EL ESPACIO ESCÉNICO DEL JARDÍN EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Miguel Zugasti
GRISO
Universidad de Navarra

Entre los distintos signos que intervienen en la actividad teatral descuella la palabra, con su gran potencia sugeridora, pero ésta ha de tener la apoyatura visual de la escenografía (además del gesto, vestuario...) para que la comunicación con el espectador sea completa. Palabra y escenario son los dos pilares básicos sobre los que se construye el espacio en un drama: uno afecta a la mente y al proceso imaginativo que de él se deriva, y otro al sentido visual. Ambos han de estar en comunión permanente para que el espectador construya en su retina el espacio global donde se desarrolla la acción. Esta doble realidad actuante en la obra teatral (palabra y escenario, oralidad y materialidad) está en el origen de la básica distinción que hacen los teóricos entre *espacio dramático* y *espacio escénico*[1]. El espacio dramático es aquel que nace de la significación del texto, del hilo de la ficción; es el espacio que está representado o marcado en el texto mismo, y el espectador sólo puede visualizarlo gracias a su imaginación; es lo que los tratadistas franceses denominan

[1] Ver por ejemplo Pavis, 2002. Buenas aplicaciones al teatro español en los artículos de Varey, 1980 y Vitse, 1985. Con una denominación diferente a la de Pavis, aunque con el mismo fondo, se expresa Issacharoff, 1981, quien distingue entre espacio *mimético* (el que se observa sobre el escenario) y *diegético* (el que se evoca en los parlamentos). En los asertos que siguen reutilizo algunas ideas mías expresadas en un trabajo anterior: ver Zugasti, 2002a.

«décor verbal» (decorado verbal[2]), y pertenece al dominio de lo mental o imaginativo. El espacio escénico, por contra, es objetivamente perceptible por el público gracias a la escenografía, y por lo mismo estará sujeto a los cambios particulares de cada montaje o representación concretos; es un espacio material, palpable y bien visible, que ha de ponerse al servicio del espacio dramático, del cual depende[3].

Cada espacio connota una compleja red de significados que representa, *in nuce*, una particular cosmovisión o percepción de las cosas. No es casualidad que el mundo de las damas de comedia tienda a comprimirse dentro de los muros de la casa y, a lo sumo, de su jardín privado; ni que el rey dicte justicia o acuerde enlaces matrimoniales sentado en el trono de palacio; ni que la mayoría de las cárceles o prisiones estén enclavadas en lo más alto de una torre. Hay una dimensión simbólica («alegórica» prefiere llamarla Aubrun[4]) de estos espacios, bien perceptible para el público del Seiscientos, que debe recuperar el crítico moderno si quiere interpretar una comedia desde los parámetros correctos. O, expresándolo en palabras de Parker:

[2] Pavis, 2002, llama *decorado verbal* al que «no es mostrado a través de medios visuales, sino por el comentario de un personaje».

[3] Aunque menos útil para nuestros objetivos, conviene advertir que a este esquema dual algún otro teórico como Pfister, 1989, agrega una tercera clasificación: el *espacio ideológico*, que estaría habitado por el dramaturgo y los espectadores de su época, quienes comparten –poco más o menos– unos mismos valores, actitudes y expectativas. Un buen estado de la cuestión, con detalladas precisiones terminológicas, se hallará en Rubiera Fernández, 2005, pp. 81-94.

[4] Aubrun, 1968, pp. 64-65, estudia las láminas del escenógrafo valenciano José Caudí para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* en 1690, y comprueba que los seis decorados que se proponen tienen un significado alegórico. Estos decorados son: interior de palacio (habitáculo de los protagonistas), selva (reflejo del laberinto en que se mueven los personajes), cielo (es el que marca el destino), jardín (lugar del placer), mar (imagen de las tribulaciones) e infierno (reflejo del impulso ferino, instintivo).

Se puede decir, como una generalización amplia, que hay tres tipos principales de símbolos en las obras de Calderón [o de cualquier dramaturgo barroco, añadimos nosotros]. El primero, y el más transparente, es un lugar en el que la acción de la obra se desarrolla o un objeto alrededor del cual se despliega; este lugar o este objeto tendrán un significado especial en el tema. (1991: 47)

Así que algo tan evidente o «transparente» como es el espacio escénico, está cargado de un fuerte simbolismo que añade una información suplementaria a su significado primigenio, una información que penetra bajo la superficie de lo perceptible por los sentidos y se expande del plano denotativo al connotativo. Según Amezcua, la «indagación del espacio es inmejorable para sorprender el vasto universo metafórico que se articula en el texto, pues es precisamente en el terreno de la simbolización donde puede localizarse la problemática espacial»[5]. A este respecto, determinar el valor real del espacio supondrá casi tanto como determinar una visión del mundo[6], pues al decir de Yuri Lotman: «la estructura del espacio del

[5] Amezcua, 1991, p. 29. Se trata de uno los críticos que más ha reflexionado sobre cuestiones espaciales, analizando en varios artículos el valor simbólico de *topos* como adentro/afuera, arriba/abajo, cercano/lejano, centro, etc. Ver Amezcua, 1983, 1987 y 1990, así como, más recientemente, Rubiera Fernández, 2005, pp. 94-97.

[6] La bibliografía sobre el espacio en el teatro, sin ser muy abundante, va creciendo en los últimos años a buen ritmo. Junto a los trabajos citados de Amezcua y Rubiera Fernández, resulta útil el libro seminal de Bachelard (1994), o los volúmenes colectivos *Le lieu théâtral a la Renaissance* (Jacquot, 1968) y *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro* (Cazal, González y Vitse, 2002), así como aportes particulares de Vossler (1948), Casalduero (1967, capítulos sobre *Fuente Ovejuna*, *El burlador* y *La vida es sueño*), Varey (1968 y 1988), Durán y González Echevarría (1971), Ruiz Ramírez (1981), Ramírez Ibáñez (1990), McKendrick (1991), Delgado (1996), Regueiro (1996), González (2004) y otros más recientes que sería prolijo consignar aquí.

texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo»[7]. Sólo que, agregamos nosotros, ese «modelo» no es único ni inmutable, sino múltiple y variable. Es un modelo que cambia según estemos en una cultura u otra, una época u otra, un género literario u otro. Un buen ejemplo de esta realidad cambiante lo hallamos en el espacio del jardín.

El jardín ha existido en la práctica totalidad de culturas antiguas, desde Egipto, Persia, Mesopotamia, Grecia, Roma... hasta Japón, China y la India, sin olvidarnos de la América precolombina (García Font, 1995). En Occidente el motivo del jardín entronca necesariamente con la Biblia, con el jardín del Edén o –traduciendo del hebreo– 'jardín del gozo', donde Dios ubicó al hombre por primera vez para que lo labrase y cuidase (Génesis 2, 15). Jardín del Edén además que es comparable al jardín de Yahveh por lo bien regado que está (Génesis 13, 10 y 2, 10-14; Ezequiel 31, 16), por sus muchas piedras preciosas (Ezequiel 28, 13) y frondosos árboles que lo pueblan (Ezequiel 31, 8-9, 16 y 18). El origen del motivo parece estar, según Serafín de Ausejo (1975: 509), en una primitiva idea mítica del jardín de Dios, idea que fue desmitologizada (jardín del gozo) y después interpretada en un sentido geográfico concreto, de ahí los múltiples afanes por ubicar el Edén en un punto exacto de la tierra. El mito tuvo tanta fuerza que, al decir de Daniel Louys (1992), toda la cultura occidental se construye sobre él, con ramificaciones varias o espacios afines como el huerto («hortus conclusus», *Cantar de los Cantares* 4, 12) y el paraíso (cuyo significado etimológico es 'aquello que está cerrado').

La literatura europea antigua, al igual que nos ofrece una imagen sublimada del héroe, busca también una tópica idealizada en la que éste ha de moverse. No hay descripciones realistas de la Naturaleza durante la Edad Media, antes al contrario se pintan cuadros amables de la misma, lo que Curtius llama

[7] Lotman, 1978, p. 270 (cita procedente de Amezcua, 1983, p. 1533).

un «paisaje ideal», ejemplificándolo con textos de Homero, Virgilio, Teócrito, etc. (Curtius, 1981, I: 263-289; Mallet, 1959; Grimm, 1977). Todos ellos evocan un *locus amœnus* lírico que diversos tratadistas intentarán sistematizar con variadas lecciones de agricultura y horticultura: Catón (*De agricultura*), Palladio (*De re rustica*), Varro (*Rerum rusticarum*), Columella (*De re rustica*)...[8]

El platonismo medieval aborda el jardín en una doble vertiente: por un lado es el lugar de la más alta religiosidad y espiritualidad (el claustro de los monasterios es un jardín[9]), y por otro es un espacio abierto a lo erótico, jardín de las delicias que actúa como *topos* preferido de la literatura galante. Desde los comentarios de san Alberto Magno al *Cantar de los Cantares*, el jardín o huerto cerrado se convierte en cifra del amor[10], lugar idóneo para el encuentro de los amantes (Assunto, 1991; Labbé, 1987). Tal escenario de jardín o floresta queda tipificado en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille, en el *Roman de la Rose*, en el *Erèc et Enide* de Chrétien de Troyes..., y sigue discurriendo por la práctica totalidad de la poesía trovadoresca y las canciones de gesta. No falta en la *Divina comedia* del Dante, ni en el *Decamerón* de Boccaccio (las sesiones de los contertulios se desarrollan en un jardín). En España, la *Razón de amor* ya tiene por marco un alegórico huerto con árboles, lo cual se repite en el *Triunfete de amor* y el *Sueño* de Santillana, así como en el *Triunfo de amor* de Encina y otros muchos textos poéticos.

En el siglo XVI español será Garcilaso de la Vega con sus églogas el primero en reconstruir este *topos* bucólico y placentero, que habrá de sufrir un nuevo y decisivo impulso décadas después a manos de Lope de Vega (Pedraza Jiménez, 1998).

[8] Añón Feliú, 1998, donde se ofrecen profusos datos bibliográficos.

[9] Añón Feliú, 1996.

[10] Otros Padres de la Iglesia que han escrito con profusión sobre el tema son san Bernardo de Claraval, Prudencio, Draconcio o el Pseudo-Lactancio.

El teatro heredará asimismo esta tradición, la cual resulta bien palpable en el huerto donde se citan Calixto y Melibea (un digno precedente en el *Amadís de Gaula*, II, 53), verdadero punto de arranque de este espacio escénico que a través del Renacimiento (algunos ejemplos son la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, *La tercera Celestina* de Sancho de Muñón, la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente[11] o *La constancia de Arcelina* de Juan de la Cueva[12]) llegará hasta el Barroco, con múltiples manifestaciones en casi todos los autores.

Como ocurre tantas otras veces, vida y literatura van de la mano, y en el motivo del jardín hallamos una nueva prueba. Desde antiguo, el hombre, emulando a la literatura, intenta rodearse de un *locus amœnus* donde desarrollar su trabajo intelectual o, si es el caso, retirarse del ajetreo de la vida. Es un *locus* que, para ser *amœnus*, ha de contar con la presencia de elementos como el prado, los árboles, una fuente o arroyo, una floresta y, a veces, el canto de los pájaros y una suave brisa. Espacio ideal, sí, pero que se intenta hacer real en lo que serán los jardines o huertas de la alta nobleza, en ocasiones con nombres tan particulares como los cármenes de Granada o los cigarrales de Toledo. Así, de lo que en el principio fue una idea mítico-ancestral como el jardín del gozo, se derivó hacia la construcción de verdaderos jardines que se convierten en refugio de un hombre que huye de una naturaleza hostil y trata de fabricarse un espacio más amable y cómodo, un espacio domado en el que pueda desarrollar su *otium*. No faltan tampoco manuales

[11] Romanos (1980-1981: 119) estudia el intenso simbolismo del jardín o huerto en esta obra: «Por ello es que la huerta como signo de la más armónica naturaleza alcanza una dimensión más profunda que la de simple paisaje ... . Todas las referencias a la huerta apuntan a su valor simbólico de paraíso terrenal, del jardín donde Adán vivía en unión con Eva ... . El hecho de presentarnos la huerta en primavera ... se asocia con los mitos de la fecundidad siempre renaciente».

[12] Shergold, 1955: 3.

tan sofisticados como la *Agricultura de jardines* (1592) de Gregorio de los Ríos[13] (a la sazón capellán y jardinero de la Casa de Campo en tiempos de Felipe II), donde se enseñan los rudimentos de su cultivo, presentándolos como muy propios para reyes, príncipes, caballeros e incluso religiosos. Desde luego, es uno más de los numerosos tratados de jardinería que van a florecer en la Europa clásica, con textos como los de Thomas Hill, *A most brief and Pleasant Treatise Teaching how to dress, sow and set a garden* (1563, después conocido con el título *The Profitable Art of Gardening*) y *The Gardener's Labyrinth* (1577); Francis Bacon, «The Garden» (*Ensayos*, XLVI, 1625); Jacques Boyleau, *Traité du jardinage* (1638); André Mollet, *Le jardin de plaisir* (1651), etc. (Añón Feliú, 1998: 67; Amezúa y Mayo, 1953: 406).

La corte madrileña y lugares anejos, sobre todo tras el fuerte impulso de Felipe II, contaban con famosos jardines públicos como los del Alcázar, Casa de Campo, Buen Retiro, El Pardo, Valsaín, El Escorial, El Quejigal, Aranjuez... lo cual se repite a menor escala en otras cortes periféricas tipo Lerma, Medinaceli, Alba de Tormes, Sanlúcar, Huesca[14]... La posesión de un jardín, parque o huerta se convierte en rasgo de distinción de la aristocracia, muy aficionada a tales lugares

[13] Madrid, Pedro de Madrigal, 1592 (en cuarto). La Sociedad de Bibliófilos Españoles lo reeditó en 1951, con introducción de Amezúa y Mayo (ver Bibliografía). Hubo otra edición, muy rara, en Zaragoza, Carlos Lavayen y Juan de Larumbe, 1604 (tamaño folio); pero el éxito de su difusión en la antigüedad se debe a que se publicó inserto en la famosa *Agricultura general* de Gabriel Alonso de Herrera. Así, a partir de la edición de 1620 de esta *Agricultura general* (Madrid, por la viuda de Alonso Martín –en folio–), el opúsculo de Gregorio de los Ríos añade una «Segunda parte de la agricultura de jardines, que trata de árboles» (fols. 259v-269v). Hay versión moderna de esta última edición, en facsímil y con transcripción paleográfica del texto, al cuidado de Fernández Pérez y González Tascón, 1991.

[14] En Huesca, por ejemplo, los hermanos Lastanosa construyeron un jardín a imitación de los de Italia, y organizaban en él academias literarias

de recreo[15], que a menudo servían de marco para las propias representaciones teatrales (Díez Borque, 1998: 121-127). Algunos literatos –cada cual según sus posibilidades– aspiraban a tener su jardín privado donde retirarse a escribir: recordemos a fray Luis de León en La Flecha, riberas del Tormes; a Góngora en sus últimos años preocupado porque no destruyeran su jardincillo cordobés; a Pedro de Espinosa, etc. Vida y literatura se hacen todo uno en el jardín, tal y como vemos en Soto de Rojas, cuyo *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* es una descripción culterana del jardín que el poeta tenía efectivamente en el barrio granadino de Albaicín, donde se refugió tras sus fracasadas pretensiones en la corte.

Lope de Vega también gustó del jardín tanto en su vida como en su obra. En 1610 compra su casa en el número 11 de la calle de Francos, y hacia 1615 convierte el corral en un pequeño huerto o jardín (Muguruza, Cavestany y Sánchez Cantón, 1935: 66-74). Su afición al cuidado del mismo se reitera a lo largo de numerosos textos. En la dedicatoria a *El alcalde mayor* dice: «Bien es verdad que la naturaleza (que como vuesa merced sabe) se contenta con poco, anduvo tan

a las que acudían Gracián, los hermanos Argensola o el pintor Jusepe Martínez. El viajero francés Antoine de Brunel (*Voyage d'Espagne curieux, historique et politique*, 1665) habla de él con gran admiración.

[15] A pesar de esto, en la pintura española de la época no abundan los jardines: Gállego cita algunos cuadros de Velázquez (*La fuente de los Tritones* de Aranjuez, o sus dos pequeñas estampas de la Villa Médicis), de Mazo (*La calle de la Reina de Aranjuez*, *Jardín palatino* y *Un estanque del Buen Retiro*) y el «delicioso e ingenuo anónimo del Museo de Burgos» (1972: 58), a los que cabría añadir la *Alameda de Hércules* de Sevilla y el *Jardín con frutas, flores y una fuente* de Tomás Hiepes. En claro contraste con esta escasez pictórica, existen numerosas representaciones de jardines en grabados y emblemas. Las pinturas flamenca e italiana, a diferencia de la española, sí abundan en paisajes de jardín: tras El Bosco y su *Jardín de las delicias* se sitúan Rubens (*El jardín del amor*), Jordaens (*Familia en un jardín*), Van Kessel (*Familia en un jardín*), Van der Hamen (*Flora*), Tiziano (*Venus recreada por la música*), etc. Más ejemplos en Hansmann, 1989.

piadosa conmigo que, con dos flores de un jardín, seis cuadros de pintura y algunos libros, vivo sin envidia». La misma idea resurge en la dedicatoria a su hijo Lope Félix de *El verdadero amante*: «Tengo, como sabéis, pobre casa, igual cama y mesa, y un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados y me dan conceptos». Años después, en otra dedicatoria (a Emanuel Sueiro en *Lucinda perseguida*), recoge la siguiente anécdota:

> Aquí viene a propósito agradecer a vuesa merced las flores, llamadas en Flandes tulipanes; llegaron como salieron, y no sintieron el trasponerlas en España, porque florecieron de varias colores, con hermosa y peregrina vista, que hasta en traducir flores tiene vuesa merced felicidad y gracia. No he sabido qué enviar a vuesa merced en agradecimiento de este favor, y de que con flores de sus manos esté honrado este jardincillo humilde, donde cada año han de nacer memorias de vuesa merced con nombre de tulipanes de Flandes[16].

En carta al conde de Lemos (6 de mayo de 1620) confiesa que «paso ... entre librillos y flores de un huerto lo que ya queda de la vida, que no debe de ser mucho» (*Epistolario*, IV: 54); en su epístola a Rioja titulada «El jardín de Lope de Vega» (en *La Filomena*, 1621) dice esto: «Que mi jardín, más breve que cometa, / tiene solos dos árboles, diez flores, / dos parras, un naranjo, una mosqueta» (*Obras poéticas*: 840); y en otra epístola a fray Plácido de Tosantos (en *La Circe*, 1624) declara: «Mi huertecillo me dará concetos, / sacados de las frutas y las flores, / de la contemplación dulces efetos» (*Obras poéticas*: 1210). En *Huerto deshecho* (1633) poetiza los efectos de una tormenta de pedrisco sobre su pobre jardincillo.

De la colación de estos textos lopianos cabe deducir que su desvelo por el huerto o jardín fue real y no sólo metafórico. Más evidencias aporta Montalbán en la *Fama póstuma*, con la

[16] Las tres citas en Case, 1975: 67, 104 y 174.

deliciosa anécdota de cierta noche que escribieron a medias la última jornada de la comedia *La tercera orden de san Francisco*. Montalbán no quería defraudar a su maestro y se levantó a las dos de la mañana para hacer su tarea, y tras nueve horas de duro afán comenta: «A las once acabé mi parte, salí a buscarle y hallele en el jardín muy divertido con un naranjo que se helaba, y preguntando cómo le había ido de versos me respondió: "A las cinco empecé a escribir, pero ya habrá una hora que acabé la jornada, almorcé un torrezno, escribí una carta de cincuenta tercetos y regué todo este jardín, que no me ha cansado poco"» (Pérez de Montalbán, 1779: 52). Labores que prodigaría hasta sus últimos días de vida, pues el mismo Montalbán describe así los primeros síntomas mortales del Fénix:

> Había de morir Lope muy presto, y su corazón, que profeta lo adivinaba, enviábale los suspiros adelantados porque tuviese los desengaños prevenidos, pues a diez y ocho del mismo mes, viernes, día de san Bartolomé, se levantó muy de mañana, rezó el oficio divino, dijo misa en su oratorio, regó el jardín y encerrose en su estudio; a mediodía se sintió resfriado, ya fuese por ejercicio que hizo en refrescar las flores, o ya (como afirman los mismos de su casa) por otro más alto ejercicio. (Ibíd.: 37)

La literatura barroca, entroncando con lo dicho arriba sobre el valor simbólico de los espacios, ve cifrado en el jardín su anhelo de dominio de la Naturaleza hostil e imperfecta. El Barroco es la exaltación de lo artificioso, de lo artístico y estilizado, de aquello que es capaz de corregir los errores con que se nos presenta lo natural. Aunque aplicado al estilo calderoniano, es en esta línea que Friedrich (1972: 57) mantiene que la «transformación de lo natural en lo técnico, en lo hecho, es hondamente sintomático de aquel hecho ya citado de que ... lo artificial, en cuanto es lo hecho por el hombre, tiene más alto valor que lo natural». El arte barroco, y con él la literatura, no va en contra de lo natural, sino que se superpone a él, lo arre-

gla y perfecciona, como bien nos lo subraya Baltasar Gracián en el *Criticón* (parte I, crisi VIII):

Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por estremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perficionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera[17].

La poesía es el género que con mayor profusión aborda el tema del jardín, que como apunta Orozco Díaz aparecerá siempre ligado a lo amoroso. El poeta evoca a su amada (ninfa, dama o zagala) en el ambiente de prado o jardín, todo él tamizado de flores –o estrellas si es de noche– que dan pie a variadas series metafóricas. Otras veces contemplará a la dama dormida junto a un árbol (Palomo, 1990), reposando entre las flores o incluso dándose un baño. Poco a poco se va estableciendo una comunión entre la figura femenina y el jardín, hasta convertirse en elementos inseparables, objeto único y centro del poema. En ese jardín tienen lugar las confidencias de los amantes, allí expresan sus íntimas tristezas. Poetas como Lope, Góngora, Castillo Solórzano, Salazar y Torres, Cáncer, Quirós, Bocángel, Rebolledo... ilustran sobradamente el tema en sus composiciones.

El Fénix, cómo no, fue muy aficionado a componer esta clase de poemas, destacando hacia 1592 su *Descripción del Abadía, jardín del Duque de Alba*, donde cuenta con gran lujo de detalles el primoroso jardín que el citado grande de España poseía en Alba de Tormes. Y lo propio hará, ahora en clave imaginativa, con el jardín del Edén en su romance *A la creación del mundo* (ambos textos se publicaron en las *Rimas*, 1609). Nunca des-

[17] Gracián, *Criticón*, I, p. 243. Tomo la referencia de Orozco Díaz, 1947; en la breve panorámica que sigue me sujeto a los lineamientos generales que traza Orozco Díaz con su habitual maestría.

atendió el tema, como se demuestra en *Huerto deshecho* (1633), donde compara la frustración de sus insatisfechas aspiraciones cortesanas con una tormenta que asoló su jardincillo particular.

El teatro sigue un itinerario paralelo al de la lírica, siendo Lope de Vega uno de los primeros ingenios en utilizar con regularidad el espacio del jardín. Espacio que se halla en muchas comedias, pero que se repite con notable insistencia en las de capa y espada, palatinas, mitológicas y de gran aparato. Calderón es tal vez el dramaturgo que mayor partido ha sacado al *topos* del jardín, y a él se le han dedicado estudios como los de Orozco Díaz (1947), Socha (1988) y Lara Garrido (1997) para las comedias[18], o Zugasti (2002b) y Suárez Miramón (2006) para los autos sacramentales. Mas lo cierto y verdad es que don Pedro no supone caso especial alguno, pues Lope, Tirso, Moreto[19] y la práctica totalidad de dramaturgos barrocos sacaron también amplio partido de los espacios ajardinados, prolongando una larga tradición escénica y literaria que hunde sus raíces en la Edad Media y el Renacimiento.

MORFOLOGÍA DEL JARDÍN BARROCO SEGÚN EL TEATRO LOPIANO

Físicamente, el jardín está delimitado por una tapia o muro que fija su contorno. Hay múltiples referencias a este obstáculo, pues los galanes deberán sortearlo cuando visiten a sus respectivas damas:

[18] Lara Garrido divide su trabajo en dos partes: dedica a Calderón la primera y en la segunda estudia cuatro comedias que presentan la voz *jardín* en su título: *El jardín de Vargas*, atribuida a Lope, *El monstruo de los jardines* y *El jardín de Falerina* de Calderón, y por último *La confusión de un jardín* de Moreto.

[19] Ver ahora, para el caso de Tirso, Zugasti, 2002a; y para el de Moreto, Lobato, 2007.

Vamos, Félix, al jardín
y por una tapia entremos,
que en sus árboles podremos
escondernos.
(*La burgalesa de Lerma*: 65)

—¿Por qué tapias saltaremos?
—Por esta, que está más baja.
(*Los muertos vivos*: 648)

Con esto, apenas, señora,
aguardé a que anocheciese,
cuando quise que te viese
esta sombra que te adora;
salté la pared cubierto
desta poca escuridad.
(*Los torneos de Aragón*, vv. 683-688)[20]

El salto, a veces, no resulta tan fácil como se había previsto, y de ello se suelen quejar los criados:

—¡Por Dios, que no era muy baja
la tapia del dicho huerto!
—Difícil era la tapia.
(*Las bizarrías de Belisa*: 465)

—Confieso mi ignorancia; pero dime
por dónde hemos de entrar sin falsa puerta.
—Hernando, por encima de las tapias,
con escala de cuerda o de madera.
—Cosa, señor, que ruedes del andamio. ...

[20] En *La boda entre dos maridos* (p. 823, vv. 418-421) se llama la atención incluso sobre los inconvenientes que este tipo de acrobacias pueden ocasionar a la compostura e indumentaria del caballero: «Los pasos, Febo, reporta, / y endereza el cuerpo bien; /¿haste hecho mal al bajar? / Acábate de limpiar».

¿Piensas tú que es alguna niñería
caer de cinco tapias a la tierra?
Pues es verdad que abajo hay diez colchones,
sino piedras, cascotes y terrones.
(*La malcasada*: 532)

La escala aquí citada es una buena ayuda para otros galanes, e incluso para alguna dama (caso de Flaminia en *Los muertos vivos*):

¡Un hombre está aquí dentro
y una mujer subiendo va la escala!
(*Los muertos vivos*: 651)

Y arrimando una escalera,
pasamos de esta otra parte,
saltando desde las tapias,
aunque con peligro grande.
(*El desprecio agradecido*: 2)

Pero el muro, claro, no se construyó para saltarlo, sino que cuenta con su correspondiente puerta. La posesión de la llave facilita mucho la comunicación entre galanes y damas:

—Ésta es la puerta; algún día
para mí del cielo abierta,
y ya del infierno puerta
en que pena el alma mía.
Sin duda siento la llave.
—¿Eres tú?
— Soy el que ayer
fui tu esposo.
(*Los muertos vivos*: 649)

Clavela en la huerta está,
y no está lejos el día.

Yo tengo llave, Turín,
entra y sígueme.
(*El mejor maestro el tiempo*: 1782,
vv. 2463-2466)

Por un medio u otro, con una invención u otra, los amantes siempre consiguen salvar el citado obstáculo haciendo prevalecer su ingenio y maña sobre la fuerza bruta. Ésta, en cambio, sí se manifiesta en toda su crudeza en *La batalla del honor*, donde el Rey, loco de amor por doña Blanca, irrumpe en el jardín de la dama derribando la tapia con inusitada violencia:

—Válgame Dios, Estela,
qué terrible rüido.
—Hase caído
una tapia. ...
—Un hombre viene.
—Aquí te esconde.
(*La batalla del honor*: 210,
vv. 1942-1944 y 1947)

El estruendo del derrumbe, la brutal entrada del Rey, son símbolos de una pasión desbocada y enfermiza, de un apetito desordenado que destila furia sexual por todos sus poros. No he encontrado otro ejemplo semejante en el teatro lopiano.

Pasando a los elementos del interior, lo que caracteriza a todo jardín que se precie de serlo son los cuadros de verdura, frondosos árboles, macizos de flores, rumorosas fuentes, suaves arroyos, estatuas, cenadores, estanques, galerías, calles, rejas, adornos diversos, etc. Una pormenorizada descripción hallamos en *La gallarda toledana*, donde el criado Mendoza refiere las excelencias del Real Sitio de la Casa de Campo en algo más de cien versos:

Entramos por un jardín,
a quien el agua de un risco

a cada flor daba un caño
entre arrayanes y mirtos ... .
Luego los hermosos cuadros
de la primavera vimos,
dechados de sus labores
sobre la tierra extendidos ... .
Vimos unas salas de agua
cuyos techos, guarnecidos
de mil piedras, daban luces
como rubíes y jacintos.
Viste las paredes yedra,
con sus hojas y racimos,
donde está la cueva antigua
y el dios del agua marino,
que sobre juncos y helechos
eternamente tendido
hace sudar a las piedras
agua por dos mil resquicios ... .
Por otras fuentes después
a cuatro cuadros subimos,
donde sabrosos frutales
forman otro paraíso,
que parece que en cualquiera
del manzano más propicio
se han de ver Eva y Adán
en aquel engaño mismo.
No digo, por no cansarte,
lo que en esta casa he visto;
no de sus estanques hablo...
(*La gallarda toledana*: 78)

Las citas de tan variados componentes de jardinería se diseminan por doquier a lo largo del teatro del Fénix, y sería cansino adjuntar aquí más testimonios al caso. No hay escena de jardín donde se dejen de nombrar algunos de estos elementos, aunque sin duda son las flores y las plantas aromáti-

cas o medicinales (junto a ciertas verduras) las que se llevan la palma. Es asombroso el número de ellas que Lope saca a colación en sus comedias; tanto, que a veces se deja llevar más por el prurito de exhibir su vasto saber que por una intrínseca necesidad dramática[21]. Pueden localizarse series enteras en *La campana de Aragón* (pp. 713-714), *El hombre por su palabra* (p. 377), *La locura por la honra* (p. 299), *El mejor maestro el tiempo* (pp. 1747 y 1757), *Los muertos vivos* (pp. 610-611), *La octava maravilla* (pp. 264-267), *Los Ponces de Barcelona* (pp. 1127-1129, vv. 2356-2363 y 2398-2418), *Los ramilletes de Madrid* (pp. 472 y 480-481), *El secretario de sí mismo* (pp. 1185-1186 y 1242, vv. 81-94 y 1909-1917), etc. He aquí algunos de los nombres entresacados, con una lista que, sin pretensiones de ser definitiva, supera las cien entradas:

Absintio, acónito, adelfa, adonis, ajedrea, ajo, albahaca, alcaparra, alhelí, alheña, almoradux, amaranto, andrachne, aneto, angélica, anís, apiastro, apio, arrayán, azahar, azucena, berenjena, berza, brusela, cardo, carpófilo, cebolla, chirivía, cidronela, cinamomo, citiso, clavel, corona de rey, díctamo, dormidera, efimeron, escarola, espuela, estrellamar, flordelís, frago, girasol, granada, guileña, hisopillo, inclintina, jacinto, jazmín, junquillo, laurel, lechuga, ligustro, limo, lirio, llantén, madreselva, malva, mandrágora, manutisa, maravilla, maro, marrunio, mejicana, mejorana, mirabel, mirto, mosqueta, mostaza, murta, nabo, narciso, nardo, oliva, orégano, pajarillo, paraíso, parra, pimpinela, pensé, perejil, polipodio, poma, rábano, remolacha, retama, rodoro, romero, rosa, rosmarino, ruda, salvia, sándalo, sanguina, satureia, saúco, sietenrama, silio, tártago, tilo, toronjil, trébol, tudesca, tulipán, valeriana, verbena, verdolaga, violeta y zanahoria.

[21] Saliendo de los márgenes teatrales, el ejemplo más extremo que conozco es el romance *A la creación del mundo*, donde en apenas treinta y seis versos se concentran setenta y seis especies arbóreas que pueblan el paraíso; y la serie se prolonga poco después con veinte variedades de flores comprimidas en doce versos (Lope de Vega, 1983: 218-219).

La introducción de estas voces en los diálogos de los personajes se realiza de muy distintos modos. A veces Lope recurre a la simple acumulación de términos, en uno de sus típicos alardes de erudición, como bien se aprecia en *Los Ponces de Barcelona*, donde se aducen treinta y tres nombres de hierbas y verduras en apenas veintiún versos (pp. 1128-1129, vv. 2398-2418). No hay duda de que en éste y otros casos semejantes el Fénix debió manejar bien el *Dioscórides* actualizado por Andrés Laguna, o bien alguna oficina o poliantea que tuviera a mano, incluso quizás también *La agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos (Madrid, Pedro Madrigal, 1592).

De más mérito son otros pasajes donde los nombres de las flores se vinculan estrechamente a episodios de la acción o al estado de ánimo de los jóvenes amantes. Así, de notable lirismo son los casos donde el caballero retrata a su amada comparándola con las flores del jardín, tal y como hace Marcelo con Rosela en *Los ramilletes de Madrid*:

Oíd, pues, que voy plantando
el jardín de aqueste modo,
porque en vuestras partes todo
le voy, señora, imitando:
vuestra frente me está dando
coronas de rey hermosas,
vuestras mejillas las rosas,
estrellamares o estrellas
vuestros ojos, y estas bellas
manos mosquetas lustrosas.
Claro está que he de tomar
de vuestra boca el clavel.
(*Los ramilletes de Madrid*: 481)[22]

[22] En *El secretario de sí mismo* se localizan dos retratos de este tipo. El primero es un soneto que el príncipe Visiniano dedica a Otavia, del cual transcribo sólo los tercetos: «Mas, cuando salga Otavia, la mosqueta / se irá a su

Atención especial merece un pasaje de *La octava maravilla* en el que el rey Tomar de Bengala, a la sazón cautivo en una casa sevillana y encargado de cuidar el jardín, declara su amor a doña Ana de Arellano valiéndose de un ingenioso juego a base de sumar las iniciales de cada flor que le va presentando:

—Pero pues me has animado
para decirte a quién quiero,
oye el nombre. (Estoy turbado.
¿Cómo osaré...?)
— El nombre espero.
—Quiero dártele pintado.
—¿Cómo?
— Cogeré seis flores,
de cuyas letras primeras,
porque me salen colores,
saques el nombre que esperas.
(*La octava maravilla*: 265)

Así que el enamorado presenta a su dama estas flores y plantas: dormidera, hoja de oliva, narciso, azahar, azucena, otro narciso y albahaca, obteniendo como resultado DOÑA ANA. El procedimiento se extiende al apellido ARELLANO (angélica, romero, espuela, llantén, almoradux, nardo y oliva).

En otra comedia la enumeración de distintas flores va seguida de su particular significado simbólico: «No podréis

frente y los claveles rojos / a sus labios, que vencen sus colores; / el azar a sus dientes, la violeta / a sus ojos, mas ¡ay, dulces despojos, / quién fuera abeja de tan bellas flores!» (p. 1186, vv. 89-94); el segundo es un retrato que Belardo hace de Lucinda (nótense los seudónimos): «Ya sabe el blanco jazmín / que no se iguala a tu frente; / la rosa, a tu boca hermosa; / ni a tu cabello la rosa / que siempre mira al Oriente; / el azucena a tu mano / ni a tus ojos la violeta; / pues, ¿qué olorosa mosqueta / a tu aliento?» (p. 1242, vv. 1909-1917).

pensar en flor / que no salga a recebiros: / los narcisos con suspiros, / los adonis con amor, / el alhelí con firmeza, / el aza[ha]r con su blancura, / la rosa con su hermosura, / el lirio con su tristeza. / Con su desesperación / la retama, aunque la pierde; / y con su esperanza verde, / el toronjil y el limón. / Con jaspes el alhelí, / de todos estados bellos / la violeta con sus celos» (*El mejor maestro el tiempo*: 1747, vv. 1119-1133)[23].

La presencia del agua, junto a estos cuadros de verdura y color, es casi omnipresente. En ocasiones por un costado de tales huertas o jardines discurre un río, como se aprecia en *Las paces de los reyes* y en *La obediencia laureada*, donde sendas damas que se bañan en él son vistas por unos caballeros que de inmediato quedan rendidamente enamorados. No faltan tampoco menciones a estanques o fuentes naturales, pero sin duda lo más representativo de los juegos de agua son las fuentes de piedra o mármol, con sus esculturas y artificios. Tales elementos cobran especial significado en *El mármol de Felisardo*, donde se describe así la fuente:

> ¿No has visto en esos jardines,
> sobre una fuente que vierte
> cristal en vez de jazmines,

[23] Algo más adelante se abunda en el mismo asunto: «¿Hay más desesperación / que la de aquel alhelí? / ¿Y no hay esperanza allí / pues verdes las hojas son? / ¿No es celos aquella espuela, / que celos lo son de amor? / La rosa en aquel color / la posesión nos revela. / ¿No es esta mosqueta casta? / Estas parras con sus lazos, / dando amorosos abrazos, / que para casados basta» (p. 1757, vv. 1509-1520). Ver también *Los muertos vivos*, p. 611: «—Y esta blanca valeriana, / muy devota del amor. / —¿Por qué del amor la llaman? / —Siémbranla amantes, por ver / el bien o el mal proceder / de la persona que aman»; y *El remedio en la desdicha*, p. 895: «Pon la rosa carmesí / de mi prestada alegría, / y mi celosa porfía / en el lirio azul-turquí; / en el alhelí pajizo / mi desesperado ardor, / y en la violeta el amor / que mi voluntad deshizo; / mi imposible en el jazmín / blanco, sin dar en el blanco».

dos ninfas de bronce fuerte
y una de mármol encima?
(*El mármol de Felisardo*: 1649-1650,
vv. 2080-2084)[24]

Como reza el título, esta ninfa de mármol será pieza capital en la trama gracias al ingenio de Tristán, pues consigue que su amo Felisardo se case con Elisa disfrazándola de mujer marmórea. Otras veces se encarece el discurrir del agua por las fuentes gracias a las llaves y mecanismos varios habilitados para tal fin, con lo que vuelve a reafirmarse el deseado triunfo barroco de lo artificioso sobre lo natural dentro del diseño del jardín:

¡Hola! ¡Tú! ¡Labrador! ¿Qué estás cavando?
¿Quieres echar el agua destas fuentes,
si los tornos entiendes de sus llaves,
que no te faltará mi paga humilde?
(*El mejor maestro el tiempo*: 1778, vv. 2296-2299)

A la huerta viene,
Belardo, el alba, el sol, la misma Flora;
corran las fuentes, porque quiero agora
que salga a la puerta a recebilla
como a divina octava maravilla.
(*La burgalesa de Lerma*: 63)

Balcones, celosías, cenadores, estatuas, pérgolas, verjas, algún perro guardián, pájaros cantores, cielos estrellados, árbo-

[24] En *Los Ponces de Barcelona*, además de la ninfa, se citan otros adornos como pájaros de bronce: «Suelta el agua de esas fuentes. / Piensen que el alba las flores / da perlas a sus colores, / rota en partes diferentes. / Haz, Gonzalo, que esas aves de bronce los picos mueva / el viento que dentro lleva / los contrabajos süaves» (p. 1115, vv. 1909-1916); «—Poca agua tiene esta fuente. / —Está esa ninfa mal puesta / y de mala gana llora» (p. 1118, vv. 2016-2018).

les con deleitosa sombra... completan la morfología de estos lugares de recreo que se presentan como un remanso de paz, espacio idóneo para el solaz y el deleite; y también, por supuesto, para el amor, en cualquiera de sus manifestaciones, desde el más casto hasta el más procaz, desde el más honesto hasta el más libertino (Gómez de Liaño, 1990; Zugasti, 2002a).

Las compañías de actores, a la hora de la representación, no precisaban de grandes alardes escenográficos para construir un jardín: bastarían unas pocas «ramas, plantas y matas que enmarcaban uno de los espacios del "vestuario" –seguramente el central–» (Ruano de la Haza, 2000: 178); se conservan incluso relaciones de gastos por la compra y el renuevo de hiedras y enramados (Varey, 1988: 171-172). El público, acostumbrado a la función sinecdótica (en términos de Ruano de la Haza) de todo escenario de corral, ponía el resto; esto es, se valía de su imaginación activa para configurar el *espacio dramático* en el que se mueven los personajes, siempre guiado por esas didascalias implícitas o *decorado verbal* que marcan mentalmente unas escenografías que no se solían montar en escena. Otra opción sería contar con un lienzo o cortina pintados con los motivos del jardín. Todo dependerá, en buena lógica, de las posibilidades reales de cada compañía, o del apego con que el autor quiera seguir el texto, pues a veces el Fénix no duda en exigir la construcción del espacio ajardinado: en *El serafín humano* se requiere de una apariencia con un monte, «y sobre él un jardín, y el Padre San Francisco en medio en pie, coronado de rosas y con dos manojos de flores en las manos» (p. 39); en *La batalla del honor* la tradición impresa señala la didascalia «Sale Estela al jardín», si bien el manuscrito autógrafo es más escueto y reza un simple «Estela entre» (p. 221, acotación al v. 2151); en *La octava maravilla* una acotación indica que «esté un jardinillo en el teatro, y salga el Rey con un escardillo» (p. 264), elemento necesario dado que poco antes se había encarecido el primor con que el rey Tomar de Bengala supo elaborar un jardín:

Preguntele qué sabía
y al cabo de un mes, en fin,
dijo que hacer un jardín.
Y acertó, por vida mía,
porque de suerte le ha hecho
que el número de las flores,
su variedad, sus colores,
paredes y verde techo
vencen los huertos pensiles.
(*La octava maravilla*: 261)

Bibliografía

Amezcua, J., «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, III, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1533-1543.

—, «El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro», *Signos*, 1 (1987), pp. 291-301.

—, «Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*», *Espectáculo, texto y fiesta*, ed. J. Amezcua y S. González, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1990, pp. 159-172.

—, *Lectura ideológica de Calderón. «El médico de su honra»*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Amezúa y Mayo, A. G. de, «Felipe II y las flores. Un rey antófilo», *Opúsculos histórico-literarios*, III, Madrid, CSIC, 1953, pp. 377-412. (Se publicó antes como introducción a la reimpresión de la *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951).

Añón Feliú, C., «El claustro: jardín místico-litúrgico», *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, ed. C. Añón Feliú, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 11-35.

—, «Los parámetros del jardín renacentista», *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, ed. C. Añón y J. L. Sancho, Madrid,

Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 45-73.

ASSUNTO, R., *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991.

AUBRUN, Ch. V., *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.

AUSEJO, S. de, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1975.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994. (La primera edición francesa es de 1957, y la primera traducción española, a cargo de Ernestina de Champourcin, de 1965).

CASALDUERO, J., *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1967.

CASE, Th. E., *Las dedicatorias de las partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill-Valencia, University of North Carolina-Hispanófila, 1975.

CAZAL, F., Ch. GONZÁLEZ y M. VITSE, ed., *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (3ª reimpresión, 1981), 2 vols.

DELGADO, M., «El espacio teatral de *El mágico prodigioso*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, núm. 3 (1996), pp. 271-284.

DÍEZ BORQUE, J. Mª., «Espacios del teatro cortesano», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 119-135.

DURÁN, M. y R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, «Luz y oscuridad: la estructura simbólica en *El burlador de Sevilla*», *Homenaje a William L. Fichter*, ed. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 201-209.

FERNÁNDEZ PÉREZ, J. e I. GONZÁLEZ TASCÓN, *A propósito de la «Agricultura de jardines» de Gregorio de los Ríos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-CSIC, 1991.

FRIEDRICH, H., *Estructuralismo y estructura en la ciencia literaria. Calderón de la Barca*, Santander, La Isla de los Ratones, 1972.

GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

GARCÍA FONT, J., *Historia y mística del jardín*, Barcelona, MRA, 1995.

Gómez de Liaño, I., *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 1990.

González, A., «Espacio y dramaturgia cervantina», *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, I, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 897-904.

Gracián, B., *El Criticón*, ed. M. Romera-Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938, 3 vols. (Hay edición facsímil en Hildesheim-New York, Georg Olms, 1978).

Grimm, R. R., *Paradisus Cœlestis. Paradisus terrestris*, Munch, Fink, 1977.

Hansmann, W., *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea, 1989.

Issacharoff, M., «Space and Reference in Drama», *Poetics Today*, 2, núm. 3 (1981), pp. 211-224.

Jacquot, J., ed., *Le lieu théâtral a la Renaissance*, París, CNRS, 1968.

Labbé, A., *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1987.

Lara Garrido, J., «Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)», *Del Siglo de Oro (Métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 515-590.

Lobato, Mª. L., «"Jardín cerrado, fuente sellada": espacios para el amor en el teatro barroco», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, coord. A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219.

Lotman, Y. M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

Louys, D., *Le jardín d'Éden: mythe fondateur de l'occident*, París, Les Éditions du Cerf, 1992.

Mallet, R., *Jardins et Paradis*, París, Gallimard, 1959.

McKendrick, M., «El espacio simbólico en Calderón», *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 123-131.

Muguruza, P., J. Cavestany y F. J. Sánchez Cantón, *La casa de Lope de Vega* (prólogo de R. Menéndez Pidal), Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.

Orozco Díaz, E., «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», *Temas del Barroco. De poesía y pin-*

tura, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 119-176. (Hay publicación anterior en la revista *Escorial*, 35, 1943).

Palomo, M. del P., «El estímulo erótico de la dama dormida (Un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)», *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 221-230.

Parker, A. A., «De la metáfora al símbolo», *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 45-65. (Es versión revisada de su artículo «Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. F. Pierce y C. A. Jones, Oxford, Dolphin, 1964, pp. 141-160).

Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2002. (Primera edición original, *Dictionnaire du théâtre*, París, Éditions Sociales, 1980. La traducción española procede de la tercera edición francesa, revisada y ampliada).

Pedraza Jiménez, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.

Pérez de Montalbán, J., *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio*, en *Colección de obras sueltas*, Madrid, Sancha, vol. XX, 1779.

Pfister, M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Ramírez Ibáñez, J. M., «Apuntes sobre el espacio en *El castigo sin venganza*», *Espectáculo, texto y fiesta*, ed. J. Amezcua y S. González, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1990, pp. 147-158.

Regueiro, J. M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.

Romanos, M., «La estructura simbólica de la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente», *Logos*, 16 (1980-1981), pp. 109-124.

Ruano de la Haza, J. M., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

Rubiera Fernández, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

Ruiz Ramírez, M. T., «El espacio y sus símbolos en la obra *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca», *Poliedro*, 1, núm. 3 (1981), pp. 6-11.

Shergold, N. D., «Juan de la Cueva and the early theatres of Sevilla», *Bulletin of Hispanic Studies*, 32 (1955), pp. 1-7.

Socha, D. E., *The Garden Motif in Calderonian Drama*, Michigan, University Microfilms International, 1988. (Es tesis doctoral de la Universidad de Virginia).

Suárez Miramón, A., «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», *Actas del VII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2006, formato CD.

Varey, J. E., «La campagne dans le théâtre espagnol au XVIIe siècle», *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, I, ed. J. Jacquot, París, CNRS, 1968, pp. 47-76.

—, «Espacio escénico», *II Jornadas de teatro clásico español. Almagro*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 19-34. (Reeditado en su libro *Cosmovisión y escenografía*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 217-225).

—, «"Sale en lo alto de un monte": un problema escenográfico», *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 162-172.

Vega Carpio, F. Lope de, *La burgalesa de Lerma*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1917, IV, pp. 30-73.

—, *El hombre por su palabra*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1928, VI, pp. 354-388.

—, *La gallarda toledana*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1928, VI, pp. 68-102.

—, *Las bizarrías de Belisa*, ed. J. García Soriano, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1929, XI, pp. 439-471.

—, *El desprecio agradecido*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1930, XII, pp. 1-32.

—, *La locura por la honra*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1930, VII, pp. 288-323.

—, *La malcasada*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1930, XII, pp. 515-550.

—, *La octava maravilla*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1930, VIII, pp. 246-285.
—, *Los ramilletes de Madrid o Dos estrellas trocadas*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE (Nueva edición), 1930, XIII, pp. 469-504.
—, *Epistolario*, ed. A. G. de Amezúa y Mayo, Madrid, RAE, 1935-1941, 4 vols.
—, *El serafín humano*, ed. M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, 178), 1965, X, pp. 7-68.
—, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
—, *El remedio en la desdicha*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, IV, pp. 885-981.
—, *La campana de Aragón*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994, VIII, pp. 617-722.
—, *Los muertos vivos*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994, VII, pp. 593-707.
—, *La boda entre dos maridos*, ed. J. Roso Díaz, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, I, pp. 791-922.
—, *Los torneos de Aragón*, ed. P. Campana y J. Pardo, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, II, pp. 669-790.
—, *La batalla del honor*, ed. R. Valdés, *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, I, pp. 65-292.
—, *El mármol de Felisardo*, ed. B. Aguilar y B. Marcos, *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, III, pp. 1571-1702.
—, *El mejor maestro el tiempo*, ed. I. Vindel, *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, III, pp. 1703-1817.
—, *El secretario de sí mismo*, ed. V. Pineda, *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, II, pp. 1161-1302.

—, *Los Ponces de Barcelona*, ed. M. Trambaioli, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, III, pp. 1053-1154.

Vitse, M., «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y Estudios Filológicos*, 2 (1985), pp. 7-32. (Reeditado en *Rilce*, 12, núm. 2 (1996), pp. 337-356).

Vossler, K., «El tiempo y el lugar en la poesía dramática», *Formas literarias en los pueblos románicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (col. Austral, 455), 1948, pp. 67-82.

Zugasti, M., «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Cazal, Ch. González y M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2002a, pp. 583-619.

—, «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002b, vol. II, pp. 1059-1072.