra de Lope con la de Rojas, es muy clara:

Tanto el motivo de los celos, como la figura de Rodamonte, sugieren a Lope y a Rojas Zorrilla planteamientos teatrales muy diversos. El primero opta por la acumulación de episodios diversos y la voluntad de instaurar un paralelo con el arquetipo de Orlando; el segundo diluye el referente ariostesco, transformando

a los protagonistas del enredo en artífices de su propio destino, con una sola excepción: el guerrero que da nombre a la comedia, quien de rudo, pero esforzado, caballero moro se convierte en víctima, torpe e ingenua, de los ardidés femeninos.

2. *El jardín de Falerina*

En este caso la comedia nos ha llegado únicamente a través del manuscrito 17.320 de la Biblioteca Nacional de España, y la primera edición impresa tuvo que esperar hasta 2012¹³. Las razones de este olvido son difíciles de precisar.

Tras el éxito que había supuesto la colaboración de Cosme Lotti y Calderón en *El mayor encanto, amor*, espectáculo preparado para la noche de San Juan de 1635 pero aplazado por la guerra y estrenado el 29 de julio (Ulla, 2014), debió surgir el proyecto de una nueva fiesta real, y se recurrió de nuevo a Calderón, que se asoció con Rojas y Coello para escribir la obra titulada *El jardín de Falerina*. El estreno tuvo lugar el 13 de enero de 1636, probablemente en el salón del Alcázar. De las acotaciones de estas dos obras se deduce que algunos de los efectos escenográficos, luminotécnicos y sonoros fueron similares y es probable que se utilizaran los mismos mecanismos escénicos, como bien ha estudiado Felipe Pedraza (2022, 171-184). Quizá algunos de los elementos rechazados por Calderón para el espectáculo mitológico de la noche de San Juan de 1635 fueron utilizados para la fiesta de enero de 1636. Además, la batalla de los coros del amor y del olvido de esta obra (vv. 1753-1804) recuerda una escena de la tercera jornada de *El mayor, encanto amor*, de Calderón de la Barca, en la que se produce la contienda entre la guerra que llama a Ulises y el amor que le ofrece Circe (vv. 2509-2873).

Rojas, Calderón y Coello se inspiraron para componer la obra en algunos pasajes del *Orlando innamorato*, de Matteo Boiardo, y del *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, y de algunas obras españolas derivadas de ellas. Por ejemplo, se glosa extensamente en el acto segundo (vv. 1243-

¹³ La edición corrió a cargo de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal y se publicó en la editorial Octaedro de Barcelona. Citaremos por esta edición.

1474), el romance gongorino «En un pastoral albergue...», escrito en 1602, que describe, con gran belleza y plasticidad, el momento en que el paladín descubre que Angélica se ha enamorado y entregado a Medoro, un moro al que encontró herido en el campo de batalla.

Sin embargo, la comedia escrita en colaboración no parece tener influencia de los poemas épicos que prolongaron en nuestra lengua el universo literario de Boiardo y Ariosto, entre los que destacan *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto y *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega.

Boiardo y Ariosto son, efectivamente, la fuente última de la trama argumental de esta comedia. Lo más probable es que los tres autores conocieran directamente los textos italianos, cuyas reimpresiones circulaban por toda Europa, pero también disponían de dos traducciones españolas en octavas: la de Francisco Garrido de Villena del *Orlando enamorado* (Valencia, 1555) y la de Jerónimo de Urrea del poema ariostesco (Amberes, 1549), ambas con numerosas reimpresiones durante el siglo XVI y principios del XVII.

2.1. *El jardín encantado*¹⁴

De la obra de Boiardo nuestros tres poetas tomaron el motivo que da título al drama: el espacio encantado creado por la maga Falerina, protegido por un dragón, en el que quedaban presos caballeros y doncellas. Ese tenebroso jardín y el trágico destino de las víctimas aparecen aludidos en numerosos pasajes del extenso poema: I, XIV, 29; XVI, 6; XVII, 6-18, 39-46; XXVIII, 28-32; II, III, 66-69; IV, 4-86; v, 1-24; VII, 31, 40; XI, 6, etc.

En esta comedia el jardín fantástico y encantado es fabricado por la maga Selenisa para que en él viva la joven Falerina. Tiene la propiedad de embrujar a los caballeros que en él entran; allí quedan apresados hasta que otro paladín, por medio de difíciles pruebas, los libera.

¹⁴ El espacio del jardín en el teatro barroco ha sido muy estudiado. Véase, para el caso de Calderón, Zugasti (2000), Aszyk (2007), Alvarado Teodorika (2010), Rull (2011), Iglesias Iglesias (2013) y Casariego (2021).

Según Chevalier (1966, 433), la acción central de la comedia deriva de un episodio del *Orlando enamorado* (libro II, IX, 20-30 y XIII, 1-29) en el que Morgana mantiene encerrado a Ziliante, hijo del rey de Lidia, de quien se ha enamorado¹⁵. Bacalski, que en su tesis doctoral de 1972 edita y estudia la obra, señala otros capítulos del *Orlando enamorado* en que se trata específicamente del jardín recreado por Rojas, Coello y Calderón (Bacalski, 1972, 15). A él se alude en los cantos XVII y XVIII del libro I, en donde se describe con detalle, y en los cantos III-V del libro II, donde cobra auténtico protagonismo. En el canto IV del libro II, Orlando ha de afrontar las pruebas que se le presentan para lograr salir del jardín. Sigue para ello las instrucciones contenidas en el libro que lleva colgado al pecho y que ofrece una detallada guía de aquel recinto:

Mirando el libro donde está pintado
todo el jardín y todo su gobierno,
vido el peñasco y cómo está cercado
y la puerta del daño tan eterno
a Mediodía está, mas ve avisado
que un toro hay, de fuego tiene un cuerno
y otro de hierro, y éste es tan agudo,
que no vale la malla ni el escudo.¹⁶

Con la espada embrujada que ha arrebatado a Falerina, hace rodar a sus pies al toro, vence a un dragón que custodia la entrada, mata un pájaro que ciega con un líquido que despiden sus plumas, acaba con un asno de cola cortante y orejas larguísimas y envolventes; parte de un golpe un monstruo con cabeza, pecho y brazos de mujer, y cuerpo de serpiente, y mata a un gigante de cuya sangre derramada surgen otros dos. Para evitar esta multiplicación, Orlando tiene que derrotarlos e inmovilizarlos, pero no matarlos.

En el canto V logra destruir el jardín mágico y terrorífico: para conseguirlo debe cortar el ramo más alto de un árbol que está en medio del vergel y da unos frutos tan pesados que caen sobre el que se acerque a él

¹⁵ Por error, Chevalier cambia el nombre de Morgana por el de Falerina.

¹⁶ Citamos por la traducción de Garrido de Villena (libro II, canto IV, oct. 32).

y lo aplastan. El paladín consigue talar el árbol fatídico, deshace el encanto y libera generosamente a Falerina.

De todas estas aventuras los tres poetas tomarán poco más que la idea del jardín encantado, presidido por un árbol de frutos de oro, en el que quedan presos los caballeros que se acercan. Pedraza Jiménez (2022, 160-161)¹⁷ ha atribuido estas notables diferencias a que los poetas y su público no tenían muy fresca la lectura de Boiardo y es posible que nunca lo hubieran leído en su integridad. Trambaioli (2008), en cambio, mantiene que es consecuencia del gusto barroco por la variación. Ambos argumentos pueden ser compatibles.

Lo que es indudable es que la obra escrita en colaboración se aparta de las hazañas inverosímiles que acumuló Boiardo. De hecho, el vergel que aparece tiene una relación más estrecha con otros espacios en que los caballeros quedan presos sin más violencia que la ejercida por la fuerza del amor, y donde no sufren amenazas mortales ni se enfrentan a monstruos horrendos como los fabulados en el *Orlando enamorado*.

En realidad, Ariosto no volvió sobre el jardín de Falerina. Se limitó a citarlo ocasionalmente en el *Orlando furioso*, siempre en relación con la prodigiosa espada Balisarda, de la que el héroe se había apoderado (*Orlando furioso*, XXV, 15). No obstante, creó otros muchos espacios mágicos y llenos de sensualidad, en los que los caballeros quedan presos durante un tiempo en las redes del amor. El más perfecto y acabado es, posiblemente, la isla en la que se levanta el palacio de Alcina. Aparece en el canto VI (32-52), descrito por Astolfo, que había sido convertido en laurel por la maga. En el VII (9-32) se da cumplida cuenta de la vida voluptuosa que allí se disfruta. En ese templo del hedonismo y del amor queda atrapado Rugero¹⁸.

El modelo inmediato de nuestra comedia es, sin duda, el ofrecido por Boiardo, pero el mito conoce numerosas recreaciones a lo largo de la historia literaria, como, por ejemplo, la Ínsula Firme, cuyas características se describen en las primeras páginas del libro II de *Amadís de Gaula*. El jardín que encontramos en esta comedia en colaboración guarda también

¹⁷ El artículo se publicó por primera vez en 2003.

¹⁸ Lope de Vega había recreado este episodio ariostesco en una preciosa epístola que publicó en la *Segunda parte de las Rimas* (Sevilla, 1604): *Alcina a Rugero*. Se puede leer en Chevalier (1968, 168-175).

semejanzas con otros dos espacios naturales de la antigüedad clásica: el del jardín de las Hespérides, donde un dragón de siete cabezas custodiaba las manzanas de oro de Juno; y el de la isla de Circe, recreado en la *Odisea*, donde quedan transformados en animales los compañeros de Ulises, hasta que el héroe logra desencantarlos y librarse de la maga, de él enamorada. Calderón ya había tratado esta leyenda en dos ocasiones: *Polidifemo y Circe*¹⁹ y *El mayor encanto, amor*. Parece claro que al elegir el jardín de Falerina como motivo central de la nueva fiesta real para el invierno de 1636 pretendía ofrecer una variación sobre el mismo tema, ahora ambientada en el mundo de los relatos caballerescos y con una nueva maga: Selenisa. La saga de magas continuará unos meses más tarde con *Los tres mayores prodigios* de Calderón, cuyo primer acto tiene como figura central a Medea. Sabemos que, por las mismas fechas, Rojas Zorrilla contribuyó a este subgénero de fiestas reales de magas míticas con *Los encantos de Medea*, ya que este título figura entre las que ofrece al librero Diego de Logroño en un documento de 21 de marzo de 1635 (Rubio San Román y Martínez Carro, 2006, 232)²⁰.

La figura de Falerina, tal y como se presenta en los versos de Boiardo, como maga maligna y poderosa, hereda algunos rasgos del hada Morgana de las leyendas artúricas. Es reina de Orgagna y maga, pues crea un jardín embrujado para vengarse de su amante Ariantes y de su dama Origilla (*Orlando innamorato*, II, V, 18).

En cambio, en la comedia de los tres ingenios, Falerina es una joven inocente, que se enamora de Lisidante, y Selenisa, que no aparece en los poemas épicos italianos que sirven de modelo, es la maga creadora del jardín. Tiene grandes poderes y es capaz de alterar el curso de los astros, de controlar los cuatro elementos y de dominar los sentimientos del ser humano²¹. Su caracterización se corresponde en parte con la de Alcina, que aparece en el *Orlando furioso* de Ariosto (VII, 9-32) o con la de la Falerina de *Orlando enamorado* de Boiardo (II, IV y V). En esta comedia

¹⁹ Escrita en 1630, según consta en el manuscrito autógrafo de la tercera jornada (BNE, ms. Res/83), su redacción en comandita se atribuye a Mira de Amescua, Montalbán y Calderón, aunque Alvíti (2006, 117-118) ha puesto en duda la autoría de la primera jornada.

²⁰ Se imprimió en 1645 en la *Segunda parte de comedias* de Rojas Zorrilla y ha sido editada por María Teresa Julio en 2014, en el quinto tomo de las *Obras Completas* de este dramaturgo.

²¹ Para la caracterización de esta maga, véase Julio (2016, 325-327).

actúa como protectora de la joven Falerina y creadora de ese «mágico vergel» (v. 2140), que describe al comienzo de la obra:

Este jardín, que rinde por despojos,
fábrica docta es para los ojos
y, aunque aparente es, aunque es fingido,
servirá para el tacto y el oído.
Por ti su verde muro
a las edades vencerá seguro,
no gigante de piedra
sino obelisco de frondosa hiedra. (vv. 37-44)

Selenisa le cuenta a Falerina las propiedades del prodigioso jardín que ha creado:

En este jardín hermoso
de los pensiles dibujo,
a quien el mar, rey del orbe,
paga cristalinos juros,
te he de hacer reina absoluta
de dos polos, de dos mundos,
trayéndote a este jardín,
para ser despojos tuyos,
cuantos príncipes a Europa
alumbra el astro diurno
en cuanto nace topacio
y en cuanto dura carbunco. (vv. 143-154)

También alude al jardín Flor de Lis en otro momento de la obra:

Aquella muralla bella
que de macizos abriles
tantos relieves ostenta
es el jardín prodigioso
de Falerina, que encierra
tu hermano. A librarle vamos. (vv. 1138-1142)

Al final, será Selenisa misma la que destruya el mágico jardín al ver que Orlando iba a «abrasarlo»:

No hay para qué, que yo misma,
pues son mis desdichas tantas
que un hombre venció mi encanto,
derribaré la arrogancia,
por que en su trágico fin
a voces diga la fama
que el jardín de Falerina
de aquesta manera acaba. (vv. 2778-2780)

El árbol que preside el jardín de Falerina es un viejo tópico presente en muchos mitos, desde el bíblico árbol de la ciencia del bien y del mal. La fuente inmediata es de nuevo el *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo, en donde se describe en el canto V del libro II, octavas 6-9. Se trata de un prodigioso manzano que echa y renueva el fruto cada día, que es, además, de oro. Los tres autores de *El jardín de Falerina* convierten este manzano en un granado, cuyas granadas de oro tienen propiedades mágicas, pues protegen contra los hechizos y curan las heridas:

cuyo fruto
son granadas de metal
que el sol purifica rubio [...]
estas granadas de oro
tienen antídoto oculto
contra el hechicero encanto
y contra el acero agudo... (vv. 158-166)

Este árbol es un cebo para atraer «al más galán y valiente / o al más bizarro y robusto» (vv. 177-178) príncipe que pueda merecer Falerina. Para protegerlo, hay un dragón que espanta al gracioso Brunel («no me comas, por tu vida», v. 2452) y responde a las órdenes de Selenisa como si fuera un perro fiel: «¡Échate al pie / del tronco!» (vv. 2458-2459).

2.2. Otros personajes y sus fuentes

Ya hemos visto la diferente caracterización de Falerina en la comedia de los tres ingenios y la novedad que supone Selenisa como maga creadora del jardín. Otro de los personajes principales es Orlando, uno de los caballeros legendarios de la corte de Carlomagno, protagonista de

La chanson de Roland. Pasará a los romances españoles con el nombre de Roldán y aparecerá en el *Morgante* de Pulci con el nombre italianizado que utilizará la tradición moderna. En el *Orlando enamorado* de Boiardo, lo heroico del personaje cederá ante un enamoramiento absoluto de la bella Angélica. Ariosto, en su *Orlando furioso*, recupera la tensión épica y la grandiosidad del personaje, no exenta de irónico escepticismo, al volverlo loco de amor. La figura recreada por Rojas, Coello y Calderón no conserva los rasgos que la tradición confería a Orlando: se trata, más bien, de una criatura ruda, algo grotesca, aunque fiel y valerosa. Está dispuesto incluso a socorrer a damas desvalidas (vv. 635-651). Además, es consciente del apelativo que se le ha adjudicado:

Si el furioso por mis celos
me llamó el mundo hasta ahora,
ya por mi honra el furioso
me llame, aunque es una propia
cosa, porque en un amante
también los celos son honra. (vv. 2646-2651)

El gracioso Brunel es una trasposición del *Brunello* que aparece en los dos *Orlandos*. En el de Boiardo es una criatura traviesa, que hurta un anillo mágico a Angélica, las armas a los guerreros y la espada a la maga Marfisa. En el poema de Ariosto morirá ahorcado cuando Marfisa, que nunca le perdonó el robo de su espada, lo entrega a su rey. Los tres ingenios de nuestra comedia prescinden de estos antecedentes y construyen una típica figura del donaire que sirve de vínculo entre las tres jornadas: simpático, materialista, interesado, glotón, miedoso y pródigo en chistes escatológicos. Eso sí, se hace pasar por su señor al recoger y lucir sus armas, lo que da lugar al equívoco que sustenta la última parte de la trama (Déodat-Kessedjian, 2000, 214-215).

Manodante es rey de Lidia en el *Orlando enamorado* y padre de Branimarte y Ziliante. En nuestra comedia se cambia el nombre del segundo hijo: Lisidante. Este nombre debió gustar a Calderón porque lo repitió en el título de su drama caballeresco *Auristela y Lisidante*, y va a ser también el nombre del coprotagonista de la zarzuela *El jardín de Falerina*.

Flor de Lis, hispanización de *Fiordelisa*, es un personaje importante en *Orlando enamorado* de Boiardo. En Ariosto aparece con el nombre de *Fiordiligi*. Es hija de Dolistone, rey de Licia, en Siria. Sin embargo, en nuestra comedia es prima de Orlando y en la zarzuela de Calderón, hija de Carlomagno.

Gradaso, que en el *Orlando enamorado* es rey de Sericana y tiene un papel notable, aquí es simplemente el hermano de Selenisa, que muere a manos de Orlando, lo que desencadena la venganza de la maga.

Uno de los salvajes que intervienen en la acción se llama Astracán, personaje inventado por Rojas, Coello y Calderón, que no existe en los poemas caballerescos precedentes. El nombre está tomado de un pueblo de Rusia que vive al norte de Crimea, entre los ríos Don y Volga. Su nombre se asociaba en el siglo XVII a la barbarie.

Finalmente, se alude también a Angélica, reina del Catay, protagonista de los dos grandes poemas renacentistas italianos y personaje destacado o referencia simbólica en sus continuaciones, recreaciones y parodias como *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto, *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega, o *Necedades y locuras de Orlando el enamorado*, de Quevedo. De ella se enamora Orlando y la persigue hasta que se encuentra unas inscripciones en los árboles y en los muros que cuentan cómo la reina se ha entregado a un moro llamado Medoro. Es entonces cuando pierde el seso y comete todo género de locuras, descritas por Ariosto en los cantos XXIII (100-136) y XXIV (1-14) y que se recrean en la segunda jornada de nuestra obra (vv. 1211-1480), la que corresponde a Antonio Coello.

Como es conocido, Calderón volvió años después sobre este tema y escribió una zarzuela en dos actos con este mismo título²². El texto se imprimió en las dos ediciones de la *Quinta parte de comedias* de Calderón que aparecieron en Barcelona y en Madrid en 1677, y en la *Verdadera quinta parte* que publicó Juan de Vera Tassis en 1682. La obra no repite ni un solo verso de la comedia de los tres ingenios, ni hay el menor rastro de copia o imitación en la estructura dramática. Sobre esta zarzuela el dramaturgo escribió también años más tarde un auto sacramental titula-

²² No sabemos con seguridad la fecha de composición de esta obra; véase Pedraza Jiménez (2022, 188-189).

do de la misma manera. De esta obra sí tenemos datos precisos sobre su estreno en el Corpus madrileño de 1675, junto a *El nuevo hospicio de pobres*²³.

3. Alusiones a la materia caballeresca

La familiaridad de Rojas con la materia caballeresca se ve con claridad en estas dos comedias que se inspiran en las obras de Boiardo y Ariosto. Además, en otras muchas comedias encontramos alusiones ocasionales a personajes o lugares de esta tradición. Veamos algunos ejemplos: Ganelón o Galalón, que traicionó a Roldán y provocó la derrota de los francos en Roncesvalles, aparece en *La traición busca el castigo* (vv. 2210 y 3087) y en *No hay ser padre siendo rey* (v. 1291); Ferragut, personaje del *Orlando furioso*, en *El profeta falso Mahoma* (v. 1700); a Roldán se le utiliza a veces como término de comparación («como un Roldán», *Los bandos de Verona*, v. 503, o «como pudiera un Roldán», *No intente el que no es dichoso*, v. 1562) y también como metáfora («la calle llueve Roldanes», *El más impropio verdugo*, v. 266); en esta misma obra Roldán se cita de nuevo junto a Galafre y Oliveros: «¡Es Galafre, / Oliveros y Roldán / y todos los doce pares!» (vv. 288-290); a Galafre y al episodio del puente de Mantible se alude también sin nombrarlo en los versos 156-159 de esta misma obra; de nuevo se cita «el gigante / del puente de Fierabrás» en *Morir pensando matar* (v. 2204-2205) y «el puente de Mantible» en *Los celos de Rodamonte* (v. 685); en *No hay duelo entre dos amigos* se alude a Durandarte y Montesinos (v. 478) y también se nombran los héroes caballerescos como término de comparación:

tan ilustres caballeros
hoy excedieron famosos
los Orlandos fabulosos,
Durandartes y Oliveros; (vv. 5-8)

²³ Véase la edición del auto calderoniano de Galván y Mata (2007). Sobre la comparación de la comedia de los tres ingenios y la zarzuela calderoniana, véase Pedraza Jiménez (2022, 196-202).

En *No hay ser padre siendo rey* (v. 3083) se cita a «los doce de la fama», que no es más que un cruce entre los nueve de la Fama y los doce pares de Francia.

Los graciosos de Rojas también traen a colación en ocasiones los personajes caballerescos. El criado Cosme de *El más impropio verdugo* alude a la princesa de Bretaña («Mejor fue que tú y cayó / la princesa de Bretaña», vv. 2468-2469), refiriéndose probablemente a Oriana, protagonista de *Amadís de Gaula*, que era hija del rey Lisuarte de Bretaña y, junto a su padre, se vio encerrada en el castillo del gigante Arcaláus. El gracioso Mosquete de *Los encantos de Medea* prefiere antes visitar en Bretaña a Lanzarote que ir a ver a la maga Medea como le pide Jasón (v. 1369). De manera burlesca se autodenomina el gracioso Pepino de *Primero es la honra que el gusto* al defender a una mujer: «Don Pepino de Niquea» (v. 395). Incluso encontramos a otro criado, Barahúnda, en *Los celos de Rodamonte*, que juega ingeniosamente con los nombres de estos personajes creando neologismos burlescos: «rodallano», «me rodamonteo» y «Mandriescarola» (vv. 412, 2702 y 2748).

Ejemplos similares podríamos encontrar en obras de otros dramaturgos de esta época, ya que los nombres de los personajes caballerescos eran de dominio común y resultaban familiares para los espectadores.

Conclusión

A estas alturas del siglo XVII parece que la materia caballeresca seguía aflorando en los textos literarios y los héroes caballerescos permanecían muy vivos en la memoria de las gentes. Así lo apreciamos en el corpus dramático de Rojas Zorrilla que, además, aporta dos comedias a la lista de obras que utilizan la materia caballeresca. Los motivos dramáticos y técnicas escenográficas de estos espectáculos cortesanos contribuyeron decisivamente, junto al subgénero de la comedia de santos, a la conformación de uno de los géneros más populares del siglo XVIII y primera mitad del XIX: la comedia de magia.

Rojas Zorrilla se acercó en dos ocasiones a esta variante dramática conocida como comedia de caballerías. En *Los celos Rodamonte*, que con-

taba con el precedente de una comedia de igual título de Lope de Vega, construyó una complicada intriga de amores y celos, repleta de encuentros, huidas, persecuciones y engaños, que no parece haber despertado demasiada simpatía ni a los lectores ni a la crítica. En *El jardín de Falerina*, escrita por el dramaturgo toledano junto con Coello y Calderón, se une el sustrato folklórico caballeresco con el elemento onomástico y la magia para conformar una fiesta real destinada al entretenimiento del público cortesano. El elemento central es el jardín fantástico, cuyo modelo inmediato es Boiardo, pero entremezclado en la comedia con episodios concretos de la mitología clásica y elementos procedentes de obras dramáticas anteriores, como la isla de Circe de *El mayor encanto, amor* o de *Polidemo y Circe*. El segundo motivo, la locura de Orlando, está tomado en parte del *Orlando furioso*, pero también influenciado por el romance gongorino «En un pastoral albergue...».

En estas obras se mantienen algunos de los nombres originarios (Orlando, Gradaso, Brandimarte, Flor de Lis), pero no siempre sus características genuinas. La protagonista, Falerina, nada tiene que ver con la maléfica maga de Boiardo y es descrita como una dama de comedia. También se crean nuevos personajes como Selenisa o Astracán. Todo ello se adereza con una variada gama de artificios y juegos escénicos muy del gusto del público de la Corte: escotillones, bofetones, maromas, fuegos, cohetes, truenos, clarines, coros, telones de fondo decorados, etc.

Si bien *Los celos de Rodamonte* no tuvo éxito en los escenarios y no ha sido bien valorada por la crítica, el caso de *El jardín de Falerina*, fruto de la colaboración de tres grandes dramaturgos, no es fácil de entender. La obra fue estrenada, pero nunca volvió a las tablas ni pasó a la imprenta hasta tiempos recientes. Sin embargo, la comedia está bien construida y no tiene nada que envidiar a otras del mismo tipo que sí tuvieron más recorrido en los teatros y en las prensas. ¿Fue solo casualidad? Las razones reales siguen siendo una incógnita.



Bibliografía citada

- Aguilá Ruzola, Helena, *El «Orlando enamorado» de M. M. Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555). Edición crítica y anotada con estudio preliminar*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Alvarado Teodorika, Tatiana, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo*, coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, vol. 2, 2010, pp. 145-165.
- Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione: catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.
- Antonucci, Fausta, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 12. 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, introducción de Pere Gimferrer y ed. de Francisco José Alcántara, Barcelona, Planeta, 1988.
- Aszyk, Urszula, «El jardín mágico y la magia del teatro: Notas sobre la fiesta teatral palaciega *El jardín de Falerina*», *Theatralia*, IX (2007), pp. 197-122.
- Bacalski, Rudolph, *A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa and Pedro Calderón de la Barca, with introduction and notes*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1972.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor encanto, amor*, Alejandra Ulla Lorenzo (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.

- , *El jardín de Falerina*, Luis Galván y Carlos Mata (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2007 (col. Autos sacramentales completos).
- Casariego Castiñeira, Paula, «Jardines encantados en el teatro cortesano de finales del siglo XVII», en *Atardece el Barroco. Ficción experimental en la España de Carlos II (1665-1700)*, ed. Jorge García López y Enrique García-Santo Tomás, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2021, pp. 121-143.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Bibliothèque de L'École des Hauts Études Hispaniques XXXIX, 1966.
- , *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911.
- Crivellari, Daniele, «Luis Vélez de Guevara y los libros de caballerías: *El caballero del Sob*», en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 199-214.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università di Trento (Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche), 2005.
- Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1999)*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 209-239.
- Iglesias Iglesias, Noelia, «El jardín minado de *El galán fantasma* de Calderón», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 1.2 (2013), pp. 51-76.
- Julio, Teresa, «Demonios, brujas y magos en la dramaturgia de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Germán Vega y Javier San José, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 305-331. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/brujeria>>

[magia-y-otros-prodigios-en-la-literatura-espanola-del-siglo-de-oro/](#)> (cons. 12/09/2023).

- Marcello, Elena E., «La furia celosa de Rodamonte en Lope y Rojas», en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Ames-cua y Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 noviembre, 2006)*, coord. Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 267-279.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, ed. Enrique Sánchez Reyes, VI, Santander, Aldus, 1949.
- Morley, S. Griswold; Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Parducci, Amos, *L'«Orlando Furioso» nel teatro di Lope de Vega*, Genève/Firenze, Olschki, 1934a.
- , «L' «Orlando Innamorato» nel teatro spagnolo», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, XII, Serie II, Vol. III (1934b), pp. 1-23.
- , *La fortuna dell'Orlando Furioso nel teatro spagnolo*, Torino, Casa editrice Giovanni Chiantore Successore Loescher (*Giornale storico della letteratura italiana*, suplemento n.º 26), 1937.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Prólogo», Conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, pp. vii-xv.
- , *Calderón. El arte del teatro. Ensayos reunidos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2022, pp. 155-203. Artículos citados:
- , «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías», pp. 155-169. Primera ed. En *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Convegno Internazionale (Palermo, 2000)*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 171-185.
- , «*El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», pp. 171-184. Primera ed. en *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 179-192.
- , «*El jardín de Falerina*: metamorfosis dramáticas», pp. 185-203. Primera ed. en *Homenaje a Kazimierz Sabik*, ed. Karolina Kumor, Universidad de Varsovia, 2009, pp. 89-110.

- Pedraza Jiménez, Felipe B., Rafael González Cañal y Elena Marcello (ed.), *La comedia de caballerías. XXVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2005)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los bandos de Verona*, Irene Pardo Molina y Rafael González Cañal (ed.), en *Obras completas IV, Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 169-321.
- , *Los celos de Rodamonte*, Manuel Delicado Canero, Ana Isabel Zapata y Elena Marcello (ed.), en *Obras completas II. Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 443-586.
- , *Los encantos de Medea*, María Teresa Julio (ed.), en *Obras completas V, Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 477-584.
- , *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, Yaiza Álvarez Brito (ed.), en *Obras completas VI, Segunda parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 497-651.
- , *Morir pensando matar*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres (ed.), en *Obras completas VII, Tragedias sueltas*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 13-145.
- , *No hay duelo entre dos amigos*, Alberto Gutiérrez Gil (ed.), en *Obras completas IX, Comedias sueltas*, dir. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 288-396.
- , *No intente el que no es dichoso*, Alberto Gutiérrez Gil (ed.), en *Obras completas IX, Comedias sueltas*, dir. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 397-532.
- , *No hay ser padre siendo rey*, Enrico di Pastena (ed.), en *Obras completas I. Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael

- González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 145-276.
- , *Primero es la honra que el gusto*, Alberto Gutiérrez Gil (ed.), en *Obras completas IX, Comedias sueltas*, dir. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 11-123.
- , *El profeta falso Mahoma*, José Cano Navarro (ed.), en *Obras completas III, Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 295-424.
- , *La traición busca el castigo*, Elena E. Marcello (ed.), *Obras completas III, Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 129-294.
- Rojas Zorrilla, Francisco de; Coello, Antonio; Calderón de la Barca, Pedro, *El jardín de Falerina*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.), Barcelona, Octaedro, 2012.
- Rubio San Román, Alejandro; Martínez Carro, Elena, «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda*, 24 (2006), pp. 219-234.
- Rull Fernández, Enrique, «El jardín en el teatro mitológico calderoniano», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 413-420.
- Trambaioli, Marcella, «El triunfo de Marfisa en *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio anglogermano sobre Calderón. Heildelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. Manfred Tietz y Gerro Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner («Archivum Calderonianum», núm. 11), 2008, pp. 551-582.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, «Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 30.1 (2014), pp. 220-241.

Valbuena Briones, Ángel, edición y notas introductorias de *Obras Completas, II. Comedias*, Madrid, Aguilar, 1969, 2ª ed.

Zugasti, Miguel, «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 1059-1072.