EL JARDÍN: ESPACIO DEL AMOR EN LA COMEDIA PALATINA. EL CASO DE TIRSO DE MOLINA

Miguel ZUGASTI
GRISO - Universidad de Navarra

A propósito de la poética del espacio en la lírica, y siempre desde un punto de vista fenomenológico, dice Gaston Bachelard que la imagen «surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad». Y en lo más profundo del ser del hombre se halla la imaginación, esto es, la herramienta fundamental a través de la cual la imagen que nos evoca un texto se hace propiedad del lector, interiorizándola. El arraigo de esta imagen poética «X» en nuestra mente es de tal naturaleza que todo lector acaba por sentirse partícipe de haberla creado; su conciencia imaginante actúa a modo de co-autora de las imágenes, instalándose en el origen de todo el proceso cognoscitivo: no existe el texto sin su receptor, y por eso mismo la imagen sólo existe cuando la imaginación del lector le da forma, la vivifica[1]. Siguiendo con Bachelard, el espacio poético también es vivido con nuestro potencial imaginativo, el cual trabaja sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes.

[1] Bachelard, 1994, p. 9. Interesan de modo especial las páginas introductorias (pp. 7-32), de donde se pueden entresacar ideas muy útiles: «Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser» (p. 15). «La novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser

Sabido es que en el teatro, además del discurso verbal, la imaginación del público cuenta con una gran ayuda a la hora de formarse una imagen global de lo que presencia, esto es, la apoyatura visual de la escenografía. Así, 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, que habrá de estar en comunión permanente con el primero para formar el todo homogéneo y unitario que es la noción del espacio global de la comedia, espacio que cada espectador descodificará de un modo particular o propio. 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 del teatro entre *espacio dramático* y *espacio escénico*[2]. 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 —en línea con la tesis de Bachelard— gracias a su imaginación; es lo que Díez Borque ha llamado «decorado verbal»[3], 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 y de cada representación concretos; es un espacio material, palpable y bien visible, que ha de ponerse al servicio del espacio dramático, de quien por fuerza depende[4].

Dicho esto, cabe hacer todavía alguna reflexión sobre el sentido o sentidos que la cultura de cada época otorga a los distintos entornos

que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen» (p. 16). «Nosotros proponemos [...] considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana» (p. 26).

[2] Ver por ejemplo Pavis, 1990, pp. 179-185, y 1982, pp. 185-220. Buenas aplicaciones al teatro español en los artículos de Varey, 1980 y Vitse, 1985. Con una terminología 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).

[3] Díez Borque, 1975, pp. 86-92.

[4] Aunque menos útil para nuestros objetivos, conviene advertir que a este esquema dual otros teóricos (caso de Pfister, 1989) han agregado 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.

espaciales sobre los que se construye un drama. Tanto en la mente del poeta como en la del público, cada espacio connota una compleja red de significados que representa, *in nuce*, una particular cosmovisión o percepción de las cosas. No puede ser casualidad que el mundo de las damas de la comedia se circunscriba casi siempre a 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 su 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[5]) 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:

> 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[6].

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»[7]. A este respecto, determinar el valor real del espacio supon-

[5] 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).

[6] Parker, 1991, p. 47.

[7] Amezcua es uno de los críticos que más se ha ocupado del espacio, analizando en varios artículos el valor simbólico de *topos* como adentro/afuera, arri-

drá casi tanto como determinar una visión del mundo[8], pues al decir de Yuri Lotman: «la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo»[9]. 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 y Mesopotamia hasta Japón, China y la India, sin olvidarnos de la América precolombina[10]. 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, 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[11]. El mito tuvo tanta fuerza que, al decir de Daniel Louys, 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[12].

ba/abajo, cercano/lejano, centro, etc. La cita es de su libro de 1991, p. 29, aunque interesa todo el capítulo: «El espacio y los objetos», pp. 21-101. Otros trabajos suyos en 1978, 1983 y 1990.

[8] La bibliografía sobre el espacio en el teatro, sin ser muy abundante, va creciendo en los últimos años a buen ritmo. Además de los trabajos de Amezcua resultan útiles otros como el volumen colectivo editado por Jacquot, 1968; o los escritos de Vossler, 1948; Casalduero, 1967 (especialmente los capítulos sobre *Fuente Ovejuna*, *El burlador de Sevilla* y *La vida es sueño*); Varey, 1968; Durán y González Echevarría, 1971; Ruiz Ramírez, 1981; Ramírez Ibáñez, 1990; y McKendrick, 1991.

[9] Lotman, 1978, p. 270 (citado por Amezcua, 1983, p. 1533, y 1991, pp. 30-31).

[10] García Font, 1995.

[11] Ausejo, 1975, p. 509.

[12] Louys, 1992.

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 un «paisaje ideal», ejemplificándolo con textos de Homero, Virgilio, Ovidio, Teócrito, etc[13]. 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*), Collumella (*De re rustica*)...[14]

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[15]), 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 S. Alberto Magno al Cantar de los Cantares, el jardín o huerto cerrado se convierte en cifra del amor, lugar idóneo para el encuentro de los amantes. Tal escenario de jardín o floresta queda tipificado en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille, en el *Roman de la Rose*, en el *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes..., y sigue discurriendo por la práctica totalidad de la poesía trovadoresca y las canciones de gesta[16]. No falta en la *Divina comedia* de 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[17]. El teatro heredará asimismo esta tradición, la cual aparece de lleno en el huerto donde se citan Calixto y Melibea, verdadero pun-

[13] Curtius, «El paisaje ideal», 1981, I, pp. 263-289. Ver asimismo Mallet, 1959, y Grimm, 1977.

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

[15] Añón Feliú, 1996.

[16] Assunto, 1991, y Labbé, 1987.

[17] Pedraza Jiménez, 1998.

to 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[18] o *La constancia de Arcelina* de Juan de la Cueva[19]) 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 tan sofisticados como la *Agricultura de jardines* (1592) de Gregorio de los Ríos[20] (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, prín-

[18] Romanos, 1980-1981, p. 119, estudia el intenso simbolismo del jardín o huerto en la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente: «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».

[19] Shergold, 1955, p. 3.

[20] 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 Larrumbe, 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,

cipes, 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.[21]

La corte madrileña y lugares anejos, sobre todo tras el fuerte impulso de Felipe II, contaban con fastuosos jardines como los del Alcázar, Casa de Campo, 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[22]... La posesión de un jardín, parque o huerta se convierte en rasgo de distinción de la aristocracia, muy aficionada a tales lugares de recreo[23], que a menudo servían de marco para las propias representaciones teatrales[24]. Algunos literatos —cada cual según sus posibilidades— tam-

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.

[21] Añón Feliú, 1998, p. 67; Amezúa y Mayo, 1953, p. 406.

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

[23] A pesar de esto, según Gállego (1972, p. 58), en la pintura española de la época no abundan los jardines. Este autor 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», 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.

[24] Díez Borque, 1998, pp. 121-127.

bién 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 Lope de Vega cultivando entre verso y verso —como nos lo pinta Montalbán en la *Fama póstuma*— las rosas del pequeño jardín que tiene adosado a su casa; 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.

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 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»[25]. El arte barroco, y con él la literatura, no va en contra de lo natural, sino que se superpone a él, lo arregla 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 aver añadido un otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuydos de la naturaleza, perficionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera[26].

Esto es justo lo que ocurre con el jardín, y la literatura del Siglo de Oro recogerá con amplitud el tema en la práctica totalidad de géneros de que dispone, lo cual se observa con plena evidencia a nada que demos un repaso a los títulos de las obras. Así, nos encontramos

[25] Friedrich, 1972, p. 57.

[26] Cito por la edición de Romera-Navarro, I, 1938, p. 243. Esta referencia ya la ofrece Orozco Díaz, 1947. En la breve panorámica que sigue me sujeto, con algunas adiciones mías, a los lineamientos generales que traza Orozco Díaz con su habitual maestría.

con misceláneas del tenor de las *Academias del jardín* (Polo de Medina, Madrid, 1630[27]) y las *Fiestas del jardín* (Castillo Solórzano, Valencia, 1634); con la novela *El jardín engañoso* (María de Zayas, Zaragoza, 1637: es la última de sus *Novelas amorosas y ejemplares*); o con textos de variada prosa como *Jardín de hermosura* (Pedro Manuel de Urrea, Toledo, 1516), *Jardín de las nobles doncellas* (Martín de Córdoba), *Jardín de flores curiosas* (Antonio de Torquemada, Salamanca, 1570), *Jardín de sermones de varios asuntos* (Varios, Zaragoza, Agustín Verges, 1676) y *Las semanas del jardín* (atribuido a Cervantes). En el teatro hallamos estas obras: *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (Feliciana Enríquez de Guzmán, Coimbra y Lisboa, 1624), *El jardín de Vargas* (suelta atribuida a Lope de Vega), *El monstruo de los jardines* (Calderón), *El jardín de Falerina* (comedia y auto, ambos textos de Calderón) y *La confusión de un jardín* (Moreto). No obstante, es en la lírica donde damos con mayor número de ejemplos: *Nuevo jardín de flores divinas* (Alonso de Bonilla, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1617), *Días de jardín* (Alonso Cano y Urreta, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1619), *Jardín de Apolo* (Francisco de Francia y Acosta, Madrid, Juan González, 1624), *Jardín espiritual de monjas* (Juan Ponce de León, Madrid, 1627), *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (Soto de Rojas, Granada, Imprenta Real, 1652), *Jardim anagrammatico* (Alonso Alcalá y Herrera, Lisboa, Officina Craesbeekiana, 1654), *Ramillete de las flores del jardín del ingenio* y *Jardín de fragrantes flores* (José Martínez de Grimaldo)..., además de cancioneros colectivos como *Primera parte del jardín de amadores*, *Jardín de Apolo* (Melchor de Fonseca y Almeida, recopilador, Madrid, Julián de Paredes, 1655), *Jardín florido* (Valencia, Benito Macé, 1676), *Jardín de flores*, etc.

La poesía será, pues, el género que con mayor profusión aborde 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 amada dormida junto a un árbol o entre las

[27] En este libro de Polo de Medina vida y literatura vuelven a fundirse, pues igual que ocurría con la academia de los Lastanosa en Huesca (ver la nota 22), las *Academias del jardín* que describe el murciano son fiel reflejo de las reuniones literarias que tenían lugar en el jardín de los marqueses de Espinardo, en las cercanías de la ciudad de Murcia.

flores. 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 teatro sigue un itinerario paralelo al de la lírica, siendo Lope de Vega uno de los primeros ingenios barrocos en utilizar con regularidad el espacio del jardín[28]. Espacio que se halla en muchas comedias, pero que se repite con notable insistencia en las mitológicas, en las de gran aparato y en las palatinas, género este último que nos interesa ahora de modo particular. La comedia palatina ambienta la acción de forma preferente en los palacios y quintas que habitan sus nobles protagonistas, jugando con la alternancia de espacios como los salones interiores, las torres y los jardines. Calderón es uno de los dramaturgos que mayor partido ha sacado al *topos* del jardín, y a él se le han dedicado trabajos pioneros como los de Orozco Díaz y Lara Garrido[29], pero lo cierto y verdad es que don Pedro se inspira en experiencias previas como las de Lope de Vega y Tirso de Molina, que a su vez no hicieron más que prolongar una larga tradición literaria que hunde sus raíces —como se ha visto— en la Edad Media y el Renacimiento.

No abunda la bibliografía al respecto, y la poca que hay no siempre está bien orientada[30]. Nuestras reflexiones se centrarán a partir de ahora en el examen del recurso del jardín en el teatro del merceda-

[28] Pedraza Jiménez, 1998, ha insistido en que el Fénix fue también el primer barroco en servirse del jardín en la lírica. Esto es lógico del todo, pues Lope escribía a la vez poesía, teatro y prosa.

[29] Orozco Díaz, 1947, pp. 158-167, y Lara Garrido, 1997, cap. X, pp. 515-590. Este capítulo se divide en dos partes, dedicando a Calderón la primera, y estudiando en la segunda parte 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. Añádase también la tesis doctoral de Socha, 1988.

[30] Estoy pensando (con la excepciones señaladas de los excelentes trabajos de Orozco Díaz y Lara Garrido) en artículos como los de Bonifaci, 1982 y 1990, o en otro de Blasco, 1992, donde a un erudito aparato de notas corresponde un texto que apenas roza, a pesar del marco donde se inscribe, el tema del teatro de magia.

rio, prestando atención a sus comedias palatinas y obviando otros textos que se alejan de dicho molde genérico, tales por ejemplo *La venganza de Tamar*, *La mujer que manda en casa*, *Santa Juana*, *Quien no cae no se levanta*, *El colmenero divino*, *El laberinto de Creta*, *Don Gil de las calzas verdes*, etc. Comenzaremos recordando la particularidad de que la comedia palatina se escinde en dos grupos más o menos claros, esto es, aquellas en las que domina el tono serio, que se ocupan de temas como la amistad, el honor o la política, y aquellas en las que domina el tono cómico, con fuerte presencia del tema erótico-amoroso (Vitse, que ha apreciado con gran finura estas diferencias, propone una denominación distintiva, llamando *comedias palaciegas* o *cortesanas* a las primeras y *comedias palatinas* a las segundas[31]; nosotros estamos básicamente de acuerdo con él, aunque dadas las estrechas relaciones estructurales que hay entre ambos grupos, y con el ánimo de simplificar la terminología, preferimos hablar siempre de *comedia palatina* como género singular, matizando el mayor o menor peso del tono serio o cómico). Pues bien, en las comedias palatinas de tono serio Tirso de Molina recurre muy pocas veces al jardín (sólo tenemos los testimonios de *La Ventura con el nombre* y *La firmeza en la hermosura* —ambas piezas fueron impresas a nombre del mercedario tras su muerte—), siendo otros espacios como las salas de palacio, el salón del trono, los cuartos, aposentos o estrados de las damas, los que forman el decorado casi constante de las escenas de interior[32]. En las de exterior se echa mano de espacios como el terrero de palacio, la parte frontera

[31] Vitse, 1990, pp. 324-333.

[32] No queremos decir con esto que sea norma estricta de la comedia palatina seria prescindir de las escenas de jardín, pero sí sugerimos que al menos se detecta una clara tendencia hacia su escasez, que contrasta con la gran profusión de las mismas en la comedia palatina cómica. Naturalmente, esto está en perfecta consonancia con la mayor o menor presencia del tema amoroso en tales obras (ver *infra*, párrafo de conclusiones), y semejante tendencia es también apreciable en Lope de Vega: éste recurre al jardín en numerosas comedias palatinas cómicas (*El amigo por fuerza*, *Los bandos de Sena*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *Del mal lo menos*, *El guante de doña Blanca*, *El hombre por su palabra*, *El mármol de Felisardo*, *El mejor maestro el tiempo*, *La obediencia laureada*, *La ocasión perdida*, *El poder vencido y amor premiado*, *El secretario de sí mismo*, *El soldado amante*...), y lo utiliza con menos profusión en las serias (*La batalla del honor*, *El molino*, *El saber puede dañar*, *Los torneos de Aragón*...).

de una quinta, el caserío de una villa, torres, muros, u otros más abiertos tipo prado, bosque, marina, camino o campiña[33].

Es el caso de comedias como *Palabras y plumas*, *Celos con celos se curan*, *Cautela contra cautela* (si efectivamente es de Tirso), *El pretendiente al revés*, *Cómo han de ser los amigos*, *Privar contra su gusto* o *El amor y el amistad*, obras todas ellas de temática predominantemente seria, cuya trama principal se mueve en la órbita de las relaciones políticas, de honor y de amistad, quedando las relaciones amorosas en un plano secundario. Así, el jardín, tan vinculado al amor, suele reservarse para las comedias palatinas de mayor sesgo cómico, aunque no necesariamente a todas. No hay jardines en *Amor y celos hacen discretos*, *Del enemigo el primer consejo*, *El melancólico*, *Esto sí que es negociar*, *La mujer por fuerza* (probablemente no sea de Tirso), *Amar por señas* ni en *Amar por arte mayor*.

Pero dicho jardín sí formará parte del espacio escénico en una docena de títulos como *El celoso prudente*, *El castigo del penséque*, *Quien calla otorga*, *El vergonzoso en palacio*, *Ventura te dé Dios, hijo*, *El amor médico*, *La fingida Arcadia*, *Quien da luego, da dos veces*, *Averígüelo Vargas* y *Amar por razón de estado*, además de los casos arriba citados de *La Ventura con el nombre* y *La firmeza en la hermosura*.

Las compañías, a la hora de la representación, no precisaban de grandes alardes escenográficos para construir un jardín: bastaban unas pocas «ramas, plantas y matas que enmarcaban uno de los espacios del "vestuario" —seguramente el central»[34]; se conservan incluso relaciones de gastos por la compra y el renuevo de hiedras y enramados[35]. El público, acostumbrado a la función sinecdótica (en términos de Ruano) de todo escenario de corral, ponía el resto; esto es, se apoyaba en su imaginación activa para configurar el *espacio dramático* en el que se mueven los personajes, siempre guiado por esas didascalias implícitas que marcan mentalmente unas escenografías que no se pueden montar en escena. ¿Cómo son, pues, estos jardines?; o mejor, ¿cómo aparecen sugeridos en el lenguaje dramático? En *Celoso* (vv. 528-543) se hace una descripción de un jardín, donde todos sus componentes participan del sentir de los amantes:

[33] Ruano de la Haza, 1994, pp. 382-446.
[34] Ruano de la Haza, 1994, p. 405.
[35] Varey, 1988, pp. 171-172 (citado por Ruano, 1994, p. 405).

Noche alegre, quinta amena,
si porque mis bodas son
sin testigos os dan pena,
padrino el silencio sea.
Estos cuadros, reales salas,
que Himineo alegre vea;
las flores, telas y galas,
que teja y vista Amaltea;
mis deseos, convidados;
músicos, aquestas fuentes
y arroyos de amor templados,
que den tono a sus corrientes
y hagan fugas por los prados;
vos, jazmín, murta, arrayán,
aromas que el aura pura
fragancia en sus flores dan...[36]

Una evocación imaginaria de un jardín flamenco con todo su ornato hallaremos asimismo en *Penséque* (vv. 50-62):

Luego en un jardín están
tres damas con un galán,
que tocando una vigüela
las entretiene de espacio
porque el sol no las ofenda.
Mientras, sacan la merienda
de un almagrado palacio
con su puente levadiza,
seis torres y cien ventanas.
Acullá danzan pavanas
que un flamenco soleniza.
Por cualquier parte que andes
todo es fuentes y frescura.

[36] El gracioso Gascón interrumpe la encendida semblanza del jardín que hace Sigismundo, marcando el contraste con su punto de vista más prosaico, de un erotismo más zafio y vulgar: «Y yo vendré a ser el cura, / o, al menos, el sacristán. / Deja el arroyo templado, / el arrayán, murta y flor, / viento, fuente, jardín, prado, / que has de darle cuenta a amor / de ese tiempo mal gastado, / y empieza tus aventuras; / que si amor anda con venda / en fábulas y pinturas, / es porque siempre encomienda / al amante que obre a obscuras. / Estas violetas que ves, / su tálamo os pueden dar, / si agora alfombra a tus pies. / Solos os quiero dejar» (vv. 544-559).

Físicamente, el contorno del jardín está marcado por un muro que lo protege y limita a la vez. Las referencias a este muro son muy abundantes, pues el galán lo debe saltar cuando vaya a ver a su dama. Así, en *Ventura hijo*, cuando llega a manos de Otón el papel de Clemencia, éste se apresta para saltar dicho obstáculo:

> ¡Ea!, propicia fortuna,
> este escalón no más falta
> para subir a la cumbre
> de la ventura más alta. (p. 1682)

Una vez dentro el galán, los demás personajes insistirán en tal hecho:

> DUQUE ¿Luego mi jardín y casa
> ha escalado? (p. 1683)
> ¿Y a escalar mi jardín vienes
> con la noche que te ampara? (p. 1684)

En *Penséque* el conde Casimiro también tiene que sortear idéntico obstáculo («Allí está la cerca baja: / trepando por los laureles / que están pegados al muro / podré saltar fácilmente», vv. 2984-2987), y un cuarto de hora después llegará al mismo punto y con similares intenciones (aunque ya sea tarde) D. Rodrigo: «Vos, jardín, habéis de ser / tálamo amoroso y verde / de mis dichas. Subir quiero» (vv. 3012-3014)[37]. En otra ocasión el salto de la tapia se hace con fines de salvamento y protección, por ejemplo cuando el D. Rodrigo de *Quien calla* elude así a sus perseguidores:

> —Disparalde las pistolas.
> —Venturas son españolas.
> La cerca, leve saltó.
> —El jardín de la marquesa
> le ha dado seguro puerto. (vv. 177-181)

De todas formas, como es obvio, el muro no está hecho para saltarlo sino para todo lo contrario, así que no dejará de tener su puerta; puerta que a veces queda de intento abierta, franqueando el paso al caballero:

[37] Un nuevo texto en *Vergonzoso*, III, vv. 1058b-1061: «De noche bien puedes, / si das a tus penas fin / y le hablas por el jardín, / que él saltará sus paredes».

La puerta está del jardín
abierta. (*Celoso*, vv. 778-779a)

—¿Hombre dices que salió
del jardín?
— ¿No ves abierta
la puerta?
— Y con ella abrió
sospecha a mi agravio cierta
quien en él de noche entró. (*Celoso*, vv. 785-789)

—¿Y abrístele, para echalle,
la puerta?
— Lugar seguro
es el jardín sin cerralle,
pues sale el postigo al muro
y no a la plaza y la calle. (*Celoso*, vv. 800-804)

Del jardín
tengo ya franca la puerta. (*Vergonzoso*, III, vv. 1300b-1301)

Quiero saber si está abierta
de los estanques la puerta,
cuyo artificio merece
que os entretengáis allí. (*Ventura nombre*, p. 981)

En ocasiones incluso las puertas pueden abrirlas los mismos jóvenes amantes para manifestar abiertamente que, tras el himeneo, ya son marido y mujer, con lo que pasaríamos del espacio privado del amor, al público de la pareja oficializada:

Las puertas abren del parque;
por ellas sale gran gente:
Casimiro y la condesa,
enlazando manos, vienen
oyendo de sus vasallos
venturosos parabienes. (*Penséque*, vv. 3098-3103)[38]

[38] Las manos entrelazadas de los jóvenes a la vista de todos es un nuevo signo de su amor oficializado; poco después la acotación insistirá en que salen «*el conde Casimiro y Diana de las manos*». Este final de *Penséque* tiene su correlato en la segunda parte, *Quien calla*, donde la acotación que sigue al v. 2885 reza también

A veces esa misma puerta abierta posibilita la huida de la dama cuando se siente amenazada de algún peligro (violación), caso de Clemencia:

> La puerta del jardín que corresponde
> al bosque y está abierta, es importante. [...]
> Al bosque sale la puerta
> de este jardín, ¿y quién duda
> que por darme el cielo ayuda
> quiso que estuviese abierta? (*Ventura hijo*, p. 1650)

Una variante puede ser que el guardián de la honra familiar mande derribar las puertas del jardín cuando tiene la certeza de que los amantes se han dado cita en su interior:

> Echad en tierra esas puertas. [...]
> Derribad luego esas puertas. (*Ventura hijo*, pp. 1683 y 1684)

De todas maneras muro y puerta nos indican de modo insistente que el jardín es un espacio exterior, sí, descubierto bajo el cielo, pero también cerrado, de lo cual los textos no cesan de darnos evidencias:

> ¡Hola! No entre aquí ninguno;
> esté ese jardín cerrado. (*Quien calla*, vv. 4-5)

> —¿Y por dónde te entra a hablar?
> —Llave tiene del jardín. (*Celoso*, vv. 407-408)

> ¿Por dónde al parque cerrado
> entraste? [...]
> Al sagrado
> deste lugar es delito
> entrar de noche. (*Estado*, vv. 97-98a y 100b-102a)

> Vete, ya que no te he visto,
> pues que la puerta te muestro. [...]
> Tomad con tiempo la puerta,
> porque en tales ocasiones
> está temblando la huerta
> de escolares y gorriones. (*Quien da*, p. 299)

así: «*Salen Aurora y don Rodrigo de las manos*». Un estudio conjunto de ambos textos realizo en Zugasti, 1988.

Solo y cerrado
está el jardín. (*Vergonzoso*, II, vv. 663b-664a)

Ya está,
señora, abierto el jardín. (*Vergonzoso*, III, vv. 842b-843)

Estamos por tanto ante un espacio reducido, con los límites bien marcados, ideado para el uso privado de la alta nobleza, para su solaz y entretenimiento, aunque no deja de ser un espacio sobre el que se podrá ejercer una vigilancia, la cual casi siempre será burlada por el ingenio de los jóvenes.

Técnicamente, y a la hora de una representación concreta, el jardín se corresponde con una escena exterior[39], aunque no resulta equiparable a lo que ocurre con los espacios de campiña, camino, monte, marina, bosque o selva (también de exterior y con marcas de naturaleza), pues éstos sí son abiertos del todo y por consiguiente más difíciles de controlar. Las relaciones carnales que se dan en uno u otro lugar son de muy distinto cariz: en estos últimos hallamos escenas donde triunfa el dios Eros, el amor ferino que se materializa a través del estupro; por contra, en el jardín reina el dios Himeneo, pues la pareja busca el placer de forma mutua y muchas veces, pero no siempre, suele ir encaminado hacia el casamiento, esto es, la oficialización de su amor.

En las citas anteriores ya se ha podido entrever cómo es el interior del jardín y qué elementos lo componen. Cabe proceder ahora con algo más de detenimiento, yendo también de la mano de los textos. Si algo define al jardín son los cuadros, parterres o parcelas de verdura que se forman con setos de romeros, retamas, murtas o arrayanes (que a veces sirven de celosía o escondite para ver sin ser vistos), de hiedras, matas, nuezas y trébol:

Vamos, y esconderéte en los jazmines
y murtas que de cercas a los cuadros
sirven. (*Vergonzoso*, II, vv. 495-497a)

Sentémonos aquí un rato,
pues contra agravios del sol
nos sirve de quitasol
el compuesto y verde ornato

[39] Ruano de la Haza, 1994, pp. 404-409.

destos jazmines y nuezas,
que con apacibles lazos
traen estos muros de brazos,
formando calles y piezas. (*Penséque*, vv. 1120-1127)

Desde este verde arrayán,
donde el sitio al amor hurtas,
estos jazmines y murtas
ser tus celosías podrán. (*Vergonzoso*, II, vv. 647-650)

Por esas matas te esconde. [...]
Los biombos de estas ramas,
ya romeros, ya retamas,
te encubran. (*Firmeza*, p. 1437)

Saber intento a qué fin
ha sido la riña y voces,
desde esta murta escondida. (*Arcadia*, vv. 2528-2530)

Idolatrar estas piedras,
de mi hechizo semejanza,
y comparar mi esperanza
a sus siempre verdes yedras. (*Estado*, vv. 89-92)[40]

La mención genérica a las flores es muy socorrida[41], como cabía esperar, sin faltar algún nombre preciso como el jazmín, el clavel, la violeta, la mosqueta o la rosa[42]. Otro elemento vegetal de necesaria

[40] Más referencias al espesor de la verdura en *Celoso*, vv. 10, 541 y 547. En esta misma comedia, el sustantivo *cuadro* del v. 532 remite a los citados cuadros o parcelas de verdura. Ver también *Arcadia*, v. 1695: «Murtas verdes y floridas»; *Ventura nombre*, p. 980: «Tejed al abril brocados, / necias flores; / que si cuadros, bastidores / de Amaltea, / cortan al mayo librea, / ¿qué importa, pues su tributo / no da fruto, / aunque esperanzas recrea?»

[41] He aquí algunos textos: *Vergonzoso*, III, v. 1198: «florido espacio»; *Estado*, v. 278: «no veré más vuestras flores»; *Celoso*, vv. 419-420: «¿No ves el olor que da / el suelo en que flores pisa?»; v. 534: «las flores, telas y galas»; *Penséque*, v. 3084: «Flores, volveos espinas»; *Arcadia*, v. 1313: «¡Flores, que ya espinas piso!»; vv. 1776-1777: «Huélgame mucho de verlos / sentados entre las flores»; *Ventura nombre*, p. 980: «Tejed al abril brocados, / necias flores», y p. 981: «Coronada está la silla / de flores»; *Firmeza*, p. 1436: «hollando las flores».

[42] Se cita el jazmín en *Vergonzoso*, II, vv. 495, 649; III, v. 844; *Celoso*, vv. 10 y 541; *Penséque*, v. 1124; *Arcadia*, v. 1699. El clavel es mencionado en *Vergonzoso*, III,

presencia son los árboles: se habla de fresnos, robles y laureles[43]. En general estos componentes de verdura dotan al jardín del necesario follaje y sombra, además de inundarlo con su suave fragancia:

> Esta sombra nos da asientos. (*Arcadia*, v. 2178)
>
> ¿No ves el olor que da
> el suelo en que flores pisa? (*Celoso*, vv. 419-420)
>
> Vos, jazmín, murta, arrayán,
> aromas que el aura pura
> fragancia en sus flores dan. (*Celoso*, vv. 541-543)[44]

En el capítulo del ornato arquitectónico, todo jardín que se precie ha de jugar con el sonido del agua, ya a base de fuentes (algunas incluso pueden estar escondidas en una gruta, como en *Amor médico*[45]) y estanques, ya con arroyos o ríos[46]. Los amantes gustan de hacer partícipes a estos elementos de sus sentimientos, unas veces invocándolos para que actúen en favor de su pasión contrariada, y otras interpretándolos como signos propicios:

v. 844; en *Arcadia* unas pastoras irrumpen con su canto en el jardín, portando unas «cantarillas coronadas de albahaca y claveles» (ver la cita en la acotación que sigue al v. 2078). Las violetas se nombran en *Celoso*, v. 556; y las mosquetas y rosas en *Arcadia*, vv. 1703-1704: «Mosquetas que tantas veces / trébol y rosa os tejieron». Las rosas vuelven a aparecer en *Ventura nombre*, pp. 980 y 982.

[43] Citas en *Arcadia*, vv. 1687-1691: «Fresnos, en cuyas cortezas, / papel de mis pensamientos, / escribió el alma verdades / contra inclemencias del tiempo. / Robles, si firmes, villanos»; *Penséque*, vv. 2985-2987: «Trepando por los laureles / que están pegados al muro, / podré saltar fácilmente»; vv. 3048-3050: «¿No acabas de entrar ahora, / por entre aquellos laureles, / al jardín de la condesa?»

[44] Otra referencia aromática, aunque esta vez fuera del jardín, hallamos en *Quien calla*, vv. 964-968: «Ellas tiran alcancías / de nieve, y ellos, por dar / aromas a los balcones, / tiran dorados limones, / pomas y huevos de azahar».

[45] *Amor médico*, vv. 756, 758, 828 y 978, donde se hace referencia a las dos grutas que hay en el jardín de las Damas. En los vv. 2933-2935 se especifica que esa gruta acogía una fuente: «Y de medio ojo en Sevilla / sé yo que os habló después, / no sé yo en qué gruta o fuente».

[46] Se citan las fuentes en *Celoso*, vv. 415, 537 y 548; *Penséque*, v. 62; *Arcadia*, vv. 558, 732 y 1314; *Quien da*, p. 301; *Firmeza*, p. 1436. Arroyos o ríos hay en *Celoso*, v. 546; *Arcadia*, vv. 732 y 1291; *Penséque*, v. 3088. En *Ventura nombre* se habla de estanques (p. 981) y de cristales, metáfora por agua (p. 980). El estanque vuelve a estar presente en *Amor médico*, v. 755.

Árboles, ¿no le estorbáis?
Arroyos, ¿no le atajáis?
Fuese. ¡Cielos, ay de mí! [...]
¡Flores, que ya espinas piso!
¡Fuentes a quien llanto doy!
¡Confesad que loca soy,
o restauradme a mi Anfriso!
(*Arcadia*, vv. 1290-1293 y 1313-1316)

Creced, arroyuelos claros,
haced mares vuestras fuentes
para que el conde no pase,
y si pasase, se anegue. (*Penséque*, vv. 3088-3091)

¡Mira qué alegre murmura
este jardín, esta fuente!
Pues entre dientes me avisa
que el príncipe viene ya. (*Celoso*, vv. 414-417)

Otros elementos omnipresentes son las ventanas o balcones que se abren del cuarto de las damas al jardín, casi siempre con su correspondiente reja[47]. A veces ventana y balcón llegan a confundirse, según vemos en *Vargas*, donde los personajes dicen estar en el «balcón» (vv. 2302 y 2468), y en cambio las acotaciones escriben «ventana» (vv. 2462 y 2477). En *Penséque*, *Arcadia* y *Quien da* llega a nombrarse un cenador con sus sillas[48]. La mayoría de las escenas de jardín, sobre todo las que acontecen por la noche, se desarrollan estando la dama a la ventana y el galán al pie del muro; hasta el punto de que en ocasiones

[47] Las referencias podrían ser innumerables. He aquí algunas: *Quien calla*, vv. 779-785: «¿Qué hacéis, don Rodrigo, aquí, / cuando están todas las damas / de la marquesa en el parque, / por balcones y ventanas / tirando a los gentileshombres / de Aurora pellas que abrasan / de amores, con ser de nieve?» En esta misma comedia se hace referencia a las celosías: «Si se quiere entretener / agora vuestra excelencia, / una apacible pendencia / en el parque podrá ver / desde aquestas celosías» (vv. 957-961). Las rejas se nombran en *Vargas*, v. 2192: «Mas gente siento en las rejas»; *Estado*, vv. 753-756: «Le escribí aquese papel, / que después rompió el temor, / arrojándole el honor / por las rejas».

[48] *Penséque*, vv. 1128-1129a: «En aqueste cenador / hay sillas»; *Arcadia*, vv. 559-560: «Tribunal de mis desvelos, / aquel verde cenador»; *Quien da*, p. 301: «Al borde de aquesta fuente, / junto de este cenador», y p. 304: «Mijor de aquesas congojas / te sacará el cobertor / de este verde cenador».

resulta difícil deslindar si tal escena tiene lugar en el terrero de la casa o palacio, o bien en el jardín. Un buen ejemplo localizamos en *Vargas*, donde Dª Felipa emplaza a D. Ramiro de este modo: «Y aquesta noche le pido / que, a pesar de su sosiego, / me vea por el balcón / sin reja que al jardín mira / del parque» (vv. 2061-2065a). D. Ramiro, por supuesto, no está dispuesto a perder la ocasión: «Esta noche he de ir [...] / al balcón de su jardín», aunque una segunda dama (Dª Sancha) tratará de impedir el encuentro: «Adelantarme he si puedo / con las alas de mi miedo / al jardín, por estorbar / que no la lleguéis a hablar» (vv. 2138-2141). Se reitera tres veces que el encuentro será en el jardín, con lo que ya se está creando un espacio imaginario, una expectativa (espacio dramático), pero luego, cuando los amantes se junten, no se volverá a mencionar el jardín, sino que de ahora en adelante se dirá siempre «terrero» (vv. 2165, 2278, 2293, 2332 y 2369). Mayor claridad espacial se percibe en *Penséque*, donde el primer bloque de acción del acto segundo (vv. 1076-1491) transcurre de día y en el jardín de la condesa Diana, y el siguiente (vv. 1492-2115) acontece de noche y en el terrero de palacio.

También se detecta cierta vacilación en el uso de la voz jardín, que, quizás para no repetirla en exceso, alterna con sinónimos tipo «parque», «estanque» o «huerta»[49]. Otro detalle es que tales jardines son siempre de propiedad privada, pertenecientes a la aristocracia, y sólo en *Amor médico* encontramos uno público, el de las Damas, al cual acuden de día Dª Jerónima y Quiteria con sus mantos, que los utilizarán para taparse durante su entrevista en la gruta con D. Gaspar y Tello.

Muy diferentes resultan las escenas de jardín según acontezcan de día o de noche. Junto al caso citado de *Amor médico*, otras escenas diurnas de jardín se dan en el bloque primero del acto segundo de *Penséque*, así como al inicio de *Quien calla*, en lo que son situaciones paralelas donde dos damas se comunican sus cuidados amorosos. Nuevos ejemplos se hallarán en el bloque tercero del primer acto de *Ventura hijo*,

[49] En perfecta equivalencia con jardín, se habla por ejemplo de «parque» en *Vargas*, acotaciones a los vv. 2926 y 3026; *Estado*, v. 97; *Penséque*, vv. 3072 y 3098; *Quien calla*, vv. 781, 960 y 1373. En *Amor médico*, v. 755, aparece «estanque». En *Celoso*, v. 839, *Vergonzoso*, III, v. 856, y *Quien da*, p. 299, se dice «huerta». (Particular importancia tiene en este caso *La huerta de Juan Fernández*, cuya acción transcurre casi por entero en la huerta o jardín que sirve de título; no la estudiamos aquí por ser comedia de capa y espada).

donde Clemencia huye de su presunto violador por el jardín que da al bosque, o la secuencia de *Vergonzoso* en la que el pintor hace un retrato de Dª Juana vestida de hombre. Nos queda un gran número de escenas donde el jardín está reservado para la noche, que es cuando los amantes se citan para sus coloquios (inicios de *Celoso* y *Estado*) o, ya en el caso extremo que viene a coincidir con el final de la comedia, se citan para el goce carnal (*Penséque*, *Quien calla*, *Ventura hijo*, ocurriendo lo mismo, pero por partida doble, en *Vargas* y *Vergonzoso*).

El jardín aparece, por tanto, como lugar del deleite (y por contigüidad como espacio del placer y la culpa[50]), apto para expresar las quejas o cuitas de amor, y asimismo apto para el encuentro definitivo entre los jóvenes. Por esto los guardianes de la honra familiar sospechan de la presencia femenina en el jardín durante la noche (más todavía si hay un galán rondando), pues es una situación de lo más inconveniente:

> —¿A estas horas hombre aquí?
> Matalde si no se da [...].
> Pues ¿qué haces aquí a tal hora? [...]
> —El sol sale. Adiós, que es tarde
> y indecente este lugar. (*Estado*, vv. 81-82, 88 y 139-140)

> ¿Tú a tal hora en el jardín
> sola, con luz y papel? [...]
> Esta hora sospechosa [...].
> ¿Qué hacéis las dos a tal hora
> y en tal sitio? (*Celoso*, vv. 6-7, 49 y 795-796a)

Y ésta es una de las razones que expuso un «murmurador» tras presenciar el estreno de *Vergonzoso* y esgrimir ciertos reparos: la crítica en general (y yo mismo[51]) ha hecho hincapié en el libre tratamiento poético de la historia que tanto disgustó a este «pedante historial», pero apenas se ha incidido en que otra falla recae sobre el talante de las protagonistas, las hijas del duque de Avero, que, siempre según su opinión, Tirso «pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín»[52].

[50] Gómez de Liaño, 1990.
[51] Zugasti, 1993, p. 57.
[52] Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. 1996, p. 224.

Por último, el jardín es el espacio donde la dama, decidida a desposarse, citará (de palabra o por escrito) de forma taxativa al galán, sin ocultar la trascendencia del paso que está dando, con un lenguaje de cargado tono erótico:

> No da el tiempo más espacio;
> esta noche, en el jardín,
> tendrán los temores fin
> del vergonzoso en palacio. (*Vergonzoso*, III, vv. 1186-1189)
>
> Esta noche Amor concierta
> daros la posesión cierta. (*Celoso*, vv. 286-287)
>
> Que por ver si me amáis vos,
> dando a mis cuidados fin,
> a las doce en el jardín
> seré vuestra esposa. Adiós. (*Penséque*, vv. 2782-2785)
>
> Mañana en la noche quiero
> que entréis conmigo en palacio.
> No digo más, que no espero
> beber la purga despacio
> cuando de vergüenza muero. (*Vargas*, vv. 2543-2547)
>
> ¡Vive Dios, que he de probar
> yendo al jardín a esperalla,
> pues confuso me dejó,
> si soy venturoso yo,
> o si otorga amor quien calla! (*Quien calla*, vv. 2858-2862)
>
> —Pues anochece, gozad
> la ocasión que os corresponde,
> que el jardín os dirá adónde [...].
> —¡Alto! Al jardín, que procura
> ser templo de mi trofeo,
> tálamo de mi himeneo,
> teatro de mi ventura [...].
> Esta noche gozo a un sol. (*Ventura hijo*, p. 1681)

Dentro de este panorama, *Firmeza* y *Ventura nombre* son casos especiales, pues ambas son comedias palatinas de tono serio que contienen una escena de jardín aislada cada una: en *Firmeza* se localiza en el tercer bloque de acción del último acto, y en *Ventura nombre* en el segundo bloque del acto central. En ninguno de los dos casos el jar-

dín cumple la función de ser el espacio del encuentro de los amantes, según hemos visto hasta ahora, ni tampoco son escenas principales para la trama, antes al contrario secundarias. En *Firmeza* la secuencia del jardín es previa al desenlace final; es el espacio donde se refugia D. Juan, vestido de labrador, para observar de cerca a Dª Elena, su dama, que está en el interior de la casa. Se hace de noche y llega al jardín el Conde de Urgell, dispuesto a pasar adentro y gozar a Dª Elena, dama que pretende arrebatar tiránicamente a quien fuera su amigo D. Juan[53]. Éste antepone su sentimiento del honor al de la venganza personal y no mata al Conde, aunque puede hacerlo. Concluye así la escena de jardín, que es meramente preparatoria para el desenlace, donde desaparece la tensión con el restablecimiento de la pareja Dª Elena-D. Juan, y con la entrada en razón del Conde de Urgell, que cede en su torcida pretensión.

En *Ventura nombre* hallamos otra puntual escena de jardín, en la que se nos presenta a doña Sibila, viuda del rey Primislao, retirada del mundo en el jardín de la quinta de Belvalle. Estamos ante un espacio que simboliza la quietud, el sosiego y la vida retirada, siendo tal la calma que Sibila llega a dormirse. Este recogimiento se turba con la inesperada llegada de Ventura, quien contempla a la dama dormida y se sobrecoge por el erotismo de la estampa[54]. Pero Ventura es un personaje positivo y no comete atropello alguno sobre el honor de la bella durmiente, que cuando se despierta y ve al galán se apresura a salir del jardín. La importancia de esta breve escena radica en que nos ofrece una nueva prueba de la personalidad de Ventura, futuro rey de Bohemia, que a su sentido de la justicia se añade ahora su recto proceder en situación tan delicada, sabiendo contener sus iniciales impulsos eróticos. El jardín cumple aquí la función de ser un espacio dual, propio para el retiro y para el amor, aunque el desenlace es muy otro del que venimos viendo en el resto de comedias: lo que antes era lugar del goce y el placer (por las noches), ahora se convierte en tentación sabiamente superada (es de día). Resulta así que el distinto

[53] Para cumplir este objetivo cuenta con la inestimable ayuda de la criada Engracia, que le insta de este modo: «Entrad solo de aquí a un rato / y gozad, pues os le ofrece / de las sombras el sosiego; / que, como el amor es ciego, / las tinieblas apetece» (*Firmeza*, p. 1438).

[54] Palomo, 1990, ofrece varios testimonios paralelos del mercedario, aunque no recoge este que ahora nos ocupa. Ver también Orozco Díaz, 1947, p. 151.

uso que Tirso otorga al espacio del jardín en *Firmeza* y *Ventura nombre*, es un buen indicador de la distancia que media entre las comedias palatinas cómicas y aquellas en las que prevalece lo grave o serio.

A modo de conclusión cabe decir que Tirso de Molina se sirve del espacio escénico del jardín en doce de sus comedias palatinas (también lo hace en otros géneros, que ahora no estudiamos). Las marcas externas de tal jardín (indicadas tanto en las didascalias explícitas como en las implícitas) son que se trata de un recinto adosado a la casa por uno de sus lados (y con ventanas o balcones), y cerrado con un muro por el resto de lados, con una puerta que se abre al exterior. Elementos indispensables son las parcelas de verdura que forman calles y pasillos internos, las flores, los árboles y los juegos de agua a base de arroyos, fuentes o estanques; en algunos casos se mencionan adornos arquitectónicos como cenadores y grutas artificiales; en ocasiones hay referencias a la fragancia del aire y a las estrellas. Es un lugar apto para el sosiego y el deleite, adonde se retiran las damas para su solaz, y al que acuden prestos los galanes en su busca. De aquí deriva que el jardín se convierta en el espacio idóneo para el amor, marco perfecto para los encuentros dama-galán: a veces tales encuentros no pasan de ser apasionados coloquios amorosos, pero otras veces llegarán al goce físico, tras el cual los jóvenes se convierten en marido y mujer. La noche suele ser aliado permanente en este último caso, facilitando que los jóvenes burlen cualquier vigilancia.

ABREVIATURAS DE LAS COMEDIAS DE TIRSO DE MOLINA CITADAS, Y EDICIONES MANEJADAS

Amor médico *El amor médico*, ed. Blanca Oteiza, Pamplona-Madrid, GRISO-Revista *Estudios*, 1997.

Arcadia *La fingida Arcadia*, ed. Fiorigio Minelli, Madrid, Revista *Estudios*, 1980.

Celoso *El celoso prudente*, en *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Luis Sánchez, 1624 (citas modernizadas y numeradas por versos).

Estado *Amar por razón de estado*, en *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina. Primera parte*, Sevilla, Francisco de Lyra, a costa de Manuel de Sandi, 1627 (citas modernizadas y numeradas por versos).

Firmeza *La firmeza en la hermosura*, en *Obras dramáticas completas*, III, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 1411-1443.

Penséque *El castigo del penséque*, en *Doce comedias. Primera parte*, 1627 (citas modernizadas y numeradas por versos).

Quien calla *Quien calla, otorga*, en *Doce comedias. Primera parte*, 1627 (citas modernizadas y numeradas por versos).

Quien da *Quien da luego, da dos veces*, en *Obras dramáticas completas*, II, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 295-338.

Vargas *Averígüelo Vargas*, eds. Alonso Zamora Vicente y María José Canellada, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 131), 1969[3].

Ventura hijo *Ventura te dé Dios, hijo*, en *Obras dramáticas completas*, I, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, pp. 1638-1686.

Ventura nombre *La Ventura con el nombre*, en *Obras dramáticas completas*, III, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 957-1001.

Vergonzoso *El vergonzoso en palacio*, ed. Francisco Florit, Madrid, Taurus, 1987.

Bibliografía citada

AMEZCUA, José, «El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro», *Signos*, 1, 1978.

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

— «Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*», en José Amezcua y Serafín González (eds.), *Espectáculo, texto y fiesta*, 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, Agustín 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, Carmen, «El claustro: jardín místico-litúrgico», en Carmen Añón Feliú (ed.), *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 11-35.

— «Los parámetros del jardín renacentista», en Carmen Añón y J. L. Sancho (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 45-73.

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

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

AUSEJO, Serafín de, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1975[6].

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994[2]. (La primera edición francesa es de 1957, y la primera traducción española, a cargo de Ernestina de Champourcin, de 1965).

BLASCO, Javier, «El jardín mágico», en Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 223-243.

BONIFACI, Sol, «Noches en los jardines de Tirso», *Cuadernos Americanos*, 242, 3, 1982, pp. 163-194.

— «Más noches y más jardines en el teatro de Tirso», en Berta Pallares y J. K. Madsen (eds.), *Tirsiana*, Madrid-Copenhague, Castalia-Instituto de Lenguas Románicas, 1990, pp. 9-40.

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

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

DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.

— «Espacios del teatro cortesano», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 119-135.

DURÁN, Manuel, y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, «Luz y oscuridad: la estructura simbólica en *El burlador de Sevilla*», en David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 201-209.

FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín, y GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, *A propósito de la «Agricultura de jardines» de Gregorio de los Ríos*, Madrid, Ayuntamiento-CSIC, 1991.

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

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

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

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 1990.

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. de Miguel 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, Wilfried, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea, 1989.

ISSACHAROFF, Michael, «Space and Reference in Drama», *Poetics Today*, 2, núm. 3, 1981, pp. 211-224.

JACQUOT, Jean (ed.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, CNRS, 1968.

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

LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

LOUYS, Daniel, *Le jardin d'Éden: mythe fondateur de l'Occident*, París, Les Éditions du Cerf, 1992.

MALLET, Robert, *Jardins et Paradis*, París, Gallimard, 1959.

MCKENDRICK, Melveena, «El espacio simbólico en Hans Flasche (ed.), Calderón», *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 123-131.

OROZCO DÍAZ, Emilio, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada,

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

PALOMO, María del Pilar, «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, Alexander A., «De la metáfora al símbolo», en *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», en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin, 1964, pp. 141-160).

PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène: essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires, 1982.

— *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990. (Primera edición francesa, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980).

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en Carmen Añón (ed.), *Felipe II el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, Doce Puertas-Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.

PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

RAMÍREZ IBÁÑEZ, Juan Manuel, «Apuntes sobre el espacio en *El castigo sin venganza*», en José Amezcua y Serafín González (eds.), *Espectáculo, texto y fiesta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1990, pp. 147-158.

ROMANOS, Melchora, «La estructura simbólica de la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente», *Logos*, 16, 1980-1981, pp. 109-124.

RUANO DE LA HAZA, José María, y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

RUIZ RAMÍREZ, María Teresa, «El espacio y sus símbolos en la obra *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca», *Poliedro*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1, núm. 3, 1981, pp. 6-11.

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

SOCHA, Donald Edward, *The Garden Motif in Calderonian Drama*, Michigan, University Microfilms International, 1988. (Es tesis doctoral de la Universidad de Virginia).

TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.

VAREY, John E., «La campagne dans le théâtre espagnol au XVII^e siècle», en Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son*

interprétation et son public aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, I, París, CNRS, 1968, pp. 47-76.

— «Espacio escénico», *II Jornadas de teatro clásico español. Almagro*, en Francisco Ruiz Ramón (ed.), 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», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 162-172.

VITSE, Marc, «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, 2, 1996, pp. 337-356.)

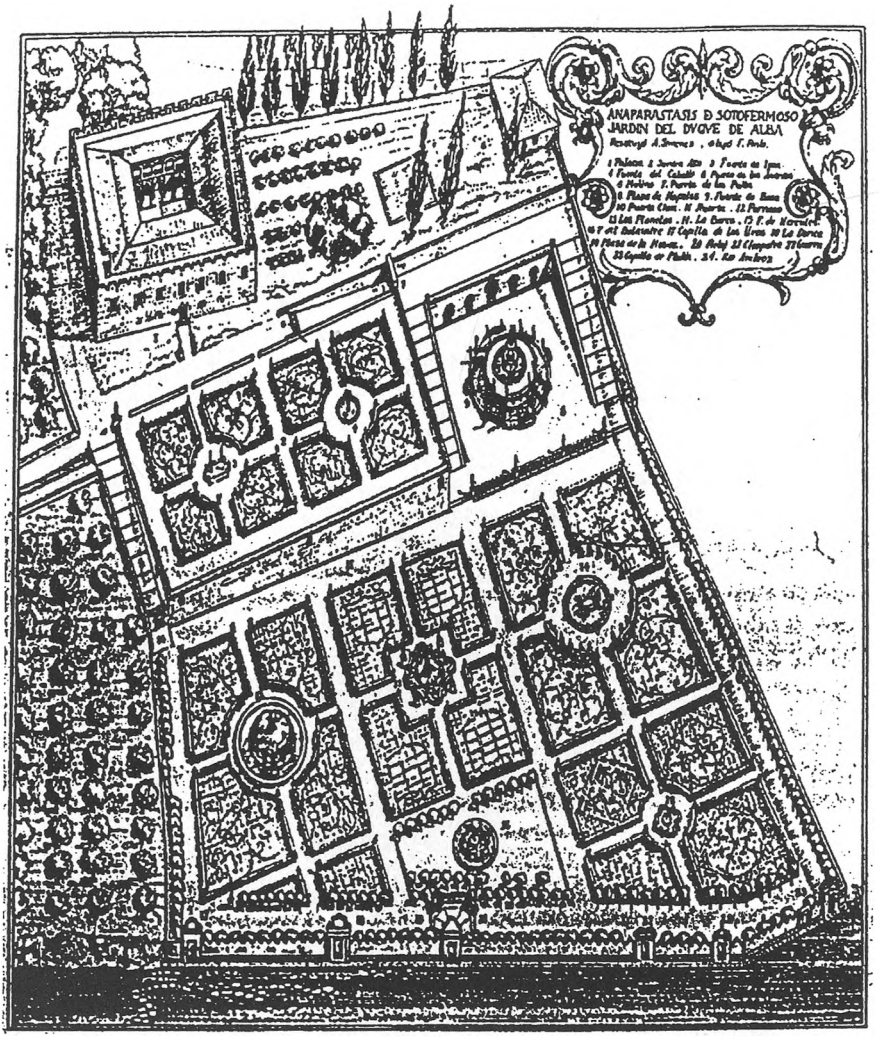
— *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e^ siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990[2].

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

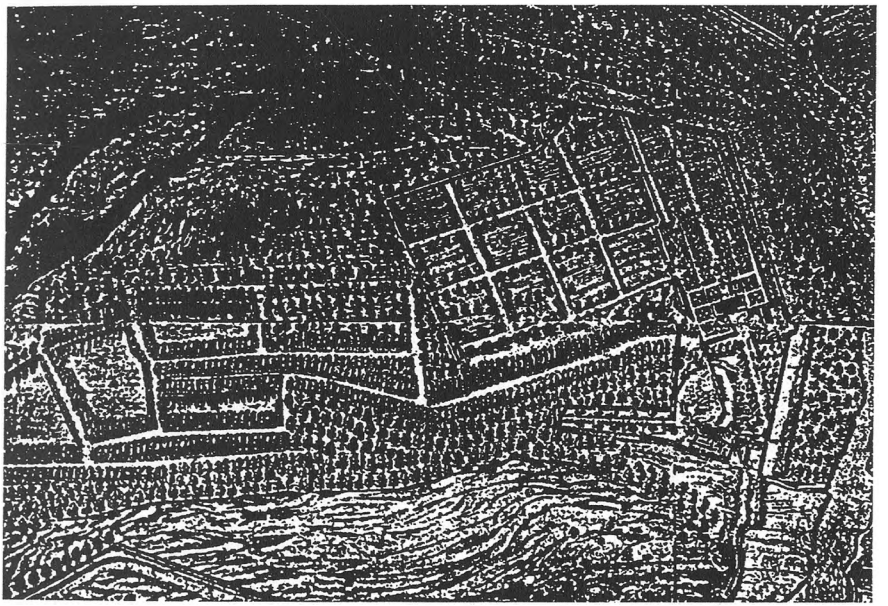
ZUGASTI, Miguel, *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. Estudio crítico*, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Obra Pía de los Pizarro, 1993.

— «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional*, Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 1988, pp. 343-357.

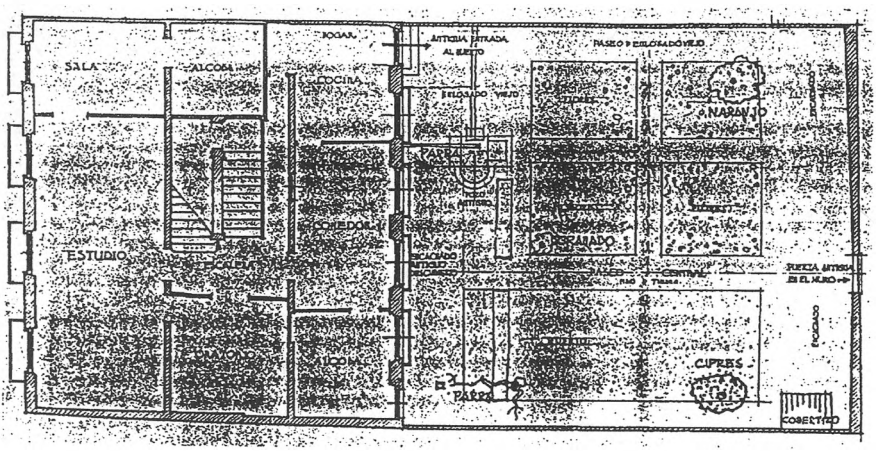
Miguel Silveira, *El Macabeo*, Nápoles. Egidio Longo, 1638
(Lámina grabada en cobre)



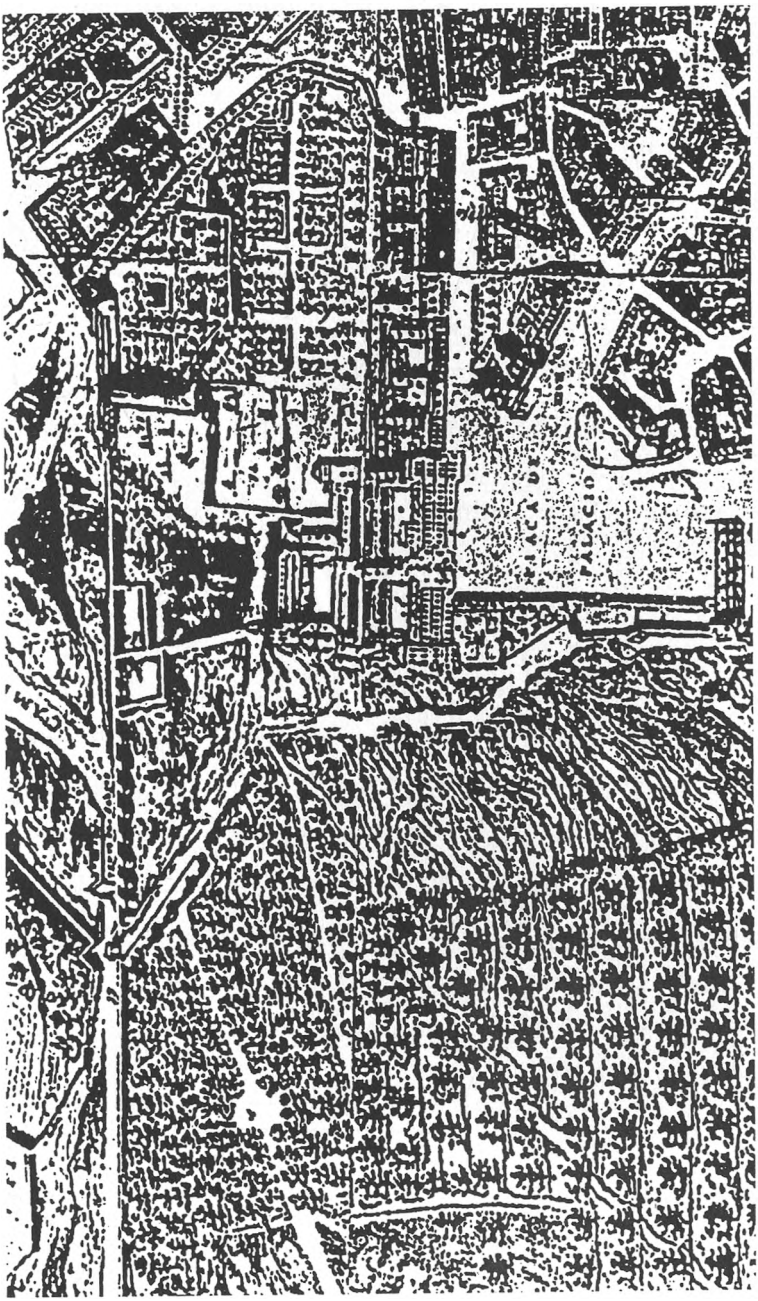
Restitución de los jardines de Abadía (Cáceres), según A. Jiménez Martín



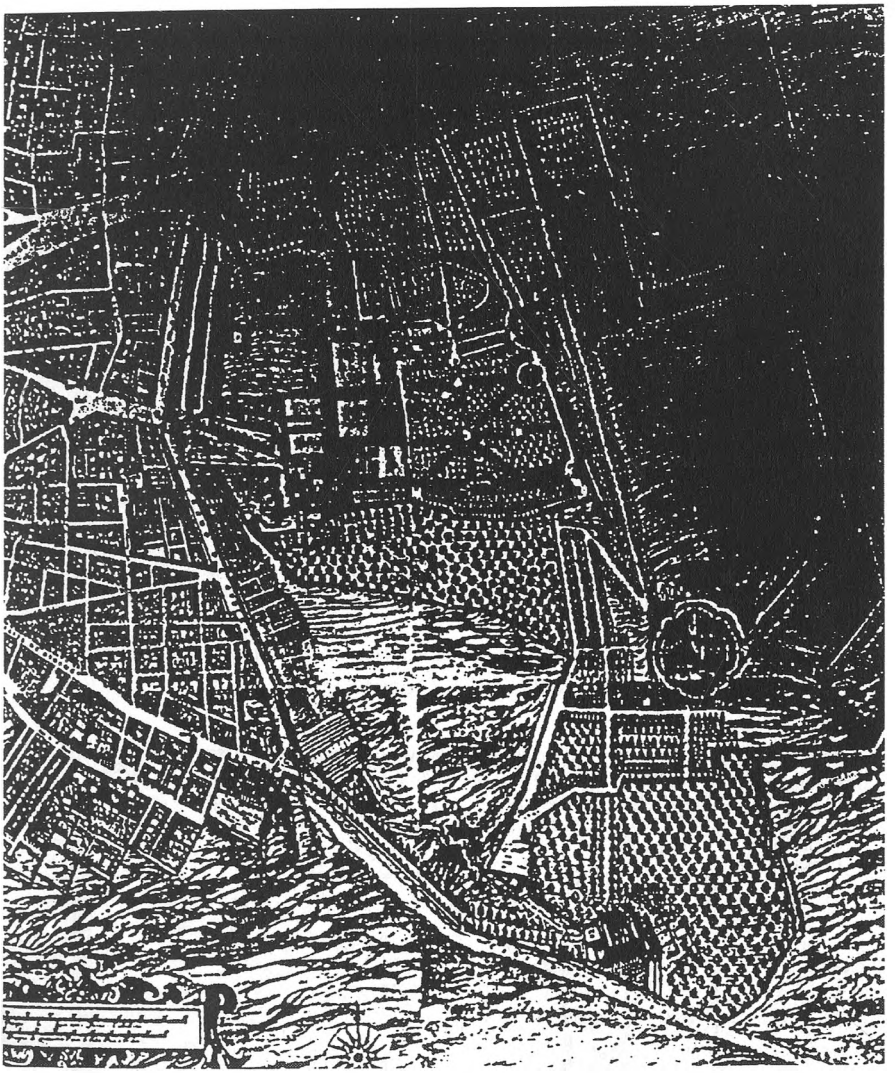
La Casa de Campo, según el plano de Texeira, 1656



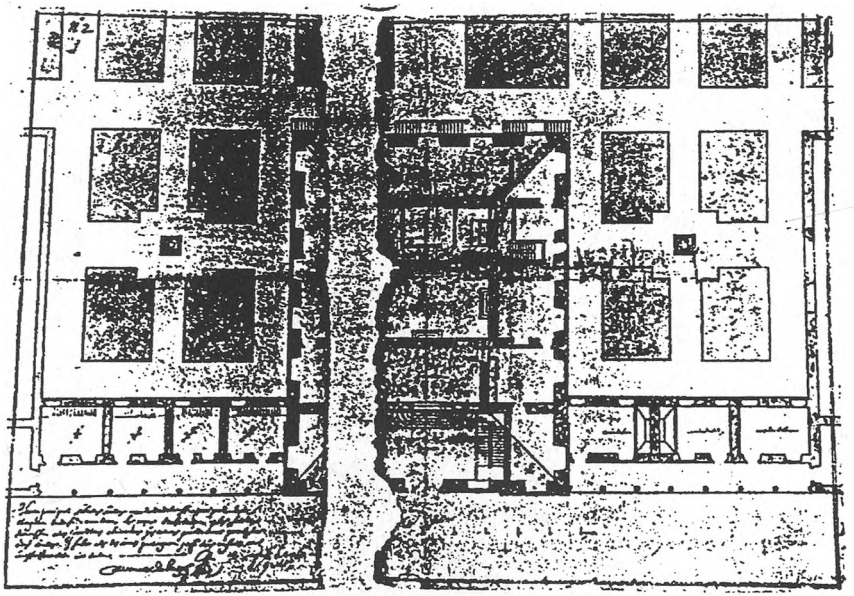
Plano de la planta principal y del huerto de la casa de Lope de Vega en Madrid



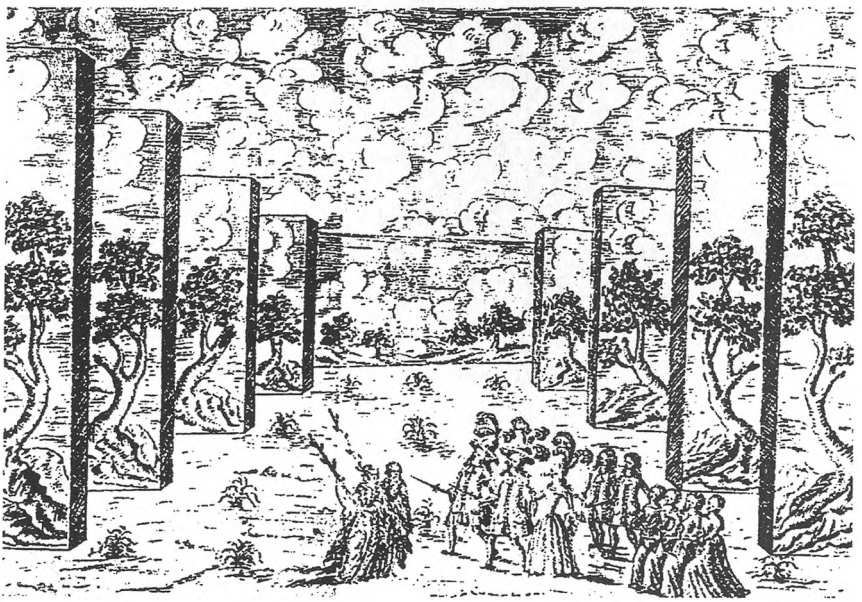
El Alcázar de Madrid y sus jardines, según el plano de Texeira, 1656



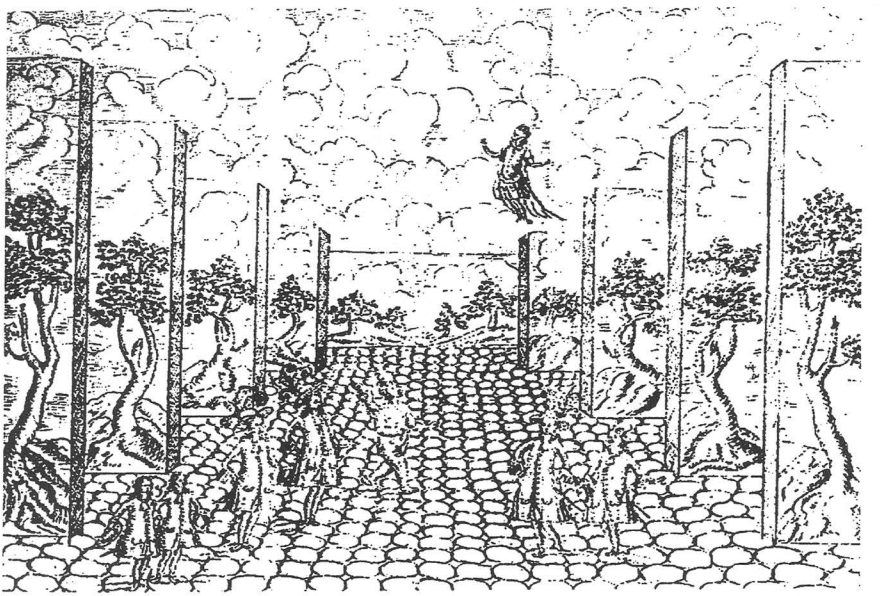
El Real Sitio del Buen Retiro, según el plano de Texeira, 1656



Juan Gómez de Mora: planta de La Zarzuela y de los jardines inmediatos a la villa, 1634 (Tovar Martín)



Escena de *La Fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca. Palacio Real de Valencia, 1690



Escena de *La Fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca