

## LA FUNCIONALIDAD DEL ESPACIO FEMENINO EN UNA COMEDIA PALATINA: *EL VERGONZOSO EN PALACIO* DE TIRSO DE MOLINA.

Analía Yáñez  
Universidad de Buenos Aires

### Preliminares

Antes de adentrarnos puntualmente en lo que nos ocupa es preciso realizar algunas consideraciones previas acerca de esta comedia tan estudiada por los críticos y sobre la que se ha dicho y escrito muchísimo. No es nuestra intención dar una visión nueva, original y reveladora de la obra en su conjunto sino hacer un análisis minucioso de algunos espacios presentes en la comedia intentando agregar algunos matices de interpretación. Esperamos de esta forma, contribuir con el estudio del elemento espacial en la Comedia Palatina de Tirso de Molina. Uno de los motivos por los cuales elegimos esta Comedia es que consideramos que representa un arquetipo de este subgénero. En este punto seguimos a Francisco Florit (1999) quien, al estudiar los códigos y convenciones que operan en la construcción de la comedia barroca, ve en *El Vergonzoso en Palacio* y en el marco en que esta obra se inserta a la hora de su publicación, los rasgos fundamentales y caracterizadores de la Comedia Palatina.

La obra aparece publicada por primera vez en 1621, en *Cigarrales de Toledo*. Este marco narrativo contiene otras dos piezas más: *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*. No obstante, Pilar Palomo (1968) fija el año de redacción en 1611 por la fecha contenida en una carta que acompaña la obra en un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional. La comedia, entonces, puede ser extraída de su marco para ser analizada individualmente, ya que fue concebida por Tirso de manera autónoma y luego insertada en una miscelánea con el objetivo, entre otros, de contestar a algunas objeciones que se le hicieron luego de sus sucesivas representaciones.<sup>1</sup> Cabe destacar, de todas maneras, que "hay una perfecta y buscada adecua-

---

<sup>1</sup> El análisis de dichas objeciones puede encontrarse tanto en el artículo ya citado de Florit (1999) como en la Introducción que F. Ayala (1971) hace en su edición de *El Vergonzoso en Palacio*.

ción entre las características tipológicas de la obra y el marco en el que la misma se representa" (Florit, 1999: 68): un "ambiente cortesano, culto y aristocrático".

A partir de la contestación a las objeciones antes mencionadas Téllez va delineando las características del género o subgénero que nos ocupa. No vamos a detenernos en este punto. Solo mencionaremos que, como es habitual en la Comedia Palatina, la trama de *El Vergonzoso* presenta elementos y personajes históricos que dan sustento a la pieza teatral pero no se constituyen en el argumento esencial. La Historia sólo aparece como justificación de las acciones. Por este motivo es que Tirso, en *Cigarrales*, rechaza el reproche de haber faltado en la Comedia al rigor de la verdad histórica:

Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al Duque de Coimbra don Pedro –siendo así que murió en una batalla que el rey, don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor–, en ofensa de la casa de Avero y su gran Duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas, que contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas!(Tirso de Molina, 1968: 79-80)

Téllez toma de esta manera el episodio del Duque de Coimbra y lo transforma, adecuándolo al tema que le interesa tratar: las virtudes intrínsecas de la sangre noble. Para esto le inventa un hijo al Duque de Coimbra, Don Dionís de Portugal y cambia el final de la historia, logrando el reconocimiento de padre e hijo por parte del Duque de Avero. Además centra el interés de la pieza en la relación amorosa de este hijo inventado y una de las hijas del Duque de Avero, Doña Magdalena, personaje en quien nos detendremos enseguida. El amor es, entonces, el móvil de la acción dramática y por consiguiente, "la clave de arco de las comedias palatinas"(Florit, 1999: 73).

### El espacio: significación y funcionalidad

Para comenzar con el análisis del espacio debemos distinguir entre macro-espacio y micro-espacio. El macro-espacio en que transcurre esta comedia palatina es Portugal, mas específicamente en Avero, villa

de Portugal, y en sus cercanías. Este dato está dado por una didascalía implícita ya en la primera escena de la obra:

DUQUE

De industria a esta *espesura*<sup>2</sup> retirado  
vengo de mis monteros, que siguiendo  
un jabalí ligero, nos han dado  
el lugar que pedís, aunque no entiendo  
con qué intención, confuso y alterado,  
cuando en *mis bosques* festejar pretendo...<sup>3</sup>(I, vv.1-6)

En cuanto a los micro-espacios presentes podemos catalogarlos de la siguiente manera:

A)Palacio

1-Salón

2-Aposento de Serafina

3-Aposento de Magdalena

4-Jardín/Ventana

5-Atrio

B)Bosque

1-Espesura

2-Camino/Senda

3-Monte

C) Aldea

1-Casa: Sala

Al hacer este inventario podemos advertir que todos los lugares mencionados se encuentran en el catálogo que hace César Oliva (1996) al trabajar el espacio escénico en la comedia palatina de Lope de Vega. La agrupación que hemos hecho de cada espacio escénico menor en tres micro-espacios mayores nos permite ver las relaciones de significado que se establecen, así como su funcionalidad específica. Mientras que el Palacio se constituye en el lugar del engaño y la confusión donde se urden los planes y suceden los enredos amorosos, la casa de Lauro es el lugar de la claridad y la simpleza. El personaje de Mireno explicita esta oposición luego de presenciar el sueño fingido de Magdalena durante la Jornada Tercera:

MIRENO

¡Oh llaneza de mi *aldea*!

¡Cuánto mejor es tu trato,

que el de *palacio confuso*,

donde el *engaño* anda al uso! (III, vv. 704-707)

Su casa en la aldea es el lugar que elige Lauro para relatar su historia, descubrir al espectador el pasado de su hijo Mireno y tomar la deci-

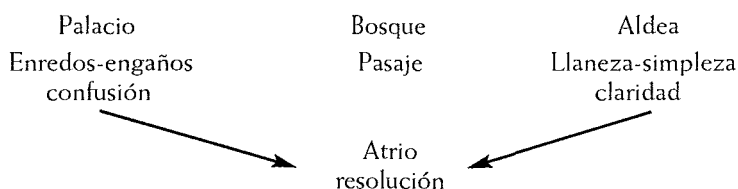
---

<sup>2</sup> El subrayado es mío.

<sup>3</sup> Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio* (ed.) 1971. Todas las citas de la obra se realizan por esta edición.

sión de dirigirse al palacio para sacar a la luz toda la verdad. Es interesante observar que esta revelación se presiente por indicios durante las dos primeras jornadas pero se retrasa hasta la última para darle una funcionalidad resolutoria. La palabra de Lauro pronunciada en el atrio del Palacio soluciona el conflicto amoroso. Al confesar la verdad, Lauro eleva a Mireno de la calidad de secretario a la de su hijo y heredero de Coimbra, Don Dionís. El atrio es, al fin, el lugar de resolución de los enredos, donde se descubren todos los engaños urdidos en el interior del palacio. Por este motivo podemos afirmar que en *El vergonzoso* es un lugar de cruce, de superposición, espacio dramático y escénico donde se unen la aldea y el palacio.

Por último, el Bosque funciona como lugar intermedio, de pasaje entre la villa y la corte. En este espacio escénico sucede prácticamente toda la Jornada Primera (vv. 1-793), con excepción del final que inaugura el espacio palatino (v. 794-1123). Dentro del mismo debemos distinguir entre la espesura y el camino, el monte y la senda. Mientras que la "espesura" sirve al Duque y al Conde como lugar de esparcimiento, de caza, para Mireno, Tarso, Ruy Lorenzo y Vasco se constituye en un lugar de ocultamiento para el trueque de vestimentas. Tanto unos como otros necesitan cambiar su apariencia y de esta manera ocultar su condición social. Al cruzarse los cuatro personajes se encuentran en situación de huida y es el camino o la senda lo que va a permitirles concretarla y, durante el pasaje, llevar a cabo la transformación. Sintetizamos lo dicho en el siguiente cuadro:



Dijimos que el palacio funcionaba semánticamente en la obra como lugar de engaños y confusión. Dentro del mismo pudimos distinguir diversos escenarios algunos de los cuales están ligados específicamente a determinados personajes femeninos. Antes de entrar en el análisis de los mismos conviene revisar brevemente un espacio que, de alguna manera, es su puerta de entrada: el salón del palacio. Este espacio es el marco en donde quedan planteadas las dos intrigas amorosas o accio-

nes en que va a centrarse la trama. En este lugar y al final de la primera Jornada quedan claros ya los objetivos de Antonio y Magdalena con respecto a sus futuros amantes: Serafina y Mireno. Los dos expresan su afán de conquista. Este último núcleo dramático se continúa en las primeras escenas de la segunda Jornada donde Magdalena planea poner a Mireno de secretario y Antonio pintar a Serafina en el jardín. Es un lugar de pasaje y de encuentro que abre las puertas a espectadores-lectores y personajes a un espacio mucho más íntimo: el femenino.

### Espacio femenino y representación

Ignacio Arellano (1995) distingue en su estudio sobre la pieza teatral del siglo de oro dos acciones que en *El Vergonzoso* se corresponden con dos encuentros amorosos. La 1ra acción gira en torno de Mireno y Magdalena. La 2da acción tiene como protagonistas a Antonio y Serafina y funciona como reflejo respecto de la primera. Esta es una forma de agrupación de los personajes que tiene en cuenta las dos acciones características de la Comedia (o acción doble) comentadas por el autor al estudiar las unidades dramáticas. Pero a los efectos de nuestro análisis nos interesa estructurar la pieza mas que por acciones –aunque no dejaremos de tenerlas en cuenta– por 2 núcleos semánticos que giran en torno a dos valores característicos de la Comedia Barroca y que representan en nuestra pieza respectivamente a personajes femeninos y masculinos: amor y honor.

El pastor Mireno lucha, al principio sin saberlo, por el reconocimiento de su nobleza. Lo mismo ocurre con su padre. A través de dicho reconocimiento ambos alcanzarán el honor perdido poniéndose de manifiesto al final de la obra las virtudes intrínsecas de la sangre noble. Mireno, desde el principio, tiene la certeza de que su estado no se corresponde con su esencia. Así, en la primera Jornada se encamina a la conquista de un espacio que le fue robado desde su nacimiento. Lo mismo ocurre en cierto sentido con Ruy Lorenzo. El secretario del Duque se ve deshonrado por el Conde de Estremoz quien ha abusado de su hermana. El objetivo de Ruy Lorenzo al escaparse de Palacio es hacer justicia y restablecer con el casamiento el honor que le fue usurpado. Con esto se confirma una vez más lo expuesto por Ubersfeld (1989: 124):

En cierto sentido, la estructura de la casi totalidad de los relatos dramáticos se puede leer como un conflicto de espacios o como la conquista o abandono de un determinado espacio.

En este mismo sentido pueden leerse los acontecimientos sucedidos relacionados con el segundo núcleo. Dos son los personajes femeninos en torno a los cuales giran los sucesos amorosos: Magdalena, cuyo amor y tenacidad por conseguir a su galán son el motor principal de los enredos y Serafina que se niega al amor de Antonio, rechazando el lugar de mujer cortejada. En este núcleo dramático, entonces una representa el amor, la otra su ausencia. Y tanto en un caso como en otro este valor "ha dejado de ser en sí mismo un orden natural" (Asensio, 1974: 85) como lo era en el Renacimiento y se ha transformado en un desorden. El amor desordena y enreda la vida de las protagonistas de *El vergonzoso* durante las tres jornadas de la pieza y es necesario que el orden se introduzca desde afuera. Son dos personajes masculinos detentadores del poder, el Duque de Coimbra y el Duque de Avero, quienes resuelven, uno con su confesión, el otro con su decisión de casamiento, la vida de estas dos damas "tan desenvueltas" y de "poco recato", recordando las palabras del "pedante espectador" que incluye Tirso en sus *Cigarrales* durante la defensa ya citada. Serafina y Magdalena son, entonces, dos personajes femeninos que, aunque con actitudes divergentes, se relacionan de algún modo con el tema erótico de la comedia. El mismo se manifiesta en la obra en diferentes niveles que le dan espesor dramático implicándose unos a otros y contribuyendo a la construcción semántica del núcleo estudiado.

La obra comienza con un primer nivel erótico más carnal, de una sexualidad casi animal, dado por un hecho concreto: la violación de la hermana de Ruy Lorenzo, Leonela, por parte del Conde de Estremoz. El macho ataca y la hembra se defiende o cede. Este hecho que, a primera vista, parecería subsidiario a la trama central es punto desencadenante de la misma ya que produce el intento de asesinato del Conde por parte del secretario del Duque, la consiguiente huida de éste y el trueque de vestidos con Mireno. Este cambio de vestimenta posibilita que el pastor se introduzca en el palacio y que comience el enredo amoroso, tercer nivel del espesor erótico: el amor noble. Entre el primero, el carnal, y el tercero, el noble, la obra desarrolla colateralmente un segundo nivel: el de la sexualidad rústica, es decir, el amor entre Tarso y Melisa, los pastores amigos de Mireno.

El centro de la trama lo constituye el amor entre nobles. Aquella se divide en dos núcleos paralelos que constituyen dos polos del fluido erótico (Ayala, 1971) y que están representados por las dos hijas del Duque. A partir de la presentación de Magdalena y Serafina se abren

en la obra dos espacios semánticos opuestos que vamos a analizar con detenimiento debido a su riqueza significativa. Este paralelismo en oposición nos presenta a dos mujeres, dos espacios de representación, dos situaciones de lucimiento actoral, dos escenas centrales de la pieza.

Magdalena, protagonista de la 1ra acción, representa el polo positivo ya que toma la iniciativa de conquistar a Mireno; y lo hace a través de tres "ataques" o insinuaciones (lo pone como su secretario, finge un tropezón, le confiesa su amor en un sueño fingido) que concluyen con la carta que cita a su enamorado en el jardín. Mediante este accionar demuestra su audacia y por lo tanto, recibe su "premio", casarse con quien ama. Es ella quien ha persuadido a Mireno de su intención de ir a la guerra pero con sus ofensivas lo ha introducido en una batalla peor, la de su amor confuso y desordenado.

Por otro lado, Serafina, su hermana, representa el polo negativo. Huye de Antonio. Esta ausencia de iniciativa amorosa implica para ella más que un premio, un castigo: se enamora de sí misma.

Según lo expuesto y atendiendo también ahora a los personajes masculinos podemos observar una identificación cruzada entre las parejas de amantes. Mireno y Serafina, son ambos polos negativos, que se constituyen en figuras pasivas en relación con el amor. Esta relación se da en la trama textual mediante la identificación de ambos con la figura de Narciso. Tarso, describiendo en la Jornada primera a Mireno, afirma:

TARSO  
(...);ved que aliño  
si la suerte hacelle quiso  
tan desdeñoso y cruel,  
que hay dos mil Ecos por él,  
de quien es sordo *Narciso!* (*op.cit.*, I, vv. 290-294 )

Paralelamente, en la última Jornada, Antonio, viéndose rechazado por Serafina, exclama:

ANTONIO  
Pues que del paraíso  
de tu vista destierras mi ventura,  
hágate amor *Narciso*  
y de tu misma imagen y hermosura  
de suerte te enamores(...) (*op.cit.*, III, vv. 768-772)

Es así como Serafina se enamora de sí misma y Mireno no se atreve –pese a la gran cantidad de pistas que le da su dama– a pedir la mano de Magdalena. Finalmente el destino decide por ambos.

Son Antonio y Magdalena los que llevan adelante la acción, logrando ambos sus objetivos: casarse con la persona que aman. La identificación de éstos en la trama textual se da a partir de la visión del ser amado:

ANTONIO

*Por la vista* el alma bebe  
llamas de amor entre nieve,  
por el vaso de cristal  
de su divina blancura. (*op.cit.*, I, vv. 917-920)

MAGDALENA

mas, porque me asombre,  
sin que mi honor lo resista,  
se entró al alma, *a escala vista*,  
por la misma vista un hombre. (*op.cit.*, II, vv. 17-20)

El paralelismo opuesto entre las hermanas se refuerza con dos situaciones en donde las damas "convierten sus aposentos y el jardín de su palacio en teatro de sus actuaciones, de sus comportamientos, de sus relaciones amorosas" (Florit, 1999: 83). En ambas situaciones, y mediante el recurso del meta-teatro, ambas fingen y desnudan su intimidad ante la presencia de sus enamorados: una a sabiendas, la otra sin saberlo.

La primera situación tiene lugar durante la Jornada segunda en el jardín de palacio. Mucho se ha escrito sobre este espacio de representación escénica. Espacio de larga tradición y valor simbólico, asociado al paraíso terrenal y a la virginidad y fecundidad de la mujer, lugar de encuentro de los amantes<sup>4</sup>, se convierte en *El Vergonzoso* en un espacio femenino de íntima confesión donde se conjugan todas las significaciones mencionadas. La primera asociación aparece en boca de Antonio al comienzo de la escena. Escondido tras un "verde arrayán" expresa mientras espía a Serafina:

ANTONIO

Ya sé que es mi serafín  
ángel deste *paraíso*;  
y yo si acaso nos siente,  
seré Adán echado dél. (*id.*, II, vv. 653-656 )

Convertido en ámbito de mujeres por Doña Juana:

JUANA

Vistiéndose de hombre queda,

---

<sup>4</sup> Para más información sobre la significación del jardín o la huerta ver Curtius (1998 , I: 263-289)



pues da en aquesto: a avisalla  
voy de que solo y cerrado  
está el jardín. Primo, adiós. (*id.*, vv. 661-664)

Antonio ingresa al jardín cerrado sin permiso de Serafina y al penetrar en él viola la intimidad de su amada. El jardín cerrado nos lleva a la segunda significación mencionada: la virginidad de la doncella. Esta penetración espacial es de alguna forma, entonces, símbolo de una violación carnal que repercute y se pone en consonancia en el plano semántico con el hecho ocurrido al comienzo de la obra: el abuso deshonesto de Leonela por parte del Conde de Estremoz. Espacio público convertido en íntimo, el jardín le permite a Serafina disfrazarse de hombre para ensayar una pieza teatral. En este espacio físico concreto se abre el espacio dramático de la representación y de la ficción amorosa. Serafina representa un fragmento de la pieza "La Portuguesa Cruel" y a través de dicha interpretación intenta escapar de la realidad por el camino de la ficción. Pero paradójicamente se convierte ella misma en la "portuguesa cruel" de la que se queja en la ficción en el papel de enamorado. Este hecho es advertido por Juana minutos antes del comienzo de la representación:

JUANA  
En ti el poeta pensaba,  
cuando así la intituló.

SERAFINA  
Portuguesa soy; cruel no.

JUANA  
Pues a amor ¿qué le faltaba  
a no serlo?

SERAFINA  
¿Qué crueldad  
has visto en mi?

JUANA  
No tener  
a nadie amor (*op.cit.*, vv. II, 847-855)

Antonio y el pintor se convierten en espectadores secretos de la representación de Serafina. Pero en el espacio físico que analizamos se abre otra instancia de representación que es necesario mencionar y que

está ligada no ya al teatro sino a la pintura: la representación de Serafina en la tela. El retrato que el pintor hace al mismo tiempo que es espectador de la obra interpretada por la dama va a jugar un papel esencial en el enredo de la trama de la segunda acción.

Para concluir con el análisis de esta situación debemos agregar una cita más que refuerza la transformación del jardín en un espacio femenino. Al comienzo de la segunda Jornada Juana asocia este lugar a un espacio de desahogo amoroso:

JUANA  
En el jardín agora  
estaban las dos juntas, aunque entiendo  
que mi señora doña Magdalena  
quedaba algo indispuesta  
Habrá dos días que anda melancólica,  
sin saberse la causa deste daño. (*op.cit.*, II, vv. 450-451)

La segunda y última situación que analizaremos tiene lugar en el aposento de Magdalena. A diferencia del jardín este espacio, femenino por excelencia, es cerrado e íntimo en sí mismo. Espacio privado se transforma en público, lugar de encuentro amoroso y despliegue de intimidad pero esta vez con el permiso de la dama. Mediante el sueño fingido Magdalena abre un nuevo espacio de representación y vuelve a instaurarse otro momento meta-teatral. El espectador esta vez es Mireno, pero a diferencia de Serafina, Magdalena sabe que éste está presente y a sabiendas le confiesa su amor, sentada sobre una silla, lugar convencional y "elemento del todo indispensable para que cualquier actor pueda "hacer como que duerme"" (Agustín de La Granja, 2002: 288). Es así como, a diferencia de Serafina que escapaba de la realidad por el camino de la representación ficcional, Magdalena pone la ficción al servicio de su propia realidad. Revela así sus sentimientos más íntimos y el que queda ignorante es Mireno que cree que su amada duerme y "que los sueños, sueños son" (*El Vergonzoso en Palacio*, III, vv. 668 )

Resumimos lo expuesto hasta aquí en el siguiente cuadro:

La funcionalidad del espacio femenino en una comedia palatina

<p><b>Magdalena</b> (1ra acción) / Polo positivo</p>	<p><b>Serafina</b> (2da acción) / Polo negativo</p>
<p>Toma la iniciativa: Audacia</p>	<p>Rechaza la iniciativa: Desdén</p>
<p>Persigue y conquista a Mireno 3 ataques y 1 conclusión (carta)</p>	<p>Huye de Antonio y se enamora de sí misma</p>
<p style="text-align: center;">↓ Premio</p>	<p style="text-align: center;">↓ Castigo</p>
<p>Ambas Fingen Ambas desnudan su intimidad</p>	
<p>Lugar físico: <i>habitación</i> <i>Espacio privado</i></p> <p>Se abre el Espacio del <i>sueño representado</i></p> <p>Pone la ficción al servicio de la realidad</p> <p>Descubre su intimidad ante Mireno a sabiendas</p>	<p>Lugar físico: <i>jardín</i> <i>Espacio público transformado en privado</i></p> <p>Se abre el Espacio de la <i>representación ficcional</i></p> <p>Escapa de la realidad por el camino de la ficción.</p> <p>Descubre su intimidad ante Antonio sin saberlo</p>
<p><i>Antonio</i>: desvergüenza-audacia</p>	<p><i>Mireno</i>: vergüenza-timidez</p>

A modo de conclusión

Dos situaciones centrales son las que estructuran la trama amorosa de la obra y despliegan dos espacios femeninos polisémicos. Mujer conquistadora o mujer cortejada, ambas son protagonistas de una comedia palatina que replantea el lugar del hombre en la relación amorosa y demuestra que el silencio femenino y el amor son incompatibles. Tanto Magdalena como Serafina toman una actitud conciente con respecto al amor: una conquista, la otra rechaza. Mireno, en cambio, se encuentra inmovilizado y no acciona hasta el final. Antonio sí acciona, pero lo único que consigue es que Serafina se enamore de sí misma. De esta forma, podemos decir, que el móvil principal de los personajes masculinos no es el amoroso, como sí lo es en el caso de las damas, sino otros valores importantes en la cosmovisión barroca, como pueden ser el honor y el poder.

El análisis de los espacios en general y del espacio femenino en particular que hemos intentado llevar a cabo en *El vergonzoso en palacio* nos permite llegar a una serie de conclusiones que pueden extenderse a otras comedias palatinas del mercedario. Tomando como punto de partida la afirmación de Florit que veía a nuestra comedia como un arquetipo de este género, podemos afirmar que *El vergonzoso en palacio* presenta dos actitudes diferentes frente al amor, dos arquetipos de mujer que ya hemos descrito con detenimiento.

Podemos observar en otras comedias de Tirso del mismo género la repercusión de los espacios femeninos mencionados y sus significaciones. No en vano Tirso eligió esta Comedia para insertar en sus *Cigarrales*, colocándola en un ambiente de representación cortesana y haciendo uso de ella en pos de la defensa de la Comedia nueva. Mencionaremos tan solo algunos ejemplos.

Pensemos en la Finea de *La mujer por fuerza*, en la Clavela de *El castigo del penséque* o la Leonisa de *El Melancólico*. Todas transforman, como Magdalena, el espacio femenino en un espacio de perseverancia y voluntad para conseguir el objetivo de su amor. Son mujeres emprendedoras cuya actitud contrasta con la de sus amantes. Los mismos tienen, todos, un defecto o cometen algún error: el Conde Federico se ofrece de marido de Finea sin conocerla, Don Rodrigo duda constantemente entre Clavela y la Condesa Diana demostrando poca firmeza en asuntos amorosos, Rogerio, en lugar de pelear por su amor se escuda en una actitud melancólica. Todos nos recuerdan de alguna manera a Mireno en su actitud pasiva. En *Sirena de Celos con celos se curan* podemos sentir el rechazo de Serafina. El motivo del rechazo es distinto. En una el narcisismo, en otra los celos. Pero ambas ocupan el espacio de mujeres cortejadas y desdeñosas. Como en *El vergonzoso*, en *Celos con celos se curan* se restablece al final el orden amoroso y la dama Sirena aprende su lección: los celos son en el amor como la sal en la mesa, hacen sabrosa la comida pero no sirven en exceso.

En *El castigo de penséque* el jardín también es ámbito donde se descubre la intimidad femenina: al comienzo del segundo Acto tanto la Condesa como Clavela confiesan en este lugar su amor por Don Rodrigo. Igual que Magdalena a Mireno, la Condesa le da a Rodrigo la plaza de secretario para acercarse a él y conquistarlo. Luego durante la Jornada tercera protesta por la mudez y lentitud de su amante y lo cita en el jardín. A pesar de ser Clavela la dama que sale triunfante en la batalla amorosa, también encontramos en la Condesa Diana las actitu-

des ofensivas que analizamos en el comportamiento de Magdalena. En *El Melancólico*, es Leonisa la que se acerca a palacio para aclarar el enredo y pelear por el amor de Rogerio que, confundido, le reprocha la falta de firmeza amorosa. Las repeticiones de situaciones y espacios de *El vergonzoso* se multiplican en otras comedias palatinas y, es por esto, que creemos que pueden considerarse a los personajes de la misma, en especial a los femeninos, junto con los espacios en que ellos se desenvuelven e interactúan, como representantes o estereotipos del género estudiado. Pero esta última aproximación solo es el punto de partida para un trabajo más exhaustivo que debería hacerse sobre la Comedia palatina en general y cae ahora fuera de nuestro campo de estudio.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, I., 1995, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- ASENSIO, J., 1974, "Casos de amor en la Comedia de Tirso de Molina", *CHA*, 289-290, 53-85
- CURTIUS, E. R., 1998, *Literatura Europea y Edad media Latina*, México, FCE.
- DE LA GRANJA, A., 2002, "Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias", en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (Eds), *Homenaje a Frédéric Serralta: El Espacio y sus representaciones en el teatro español del siglo de oro, Actas del VII Coloquio al Geste (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana, 259-311.
- FLORIT, F., 1999, "El Vergonzoso en Palacio: Arquetipo de un género", en Arellano, Ignacio y Oteiza, Blanca (Eds), *Varia Lección de Tirso de Molina, Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999*, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 65-83.
- OLIVA, C., 1996, "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega" en F. B. Pedraza y R. González Cañal (Eds), *Lope de Vega: Comedia urbana y comedia palatina, Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico. Almagro, 11-13 de julio de 1995*, Almagro (Ciudad Real), 13-36.
- PALOMO, P., 1968, Prólogo: *La creación dramática de Tirso de Molina*, Tirso de Molina, *Obras*, Barcelona, editorial Vergara, 11-125. Edición, prólogo y notas de María del Pilar Palomo. El Estudio está disponible en Internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/palomo1.htm>

TIRSO DE MOLINA, (ed.)1968, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral.

———, (ed.) 1971, *El Vergonzoso en Palacio*, Edición, introducción y notas por F. Ayala, Madrid, Castalia.

———, (ed.) 1958, *Obras Completas*, edición crítica por Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 3 tomos.

ÜBERSFELD, A., 1989, *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.