

JARDINES DE PECADO Y CONFUSIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE AGUSTÍN MORETO

Tania de Miguel Magro
Sonoma State University

En un artículo del año 1987 José Amezcua llama la atención sobre la necesidad de realizar un análisis exhaustivo del simbolismo espacial en el teatro del Siglo de Oro desde un punto de vista semiótico para poder alcanzar una apropiada comprensión del fenómeno teatral. Desde entonces varios estudiosos, entre ellos José María Díez Borque, John J. Allen y José María Ruano de la Haza, se han centrado en la evaluación de la escenografía de los corrales y en el valor representativo del espacio físico en el que se representaban los dramas, concentrándose en ocasiones en el análisis de determinados espacios simbólicos concretos. Siguiendo esta tendencia, la mayoría de estudios modernos parten de la concepción del corral de comedias (disposición del escenario y asientos) como una transposición física del organigrama social barroco y de la ideología que el teatro como espectáculo de masas sustentaba. En palabras de Ruiz Pérez:

El corral barroco no es un espacio para la representación, sino la representación del espacio. En el proceso comunicativo su lugar trasciende el de simple marco o cauce del objeto teatral, para constituir el mecanismo de una semiosis específica cuyo carácter social no le viene dado tanto por la naturaleza colectiva de su público, como por erigirse en representación de un modelo social y su caracterización en términos de espacio, físico y simbólico. (135)

No obstante, no se ha logrado aún una aproximación tan multidisciplinar y abarcadora como la que proponía Amezcua, quien llama la

atención no sobre el valor representativo del corral como edificio, sino sobre el de los espacios escenificados en los dramas mismos:

La propuesta que se hace aquí de un estudio sistemático, ya se ve, debiera hacer confluír las derivaciones de la investigación filológica, los hallazgos del psicoanálisis en lo que se refiere al proceso de la psique en la simbolización topológica, las ideas al respecto sobre lo sagrado y lo profano, la naturaleza y la cultura que aporta la antropología, los conceptos espaciales que se derivan de la proxémica, las aportaciones sobre el cuerpo de la llamada "nueva comunicación," y claro, las especulaciones sobre la generación de significados y cómo se llega en el teatro (texto + signos de representación) a la simbolización del espacio, aportadas por la semiótica. (48)

No aspira este ensayo a ser una respuesta completa a los problemas planteados por Amezcua, ni se sigue en él una metodología estrictamente semiótica. Es tan sólo un intento de clarificar uno de los múltiples símbolos espaciales recurrentes en la comedia barroca española: el jardín de la casa de la dama. Si se pretende, no obstante, concebir este ejemplo concreto del jardín como un elemento más de los que conforman el organigrama simbólico espacial del teatro del XVII, resultando, consecuentemente, en un posible punto de partida para un análisis de mayor alcance. Por cuestiones metodológicas me centraré en el análisis concreto de la simbología de los jardines en un reducido número de dramas de Agustín Moreto, aunque las conclusiones aquí extraídas podrían aplicarse no sólo a un corpus mucho más amplio de sus escritos, sino también a la producción de otros comediógrafos del XVII. La selección de la producción moretiana como base ejemplificadora no es arbitraria, pues hay en Moreto además de una mayor proporción de textos en los que aparecen jardines, un continuo aprovechamiento del valor simbólico de este espacio.

El jardín de la casa de la dama, como la mayoría de jardines de la literatura europea, evoca necesariamente dos tradiciones de origen cristiano: la del jardín del Edén y la del *hortus conclusus*. En arte, ambas

manifestaciones se ven directamente influenciadas por el tópico precristiano del *locus amoenus* que, como otros muchos, sufrió durante la Edad Media un proceso de cristianización. El *hortus conclusus* tiene su raíz en *El Cantar de los cantares*. Posteriormente la iconografía medieval lo representó mediante la imagen de un jardín cerrado en cuyo centro se situó a la Virgen. El *hortus conclusus* era consecuentemente apreciado como un espacio de pureza y armonía. Por el contrario, la imagen del jardín del Edén ha estado indisolublemente unida a la idea de pecado. Frente a la pureza del *hortus* el Edén sugiere lujuria, frente a la armonía, caos. A pesar de esto, los elementos básicos que conforman ambos jardines (el árbol, las flores y el agua) son los mismos. Téngase en cuenta que, como indica William D. Truesdell, “we must not forget, by the way, that ‘paradise’ is, etymologically, ‘enclosed garden’” (260). A causa de las semejanzas físicas existentes entre los dos tipos de jardín la literatura ha tendido a modelar a partir del mismo *topoi*, el *locus amoenus*, lo cual hace posible que, en potencia, cualquier jardín pueda tener uno u otro valor añadido. A este propósito añade Truesdell: “[G]ardens and their contents are amenable to interpretation either *in bono* or *in malo*” (259). Resulta lógico entonces que exista una permeabilidad entre el espacio armónico y el del caos, tal y como observaremos en los jardines del teatro barroco.

El jardín de la casa de la dama en las comedias de capa y espada es, a primera vista, un *hortus conclusus*, un paraíso natural cerrado por un muro que evita el contacto con el exterior y que es a su vez la materialización metafórica del cielo paterno por la honra de su hija. Para la iconografía cristiana, el *hortus conclusus* es un paraíso terrenal uo perturbado por el pecado original y en consecuencia la atmósfera idónea para situar a la Virgen María, cuyo propio cuerpo, virginal, cerrado, impenetrable, es la encarnación del espacio que la contiene. De igual modo, el jardín amurallado de la comedia encierra a la dama virgen. Pero el jardín es también lugar apropiado para el eneuentro ilícito de los amantes, por lo que la entrada del galán convertirá el espacio cerrado en uno abierto, poniendo en peligro la pureza de la dama que en él se encierra y, consecuentemente, derivando en un jardín del Edén en el

ue los amantes se encuentran al borde del pecado.

El muro posee, desde un punto de vista semiótico, un gran valor significativo que materializa la oposición dentro-fuera, que, como indica Amezcua, es uno de los simbolismos espaciales más obvios del drama:

En el drama de honor, por ejemplo, la oposición adentro / afuera, y su escuela abierto / cerrado cobran tal relevancia que las entradas de varones extraños a los interiores ocurre con disculpas a tamaño “atrevimiento”; asimismo, gran parte de los hechos tomados como adulterio por el marido se deben a la entrada subrepticia de un varón ajeno a la familia. La casa adquiere la importancia de la mujer, o para decirlo de otra manera, la casa repite los caracteres sexuales cerrados que se pretende tenga la mujer. El portador de la llave —o del anillo de bodas— es el único varón que puede penetrar ese recinto. (42)

La rígida separación entre el hogar y la calle se objetiviza mediante la muralla que rodea el jardín. El muro alto y grueso pretende garantizar el aislamiento de la dama que se encuentra en su interior. En el momento en el que un varón ajeno al hogar traspasa este muro, bien sea saltándolo como Calisto en *La Celestina* o a través de la puerta como ocurre en los casos que aquí analizaremos, se pone en peligro la honra de la dama. Más aún, se produce un colapso de todo un equilibrio social sustentado en la separación de opuestos: dentro - fuera, hombre - mujer, abierto - cerrado. La dama debe permanecer cerrada como el jardín, de lo contrario se están quebrantando los principios que rigen el orden establecido precipitando el caos.

El atravesar una muralla, ya sea de un jardín o una ciudad, como metáfora de la conquista de una mujer puede encontrarse a lo largo de toda la literatura medieval. Observará el lector que existe a lo largo de todo el ensayo un aprovechamiento de motivos medievales para intentar explicar el valor simbólico de los jardines en el teatro del XVII. No debe considerarse esto un anacronismo ilógico, pues a través de la escolástica se perpetuó en España parte del pensamiento medieval

a lo largo de los siglos XVI y XVII.¹ Por ejemplo, en la poesía cancioneril del siglo XV son muy comunes los poemas en los que el amante describe su intento de conquista de la amada como el sitio e invasión a una fortaleza. Siguiendo este principio, en la comedia de Moreto *No puede ser el guardar una mujer*; Doña Inés describe su castidad del siguiente modo:

Yo, que en mi recato he sido
 Una torre, una ciudad
 Cerrada del alto muro
 De mi altivez principal,
 No he conocido en mi vida
 Deseo en mi voluntad. (192)

Un valor metafórico semejante al del muro encierra la acción de poscer la llave y abrir la puerta que da paso al jardín y que, por tanto, anuncia la futura conquista de la mujer. Las implicaciones cuasi-sexuales de puertas y llaves pueden fácilmente rastrearse en el romancero medieval español, e incluso en las jarchas. Recordemos “¿Qué faré, mamma? / Meu *al-habib* est ad yana” (*Lírica* 36). La voz femenina de esta jarcha se encuentra ante la diatriba de permitir o no entrar a su “habib” al interior de la casa y por extensión en su propio cuerpo. Otro ejemplo prototípico se halla al final del romance de “La mora Moraima,” quien, tras escuchar los ruegos del moro Mazote (“Ábrame la puerta, mora”), acude medio desnuda (“vistiérame una almeja, / no hallando mi brial”) a su llamada mientras exclama: “fuérame para la puerta / y abrila de par en par” (*Flores* 117). Resulta obvio en ese instante que se producirá una unión sexual entre ambos. Al abrir la puerta “de par en par” la mora ha aceptado entregarse físicamente.²

La comedia barroca retoma el tópico del traspasar la puerta aunque matizándolo. La entrega de la llave o el traspasar la puerta no implica una consumación del acto sexual, pues en el caso contrario se desencadenaría la tragedia. El peso de la honra en las reglas del teatro barroco imposibilitaría un final feliz tras un contacto sexual prematrimonial. La entrada del galán en las comedias sirve para crear una atmósfera de peligrosidad y es muestra de la aceptación por parte de la dama de un

pretendiente con el que espera casarse. Ni el galán que entra, ni la dama que permite la entrada, buscan la consumación física que perseguían los protagonistas de los textos medievales. Obsérvese por ejemplo como mientras en el romancero medieval es la mujer quien físicamente abre la puerta, en la comedia barroca la llave es entregada al galán (o la puerta es abierta) por medio de un intermediario, normalmente una criada. Pero todo esto no evita que el espectador del XVII perciba con el valor erótico que encierra el traspasar el muro.

No sólo la audiencia, sino que los propios personajes de la comedia son conscientes de la simbología asociada a llaves, puertas y murallas. Así, en *La confusión de un jardín* de Agustín Moreto, uno de los galanes al descubrir que su adversario posee una llave del jardín de la dama clama:

“Llave tenéis.” ¿Qué eseucháis,
Celos? Callad y morid.

.....
¡Ay de mí!
¡Con cuántas desdichas quedo!
Galán que tiene la llave,
La puerta tiene también,
Y aún del amor todo el bien. (518)

En la misma comedia, el padre de las damas, al darse cuenta de una puerta abierta teme por su honor:

Cerrada por mí quedó
Con una aldaba esta puerta,
Y agora la miro abierta;
Miedos, decid quien la abrió. (523)

Pero las damas de Moreto son, o al menos aparentan ser, sumamente inocentes, y a pesar de las advertencias de hermanas o criadas no parecen darse cuenta de la peligrosidad que encierra el permitir la entrada de sus pretendientes al jardín. Al principio de *La Confusión de un jardín*

doña Beatriz quiere hablar con don Luis, porque necesita saber si tanto galanteo va a llevar o no a una boda. Le hace llegar a través de su criada Jusepa una llave del jardín para que él pueda entrar a escondidas. Su hermana Leonor le recuerda entonces que jardín y noche son una combinación poco apropiada para la honra de una dama soltera:

Permitir que un caballero
 Que se confiesa tu amante,
 Con muchas ansias de verte,
 Con no menores de hablarte,

.....

Por el jardín á deshora,
 Beatriz, esta noche te hable;
 Jardín y noche, que alientan
 El ánimo más cobarde,
 Y en la mayor cortesía
 Despiertan las libertades.
 ¿No es ocasión de decirte,
 Por más que tú lo disfraces,
 Que ha sido resolución,
 Beatriz, que puede notarse? (512)

Mas Beatriz no cesa en su empeño y hace llegar una llave a don Luis. A partir de ese instante, don Luis tiene una llave y el padre otra, es decir, dos hombres tienen la custodia de la mujer, produciéndose un claro desequilibrio.

El jardín, como espacio liminal, reproduce el delicado momento en el que la dama pasa de la autoridad paterna a la del marido. El jardín, como el galanteo, es un espacio confuso entre lo privado y lo público, entre la autoridad paterna y la del futuro marido, pues ambos hombres deben favorecer el traspaso de la dama sin daño a la honra de ninguna de las partes. La mujer debe permanecer virgen y el jardín cerrado. Por eso siempre que el padre o el galán abren una puerta, se aseguran de

cerrarla tras de sí inmediatamente. Así cuando la criada Jusepa le hace llegar la llave a don Luis le advierte:

Lleva esta llave contigo,
 Para que en viendo sin gente
 La calle, seguramente
 Puedas abrir sin testigo.
 Claro está que cerrarás
 Luego que entres (...) (511)

Jusepa prosigue con sus instrucciones y describe el jardín, el cual cuenta con todos los elementos del *hortus conclusus*.

y en cerrando,
 Vé unos árboles buscando
 Que á mano izquierda hallarás
 Junto á una fuente tan bella,
 Que apruebes el encubrilla
 Los árboles de su orilla,
 Si lo hacen por celos della. (511)

Pero esta descripción responde al estado del jardín antes de ser traspasado por el galán. Una vez que entre don Luis encontrará los árboles y la fuente indicada por Jusepa, pero en una atmósfera muy lejana a la armonía idílica presentada por la criada.

Puesto que la llave es por extensión la entrada al cuerpo de la dama, resulta obvio que la responsabilidad de un padre es mantener cerrada la puerta, pero no siempre ocurre así. En *La confusión de un jardín* don Jerónimo tiene dos hijas. Como ya hemos visto una de ellas permite la entrada de su galán, don Luis, en el jardín de la casa sin el consentimiento paterno. Mientras tanto don Jerónimo encuentra a un hombre en la calle que está huyendo de la justicia y para ayudarle saca de su bolsillo la llave del jardín e introduce en él al desconocido. Eso sí, se asegura él también de cerrar la puerta antes de irse, pero es demasiado tarde; hay ya en su jardín dos hombres enamorados de sus dos hijas

(pues el fugitivo resulta ser el antiguo pretendiente de una de ellas) y ha sido el propio padre quien ha favorecido la entrada de uno de ellos.

A partir de ese instante, ambos galanes se ocultan tras los árboles y continuamente manifiestan su sensación de confusión en este espacio misterioso, que durante la noche más se parece a un bosque encantado que a un jardín. El bosque es en el folclore el lugar en el que las leyes de la civilización quedan suspendidas. Los bosques son lugares propicios, por ejemplo, para que se pierdan los hombres y sean violadas las mujeres. Ejemplos de esto pueden encontrarse en múltiples cuentos infantiles, pensemos en los bosques de Caperucita Roja, Blancanieves o Hanssel y Gretel. No es de extrañar, por consiguiente, que en este intervalo de tiempo en que la honra de todos los personajes está en grave peligro, el espacio en que se encuentran se parezca tanto a un bosque. Los dos galanes están esperando ser conducidos al interior del bogar (uno espera a su amada, el otro al padre, quien ha prometido acudiría en su busca); saben cómo comportarse en la calle y en la casa, pero mientras se encuentran en el jardín se limitan a esconderse y seguir órdenes, no saben qué deben hacer porque ningún código de comportamiento les ha preparado para ello. Su sensación de estar en un espacio ajeno al orden habitual se ve reforzada por ser Jusepa, mujer y criada, quien les da instrucciones de qué deben hacer mientras están en el jardín. Esta nueva fase del jardín es una muestra más de la fascinación barroca por lo misterioso, de "una atracción por lo sobrenatural y un rechazo de la idea renacentista de que el hombre todo lo puede" (Jnrtsich).

La oscuridad provoca confusión incluso entre los propios habitantes de la casa, pues la criada hace que don Diego, el hombre introducido por el padre en el jardín, sea llevado por error en presencia de las damas mientras que don Jerónimo conduce a don Luis, a sus aposentos. Al darse cuenta del error, don Luis no tiene más remedio que fingir ser el hombre al que el padre salvó la vida, pues se da cuenta de que no va a poder explicar qué hacía él a esas horas en el jardín. Una vez que el jardín ha sido perturbado por la entrada ilícita del galán y ha dejado de ser un espacio cerrado, el orden se quebranta hasta tal punto de que el propio padre ya no tiene dominio sobre él. Las oposiciones

básicas dentro-fuera y abierto-cerrado han sido trastocadas. El espacio controlado por don Jerónimo se reduce ahora al interior de la casa. Es sólo una vez dentro de las habitaciones que el padre se percata de que don Luis está mintiendo y de que obviamente no es el hombre a quien ayudó a huir de la justicia; no porque la luz le permita ver su cara, pues nunca la vio en la noche, sino porque la serenidad del hogar le ayuda a discernir la verdad de la mentira. En el interior de la casa las reglas y jerarquías vuelven a recobrar su orden habitual, desaparece la confusión y la verdad se hace obvia. Pero inmediatamente después don Jerónimo baja de nuevo al jardín en busca del otro hombre y de nuevo le surge duda sobre cuál de los dos galanes está diciendo la verdad y cuál de ellos miente.

La dicotomía dentro / fuera, es decir, el hogar en oposición a la calle, se complica con la aparición de escenas en el jardín, porque el jardín, al dejar de ser cerrado, no es ya estrictamente ninguno de los dos espacios. El jardín, como todo espacio liminal, es peligroso, misterioso y atrayente. En él son posibles contactos normalmente ilícitos entre los de afuera y los de adentro, por eso el jardín es lugar común para el encuentro de los amantes sin el consentimiento paterno. En el jardín, los amantes se sienten completamente ajenos y liberados de las normas sociales que rigen los demás espacios. El jardín es para ellos atemporal y libre. Según Beverley esto es debido a que los *loci amoeni*, y sin duda estos jardines teatrales lo son, encarnan la Arcadia o Edad Dorada, una época anterior a las imposiciones sociales.

Es [el *locus amoenus*] también la ficción de un espacio social utópico: la Arcadia. La Arcadia por su parte es el imaginario nostálgico de un estado previo a las enajenaciones del presente, estado en que existía una fraternidad y reciprocidad natural entre todos los seres humanos (y entre lo humano y lo natural) libre de las enajenaciones de la moralidad y la ley, y los valores de uso necesarios a la vida eran apropiados directamente de la naturaleza sin la necesidad de trabajo duro o excesiva elaboración. Lo pastoril es una utopía estética precisamente en la medida en que la frontera entre el trabajo y el juego, el

deseo y la necesidad, lo sencillo y lo culto, ha desaparecido en ello. De ahí que se supone que es un espacio mágico, capaz de curar al ser o la sociedad dañada por las enajenaciones sufridas en el reino del *negotium*, el presente perpetuo de la edad de hierro. (70)

Como se indicó más arriba el teatro es la representación del espacio social y por tanto los espacios en él establecidos funcionan de acuerdo a las reglas de esta sociedad, o más específicamente, de acuerdo a los principios que el teatro promueve. Aunque desde el punto de vista de los amantes el jardín sea un espacio idílico ajeno a las normas imperantes, no por ello se anula la existencia de estas. Los amantes pueden llegar a sentirse en un espacio y un tiempo en el que el amor puede con todo, pero sólo durante unos instantes. Eventualmente las divisiones dentro-fuera y abierto-cerrado quedan restituidas, pues el propósito último de la comedia barroca se halla lejos de idealizar el amor entre dos individuos, por puro que sea, si no existe una legitimación social de su unión.

La entrada del galán al jardín es vista como un ataque frontal a las convenciones que facilitan el ritmo armónico que sustenta la estructura social vigente. Esta profanación pone en peligro el orden establecido y amenaza con conducir al mayor de los desastres para los protagonistas de una comedia, la pérdida de la honra. Resulta lógico que para expresar esta coyuntura se acuda a la imagen de la expulsión del paraíso. En *No puede ser el guardar una mujer* don Pedro, el galán, se introduce con su criado en el jardín de la dama a la que pretende conquistar. El gracioso describe el lugar como un paraíso perturbado por la entrada de un amante-culebra aludiendo directamente a la imagen bíblica del Edén:

¿Cómo rincón? ¡Vive Dios!

Que no es sino un paraíso.

(Ap. Y está dentro la culebra,

Y ha de llevarla mi amigo,

Porque ya Eva está avisada

Y Adán está prevenido) (198)

En la comedia el galán no llega a deshonorar a la dama, por lo que será premiado con un matrimonio que le reafirma como miembro de la sociedad. En las tragedias, por el contrario, el protagonista llega a cometer un pecado (violación, asesinato, incesto...) y es expulsado de la sociedad-paraiso, normalmente mediante su muerte.

Como ya dijimos lo que los galanes encuentran al traspasar el umbral del jardín no es el armónico *locus amoenus* que ellos esperan, sino más bien un bosque denso y oscuro que provoca confusión. Este estado de confusión ignorante al borde del pecado es transmitido a través del tan común recurso del engaño a los sentidos barroco. Vimos ya el caso de la comedia *La confusión de un jardín*, en la que el padre sale al encuentro del hombre al que él mismo está escondiendo de la justicia y se lleva por error al que ha entrado por su propio pie para hablar con una de sus hijas. Seguidamente la dama se dirige a buscar a su amante y se encuentra con el hombre invitado por su padre. Otro caso semejante de engaño a los sentidos y confusión puede observarse en la comedia moretiana *Los engaños de un engaño*. Aquí dos damas hablan con dos amantes, pero la oscuridad no les permite verse, por lo que cada uno está hablando con la persona equivocada, lo que provoca un desmesurado aumento de celos que está a punto de acabar en duelo. En la calle y en la casa, espacios claramente delimitados, cada personaje ocupa una posición con respecto a los demás, pero en el jardín se confunden las identidades. Este engaño a los sentidos puede, a primera vista, resultar semejante al que ocurre cuando un personaje se emboza para ocultar el rostro, pero no es así. Lo último es voluntario, lo primero no. Tras una capa o una cortina uno puede fingir no ser quien es, en un jardín durante la noche uno involuntariamente es enajenado de sí mismo, porque las leyes que rigen una sociedad han sido suspendidas.

El jardín y la oscuridad pueden poner en peligro la conducta de determinados personajes, pero no el organigrama social en su conjunto. De hecho, la propia existencia del jardín promueve las normas sociales que rigen las relaciones entre hombres y mujeres. Toda comedia requiere un final feliz y un reestablecimiento del orden, que se logra

con la llegada de la luz y los matrimonios finales. El primitivo *hortus conclusus* que durante unos instantes ha amenazado con convertirse en el Paraíso Perdido acaba por volver a cerrarse en el momento en el que la dama es entregada como esposa al galán. La futura esposa será ahora simbólicamente transportada a un nuevo *hortus conclusus* cuya llave estará en poder del marido. Tras la resolución final se revela con claridad como el jardín ha sido la metáfora espacial de las dificultades que entraña uno de los ritos sociales por excelencia: el concierto de un matrimonio, cuya existencia es clave para el mantenimiento del orden.

La semántica de los espacios en el teatro barroco es esencial para comprender los textos. He pretendido aquí aportar sólo algunos ejemplos que expliquen cómo los jardines actual como metáfora espacial del acto social del acuerdo de un matrimonio. Al comienzo de los textos los jardines reproducen el *hortus conclusus* que incluye a la dama virgen, pero en el instante en el que el galán-serpiente penetra en el espacio, abriendo lo que debe permanecer cerrado, el *hortus conclusus* pasa a ser percibido como un espacio confuso, cercano a los bosques del folklore, como un paraíso en el instante anterior al pecado. El jardín se caracteriza a partir de entonces por una peligrosidad derivada del hecho de ser un espacio liminal entre lo público (la calle, la opinión pública, la honra) y lo privado (el hogar paterno). Las estrictas convenciones que rigen el funcionamiento de la sociedad en el drama barroco se vuelven difusas en el jardín y la noche. El jardín es imagen además, no sólo de la dama a la que encierra, sino de la propia entrega de la dama por parte del padre al futuro marido. El jardín es, como el noviazgo, un ente confuso y peligroso en el que cualquier equívocación puede profanar la virginidad del jardín-mujer y dejar penetrar a la serpiente del pecado, convirtiendo el espacio cerrado en uno eternamente abierto. El jardín es una metáfora del momento clave y sumamente difícil en el que la dama debe pasar del padre al esposo, de un espacio cerrado a otro, asegurándose ambas partes que ningún jardín quede abierto, ninguna parte deshonrada.

NOTAS

¹ Para más información sobre la pervivencia de un sistema de valores medieval en la España de los siglos de Oro consúltese Francisco Garrote Pérez, *Naturaleza y pensamiento en España en los siglos XVI y XVII* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981).

² Para más información sobre este tema véase Louise Vasvari Fainberg, *The heterosexual body of the Mora morilla* (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999).

OBRAS CITADAS

Amezcuca, José: "El espacio simbólico: el caso del teatro español" *Acta Poética* 7 (1987): 37-48.

Beverley, John: "La economía política del 'locus amoenus' en la poesía del Siglo de Oro." *Texto sociedad: Problemas de historia literaria*. Ed. Bridget Aldaraca, Edward Baker y John Beverly. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1990. 61-74.

Flores del romancero. Ed. Amelia Agostini de del Río. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.

Jurisich, Marcelo. "Donde termina el sueño. Drama Barroco y melancolía." 2001. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 17. Universidad Complutense de Madrid. 1 Junio 2006 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/dramabar.html>>.

Lírica española de tipo popular. Ed. Margit Frenk. Madrid: Cátedra, 1990.

Moreto, Agustín. "El desdén con el desdén." *Diez comedias del Siglo de Oro*. Ed. José Martel y Hymen Alpern. Prospect Heights: Waveland Press, 1985. 779-857.

---. "La confusión de un jardín." *Comedias escogidas*. Madrid: Ediciones Atlas, 1950. 511-26.

---. *Los engaños de un engaño*. En Tania de Miguel Magro. "Estudio y edición crítica de Los engaños de un engaño y Confusión de un papel de Agustín Moreto." Diss. SUNY Stony Brook, 2005.

- "No puede ser el guardar una mujer." En *Comedias escogidas*. Madrid: Ediciones Atlas, 1950. 187-208.
- Quiroz Pérez, Pedro. *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*. Bern: Peter Lang, 1996.
- Ruesdell, William: "The Hortus Conclusus Tradition, and the Implications of its Absence, in the *Celestina*" *Kentucky Romance Quarterly* 20 (1973): 257-77.