

HOMENAJE
A FRÉDÉRIC SERRALTA

*El espacio y sus representaciones
en el teatro español del Siglo de Oro*

FRANÇOISE CAZAL, CHRISTOPHE GONZÁLEZ
Y MARC VITSE (EDS.)

ACTAS DEL VII COLOQUIO DEL GESTE
(TOULOUSE, 1-3 DE ABRIL DE 1998)

SOBRE LOS ESPACIOS DEL SOSIEGO EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA*

Blanca OTEIZA
GRISO, Universidad de Navarra

Los vertiginosos enredos y acciones que protagonizan los personajes de la comedia del Siglo de Oro —que de algún modo reflejan esa agitación de época que comentó, por ejemplo, José Antonio Maravall¹ como uno de los elementos del sentimiento de crisis característicos del xvii— pueden explicar la importancia que el concepto del sosiego y sus espacios propicios alcanzan en el nivel verbal y escénico del teatro aurisecular.

El sosiego se ubica tanto en espacios naturales como en urbanos —casa, palacio, sala, salón, dormitorio..., jardín—, pero es tradicionalmente la naturaleza el *locus* esencial en que el deseado sosiego encuentra su ámbito.

Esto no quiere decir que todo espacio natural signifique sosiego, ya que son frecuentes las ocasiones en que la naturaleza resulta escenario de conflictos y violencias. Efectivamente, la sola ubicación natural no es suficiente condición para recrear el espacio del sosiego. Es necesario que ese espacio de la naturaleza se acompañe verbalmente de diversos tópicos y motivos literarios, correspondientes con los objetivos temáticos de cada obra y con las expectativas de sus personajes².

* Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación «Técnicas dramáticas de la *Comedia española*. Tirso de Molina» subvencionado por la Diputación General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura de España (PB987-0314-CO4-03).

¹ 1983, cap. 1.

² No interesan aquí las puntuales ponderaciones de una amenidad, frecuentísimas en las comedias, en tanto que retórica convencional de un estado anímico concreto, sin relevancia temática o estructural.

La representación escénica de estos ambientes, naturales o no, está bastante tipificada en los corrales áureos. Podrá ser detallada o no, rudimentaria o exquisita... pero es, sin duda, la palabra la que configura mentalmente ese espacio. En este sentido no me es relevante aquí la enumeración detallada de las didascalias implícitas o explícitas en cada escena, pues las supongo convencionales en su materialización escénica, si es que se materializan: sea como fuere no hay duda de que la mayoría de las descripciones espaciales tópicas no se corresponden con los decorados, y quedan resueltas en la representación mental y particular de cada espectador. Recuérdese también de paso la suspicacia de Tirso hacia los recursos trivial y puramente escénicos, como señala Arellano³, o el caso aparte de las comedias hagiográficas y su escenografía (apariencias, tramoyas...) en muchos casos también resuelta al uso⁴.

El *locus amoenus* virgiliano, las Arcadias del bucolismo pastoril, el paraíso bíblico, el mítico de la Edad de Oro, el mitológico del Eliseo crean o recrean este espacio poéticamente. Dicha naturaleza, perdida para el hombre urbano, opuesta a la corte y al mundanal ruido, se erige como espacio añorado al que el hombre desea volver, y entronca así con otro exitoso tópico: el horaciano *beatus ille*, que conecta a su vez con el del menosprecio de corte y alabanza de aldea, el de la brevedad de la vida, etc. Y la combinación de estos tópicos y motivos adquiere a veces significados especiales.

Trataré, pues, de estos significantes espaciales y su semántica, en unas cuantas comedias tirsianas de diferente tipología, condicionante de su empleo y función⁵. En principio con los términos «soledades» y «retiros» se compendia todo espacio natural, opuesto al urbano (cor-

³ 1999, p. 239.

⁴ Ver Ruano y Allen, 1994, pp. 447-491, y para Tirso, Arellano, 1999.

⁵ Evidentemente hay géneros y temas más propicios que otros a la expresión del sosiego: por ejemplo en las comedias urbanas de capa y espada y algunas palatinas de frenética acción y complicado enredo el espacio y concepto del sosiego —si los hay— apenas son relevantes —pienso en comedias como *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la piadosa*, *El amor médico*...—, mientras que los temas religiosos son más afectos a estos retiros como se verá más adelante. También es evidente que la inserción de muchas escenas bucólico-pastoriles, campesinas, etc. responden a funciones diversas a partir de la nuclear oposición *locus amoenus-beatus ille* / corte. Por otro lado hay casos en que los aldeanos son sacados a disgus-

te y sus palacios, calles, casas...), y diversificado en lugares varios: campo, aldea, pueblo, selva, monte... marinas, que, por otro lado, acogen también el espacio cortesano no urbano (quintas, palacios de monte, casas de recreo...), y las zonas recreativas limítrofes de la ciudad (Paseo del Prado, orillas del Manzanares...). El jardín, generalmente artificial, forma parte del espacio cortesano tanto urbano —a modo de oasis— como campestre —en palacios y quintas. Todos estos espacios, a su vez, se opondrán relevantemente al mar.

Algunos temas, como el religioso, el político, el amoroso, o las apolo­gías de la ciudad, completan su significado en la verbalización de espacios del sosiego.

En el plano de lo religioso el espacio del sosiego se configura a través de la tópica mencionada y llega a actuar como agente de la acción, que incluye o excluye a los personajes según su merecimiento: sucede en la comedia *El condenado por desconfiado* y en el auto sacramental *No le arriendo la ganancia*⁶.

En *El condenado* Paulo, ermitaño retirado a las soledades desde hace diez años por una decisión personal, está contento de haber dejado el mundo. Vive en una cueva del bosque. Y comienza la obra con un apóstrofe a su «Dichoso albergue» que no es otro que esta cueva de la naturaleza⁷. En esta tirada de versos reúne diversos motivos del *locus amoenus* y del menosprecio de corte, a los que añade motivos teológico-religiosos en consonancia con sus aspiraciones y la temática de la obra, en los que subyacen tácitamente el paraíso terrenal y alusivamente las dos ciudades agustinianas: la de Dios y la terrena.

to de su centro y llevados a la corte, que rechazarán por su artificiosidad, las más de las veces para volver feliz y finalmente a su medio, o salen de su aldea voluntariamente y manifiestan su entusiasmo por la ciudad, y también situaciones en las que los propios jóvenes ciudadanos se refugian disfrazados en la aldea. Queda por ver también la veracidad de estas expresiones o su intención paródica, etc.

⁶ Las comedias citadas procedentes de la edición de Blanca de los Ríos, se indican con la abreviatura ODC, volumen y página. Del resto de comedias mencionadas se da la numeración de los versos. Los datos completos de todas se hallarán en la bibliografía final.

⁷ Debe subrayarse la importancia del contexto, que orienta el sentido de un elemento: la cueva, por ejemplo, en muchos otros textos de Calderón sobre todo, simboliza la ceguera pasional, etc., al igual que el bosque. Pero en el caso de los motivos explícitos de este contexto identifican este espacio como *locus amoenus*.

Pero Paulo no es sincero porque en realidad mercadea con Dios: mediante este retiro busca su bien ya que espera la salvación de Dios por su comportamiento. En consecuencia, Paulo no es digno de este entorno ameno, su interior desasosegado y desconfiado no es acorde con el paisaje y es arrojado de él —como si del destierro del Paraíso se tratara— al mundo y sus peligros. No sobrevive a ellos y su trayectoria personal y desasosiego interior se refleja en el espacio en que se refugia, el bosque de los bandoleros —la otra naturaleza violenta y brutal—, y finalmente el infierno, espacio del desasosiego máximo, diríamos, en la representación mental del hombre barroco, opuesto estrictamente al *locus amoenus* del Paraíso o del Cielo.

En contraste aparece en el mismo lugar el criado Pedrisco cargando un haz de yerba, y recrea este paraje ameno desde la percepción física, material del criado-gracioso. Él está triste en ese entorno que nada tiene de agradable y sosegado para él, a causa de otro motivo literario del *beatus ille*, el de la pobreza, negativo para la visión del gracioso; si en otros contextos esta pobreza conectada con el *beatus ille* adquiere sentido cristiano, aquí es una cuestión práctica: Pedrisco pasa hambre, pues come solo yerba de manera que «algún mayo he de parir / por las yerbas que he comido» (ODC, III, 455). Y si Paulo apostrofaba a la cueva como «dichoso albergue», Pedrisco lo hace en clave de parodia a los olmos sombríos a la par que recuerda los jamones con que sueña. El criado, que seguirá las aventuras mundanas y bandoleras de Paulo, no tendrá castigo divino y sí premio terrenal: el hombre urbano vuelve así a su espacio natural: la ciudad, de la que salió obligado. Es decir, el espacio del sosiego se hace clave simbólica en la trayectoria de estos dos personajes.

Otro contraste en la percepción del tópico del *locus amoenus* y alabanza de la vida retirada encontramos en el auto sacramental *No le arriendo la ganancia*: se trata ahora de la dicotomía entre aldea, centro del sosiego, naturalidad, sencillez, con las connotaciones cristianas de virtud, verdad, etc. —un lugar, en fin, deleitoso para la salud del alma— y corte, centro del mal y sus vicarios mundanos: la ambición, vanidad...; visión negativa requerida, bien es cierto, por el propio género.

El joven Honor, labrador, quiere abandonar la aldea y marchar a la corte. Las advertencias contra ésta son constantes, y el sensato Acuerdo, joven también, intenta convencerlo de las bondades de la vida retirada desarrollando este tópico con el del *beatus ille*, en los que se inser-

tan alusiones bíblicas, en concreto del Apocalipsis (12, 3 y ss.), novedosas en el lugar común, pero habituales en el género sacramental (vv. 166-231).

Pero a Honor no le convencen las ideales amenidades y sencillez que le describen y resuelve las advertencias desmitificando el tópico de la bondad de la aldea, mostrando sus verdaderos inconvenientes (vv. 276-315). Tampoco a Honor le corresponde ubicarse naturalmente en un paraje *amoenus* del sosiego, porque su interior está desasosegado: sus conceptos y preocupaciones típicamente aristocráticas, cortesanas y mundanas desdichan por completo con el *locus amoenus* que sirve de marco inicial a este auto sacramental, en particular, tal como se inscribe en el marco del auto sacramental, en general.

Y, claro, irá a la corte y sufrirá todas sus perversiones. El desasosiego de Honor llegará al punto más alto con el escarmiento: terminará abandonándola, para volver a los espacios abiertos, pero no amenos, sino inquietantes: unas peñas desde las que intenta suicidarse. El didactismo del género tendrá en el arrepentimiento su vehículo doctrinal.

En ocasiones, y todavía dentro de la temática religiosa, el espacio de la corte o los condicionamientos sociales —en tanto que plano de lo mundano— se significan como el espacio de tránsito en que los personajes deben actuar antes de llegar a su retiro definitivo en el sosiego. Es el caso de los protagonistas de *La dama del olivar*, *Doña Beatriz de Silva*, *El mayor desengaño* y *Los lagos de San Vicente*, todas comedias hagiográficas.

El joven labrador Maroto de *La dama del olivar* vive en la quietud de su aldea, contrario al matrimonio y muy fervoroso de la Virgen. El desasosiego viene cuando intenta casarlo y descubre que la elegida por esposa tiene amores con otro. Decide no casarse y ser esposo de la Virgen. Entre tanto la que iba a ser su mujer es violentada por su caballero y se hace bandolera. Al bosque en el que reina esta bandolera llega Maroto reflexionando y apostrofa, en sus cuitas, cómo no, a las soledades, alabando la vida de aldea en tanto que símbolo espacial de la sencillez, verdad, virtud... (*ODC*, II, 256-257). Alabanza ésta puesta en boca de un aldeano convencido del tópico por sus creencias cristianas y aspiraciones religiosas; desde esta perspectiva el lugar común se hace pura retórica porque en ningún caso corre riesgo de trocar la aldea por la corte o de cambiar de estado; el problema del matrimo-

nio ya lo ha solucionado, y la escena adquiere significado en tanto que tránsito hacia su servicio a la Virgen: es apresado y colgado de un árbol por la bandolera Laurencia, pero será salvado por la Virgen, a la que dedicará el resto de su vida.

En *Doña Beatriz de Silva* la acción transcurre en diversas cortes europeas: Lisboa, Castilla, Milán. Y Beatriz, noble portuguesa en la corte castellana, se verá envuelta por su belleza en una intriga de celos, nada menos que de la reina. Un anticipo del espacio del sosiego final se ubicará en palacio y, concretamente, en un lugar cerrado: dentro de un armario, en el que Beatriz es encerrada por la reina durante tres simbólicos días (vv. 1785 y ss.). Pero este espacio asfixiante, pequeño y oscuro, se convierte en amplio, luminoso, y despertador de la conciencia de la dama, cuando se le aparece la Virgen niña, la libera momentáneamente de su encierro y le ordena que funde el monasterio toledano de la Concepción (vv. 2057 y ss.). Tras esto, vuelve feliz a su encierro, y desengañada de la corte, decide abandonarla.

Otro personaje, pues, que abandona la corte, el mundo y sus peligros para refugiarse en el sosiego, en este caso, de un monasterio. Su paso por el espacio cortesano no es más que el tránsito hacia su destino con el que se justifica doctrinalmente el desasosiego mundano.

Igual le sucede a Bruno en *El mayor desengaño* (ODC, III), donde el camino de santidad del protagonista pasa por los desengaños del mundo loco —desasosiegos— que va sufriendo, hasta descubrir la vanidad de las cosas terrenales, expresa en un parlamento lleno de tópicos y lugares comunes: poder igualatorio de la muerte, *beatus ille*, brevedad de la vida... Esta revelación le llevará a retirarse en la soledad terrena máxima del desierto —espacio carente de toda perturbación material— donde pasará el resto de su vida en sosiego.

En *Los lagos de San Vicente* el tránsito se refuerza con abundante materia teológica para demostrar cuál es la verdadera religión. Casilda, princesa mora, está en proceso de conversión al cristianismo y compara ambas religiones. Uno de los aspectos disuasivos es el paraíso final ofrecido por Mahoma a sus fieles, que no relacionará con el paraíso cristiano —máximo significante del sosiego espacial y anímico, operativo en el espectador, aunque no descrito—, sino con el reino de los cielos prometido por Jesucristo (ODC, III, 24-25). El paraíso de Mahoma provee de sosiego material, sensual... pero no espiritual; es premio para el cuerpo, no para el alma, que es el que busca Casilda

(ODC, III, 23-24). Y, como señala García Valdés, la enumeración de los placeres de este paraíso de Mahoma «son expuestos por Casilda (Tirso) casi al pie de la letra de como se encuentran en las fuentes musulmanas»⁸ del Corán. Este espacio artificioso, centro de lujo y sensualidad, que recuerda las cortes maravillosas de *Las mil y una noches*, se significa en su finalidad doctrinal evidente. Casilda, otro personaje desasosegado, abandonará la corte de Toledo y peregrinará hasta encontrar ese espacio natural de su sosiego en tierras burgalesas: los lagos de San Vicente, donde se le aparece la Virgen.

En el género hagiográfico, por tanto, el alcance del espacio del sosiego es el objetivo final de sus personajes, en tanto que recompensa por su azaroso tránsito por el mundo, lugar del desasosiego. Y la dualidad espacial queda tipificada y significada en la trayectoria biográfica de sus protagonistas: dramatización de la leyenda que da origen al convento mercedario del Olivar en Estercuel, según la cual la Virgen se aparece a un pastor del pueblo en un olivo (*La dama del olivar*); de la vida de doña Beatriz de Silva, fundadora de la Orden concepcionista, defensora del immaculismo de la Virgen (*Doña Beatriz de Silva*); de la de Bruno de Hartenfaust, fundador de la Orden de la Cartuja (*El mayor desengaño*); o de la de Santa Casilda (*Los lagos de San Vicente*). Se observa además un polimorfismo del espacio del sosiego, relacionado con el sentido espiritual, que justifica que un armario (o sea, una jaula) pueda transformarse en lugar de descanso y fruición espiritual.

En lo político —siguiente tema al que me refiero—, el espacio del sosiego adquiere la dimensión contraria y pasa a ser ahora el espacio de tránsito, en coherencia con la doctrina político-moral de la época, como veremos. Este tema, al igual que el religioso, es particularmente afecto a la inserción de espacios retirados, pues, como señala Arellano al tratar del tema del poder en el teatro del mercedario, el *beatus ille* funciona

en estas comedias de ingratitud y fatiga, como espacio de consuelo y refugio, proporcionando una sublimación literaria a la expulsión del poder, y confrontando el tono de lucha política con la espiritualización estetizante

⁸ 1995, p. 169.

y moral del retiro de la envidiosa vida cortesana, mecanismo bien conocido en la literatura barroca, donde tantas crisis asoman y se enmascaran⁹.

Comedia representativa de la interacción del ámbito del sosiego y del de la política es *La república al revés* (ODC, I). En ella hay dos espacios claramente definidos como significantes del bien y del mal. El mal, que actúa en el palacio, la corte, como centro inequívoco de la maldad, injusticia, eros desatinado, adulación, etc., y el bien que, por oposición, se asienta pasivamente en el campo, la aldea, a donde se retira obligada la justicia, firmeza y buen gobierno, y en donde reside la honestidad y la fidelidad.

Constantino usurpa el trono a su madre, la reina Irene, y ésta determina ir a vivir a una cercana aldea. En este espacio tampoco estará a salvo de su hijo, pues querrá matarla para llevar a cabo su mal gobierno y desenfrenos amorosos sin crítica ni oposición.

Los pastores de la aldea festejan la llegada de Irene con un desfile de gente y presentes propios de un *locus amoenus*, de una Arcadia, de una tierra prometida, que introducirá la evocación real de la falsedad de la corte.

Los desmanes de Constantino ponen la república al revés¹⁰: es adúltero, liberta a los ladrones, manda quemar las imágenes de santos, etc. Mientras tanto, Irene, a pesar de integrada en la vida de aldea, no encuentra el sosiego: atenta a los desmanes de su hijo, preocupada como buen gobernante por el futuro del reino y sus súbditos... y con riesgo de perder la vida, sale disfrazada de pastor lamentándose y apostrofando a los montes, en los que se refugia ahora para evitar su muerte y simbólicamente la de Grecia.

A esta espesura boscosa irán llegando los personajes a los que el tirano trata de matar. Es el espacio de la salvación física, no del sosiego. Los soldados, que han encontrado a Irene huyendo por el monte, la aclaman de nuevo emperatriz y la restablecen en su gobierno. Con Irene todavía en los montes los mecanismos de la justicia no se hacen esperar, pero también los de la clemencia. Actitudes y actuaciones que avalan su categoría de gobernante y su buen gobierno. Y el espacio queda así significado: Irene regresa a la corte para poner sosiego (orden) en ella.

⁹ 1994, pp. 64-65.

¹⁰ Ver Arellano, 1994 y 1995.

Semejante caso es el del soldado y conquistador Gonzalo Pizarro en *Amazonas en las Indias*. Las luchas por el poder al que considera tiene derecho le hacen retirarse prudentemente a su encomienda, mientras espera la ratificación real de este derecho de gobernación. Un mes lleva retirado Gonzalo y comienza el tercer acto con un soliloquio elogioso de esta vida y sus consecuencias, que funcionalmente no es sino el descubrimiento del sosiego por el hombre de acción (vv. 2058-2097). Pero su apartamiento no dura mucho. Los militares van en su busca para que ejerza su derecho a ser gobernador, porque el poder está en manos de un tirano, que comete atrocidades. No le sirve de nada resistirse en tanto que debe salir contra la tiranía, la injusticia, el desgobierno, o sea, la negación del bien común que debe ofrecer todo gobernante.

También la reina de *La prudencia en la mujer* se retira a la soledad del campo tras dejar a su hijo el reino pacificado y seguro, es decir, una vez cumplida su misión de gobernante. En el campo encuentra el sosiego y paz que la sencillez le previene y así lo manifiesta mediante la tópica del menosprecio de corte y alabanza de aldea, expresión de su virtud cristiana, como explica don Alonso: «Los requiebros amorosos / con que vuestra majestad / celebra la soledad / sin temores ambiciosos / son muestras de la virtud / que en su cristiandad emplea» (ODC, IV, 944). Pero tras su retirada del gobierno las intrigas y traiciones se avivan en torno al rey y ella misma, haciendo tambalear de nuevo la seguridad del reino. Será el propio rey quien acuda al campo, centro de la reina y por tanto de la virtud, en busca de la verdad. Restablecida ésta, la reina seguirá retirada en el campo, que ahora sí puede ser su esfera definitiva como retiro cristiano de la virtud tras cumplir su misión de buen gobernante. Ya no necesitará volver a la corte, pues el rey ahora es capaz de regir por sí solo tras desterrar la traición y mentira del reino. Su faceta de buena gobernante se ve hasta en el final cuando apela, como Irene, a la clemencia y no a la venganza: «Sepa / España que soy clemente / y que el valor no se venga» (ODC, IV, 951).

El sosiego, en suma, no es el espacio del poder. El tema político condiciona también el tratamiento de los espacios sosegados y mundanos, que se justifican por la doctrina moral de la época, recogida insistentemente en escritos morales, propagadores de estas ideas que se hacen comunes: la vida retirada en la aldea no es el centro de la

majestad, su centro es la corte donde administra el bien común, en tanto que reyes, príncipes y gobernantes en general son los «instrumentos de la felicidad política y de la salud pública»¹¹. Las soledades se restringen al necesario descanso y divertimento eutrapélico de las preocupaciones y ocupaciones reales: «el reposo del príncipe no ha de ser ocio, sino descanso», dado que «nacieron para el trabajo»¹², y un trabajo, por cierto, muy fatigoso, como dice Quevedo: «Que el reinar es tarea; que los cetros piden más sudor que los arados, y sudor teñido de las venas [...] Y como suene afrenta en las majestades el descansar un rato [...]»¹³. Y los personajes tirsianos expresan frecuentemente ideas parecidas sobre la dura tarea de gobernar y su terapéutico descanso¹⁴.

El proyecto vital de los personajes condiciona también la presencia y función del espacio del sosiego. El apartamiento de la corte es, una vez más, transitorio en personajes destinados a misiones cortesanas. Es lo que sucede en *Privar contra su gusto*, *Ventura te dé Dios, hijo*, *Quien habló pagó*, etc., con distintas significaciones.

El conde de Urgel en *Quien habló pagó* pasa una temporada en el campo: convaleciente de un intento de asesinato y tras ser salvado por un aldeano, expresa su desencanto valiéndose del tópico del *beatus ille*¹⁵. Pero, cuando lo hace, está, como señala la acotación, «con gabán de labrador y apoyándose en la espada» (ODC, II, 537). Relevante indicación vestimentaria que contrapone el significado del espacio sosegado del campo y el desasosiego de las intrigas de palacio, anticipando la transitoriedad de este retiro. Su *beatus* es más retórico que convencional; su paso por el sosiego es momentáneo y justificado por la es-

¹¹ Saavedra y Fajardo, *Empresas políticas*, empresa 2, p. 24.

¹² Saavedra y Fajardo, *Empresas políticas*, empresa 72, p. 506, y empresa 20, p. 134, respectivamente.

¹³ Quevedo, *Política de Dios*, p. 703.

¹⁴ Pueden verse ejemplos en *Quien habló pagó*, ODC, II, 525 y 537; *La prudencia en la mujer*, ODC, IV, 944; *Amar por razón de estado*, ODC, III, 1104; *Privar contra su gusto*, vv. 250-253...

¹⁵ Blanca de los Ríos señala en nota sus coincidencias con el de *La dama del olivar*, *El condenado por desconfiado* y *Ventura te dé Dios, hijo*, pero en realidad responden a objetivos distintos como se ha visto. Para el de *Ventura te dé Dios, hijo*, ver *infra*.

estructura: pasará, aunque de montero, del servicio de una corte a otra, hasta su identificación y restauración final.

En *Privar contra su gusto*, que desarrolla el tema de la privanza y poder, el retiro proviene de una experiencia pública negativa del padre del protagonista. Don Juan, noble catalán, vive con su hermana retirado de la corte, porque así lo hizo su padre agraviado injustamente como privado del rey don Alfonso. Y el joven vive a gusto «solo con la medianía / contentos, que a Dios pedía / el discreto Salomón» (vv. 419-421), escarmentado por la suerte que corrió su padre y seguro de la educación que recibió (vv. 400-418). Por eso, cuando su destino hace que salve al rey de la muerte y éste lo nombre su privado, se niega reiteradamente al cargo. Finalmente encontrará acomodo en la corte tras asegurar su privanza y emparentar con el rey. El retiro no es para don Juan, caballero y noble cortesano; su proyección vital lo dirige a vivir en la corte, pues su retiro no proviene de su propia experiencia sino del desengaño de su padre. La educación paterna conforma su pensamiento receloso, precavido y prudente, que es el que le ayuda a triunfar en su verdadero espacio.

Tampoco el proyecto vital de Otón en *Ventura te dé Dios, hijo* pasa por el retiro cortesano al que le castiga su padre por necio y estudiante incapaz. La insistencia de su padre en destinarlo a las letras la enjuicia así la sensatez materna: «Ir contra su natural / es contradecir al Cielo» (ODC, II, 698). En el retiro del campo, «con un gabán de campo», Otón recita un soliloquio en que apostrofa a diversos elementos de la naturaleza (ODC, II, 704-705), quejándose, en realidad, no tanto de su retiro social como de su pena amorosa. Pero el destino de Otón no es triunfar en las letras sino en la corte —será nombrado conde—, y es en este retiro donde casualmente comienza su ventura al conocer a Clemencia, que desencadenará una serie de acontecimientos como su participación exitosa en la guerra. Es decir, en el conocimiento por la experiencia y no por la especulativa será donde empezará su afortunado proyecto de vida; la guerra será su medio para triunfar, espacio totalmente contrario al de la quietud. No son ideas novedosas; la coherencia temática proviene del cosmopolitismo humanista, que reiteran Tirso y otros con frecuencia: «No es hombre quien de su tierra / no sale» dice Otón (ODC, II, 713); y el embajador don Íñigo: «Huélgome infinito yo / de veros por esta tierra, / que el que en la suya se encierra / y nunca se divirtió / en las demás no

merece / de discreto estimación. / Historias los reinos son / y el que verlos apetece, / estudiando en la experiencia / que a tantos renombre ha dado, / vuelve a casa consumado / y es para todo. No hay ciencia / en libros como en los ojos, / porque en la práctica estriba / la más especulativa» (*El amor médico*, vv. 1341-1354)¹⁶.

En suma, tanto Otón como don Juan, o el conde de Urgel son jóvenes cortesanos y no es propio de la juventud, con un proyecto vital por cumplir, el retiro al espacio de la soledad, más propio de la vejez cansada (caso del duque en *El pretendiente al revés*, ODC, III, 240), escarmentada (el del padre de don Juan en *Privar contra su gusto*, o el del viejo Ricardo en *Amar por razón de estado*, ODC, III, 1098-1099), o de la virtud cristiana (el de la reina María en *La prudencia en la mujer*, ya comentado).

Me centraré a continuación en el difícil sosiego de la urbe que tiene también su expresión en algunas comedias tirsianas. El hombre barroco es urbano: reside en la ciudad donde tiene su *otium* y *negotium*¹⁷ —más *negotium* que *otium*—, que se traduce en una agitación, que fascina al hombre barroco, que, por otro lado, busca también el deseado sosiego. Y la confrontación entre la atracción de la ciudad y la añoranza del ideal utópico del retiro es la clave para comprender muchos matices de la aspiración al sosiego. Esta confrontación puede ser excluyente o complementaria: elegir uno u otro, o bien anhelar ambos espacios, opción ésta, por otro lado, afín a la condición humana y especialmente al extremismo del hombre barroco. A la ciudad llegan gentes de todas partes, y del campo fundamentalmente, para probar fortuna. Los únicos que pueden volver al campo, y su idealización, son los señores que mantienen sus posesiones campestres, aunque residen en la urbe. La mayoría de los ciudadanos, por tanto, no tiene posibilidad de refugiarse en la amena soledad del campo; y el hombre urbano tendrá que configurar esa amenidad espacial en la propia ciudad, según criterios de comodidad, abastecimiento, belleza, espacios de re-

¹⁶ Más casos en Tirso, *Quien da luego, da dos veces*, ODC, III, 296; *Cigarrales de Toledo*, p. 302; Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, I, pp. 66, 173; Céspedes, *Varia fortuna*, p. 69; Cervantes, *Los trabajos de Persiles*, p. 187, etc.

¹⁷ Ver Maravall, 1983, espec. pp. 227 y ss., y Vitse, 1990, pp. 476 y ss. para los conceptos de «madrilénisation et modernisation».

creo, y otros, que dan lugar a innumerables apologías urbanas —evidentemente no interesa ahora la dimensión negativa de la urbe.

Tirso no es una excepción entre los escritores que reiteran sus admiradas alabanzas de la ciudad. Así Sevilla es centro de la célebre apología que hace don Juan a Octavio (*¿Tan largo me lo fiáis...?*) en una tirada de más de 250 versos a la que Octavio responde:

Si en Nápoles os oyera
y no en la parte en que estoy
del crédito que hoy os doy
sospecho que riera.
Mas llegándola a habitar
es por lo mucho que alcanza
corta cualquiera alabanza
que a Sevilla querráis dar. (ODC, III, 603-605)

No se burla Octavio de las excelencias de la ciudad, pero sí de la retórica de don Juan, que en su entusiasmo se remonta a la etimología de Sevilla, su fundación, historia, etc. Y Octavio tiene razón. La descripción, de tintes corográficos en su inicio, es un pegote laudatorio y artificioso, exponente de la suspensión que provoca en la época la grandiosa urbe en la que

cuanto el sol engendra
y el mar y la tierra rinden
para que el hombre lo goce
lo gaste y lo desperdicie
en Sevilla está cifrado. (ODC, III, 605)

No es menos célebre la Lisboa de *El burlador de Sevilla* en tanto que «octava maravilla». La descripción de Lisboa es otra extensa tirada de versos en la que se describe la ciudad y sus alrededores con fiel puntualidad y admiración. Se mencionan, entre otros aspectos que me interesan, su capacidad de abastecimiento, pues cada tarde llegan

más de mil barcos cargados
de mercancías diversas,
y de sustento ordinario:
pan, aceite, vino y leña,
frutas de infinita suerte,
nieve de Sierra Estrella [...] (vv. 842-847),

sus numerosas quintas:

mil y ciento y treinta quintas, [...]
con sus huertos y alamedas (vv. 786-789),

o la ingeniería de la plaza ganada al mar:

En medio de la ciudad
hay una plaza soberbia
que se llama del *Rufo*,
grande, hermosa y bien dispuesta,
que habrá cien años y aun más
que el mar bañaba su arena,
y ahora della a la mar
hay treinta mil casas hechas. (vv. 790-798)

Aquí, sin embargo, la relación de la ciudad, propia de la mítica Edad de Oro, tiene una función estructural que el profesor Vitse estudió hace algún tiempo¹⁸.

Madrid no es menos bondadosa en la comedia palatina *La fingida Arcadia*. La descripción es mucho más breve, y no contempla su urbanismo, sino que se centra, entre otros valores, en su salubridad y riqueza comestible. Es natural, está en boca de una criada madrileña que reside en Italia y que evoca su ciudad con la distancia del recuerdo. Valladolid sería competidora de Madrid, que es «corte digna de España y madre benigna del mundo»,

si el clima y cielo tuviera
que a Madrid hacen señora. [...]
fuentes que pueden dar
salud al más desahuciado.
Si saber sus frutos quieres
flora sus campos corona
su tributaria es Pomona [...]
Dale en olivos Minerva
oro puro y generoso,
ganado, el monte, sabroso,
tomillos el campo y hierba [...]
Goza del llano y montaña
que sus términos incluye. (ODC, III, 1391)

¹⁸ Ver 1978, pp. 21-29, para las diferencias que establece entre la loa de Sevilla en *¿Tan largo me lo fiáis?* y la de Lisboa en *El burlador de Sevilla*. Ver también en el

Al principio de la comedia, la descripción laudatoria se inserta apropiadamente en el diálogo, tanto por su extensión discreta como por la situación. Su ama, Lucrecia, es una enamorada de Lope de Vega y por tanto de todo lo español, y no duda de la veracidad de la descripción pues bástale ser patria de Lope. O sea, Madrid se añora como una Arcadía urbana real, que se contrapone a la Arcadía lopesca, fingida, que intenta recrear a su alrededor la italiana Lucrecia.

En *El amor médico* el espacio urbano es variado —Toledo, Sevilla, Coimbra— y paralelo al itinerario de las sucesivas desventuras de Gaspar. Cobran protagonismo Toledo y Coimbra. La primera en competencia con Sevilla y la segunda como ciudad saludable frente a Lisboa, picada de peste. Ambas recogen una mixtura de atractivos: los propios de un *locus amoenus* y los provenientes de sus ofertas y servicios. De Toledo se alaba su monumentalidad y las condiciones benévolas para vivir: belleza de paisaje, zonas de esparcimiento deleitosas y saludables, abastecimiento de productos..., o sea, una ciudad amable. Esta perspectiva de la ciudad la tiene el sevillano Gonzalo de oídas; el toledano Gaspar no puede hacer esta apología pues ha salido de Toledo huyendo requisitorias y su percepción de la ciudad no es sosegada. Con todo, la alabanza toledana funciona como engarce con el inicio de las desventuras de Gaspar en esa ciudad, y resulta tópicamente superflua (vv. 330-356). Sí hace Gaspar justificada apología de Coimbra a la que añadirá otras amabilidades concretas como la apacibilidad y el sosiego (vv. 1233-1246). Él reside en esta ciudad desde hace algún tiempo, y en ese espacio ha recobrado cierto sosiego. Lo que no sabe todavía es que en breve esa quietud se convertirá en frenética desorientación. Esta geografía urbana, descrita tópicamente, queda disminuida por la enmarañada acción.

Por último, los espacios del sosiego también se relacionan con el ámbito del amor. Los personajes dramáticos áureos las más de las veces se enfrentan a conflictos provocados por el amor, que los sumen en desasosiegos anímicos. El sosiego amoroso llega al final tras haber esquivado y superado todos los obstáculos. En este sentido, la casuística amorosa combina todas las posibilidades de alteraciones: desde el

mismo artículo sus consideraciones sobre *La fingida Arcadía* y *El amor médico* (pp. 38-40), comedias que menciono a continuación.

amor sosegado que se ve alterado por un agente externo (Alejandro y Narcisa en *Celos con celos se curan*) al perturbador flechazo amoroso de, por ejemplo, Tisbea en *El burlador*. Y estas situaciones pueden ubicarse en cualquier lugar: ciudad, corte, palacio, jardín, aldea, selva, marina, etc.

Cuando hay desplazamiento —de aldea a corte, como en *El pretendiente al revés*, *Esto sí que es negociar*, *Amar por razón de estado*, *El vergonzoso en palacio...*, o de corte a aldea, como en *Ventura te dé Dios, hijo*, *Amar por arte mayor*, *La villana de Vallecas*, *Averígüelo Vargas*, y otras— cada personaje queda y arregla su vida amorosa en la esfera que le corresponde; una excepción es el caso de *Mari Hernández, la gallega*, en la que la villana acaba siendo esposa de un vasallo del rey, y cambia de espacio y esfera sociales.

La significación de las soledades y retiros en estos casos está tipificada: el desamor provoca apologías de comunión anímica, como en *Ventura te dé Dios, hijo*, donde Otón se lamenta del rechazo de su dama (ODC, II, 704-705); o en *Amar por arte mayor*, comedia en la que doña Blanca, camino de León, se queja a las «amigas soledades» (ODC, IV, 1170 y ss.) y alaba su libertad, su seguridad, porque a ella la van a casar con quien no quiere.

A veces las soledades, en vez de divertir melancolías amorosas, las acrecientan, como bien sabe Estefanía en *El amor médico* —«el campo al triste entristece / como la música» (vv. 1537-1538)—, para evitar, bien es cierto, el alejamiento de la corte donde reside su amado médico...

Otros espacios propicios al amor son las amenidades, idílicas o no, del jardín cortesano —al que se refiere Zugasti en este mismo volumen— que revisten en ocasiones connotaciones claramente eróticas: me refiero al jardín de Serafina, en *El vergonzoso en palacio*, o al de Tamar, en *La venganza de Tamar*, espacio de espionaje amoroso, en que los enamorados se van inflamando de amor por lo que ven, oyen e imaginan; a las amenidades de la huerta-jardín, prefiguradas en su tapia —en tanto que frontera del pecado—, que pueden ir más allá y significar la deshonor de la mujer, como sucede en *La dama del olivar*; y al jardín-huerta que se configura como amenísimo espacio cerrado, donde los enamorados viven su amor ocultamente, pero también su desasosiego ante el acechante exterior conflictivo (*La huerta de Juan Fernández*).

Como adelanté al principio, hay un espacio, el del mar, que se opone a todo sosiego y quietud. Es metáfora frecuente de los vaivenes de la vida en general —se remonta a la Biblia y se rastrea en la patrística, emblemática, etc.—, y de la ciudad y la corte, en particular. Pero también es metáfora frecuentísima del amor¹⁹. Tres factores confluyen en su tipificación metafórica: la cercanía fonética, la alusión mitológica a Venus, diosa del amor, nacida del mar, y el carácter inestable, móvil, mudable del sentimiento amoroso. Hay infinidad de testimonios en el teatro de Tirso, y de otros, claro, como éstos que expresan esta relación temática:

Yo, amigo, en el mar de amar,
 en un vaso harto pequeño
 comenzaba a navegar; [...]
 Era el vaso el corazón;
 la infanta el mar [...]
 Halléme desengañado,
 reconocí luego el puerto,
 reparé el vaso quebrado.
 (*Aveñíguelo Vargas, ODC, III, 1072*)

¡Oh mar de amor, leve esfera,
 qué poca ocasión altera
 las olas de tu reposo!
 (*Celos con celos se curan, vv. 1478-1480*)

Amor es mar, y en sus olas
 anegar mi paz porfía.
 (*Amar por razón de estado, ODC, III, 1110*)

CARLOS Navego, temo mudanza [...]
 en el mar de amor no hay fe [...]
 SIRENA De que se alborote el mar,
 poco se le da a la roca.
 (*El pretendiente al revés, ODC, III, 243*)

mas sé que me mandó [amor], en suma,
 embarcar, porque presuma

¹⁹Ver, por ejemplo, el tratamiento emblemático de la imagen en Arellano, 1998, pp. 178-179 y 186-187.

cuán poco hay de mar a amar
 y que es locura esperar
 firmeza en reinos de espuma.
 (*Doña Beatriz de Silva*, vv. 1861-1866)

¡Oh mar, tu golfo asegura,
 siquiera en fe de mostrar
 cuánto va de amor a mar!
 (*Escarmientos para el cuerdo*, ODC, IV, 243)

Pero también esta relación tiene funciones estructurales como sucede, por ejemplo, en *El burlador de Sevilla*, donde Tisbea en sus bucólicas amenidades de la marina, que contempla plácidamente, verá surgir del mar el principio de su mal, el fin de su sosiego y libertad. O en *Avergüelo Vargas*, donde Sancha repentinamente transforma verbalmente el espacio escénico, una sala de palacio, en un tormentoso mar en que navega peligrosamente la metafórica galera de su amor (ODC, III, 1075-1077). Extensa escena cómica en la que el gracioso le sigue el juego por creerla falta de juicio, y termina representando acciones descabelladas: hace que se tira al mar para salvar a Sancha; traga agua sucia que escupe; vuelve a subir a la galera donde rema como un galeote; naufragan; Sancha le ordena que trague a su amado a modo de ballena bíblica y él «*Hace que traga una cosa grande*»; luego que lo escupa, y así hasta que el gracioso la manda a los diablos y acaba la escena. La siguiente se ubicará en un jardín de noche.

En suma, el sosiego es una obsesión de los personajes dramáticos del xvii. En busca de él exploran diversos espacios capaces de acogerlo, desde el esperable *locus amoenus* hasta el culto jardín de galanes y damas. Pero la complejidad de su funcionamiento es notable, pues el espacio natural no se identifica sencillamente con el espacio del sosiego, sino que conoce también la vertiente áspera y violenta del bosque de los bandoleros, y el propio *locus amoenus* no puede definirse en el teatro como un espacio pasivo, sino que funciona en conexión con la índole del personaje. De ahí que un personaje como el Paulo de *El condenado*, cuya visión del mundo no deja de ser mercantil —*do ut des*, dice a Dios—, no encuentre sosiego alguno en el *locus amoenus*, y sea expulsado al bosque de la ceguera de la pasión violenta; de ahí que un personaje como la emperatriz Irene de *La república al revés* no acabe de encontrar su lugar en el espacio de la naturaleza, puesto que su obli-

gación política ha de conducirla de nuevo a la corte, único lugar donde su actividad responsable puede reorganizar el mundo; o que el joven Otón necesite salir de las soledades para poder iniciar su proyecto vital. En contraste son los personajes con misión divina, los desengañados del mundo, los viejos, los que han cumplido con su destino, quienes encuentran su centro en el espacio del sosiego, de forma que algunas tipologías (comedias hagiográficas, palatinas) y temas (religiosos, políticos...) son más propensos que otros al tratamiento significativo del sosiego y su espacio.

En otra vía, la misma urbe, en donde buena parte de los aspirantes a la calma, viven y quieren vivir, ha de convertirse, en la proyección cultural y dramática, en un espacio amable y admirable, del que se ponderan sus comodidades en los elogios de las ciudades, reiterados en estas piezas; elogios que no son siempre meras piezas retóricas de *captatio benevolentiae*, sino que, como en el caso de la loa de Lisboa, configuran dramáticamente uno de los polos del conflicto.

El eje del sosiego/inquietud es, creo, una perspectiva productiva para el examen de este tipo de espacios en el teatro de Tirso, y seguramente en el de los otros dramaturgos áureos.

Bibliografía citada

- ARELLANO, Ignacio, «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina», *Crítica hispánica*, 16, 1, 1994, pp. 59-84.
- «Estrategias de inversión en *La república al revés*, comedia política y moral de Tirso de Molina», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Mari Carmen Pinillos y Miguel Zugasti (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo xx* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre, 1994), Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 9-26.
- «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Anales cervantinos*, 34, 1998, pp. 169-212.
- «Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 157-180, y recientemente en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 238-263, por el que cito.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, ed. Antonio Pacheco, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975, 2 vols.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «*Los lagos de San Vicente*: algunas notas sobre una comedia de Tirso de Molina», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Mari Carmen Pinillos y Miguel Zugasti (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo xx* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre, 1994), Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 161-180.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, 3ª edición.
- QUEVEDO, Francisco de, *Política de Dios*, en *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía, Madrid Aguilar, vol. I, 1990, 6ª edición, 7ª reimpresión.
- 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.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Empresas políticas*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El Pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, 2 vols.
- TIRSO DE MOLINA, *Amazonas en las Indias*, ed. de Miguel Zugasti, en *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger, 1993, vol. 3.
- *El amor médico*, ed. de Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 1997. También en *Tirso de Molina. Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 1999.
- *El buelador de Sevilla*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1989.

- *Celos con celos se curan*, ed. de Blanca Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996. También en *Tirso de Molina. Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999.
- *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- *No le arriendo la ganancia*, ed. de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, en *Tirso de Molina. Obras completas. Autos sacramentales I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998.
- *Doña Beatriz de Silva*, ed. de Manuel Tudela, en *Tirso de Molina. Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999.
- *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, 4 vols.
- *Privar contra su gusto*, ed. de Florencia Calvo y Melchora Romanos, en *Tirso de Molina. Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999.
- VITSE, Marc, «La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, 2, 1978, pp. 21-41.
- *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xvif siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, 2ª edición.