

DISTANCIAMIENTO Y COMICIDAD EN
EL VERGONZOSO EN PALACIO DE TIRSO DE MOLINA

ESTRANGEMENT AND COMICALITY IN
EL VERGONZOSO EN PALACIO BY TIRSO DE MOLINA

María Angélica Solar
Universidad de Chile
Departamento de Literatura
Facultad de Filosofía y Humanidades
Avda. Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025, Ñuñoa
Santiago de Chile
CHILE
angelica.solarmir@gmail.com

Resumen. Este artículo plantea que los recursos del metateatro y del disfraz en *El vergonzoso en palacio* contribuyen a crear el distanciamiento necesario entre el espectador y los personajes para que se produzca la finalidad última de la comedia, la risa. Varios críticos, entre ellos Vitse, proponen que la comicidad se logra por medio de esta distancia, la cual impide la empatía o compasión. El metateatro lleva a cuestionarse sobre la ficcionalidad de lo que se está mirando, lo que impide que el espectador olvide que lo observado no es real. En el caso del disfraz, este contribuye a difuminar la identidad del personaje, de tal manera que se hace muy difícil sentir empatía por él. A modo de ejemplo, este trabajo tomará al personaje de Mireno, puesto que su disfraz es el más relevante para el desarrollo de los acontecimientos.

Palabras clave. Teatro del Siglo de Oro; Tirso; comedia palatina; *El vergonzoso en palacio*; distanciamiento; comicidad; metateatro.

Abstract. This article argues that the resources of metatheatre and disguise in *El vergonzoso en palacio* contribute to create the estrangement needed between the audience and the characters to produce the primary effect of comedy, laughter. Several critics, among them Vitse, say that comicality is achieved through this estrangement, which impedes empathy or compassion. Metatheatre helps to question the fictionality of what is being watched, which makes the audience remember that the play isn't real. Disguise, on the other hand, contributes to difuminate the identity of the character, in a way that that makes it difficult to feel compassion for him. This article uses the character of Mireno as an example, because his disguise is the most relevant for the development of the drama.

Keywords. Spanish Golden Age; Tirso; palatine comedy; *El vergonzoso en palacio*; estrangement; comicality; metatheatre.

I. INTRODUCCIÓN

La obra *El vergonzoso en palacio* apareció publicada por primera vez en *Los cigarrales de Toledo*. Tirso de Molina, en el año 1624, decidió crear una obra miscelánea en la que no solo incorporó íntegras algunas de sus creaciones, sino que además recogió las reacciones que probablemente tuvo el público de la época ante obras como *El vergonzoso en palacio*. Este hecho, sumado al arte magistral que despliega Gabriel Téllez en su obra, han contribuido a que esta sea una de las comedias del dramaturgo más estudiadas y criticadas hoy día.

Desde la perspectiva crítica esto genera de inmediato la interrogante que se plantea Florit al comienzo de su trabajo «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género»: ¿Qué se puede decir de esta obra que no se haya dicho ya? Las aproximaciones a esta han sido variadas. Casaldueño, en primer lugar, se acercó a la obra desde su estructura¹. Florit la estudió como comedia palatina, ya que consideró que Tirso habría tenido conciencia de que su obra pertenecería a un género en específico². Otros autores como Conlon³ han preferido tomar una perspectiva más bien psicoanalítica, centrándose sobre todo en el personaje de Serafina y su travestismo, a veces imponiendo categorías que se alejan totalmente de la época en la que la obra fue compuesta⁴. Wiltout⁵,

¹ Casaldueño, 1961.

² Florit, 1999.

³ Conlon, 1985.

⁴ En esto concuerdo con Blanca Oteiza, quien hace referencia a este tema en la introducción a la edición utilizada de la obra: «Una corriente crítica de los últimos años está interesada en cuestiones de género, en dilucidar la identidad e inclinaciones sexuales de estos personajes femeninos que se disfrazan de hombre [...] y las situaciones a las que dan lugar cuando topan con mujeres que se enamoran de ellos (no de ellas, como interpretan erróneamente). Desde esta perspectiva de la identidad genérica se interpreta el personaje de Serafina, más allá del motivo dramático y de la ilusión teatral, olvidando —como decía Maurel [...] a otro propósito— que “nous sommes au théâtre”» (Oteiza, 2012, p. 158).

⁵ Wiltout, 1983.

Hesse⁶ y Fornoff⁷ analizan la psicología de los personajes. Arellano⁸ hace un estudio de Mireno desde su lugar en la sociedad, mientras que Berruezo Sánchez⁹ y Glenn¹⁰ analizan esta obra centrándose en lo complejo de su trama. Por último, autores como Yong-Wook Yoon y Song-Joo Na¹¹ se centran en los mecanismos cómicos que operan en la obra. El presente artículo, por su parte, plantea que recursos como el metateatro y el disfraz permiten el distanciamiento necesario entre espectador y personajes para que se produzca la finalidad última de la comedia, la risa. Esto en parte porque ese distanciamiento disminuye el riesgo trágico del que habla Arellano¹².

Para ello, se ha decidido hacer primero una contextualización del género dramático al cual se adscribe esta obra, la comedia palatina (nomenclatura que surgió en el siglo xx). Luego, se procederá a profundizar en el concepto de distanciamiento y en lo que este implica, para, finalmente, analizar desde esta perspectiva dos de los juegos y fingimientos que se dan en la obra: el disfraz y el teatro dentro del teatro.

2. *EL VERGONZOSO EN PALACIO*: COMEDIA PALATINA CÓMICA

Muchos críticos se han esforzado por generar una clasificación coherente para la dramaturgia del Siglo de Oro. La cantidad de obras del corpus y su gran variedad dificultan la tarea, sin embargo, se ha llegado a un cierto consenso con respecto a un tipo de obras: las comedias palatinas. Las características de estas son definidas por gran cantidad de estudiosos quienes han intentado delimitar este concepto. Weber de Kurlat¹³ y Wardropper¹⁴, junto con Vitse¹⁵, Oleza¹⁶ y Zugasti¹⁷ han

⁶ Hesse, 1977.

⁷ Fornoff, 1976-1977.

⁸ Arellano, 1995.

⁹ Berruezo Sánchez, 2011.

¹⁰ Glenn, 1965.

¹¹ Yoon y Na, 2016.

¹² Arellano, 1988.

¹³ Weber de Kurlat, 1975 y 1977.

¹⁴ Wardropper, 1978.

¹⁵ Vitse, 1990.

¹⁶ Oleza, 1986, 1997 y 2003.

¹⁷ Zugasti, 2003 y 2015.

hecho importantes aportes en ese sentido. Florit¹⁸ y Galar¹⁹, por ejemplo, se han centrado en algunas comedias de Tirso que se podrían calificar como palatinas, mientras que otros críticos como Ojeda Calvo²⁰ e Insúa²¹ han hecho lo propio con la obra de Mira de Amescua. Por último, Jéssica Castro ha investigado sobre los orígenes de la comedia palatina en el teatro del siglo XVI, específicamente lo que se puede observar en la obra de Torres Naharro²². Además de lo citado anteriormente, hay muchísimos artículos y trabajos que se centran en este tipo de obras, sin embargo, es imposible citarlos a todos por motivos de espacio.

En su trabajo *«El vergonzoso en palacio: arquetipo de un género»* Florit delimita lo que se considera como comedia palatina para luego centrarse en esta obra de Tirso de Molina. Al estudiar esto llega a la conclusión de que este autor tenía conciencia de que su obra pertenecía a un cierto grupo que compartía elementos similares, a pesar de que Téllez no hable específicamente de comedia palatina:

[...] el hecho de que existe en Tirso de Molina una conciencia de un tipo de comedia de asunto amoroso, de ambiente palaciego, situada en un país más o menos lejano y en un tiempo impreciso, que no es el de los espectadores, protagonizada por personajes nobles y subalternos, con una tonalidad cómica, pero también con un trasfondo serio que viene dado tanto por algunas referencias históricas como por plantearse el amor entre seres desiguales. Lo de menos es que el texto tirsiano no aparezca el marbete de «comedia palatina» [...] convirtiendo así el propio Tirso su comedia en el arquetipo de un género²³.

Según Florit, *El vergonzoso en palacio* contaría con todos los elementos propios de la comedia palatina, pero además afirma que Tirso tendría conciencia de estas características. El motor de la obra es amoroso, ya que todo en ella gira, en primer lugar, en torno al amor de Madalena y Mireno, y, en segundo lugar, al de Antonio por Serafina. El ambiente es palaciego, porque la mayoría de los acontecimientos

¹⁸ Florit, 1999.

¹⁹ Galar, 2005.

²⁰ Ojeda Calvo, 1996.

²¹ Insúa, 2005.

²² Castro, 2017a y 2017b.

²³ Florit, 1999, p. 83.

ocurren en la corte del duque de Avero. El país «más o menos lejano» sería Portugal, al que se hacen numerosas referencias a lo largo de la obra, casi como para que el espectador no olvide que esto ocurre fuera de España. La primera alusión a la ubicación geográfica se encuentra ya en el verso 272, cuando el pastor Tarso (el gracioso) presenta al personaje de su amo al hablar con Melisa: «[...] aunque vive y anda así, / que debajo del sayal / que le sirve de corteza / se encubre alguna nobleza / con que se honra Portugal»²⁴ (vv. 268-272). En cuanto al tiempo, este es relativamente impreciso, ya que, aunque hay personajes históricos, como don Pedro de Coimbra (el verdadero nombre de Lauro, padre de Mireno), no se sabe exactamente en qué momento del siglo XIV o XV podría haber ocurrido esto.

Por otro lado, la obra está protagonizada por personajes nobles y subalternos, tal como establece Florit. Están los personajes cortesanos, como Madalena y Serafina, y los subalternos, como Mireno, quien es en principio un pastor que se disfraza de secretario. Como se verá después, esta diferencia social es superada, pero en principio, podemos hablar de que se presentan varias categorías sociales que conviven en el espacio del palacio (otra de ellas sería la de Tarso y Melisa, por ejemplo).

Algunos autores, como Vitse, agregan que estas obras tenían un componente lúdico y burlesco:

[...] y, por fin, una tonalidad francamente frívola, o burlesca, o grotesca, o farsesca, o ilusionista, o de cuento maravilloso, o la adjetivación que se quiera, con tal que refleje su índole paródica, que impide continuamente el despertar de la conciencia moral e invalida toda interpretación de estas obras de burlas como dramas irónicos o prudentes sondeos anticonformistas²⁵.

Esto último es esencial para comprender el espíritu que animaba a este género, tan prolífico durante el Siglo de Oro. El propio Tirso lo reconoce poniendo las siguientes palabras en boca de Serafina: «¿Qué fiesta o juego se halla / que no le ofrezcan los versos? / En la comedia los ojos / ¿no se deleitan y ven / mil cosas que hacen que estén / olvidados sus enojos?» (vv. 1859-1864). Esto se relaciona directamente con lo que se hablará en el apartado del distanciamiento, ya que son estos

²⁴ Cito por la edición de Blanca Oteiza, 2012. En adelante solo indicaré los números de verso.

²⁵ Vitse y Serralta, 1983, p. 557.

juegos los que impiden la empatía y, por lo tanto, como dice Vitse, «el despertar de la conciencia moral»²⁶.

3. EL DISTANCIAMIENTO

Son muchos los factores que permiten captar si una comedia áulica se pensó como cómica o seria. El problema está en que el error con respecto a este punto puede llevar a una completa malinterpretación de la obra. Arellano, en su artículo «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada» afirma que muchos autores se equivocan, ya que toman como algo serio lo que no es sino un juego cuya finalidad es la risa. Aunque *El vergonzoso en palacio* no pertenece a la comedia de capa y espada específicamente, la diferencia que hace entre lo cómico y lo trágico se puede aplicar perfectamente a esta obra. Para él una de las distinciones esenciales está en el *riesgo trágico*:

La existencia o no del *riesgo trágico* [...] es un criterio muy importante. En el sistema convencional de la comedia de capa y espada no podemos considerar situaciones trágicas las de las damas privadas de libertad, sometidas a los guardianes del honor, etc., porque no hay riesgo trágico en esas situaciones, ni el nivel de implicaciones pasionales, ni la perspectiva global responden a los efectos de la tragedia²⁷.

El espectador no experimenta verdadero terror ante estas situaciones, en el caso de la comedia palatina cómica, porque no hay verdadero riesgo trágico y esto es percibido naturalmente por quienes observan la obra, ya que, por las convenciones a las que estaban acostumbrados, sabían que en una obra de este estilo era imposible que algo realmente adverso ocurriera. A esto contribuye el tono de la obra y las reacciones de los personajes ante las diferentes situaciones. Arellano pone el ejemplo de escenas trágicas y cómicas en las que el guardián de una dama saca una daga para amenazarla. En el caso de las tragedias, el personaje femenino reaccionaba con verdadero terror, mientras que en el de la comedia, respondía con chanzas o burlas²⁸.

²⁶ Vitse y Serralta, 1983, p. 557.

²⁷ Arellano, 1988, p. 43.

²⁸ Arellano, 1988, p. 45.

En el caso de *El vergonzoso en palacio*, por ejemplo, los espectadores probablemente no percibieron un peligro real en el intento de duelo de la primera jornada, porque su horizonte de expectativas y su conocimiento de las convenciones de este tipo de obras, les hacía prever un final feliz, a pesar de que se presentaran hechos que en una tragedia podrían haber despertado la compasión o el miedo. Al hablar de los elementos que impiden este riesgo trágico en las comedias, Arellano no habla de distanciamiento, sin embargo, creo que este es un aporte fundamental y complementa perfectamente lo que dice el crítico, ya que a través de los recursos que generan distanciamiento, se impide la empatía y, por lo tanto, el miedo en los espectadores por lo que le pudiera ocurrir a los personajes.

Diversos autores han hablado de la importancia del distanciamiento para el efecto cómico. La risa produce el relajamiento, a diferencia de la tragedia, la cual, a través de la compasión lleva a la catarsis. Los mismos hechos pueden inducir un efecto u otro dependiendo del enfoque, ya que si el receptor comparte los sentimientos del personaje sentirá compasión, mientras que si los rechaza, se producirá la risa. Elder Olson expone este punto en su libro *Teoría de la comedia*, donde afirma lo siguiente:

[...] del hecho de compartir su pena [del personaje] paso a compartir su punto de vista, a pesar de saber que es falso. Del hecho de rechazar su punto de vista paso a rechazar sus sentimientos, a pesar de que sé que son reales. Y esta diferencia de corrientes que nos llevan no significa únicamente que vamos hacia dos direcciones opuestas, sino que también nos hace miembros de mundos diferentes y, efectivamente, contrarios, tan distintos que su pena me produce placer. La base de lo ridículo y lo jocoso, por lo tanto, es lo diferente²⁹.

Este rechazo al punto de vista del personaje, por tanto, provoca que espectadores y personajes sean parte de mundos distintos y así, algo negativo para el personaje, puede ser jocoso para el espectador, ya que lo que para él es grave, para los espectadores no lo es. En palabras de Olson, hay una diferencia de puntos de vista. Esto se relaciona con lo que Alonso López Pinciano afirmaba ya en el siglo xvi: «la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se

²⁹ Olson, 1978, pp. 31-32.

quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo»³⁰. Pinciano pone el ejemplo de la muerte para dar a entender que un hecho que en sí mismo debería verse como serio, en una comedia provoca gusto, ya que la obra se ha construido de tal manera que no se puede empatizar con los personajes.

Por otro lado, Couderc, haciendo referencia a Vitse, afirma que este crítico «sustituye, por así decirlo, la angustia (propia de la experiencia onírica que implica adhesión e inversión —*investissement*— emocional) que se opone al juego (que implica distancia y desinversión)»³¹. Esta distancia de la que habla Vitse se relaciona con la diferencia que establecía Olson. La perspectiva de los personajes difiere de la del espectador porque hay una distancia entre ambos. La comedia cómica, en lugar de acercarnos al personaje para poder comprenderlo mejor y así compartir sus emociones, nos ha alejado de estos por medio de diversos mecanismos, los cuales nos hacen adoptar puntos de vista diferentes. Esta diferencia llevaría al rechazo de los sentimientos de los personajes y, por lo tanto, a la risa. Por otro lado, en la cita anterior se establece una conexión entre juego y distancia, afirmando que una implica la otra. *El vergonzoso en palacio*, está plagada de juegos: Mireno como secretario toma el nombre que en realidad le corresponde, Serafina se disfraza de hombre para actuar en una obra dentro de la obra, Antonio se hace pasar por un secretario y además por don Dionís, y así se podrían seguir enumerando los fingimientos y juegos que provocan el enredo y la hilaridad. De esta forma, se genera la distancia que lleva al rechazo de los sentimientos y preocupaciones de los personajes porque hay una diferencia de puntos de vista.

El efecto que produce todo lo anterior, se ve ejemplificado al final de la obra. Como en toda comedia cómica, el conflicto se resuelve por medio del matrimonio. Serafina se había enamorado de ella misma al contemplar su retrato vestida de hombre. Antonio la engaña y le dice que el hombre del retrato es don Dionís, hijo del duque de Coimbra, y que la ayudará a conocerlo. Él mismo se hace pasar por este hombre, amparándose en la oscuridad de la noche, para así poseer a la hija

³⁰ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 97.

³¹ Couderc, 2015, p. 78.

en el sentido de que esta no era la verdadera patria del hombre, sino que era el reino de los cielos. Para llegar a él debía evitar caer en los engaños del mundo. El teatro dentro del teatro, como dice Hornby, representaría de alguna manera esta mentalidad en escena, puesto que lleva a cuestionarse sobre la realidad de lo que se está mirando, primero, para cuestionarse la propia, después. Para Hornby el teatro dentro del teatro se podría definir de la siguiente manera:

In sum, for a play within the play of either the inset or framed type to be fully metadramatic requires the outer play have characters and plot (although these may both be very sketchy); that these in turn must acknowledge the existence of the inner play; and that they acknowledge it is a performance. In other words, there must be two sharply distinguishable layers of performance³³.

Para el autor, este recurso se manifiesta solo cuando los personajes tienen conciencia de que están presenciando una actuación. Durante el Renacimiento y el Barroco el límite entre el marco real y la ficción dentro de este estaban perfectamente delimitados, tal como se puede ver en obras como *Hamlet* o el mismo *El vergonzoso en palacio*.

Por otro lado, Carmen Hernández Valcárcel señala lo siguiente con respecto al origen de este recurso: «las causas de la aparición del teatro en el teatro estriban, según Orozco, en el afán de complicación y efectismo que lo impulsa y en el sentimiento de la vida como teatro; para el crítico Rousset radicarían en un proceso de madurez que conduce a una reflexión del teatro acerca de sí mismo»³⁴. Esta invitación a reflexionar conlleva un llamado de atención al que la lee u observa sobre el hecho de que lo que se está mirando es ficción y con ello invita a preguntarse sobre la esencia de lo que se está mirando. Es así como los personajes se nos muestran como actores y los sucesos, como fabricaciones del ingenio. Hornby habla del *estrangement* como la esencia del metateatro: «At times, metadrama can yield the most exquisite of aesthetic insights, which theorists have spoken of as “estrangement” or “alienation”. This “seeing double” is the true source of the significance of metadrama»³⁵. El extrañamiento conduce a una

³³ Hornby, 1986, p. 35

³⁴ Hernández Valcárcel, 1988, p. 76.

³⁵ Hornby, 19886, p. 32.

visión doble de la obra: por una parte, se participa con interés en lo que está ocurriendo; por otra, el dramaturgo obliga a la realización de que los acontecimientos son ficción y de que lo observado no es más que una obra de teatro.

Este recurso aparece en *El vergonzoso en palacio* durante la jornada segunda, en la que nos encontramos con que Serafina practica una obra de teatro ante su dama de compañía, Juana. Para esto se disfraza de hombre e incluso llega a representar más de un papel a la vez. Esta situación es presenciada por Antonio y el pintor, quienes funcionan como primeros espectadores, mientras que el público operaría como el segundo. Todo esto se da en el contexto de la fiesta de Carnestolendas, lo cual es aludido por Serafina antes de comenzar a actuar:

SERAFINA Fiestas de Carnestolendas
todas paran en disfraces.
Deséome entretener
deste modo; no te asombre
que apetezca el traje de hombre
ya que no lo puedo ser (vv. 1843-1848).

La misma Serafina anuncia que *La portuguesa cruel*, la obra representada por ella, no tiene otro propósito que la diversión, dentro del marco del carnaval.

El juego de teatro dentro del teatro no se reduce a la actuación de Serafina en la segunda jornada, Tirso va mucho más allá, ya que introduce esta obra dentro de *Los cigarrales de Toledo*, donde incluso hay espectadores ficticios que opinan sobre *El vergonzoso*. Margit Frenk, en su artículo «*El vergonzoso en palacio: duplicaciones y multiplicaciones*» resume de la siguiente manera el juego de metateatro que se produce en *El vergonzoso en palacio*:

Teatro dentro del teatro dentro del teatro: Serafina, personaje de comedia, actuando a un personaje de otra comedia, el cual reproduce la actuación de otros personajes. Y ya sabemos que las cosas no paran aquí. Cuando *El vergonzoso en palacio* se representa en medio de una fiesta relatada en otra obra de ficción —*Los cigarrales de Toledo*—, una actriz imaginaria haría el papel de la actriz Serafina actuando el papel del principesco “actor” Pinabelo evocando otra fiesta. Dos fiestas enmarcan el juego interminable de cajas

chinas ideado por Tirso de Molina, cuyos receptores privilegiados fueron los lectores de *Los cigarrales de Toledo*³⁶.

Este «juego de cajas chinas» introducido por Tirso, no puede sino generar un cuestionamiento de la propia realidad en el lector de *Los cigarrales de Toledo*, puesto que se enfrenta a cuatro niveles de realidad: en primer lugar, está la suya propia; en segundo, comienza a seguir a estos personajes que se juntan a las orillas del Tajo para ver una obra de teatro; luego se sumerge en la acción de *El vergonzoso en palacio*, para, finalmente, ver como Antonio y el pintor se transforman en espectadores al presenciar la actuación de Serafina, quien representa a un hombre en *La portuguesa cruel*. En cada uno de estos niveles, hay personajes que se transforman en espectadores, menos en el primero, el del lector. Es inevitable que este último termine por cuestionarse su propia realidad, al ver que todas las demás son “falsas”. De alguna manera, puede terminar por percibir que el juego no acaba con él y que quizás él también es un personaje que está siendo observado. Por otro lado, esta escena le hace un llamado al lector/espectador de *El vergonzoso en palacio* y le recuerda que la obra es ficción. Esto se hace más patente porque pareciera que el mismo Tirso quiere exponer su punto de vista sobre la comedia por medio de Serafina:

SERAFINA ¿Qué fiesta o juego se halla
que no le ofrezcan los versos?
En la comedia los ojos
¿no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados sus enojos?
[...]
¿Quieres ver los epítetos
que he de la comedia hallado?
De la vida es un traslado,
sustento de los discretos,
dama del entendimiento [...]
(vv. 1859-1864 y 1881-1885).

³⁶ Frenk, 1994, p. 80.

La comedia es juego, es fiesta, es un traslado de la vida. Al escuchar estas cosas el espectador no puede sino preguntarse por lo que está viendo y contrastar lo que se dice de la comedia con *El vergonzoso en palacio*. Todo esto contribuye al distanciamiento, como ya se dijo antes, porque llama la atención sobre el carácter ficticio de lo observado. Tirso no nos permite olvidar la cualidad de personajes y no de personas de quienes están sobre el escenario, por lo que la compasión queda lejos de experimentarse. Como se dijo en la primera parte, Serafina es la que obtiene el peor final de todos los personajes de la comedia, pero ella misma nos había advertido unos versos antes que todo es juego y fingimiento. Es así como aceptamos su destino y, de alguna manera, el espectador se alegra del triunfo de las artimañas de Antonio y del ingenio del dramaturgo.

Esta escena de teatro dentro del teatro, contribuye entonces al distanciamiento, puesto que los diferentes niveles de realidad alejan al espectador del personaje y con ello disminuye también el riesgo trágico y la posibilidad de que la obra genere compasión. En algún minuto de este laberinto el espectador pierde conciencia de lo que es supuestamente real o fingido dentro de la obra, ya que se está viendo algo fingido que representa algo real que a su vez es fingido. Por otro lado, el autor tampoco nos permite olvidarnos de que la comedia es un juego y que por lo tanto *El vergonzoso en palacio* lo es también, disminuyendo de esta manera el riesgo trágico.

5. DISTANCIAMIENTO EN *EL VERGONZOSO*: EL DISFRAZ

El disfraz fue uno de los recursos más utilizados en la comedia del Siglo de Oro para generar el enredo. Diversos estudios intentan delimitar y circunscribir sus alcances, permitiendo de esta forma clasificarlos según diferentes criterios (tales como su relevancia para la obra, si es suplantación o simple alteración de la identidad, etc.)³⁷. Uno de los efectos que tiene este recurso es el de difuminar la identidad de los personajes, lo que impide ver con claridad su verdadero ser con lo que se provoca el distanciamiento. Este apartado se centrará en la figura de Mireno, ya que su disfraz es el que tiene mayor preponderancia en la obra.

³⁷ Para esto se puede consultar el artículo de Castro, 2018.

En primer lugar, se debe hablar de lo que implica este recurso. María Rosa Álvarez afirma lo siguiente:

El recurso del disfraz ha sido muy utilizado por la tradición dramática, dadas sus posibilidades escénicas. Funcionalmente consiste en la anulación del personaje real mediante la presentación visual de otro, muy a menudo antitético o polar para aprovechar al máximo la inversión [...]. El disfraz permite hacer rentable la ausencia gracias a la presencia equívoca, pues en el disfrazado hay, en realidad, dos personajes: el que es, cuyo secreto comparten los espectadores y el que los otros, al mismo nivel de la acción, creen que es³⁸.

Este recurso no solo contempla un cambio de ropas, sino que implica la asunción de una nueva identidad. Esto genera enredo puesto que se juega con la ignorancia de los diversos agentes que contemplan la acción: el público y los demás personajes que se presentan en escena. Solo algunos saben quién es en realidad el disfrazado y esto contribuye a la expectación de quienes observan, ya que, como dice Rosa Álvarez Sellers, se aumentan así las posibilidades escénicas y se generan así varios de los equívocos en los que se basan estas comedias. Además, esta anulación y superposición de personajes favorece la confusión sobre su identidad real, lo cual produce el distanciamiento al impedir la empatía.

Por otro lado, Carmen Hernández Valcárcel afirma que el disfraz es otro tipo de teatro dentro del teatro: «El segundo tipo de recursos tiene como objetivo el engaño, motivo esencial de la estética barroca. El personaje, en ocasiones, finge una naturaleza distinta de la suya para conseguir sus propósitos; utiliza entonces un disfraz externo como una apoyatura que le ayuda a “representar” un papel que no le corresponde»³⁹. Hornby en su libro también hace referencia a los personajes que fingen para conseguir sus objetivos de manera similar a como lo hace Hernández Valcárcel, y a esto lo llama «role within the role»⁴⁰. A diferencia de Hernández Valcárcel, para Hornby esto sería un tipo diferente de metadrama y no entraría en la categoría de teatro dentro del teatro.

³⁸ Álvarez Sellers, 2011, p. 20.

³⁹ Hernández Valcárcel, 1988, p. 76.

⁴⁰ Hornby, 1988.

La obra presenta numerosos juegos de este tipo. En primer lugar, Mireno y Ruy intercambian ropas, lo que lleva a que Mireno sea contratado como secretario de Madalena. Por otro lado, Antonio se disfraza de secretario, inventando una nueva identidad, para conseguir el amor de Serafina. Además, esta última se viste de hombre para representar *La portuguesa cruel*, como ya se dijo antes. Finalmente, Antonio se oculta e imposita la voz para hacerse pasar por don Dionís. Sin embargo, no todos estos casos tienen la misma relevancia para el desarrollo de los acontecimientos. Jéssica Castro, al hablar sobre el disfraz, hace referencia a una dimensión muy importante a la hora de considerar este recurso:

La segunda dimensión que hay que considerar respecto a la confusión de identidades concierne a la extensión y a la función que adquieren las transfiguraciones de los personajes dentro de la trama de la obra. El fingimiento puede ser episódico, cuando constituye una secuencia de acción aislada y breve, o bien puede extenderse por buena parte de la pieza, alcanzando, en este caso, un carácter estructurante del enredo⁴¹.

En este caso no todos los disfraces son estructurantes del enredo. Por ejemplo, el que Antonio se vista de secretario no tiene mayor incidencia, solo da pie para que Serafina se enoje con él. La ocultación/disfraz de Antonio en la tercera jornada sí es más relevante, ya que gracias a este logra casarse con Serafina. El de esta, por otro lado, también tiene bastante importancia, ya que, aunque se acote a un momento preciso de la obra, tendrá consecuencias graves para que lo viene después.

Por otro lado, se podría decir que el disfraz de Mireno es el más importante y como tal, estructurante de *El vergonzoso en palacio*. La acción se desarrolla porque este supuesto pastor se pone las ropas de Ruy Lorenzo. Esto lleva a que Madalena se interese por él y lo nombre su secretario. Mireno, al cambiar de traje, decide ponerse un nombre más noble y adopta el de don Dionís el cual resultará ser el suyo verdadero puesto que en realidad es el hijo de don Pedro de Coimbra.

Diana Sánchez resume así la relevancia del traje de Mireno:

⁴¹ Castro, 2018, p. 94.

Cabe buscar las claves de la inadecuación de Mireno en un elemento más de esa larga lista de ambigüedades que construyen la pieza teatral: la identidad confusa. Los símbolos más visibles de esa incertidumbre giran en torno a las vestimentas que trueca con Ruy Lorenzo; el cambio de nombre por Don Dionís; y el uso de un lenguaje y unos modos que, aunque parecen serle innatos, no se corresponden con el aspecto de los ropajes. La discordancia entre apariencia y realidad incrementa, por tanto, la confusión en el personaje⁴².

Se recalca aquí la confusión que genera en la identidad de Mireno la presencia del disfraz, sumada a otras claves que se dan a lo largo de la obra. Ya desde el principio se produce una ambigüedad en torno a la identidad del pastor, puesto que su habla y sus modos, como afirma la cita, no corresponden al lugar que ocupa en la sociedad:

TARSO Trújole su padre aquí
pequeño, y bien sabéis vos
que murmuran más de dos,
aunque vive y anda así,
que debajo del sayal
que le sirve de corteza
se encubre alguna nobleza
con que se honra Portugal (vv. 265-272).

Estos primeros indicios se repiten con bastante frecuencia a lo largo de toda la primera parte de la obra. Ruy al intercambiar las ropas con Mireno también exclama:

RUY De tal manera te asienta
el cortesano vestido
que me hubiera persuadido
a que eras hombre de cuenta
a no haber visto primero
que ocultaba la belleza
de los miembros la bajeza
de aqueste traje grosero (vv. 583-590).

⁴² Berruezo Sánchez, 2011, p. 43.

Estas alusiones bastaban para que los espectadores de la época, acostumbrados a este tipo de recursos, reconocieran de inmediato que Mireno no era quien pensaba ser. Ya aquí se comienza a vislumbrar el verdadero origen del pastor. Esto se complica cuando asume el nombre de don Dionís, ya que su identidad llega a componerse de tres aspectos: el pastor, el noble que se vislumbra a través de su aparente identidad y el secretario de Madalena.

Como se había anunciado en la cita de Berruezo Sánchez, todo esto contribuye a crear una identidad vaga en el personaje. No se sabe quién es realmente y, por lo tanto, no se puede sufrir verdadera empatía por Madalena quien supuestamente se ha enamorado de alguien de más baja condición social. Esta ambigüedad en la identidad de Mireno impide pensar en que haya un riesgo trágico real, puesto que se intuye la verdad desde el comienzo de la obra. Al disfrazarse Mireno se hace más evidente incluso que pertenece al mundo de la nobleza y esto confunde más aún que si las ropas no le asentaran, como es el caso de Tarso. De alguna manera pareciera que Tarso tiene, en parte, la función de contrastar con Mireno, de forma que quede más en evidencia quién es realmente ese tal pastor. Tarso hace numerosas referencias a lo poco apropiadas que son las ropas que se ha visto obligado a usar, ya que ni siquiera sabe cómo ponérselas:

TARSO	De encantamiento; obra es digna de Merlín, porque en estos astrolabios aun no hallaran más sabios ningún principio ni fin. Pero ya que enlacayado estoy y tú caballero, ¿qué hemos de hacer? (vv. 680-687).
-------	--

Esta descripción cómica de la dificultad que tiene Tarso para ponerse las bragas contrasta grandemente con la aseveración antes citada que hace Ruy al ver a Mireno. Pareciera que el rústico apenas es capaz de ponerse una ropa que no le corresponde, mientras que Mireno no solo no tiene dificultades, sino que además le quedan como si hubiera nacido para ellas porque en realidad es así. Este hecho, aparentemente externo, es en realidad signo intrínseco de la valía personal y del honor del personaje. El protagonista es noble y como tal tiene la apostura

y decoro que le corresponden, a pesar de haber crecido en un entorno rústico. De esta manera, se ve que el disfraz confunde la identidad de los personajes, ya que en Mireno nos hace sospechar de un don Dionís, lo cual finalmente resulta ser la verdad.

6. CONCLUSIONES

La comedia palatina *El vergonzoso en palacio* es un juego interminable de realidades y apariencias. El espectador se posiciona en un laberinto de espejos los cuales reflejan y complejizan una y otra vez los distintos aspectos de la obra. Los diferentes mecanismos metateatrales alejan la acción de la audiencia al invitarlo a reflexionar sobre la cualidad de ficticio de lo que está observando. Los personajes directamente afirman durante la obra que esta es un juego, por lo que se genera distancia entre el espectador y los acontecimientos. La audiencia ya no ve a Serafina, sino a la actriz que la interpreta, de manera similar a lo que ocurriría si en medio de una película se pudieran ver las cámaras o la pantalla verde. Esta doble mirada de la que hablaba Hornby, contribuye a la comicidad porque impide la empatía. Serafina es vista como un personaje, no como una persona, por lo que todo lo que le ocurra se hace parte del juego del que esta participa. Los sucesos que le ocurren no son reales, así como ella no es real.

El disfraz, por otro lado, también se puede entender como un tipo de metateatro. Los personajes de alguna manera “actúan” papeles distintos a los suyos. Este recurso, especialmente en el caso de Mireno, contribuye a generar una distorsión en su identidad que dificulta el poder situarlo. El espectador no sabe qué esperar de Mireno, un pastor que habla como noble y que finge ser uno para, finalmente, ser reconocido como tal. De esta forma se genera distancia al impedir la empatía por Madalena, quien no se ha enamorado en realidad de un pastor, sino de un noble que no sabe que lo es.

Este distanciamiento generado por ambos recursos se relaciona con la falta de riesgo trágico de la que hablaba Arellano. Los mecanismos utilizados para “alejar” al lector/espectador de los acontecimientos, evitan también que estos puedan sentir verdadera preocupación o temor por el destino de unos personajes que son reconocidos como tales debido a los mecanismos metateatrales y al uso del disfraz. Arellano no habla del distanciamiento como un elemento que disminuya el riesgo

trágico en la comedia, sin embargo, me parece que ambos conceptos se vinculan estrechamente y que juntos se potencian para generar la jocosidad.

Con este trabajo no se pretende restringir la función de estos recursos solo a generar comicidad, ya que la finalidad de estos mecanismos depende también del contexto en el que se utilizan. Cada obra participa de una serie de convenciones estéticas que la ubican en un determinado género. Al determinar este, la obra se contextualiza y se puede comprender mejor cómo operan sus recursos, ya que muchas veces estos no son exclusivos de uno u otro género. Tanto el metateatro, como el disfraz aparecen también en obras serias, por lo que sería interesante en futuros trabajos realizar un análisis de estos mismos mecanismos en obras de naturaleza diferente, para determinar qué papel cumplen las convenciones de género en la funcionalidad que se le da a ambos recursos.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Príncipes disfrazados y estrategias de pasión: *Don Duardos* de Gil Vicente, *El príncipe viñador* de Vélez de Guevara y *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 261-277.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, «Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 3, 2011, pp. 38-52.
- CASALDUERO, Joaquín, «Sentido y forma de *El vergonzoso en palacio*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15.1-2, 1961, pp. 198-216.
- CASTRO, Jéssica, «En los albores del teatro barroco: Torres Naharro y su comedia “a fantasía”», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). XXXIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017a, pp. 215-230.
- CASTRO, Jéssica, «De la comedia “a fantasía” a la comedia palatina: *Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017b, pp. 595-613.

- CASTRO, Jéssica, «La confusión de identidades en la comedia palatina de Moreto: el caso de *Lo que puede la aprensión*», en *El universo cómico de Agustín Moreto*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Almagro, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 87-100.
- CONLON, Raymond, «Female Psychosexuality in Tirso's *El vergonzoso en palacio*», *Bulletin of the Comediantes*, 37.1, 1985, pp. 55-69.
- COUDERC, Christophe, «Problemas de definición de la tragedia calderoniana», *Hispanófila*, 175, 2015, pp. 73-88.
- FLORIT, Francisco, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 65-83.
- FORNOFF, Frederick, «Symbolic Action in Tirso's *El vergonzoso en palacio*», *Revista Hispánica Moderna*, 39.1-2, 1976-1977, pp. 39-48.
- FRENK, Margit, «*El vergonzoso en palacio*: duplicaciones y multiplicaciones», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42.1, 1994, pp. 77-86.
- GALAR, Eva, «La comedia palatina», en Tirso de Molina, «*El pretendiente al revés*» y «*Del enemigo el primer consejo*» (*dos comedias palatinas*), ed. Eva Galar, Pamplona / Madrid, Universidad de Navarra / Revista Estudios, 2005, pp. 13-31.
- GLENN, Richard, «Disguises and Masquarades in Tirso's *El vergonzoso en palacio*», *Bulletin of the Comediantes*, 17.2, 1965, pp. 16-22.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega», *Anales de Filología Hispánica*, 4, 1988, pp. 75-96.
- HESSE, Everett W., *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa, 1977.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, London, Associated University Press, 1986.
- INSÚA, Mariela, «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, tomo 1, pp. 899-910.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*, en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 77-105.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «*El palacio confuso* de Mira de Amescua, a la luz de otras comedias palatinas», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, tomo 1, pp. 473-483.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, London / Valencia, Tamesis Books / Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308.

- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- OLSON, Elder, *Teoría de la comedia*, trad. Salvador Oliva y Manuel Espín, Barcelona, Ariel, 1978.
- OTEIZA, Blanca, «Tirso de Molina y *El vergonzoso en palacio*», en Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 149-181.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / France-Ibérie Recherche, 1990.
- VITSE, Marc, y SERRALTA, Frédéric, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, vol. 1, pp. 473-687.
- WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, ed. Elder Olson y Bruce W. Wardropper, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomón y Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, pp. 867-871.
- WILTOUT, Ann E., «Mileno, Mireno: Creation and Character in *El vergonzoso en palacio*», *Bulletin of the Comediantes*, 35.2, 1983, pp. 189-195.
- YOON, Yong-Wook, y Song-Joo NA, «Sobre la comicidad de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina», *Hispanófila*, 176, 2016, pp. 19-37.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 2003, pp. 159-185.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2015 (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 31), pp. 65-102.