

El motivo del jardín en *La Huerta de Juan Fernández*: texto dramático y texto espectacular

Estela Castillo Hernández

En este trabajo se estudia el motivo del jardín en La Huerta de Juan Fernández, del célebre Tirso de Molina. Este motivo, que aparece con frecuencia en el teatro áureo, aquí se analiza desde el espacio dramático y el espacio espectacular con la intención de ofrecer una visión más completa del hecho teatral; de esta manera, se muestra el jardín no sólo como un recurso simbólico en la obra tirsiana, también se indica cómo se representaba y cuál era su función en el tablado. Asimismo, se señalan otros temas y recursos del Siglo de Oro que confluyen en esta comedia y contribuyen en la caracterización de dicho espacio, un lugar de galanteos y enredos para los personajes.

In this work we study the garden motif in La Huerta de Juan Fernández by the great Tirso de Molina. This motif, which frequently appears in Golden Age Theater, is analyzed here from dramatic space and spectacular space with the intention of offering a more complete look at theatrical event. In this way, we show the garden not only as a symbolic resource in Tirso de Molina's work, but we also indicate how it was represented and what was its function on the stage. We also point out other themes and tools of the Golden Age that come together in this comedy and contribute to the characterization of the abovementioned space which is a place for the courting and intrigues of the characters.

En la literatura del Siglo de Oro, el motivo del jardín fue recurrente; su presencia revela una larga tradición, que se remonta hasta la Antigüedad y que encontró, después de sembrar raíces en la Edad Media y el Renacimiento, asidero en el Barroco. Los usos y significados que ha tenido el jardín son diversos, desde un espacio para la reflexión filosófica, un refugio del mundo, un territorio de espí-

ritualidad y religiosidad, hasta un lugar para la *amicitia*, el amor y el erotismo. La literatura barroca concibió el jardín como la fusión del artificio con la naturaleza; el hombre, con su ingenio, podía moldear la “llaneza” de lo natural para alcanzar la belleza, de ahí que Gracián señale, en *El Criticón*, que “Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por extremo la hermosa y aun pretende excederla en sus obras. [...] suple de ordinario los descuydos de la naturaleza, perfeccionándola en todo: *que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera*”.¹ Del artificio del creador, quien controla, limita y pule la naturaleza, surge el jardín, la huerta, el prado, el paraíso terrenal.

Esa concepción del jardín aparece en varias obras del Siglo de Oro; prosa, poesía y novela asimilan este motivo y lo reelaboran con distintas finalidades, como es el caso de *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (1570), *Nuevo jardín de flores divinas* de Alonso de Bonilla (1617), *Días de jardín* de Alonso Cano y Urreta (1619), *Jardín espiritual de monjas* de Juan Ponce de León (1627), *Academias del jardín* de Salvador Jacinto Polo de Medina (1630), *Fiestas del jardín* de Alonso de Castillo Solórzano (1634), *El jardín engañoso* de María Zayas (1637), *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas (1652) y *Jardín florido*, cancionero colectivo (1676). En el teatro áureo también aparece este motivo; según Miguel Zugasti, Lope de Vega fue “uno de los primeros ingenios barrocos en utilizar con regularidad el espacio del jardín”,² como se puede observar en sus obras *El jardín de Vargas*, *El amigo por fuerza*, *Los bandos de Sena*, *Del mal lo menos*, *El guante de doña Blanca*, *La ocasión perdida*, por mencionar algunas. Después de Lope, siguieron usándolo Tirso de Molina en sus comedias palatinas: *El celoso prudente*, *El vergonzoso en palacio*, *La fingida Arcadia*, *La*

1 Baltasar Gracián. *El Criticón*. Ed. crít. M. Romera-Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938, t. I, Crisi xviii, p. 243.

2 Miguel Zugasti. “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, en Françoise Cazal, Christophe González, Marc Vitse (eds.). *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, p. 592.

firmeza en la hermosura, etc.; Calderón de la Barca, quien alcanzó la “forma acabada” de este motivo a través de los medios escenográficos con sus comedias mitológicas, entre éstas *El jardín de Falerina* y *La fiera, el rayo y la piedra*; y Moreto, quien recurrió a algunos conceptos calderonianos y los adaptó a su interpretación del jardín, ejemplo de esa síntesis la hallamos en *La confusión de un jardín*, *La fuerza del natural* e *Industrias contra finezas*.

Ante la prolijidad del motivo del jardín en el teatro, sólo me detendré y analizaré su función en *La Huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina, comedia escrita entre marzo y mayo de 1626 y publicada en 1634 en Tortosa, en la tercera parte de las obras del autor, compiladas por su sobrino Francisco Lucas de Ávila.³ Con frecuencia, cuando se estudia el jardín en el teatro, sólo se trabaja desde el espacio dramático, dejando de lado el espacio escénico. Al obviar este último, se está coartando la obra de teatro, la cual es un “hecho literario”, que, como señala Aurelio González, entrelaza “con una relación signíca, en cuanto existe un significante y un significado, dos textos: uno dramático y otro teatral o espectacular”,⁴ de la unión de ambos textos, de su “relación dialéctica”, de su “interacción”, surge el teatro, donde se anulan texto dramático y texto espectacular “para dar por resultado un hecho literario efímero”.⁵ Partiendo de este criterio, me interesa analizar cuál es la función del jardín en la comedia de Tirso y cómo se representa este motivo a partir de ambos discursos, el dramático y espectacular. Aunque no se conocen datos acerca de la representación de *La Huerta de Juan Fernández* en el siglo xvii, es posible captar la teatralidad⁶ mediante los códigos de representación

3 Véase Tirso de Molina. *La Huerta de Juan Fernández*. Ed., intr. y notas de Berta Pallares. Madrid: Castalia, 2001, pp. 42-46.

4 Aurelio González. “Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular”, en Ysla Campbell (ed.). *El escritor y la escena II*. Ciudad Juárez: Universidad de Ciudad Juárez, 1994, p. 144.

5 *Loc. cit.*

6 Siguiendo a Aurelio González, debe entenderse por teatralidad la “interacción” del texto espectacular y texto dramático, que “parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta se halla determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación” (*ibid.*, p. 145).

existentes en el texto literario, como son las didascalias explícitas e implícitas, las cuales “por una parte generan el texto espectacular y por otra, de acuerdo a la lectura que se haga de [éstas] o a su simple presencia, sesgan el sentido de la obra teatral”.⁷ Recurriré a estos códigos para mostrar el espacio del jardín como un hecho teatral y no sólo como un recurso simbólico.

La Huerta de Juan Fernández pertenece a las comedias de capa y espada, que son, a decir de Bances Candamo, preceptista del siglo xvii, “aquéllas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin a aquellos sucesos más caseros de un galanteo”.⁸ De esta definición se desprende que el galanteo será central en estas comedias, también que el estamento social de los personajes no excederá el de la nobleza y que el desconocimiento o la duda sobre la identidad de los personajes motivarán los acontecimientos. Estos rasgos se presentan en la comedia de Tirso, donde dos mujeres, Petronila y Tomasa, viajan a la ciudad de Madrid, disfrazadas de hombres –tópico del teatro del Siglo de Oro–, con el objetivo de hallar a dos caballeros, Hernando y Mansilla, quienes, respectivamente, les han prometido desposarlas. La honra de ambas mujeres puede perderse si los dos caballeros no cumplen sus promesas, de ahí que ellas opten por salir a buscarlos para recuperar su estado. Sin embargo, en Madrid don Hernando se enamora de la condesa Laura, con la que también tendrá amores, y olvida la promesa que ha hecho en Sevilla a la madre de Petronila, de tomar por esposa a su hija; y el soldado Mansilla no pretende cumplir el juramento realizado a Tomasa mientras no sea capitán, por esta razón, se dedica a hacer méritos con don Hernando.

El uso del disfraz en el teatro áureo motiva el equívoco –elemento característico del Barroco–, las confusiones y el enredo. Este recurso adquiere varios sentidos dependiendo de la obra; en *La Huerta de Juan Fernández*, el disfraz varonil, al igual que

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Cit. por Frédéric Serralta. “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, en *Criticón*, 1988, núm. 42, p. 126.

en otras comedias de Tirso de Molina, como en *Don Gil de las calzas verdes*, “enmascara la persecución con que una dama ofendida acomete a su ofensor, muchas veces un amante o antiguo amante”.⁹ Tanto Petronila como Tomasa recurrirán al disfraz masculino para poder alcanzar sus fines: encontrar a sus prometidos y restaurar su honra. Ambos personajes se caracterizan por su astucia: son mujeres forjadoras de su propio destino. Tomasa asume varios rasgos del tipo del gracioso, pues es inteligente, crítica y donosa en el actuar y en la forma de hablar. Las dos forman la pareja inseparable galán-gracioso.

Debido al disfraz, la obra se complejiza, pues no sólo se recurre al disfraz varonil, también aparecen otros disfraces. Petronila y Tomasa asumirán varios papeles a lo largo de la obra; cada una de ellas encarnará cinco diferentes personajes: por un lado, Petronila, que es sevillana, se transforma en don Gómez, el cual se proclama ante el conde Galeazo como el amante de Laura; luego, se vuelve el amigo de este mismo conde para presentarse ante la condesa Laura; más adelante, se convierte en el conde Galeazo para desenmascarar a don Hernando, el cual aparenta ser jardinero para conquistar a Laura; finalmente, Petronila finge ser la esposa de don Gómez, al que, también, representa. Por otro lado, Tomasa, labradora de Toledo, es el señor Vargas, quien, a su vez, se transforma en el paje de don Gómez, cuya alianza les permitirá alcanzar sus objetivos; después se convierte en un conde gracioso y necio, personificando a Galeazo; también, se vuelve lavandera para encontrarse con Mansilla en la Huerta; por último, Tomasa simula ser doña Inés, antigua enamorada de don Hernando. Estas mujeres, en total, representan diez personajes. Como Berta Pallares indica, en “esta comedia el disfraz tiene muchas derivaciones. Si bien, en líneas generales, doña Petronila es don Gómez y Tomasa es Vargas, a lo largo de la comedia son muchas las situaciones en que son y no son la misma persona, verdadero ‘engaño ante los ojos’”.¹⁰ De esta manera, el disfraz dota de dinamismo a la obra.

⁹ Anthea Vickie Economy. *Temas y motivos del disfraz varonil en el teatro español y novohispano del siglo XVII*. Tesis Master, University of Georgia, 1997, p. 61.

¹⁰ Estudio introductorio en Tirso de Molina. *La Huerta...*, p. 20.

Respecto a la configuración del espacio, en la comedia se crean diversos espacios diegéticos: Lima, Milán, Sevilla, Málaga, Jaén, Córdoba y Toledo, lugares que se construyen por medio de palabras al contar los personajes sus historias de vida. Otros espacios son miméticos, es el caso de la venta, donde se conocen Petronila, Tomasa y el conde Galeazo, y la famosa Huerta de Juan Fernández, en la que transcurre la mayor parte de los hechos de la comedia. Esta obra, como otras comedias del Siglo de Oro, sitúa la acción de los personajes en una huerta conocida de la corte madrileña. Durante el siglo xvii, debido al impulso que Felipe iv dio a la jardinería, Madrid se rodeó de jardines, huertas, quintas, etcétera; entre éstas se encuentra la Casa de Campo, El Pardo, Valsaín, El Escorial y Aranjuez. Los jardines se usaban para fiestas, reuniones, recreo y representaciones de obras de teatro; en éstos solían reunirse los cortesanos. La posesión de estos espacios estaba asociada a la aristocracia, estamento que gustaba de los paseos por esos lares. El título de la comedia y el espacio que presenta aluden a la célebre huerta construida, durante el siglo xvii, por el regidor madrileño Juan Fernández; en su honor el jardín recibió su nombre. El espectador de ese siglo, al escuchar el nombre de la huerta, tenía una idea clara o, al menos, nociones de este espacio y de lo que ocurría en él. Ricardo Sepúlveda, en *Antiguallas de Madrid*, señala que en la Huerta de Juan Fernández:

tuvieron lugar escenas de amor y celos, desafíos sin testigos, y conspiraciones de corte, que tanto dieron que hacer [*sic*] a los alcaldes de la ídem y a los ministriles del Tribunal de la Fe, sin contar la omnipotencia del soberano. [...] Las *matinéas* de la Huerta no fueron menos divertidas que los paseos y las meriendas, porque después de oír misa con sermón, todas las damas acudían a la Huerta a *chapinear*, por no decir a picardear, y pronto se entablaban conversaciones amenísimas, en que salían a relucir las intrigas aristocráticas y las galanterías más reservadas. [...] Había algunas [damas] servidas por un solo galán; otras que creían serlo por muchos y no lo eran por nadie; otras que hubieran querido serlo por amantes diferentes de aquél que las galanteaba, y otras, en fin, que hubieran deseado ser las únicas servidas a la vez por todos los hombres de

Madrid y sus contornos. De aquí nacían relaciones de amistad o enfriamientos rencorosos, según que los respectivos galanes eran amigos o adversarios. [...] No era posible encontrar un sitio más agradable en la hermosa estación de la primavera, ni una concurrencia más escogida y galante para departir en sociedad sobre los temas favoritos que eran la murmuración y el estilo de vestir.¹¹

El espectador tenía presente esa visión de la huerta al momento de la representación de la obra. Esto le permitía relacionar dos espacios, el escénico y el real; así, enriquecía su percepción de la comedia, pues complementaba aquello que le estaban representando con sus conocimientos o vivencias en la huerta. En el fragmento citado también se concibe la huerta como un lugar para el amor y los galanteos, al igual que para las rivalidades y las intrigas. Esa misma concepción predomina en la comedia de Tirso, donde el galanteo se bifurca en varias direcciones en la comedia: Hernando, primero, enamora a Petronila y, después, a Laura. A su vez, Petronila, disfrazada, corteja a la condesa. Mansilla seduce, al principio, a Tomasa y, más tarde, a una lavandera, disfraz de la labradora toledana. Tomasa requiebra a Mansilla y, ya disfrazada, a Laura. Esta última conquista a Galeazo, mientras él la corteja. Los galanteos se reducen a tres parejas al final de la obra: Petronila-Hernando, Tomasa-Mansilla y Laura-Galeazo. El jardín, entonces, se presenta en la obra como un lugar de amor y de galanteo para varios de estos personajes. En el teatro español, el jardín como espacio del amor se presenta, por primera vez, en *La celestina* de Fernando de Rojas (1499), donde Calixto conoce a Melibea en el huerto de su casa y se enamora de ella; más tarde, se reunirán ahí para concertar amores.

El “jardín del amor”, al retomar rasgos del *locus amoenus* del Renacimiento, tópico que alude a un terreno apacible, donde se posibilita el triunfo del amor, se presenta “como lugar de deleite (y por contigüidad como espacio del placer y la culpa), apto para expresar las quejas o quitas del amor, y asimismo apto para el en-

¹¹ Cit. por Berta Pallares, en la edición ya mencionada de *La Huerta de Juan Fernández*, pp. 247-248.

cuentro definitivo de los jóvenes”.¹² Ese espacio de amor también se puede transformar en territorio de desesperanza y sufrimiento, lo cual depende de las acciones de los personajes. La primera mención que se hace del jardín aparece en la jornada inicial. Vargas, es decir, Tomasa vestida de “lacayuelo”, conversa con Gómez, disfraz varonil de Petronila, sobre las causas de la miseria en España. Vargas critica ferozmente las costumbres de los hombres y mujeres de su patria, porque aparentan algo que no son: visten, calzan y comen como si fueran nobles cuando pertenecen a estamentos sociales más bajos. Para Vargas, la decadencia de España se debe a un lujo desmedido. Vargas quiere convencer a Gómez de este hecho, por eso señala qué bienes corresponden al pobre y cuáles al rico. Para mover más el ánimo de Gómez, Vargas recurre a la enumeración y en el éxtasis de su discurso incluso señala que la naturaleza, dependiendo del estamento social de cada hombre, selecciona sus regalos para obsequiarlos.

Tomasa: En el campo y el vergel
 la primavera arrebola
 para el pastor la amapola,
 para la dama el clavel.
 El jazmín que al muro sobre,
 y al rico aromas derrama,
 al oficial la retama,
 tomillo y romero al pobre.

(vv. 93-100)¹³

El melocotón, la amacena, el limón, frutos apetitosos, corresponden al caballero o a príncipes; mientras que el “durazno grosero”, la chabacana y la naranja, por más rústicos, pertenecen a los pobres (vv. 81-92). El vergel o huerta también reparte sus flores según la condición social: a los pastores ofrece la amapola y a los oficiales, es decir, los artesanos, la retama, tomillo y romero;

¹² M. Zugasti, art. cit., p. 604.

¹³ Cit. por la edición, ya referida, de Berta Pallares sobre *La Huerta de Juan Fernández*. En lo sucesivo, toda cita de la obra sólo aparecerá en el texto con el número de versos que le corresponde.

obsequia a las damas con el clavel y a los ricos con el jazmín. Las flores que aparecen en el discurso de Vargas son simbólicas: el clavel evoca la distinción y nobleza, y el jazmín, por su aroma y belleza, la ostentación. A lo largo de la comedia, las flores adquirirán varias funciones, entre éstas la de evocar un sentimiento, dependiendo de su color. Así, según Hernando, las flores rojas muestran furor; las moradas, alivio; las “leonadas”, congojas; las verdes, esperanza; las azules, celos; las amarillas, muerte; las blancas, castidad; y las pardas, malestar (vv. 1779-1786). Al conocer el significado de cada flor, Hernando selecciona con cuidado las flores que ha de entregarle a su amada Laura, bajo la forma de un ramillete, “para obligarla a favores” (v. 1165). Cabe señalar que en *La fingida Arcadia*, Tirso también recurre a la asociación “flor-sentimiento” para representar el jardín.

Los elementos del jardín, que se presentan bajo la forma de un vergel, se suman a la enumeración del discurso de Vargas, quien usa este recurso para hacer más efectiva y armónica su diatriba contra el lujo de los españoles. Además de la enumeración, la interrogación y la exclamación, aunque no pueden considerarse didascalias implícitas, evidencian una forma de entonación del habla que el actor debía hacer en el momento de la representación para convencer. Las preguntas o exclamaciones, como “¿Por qué hizo la naturaleza...?” (v. 76) o “¿por qué, ¡cuerpo de tal!,...” (v. 101), no pueden pronunciarse de manera llana o plana, sino la voz debe tener un tono más fuerte y grave para mover el ánimo de Gómez, así como el del público. En los recursos que utiliza Vargas en su discurso se encuentran marcas de teatralidad.

La siguiente aparición del jardín también se presenta en la primera jornada, precisamente en la Huerta de Juan Fernández; Hernando y Laura entran al espacio escénico por la puerta central. Por el tipo de comedia a la que pertenece *La Huerta* —de capa y espada, y no a la palatina—, debió representarse en un corral, por lo tanto toda alusión al espacio escénico, en concordancia con el dramático, siempre atenderá a la disposición del corral del Siglo de Oro. La acotación inicial dice que él saldrá vestido de jardinero, por ende, su vestuario tendría que ser más rústico y evocar el

trabajo con las flores y la tierra. El espacio de la Huerta de Juan Fernández será, en su mayoría, construido por medio de palabras. Los espectadores del siglo xvii contaban con gran imaginación, que les permitía construir los espacios por medio de las palabras que emitía el personaje. De esta manera, se elaboraban numerosos espacios diegéticos. Como señala Dolores Noguera, “La pobreza de decorados en el tablado queda de esta manera suplida por el texto mismo sirviendo éste de guía en la mente del público espectador”.¹⁴

Los pocos decorados usados en los corrales no eran “realistas”; tenían una función “iconológica”, pues “establecían una relación analógica y convencional con el lugar representado”.¹⁵ Al no ser realista, el decorado que aparecía en el espacio escénico funcionaba como una especie de sinécdoque, es decir, los espectadores veían una parte de todo el ambiente que el decorado representaba. La sugerencia era la mejor aliada del decorado. Esto sucedía sobre todo en los corrales, pero si las representaciones ocurrían en otros espacios, como los palaciegos, la decoración cambiaba, pues se volvía más rica y efectista. También la decoración dependía del tipo de comedia, ya que las mitológicas y las comedias de santos tendían a utilizar numerosos recursos escenográficos y recurrían al teatro de tramoya. Para representar un jardín, la comedia mitológica gozó de grandes aparatos escenográficos, como son los bastidores, los “cuadros de verduras, árboles y flores”, estampas, acuarelas e, incluso, se recurrió a jardines reales, adjuntos a palacio, para la representación. Con este aparato escenográfico se buscaba admirar y sorprender al espectador: “El efecto combinado de tramoya, jardín y elementos complementarios (fuentes, balconadas, cenadores) en un alarde de ‘matices’ y ‘variedad’, alcanzaba el *stupore* de los espectadores en base a [*sic*] la identificación compositiva de un ámbito

14 Dolores Noguera Guirao. “La representación por el texto en la comedia clásica española”, en *Filología Románica*, 5 (1987-88), p. 119.

15 José María Ruano de la Haza. “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo xvii”, en *Criticón*, 1988, núm. 42, p. 91.

real”.¹⁶ El espectador se admiraba al identificar o encontrar certezas entre lo que veía y lo que conocía.

Pero, en el caso de los corrales, el jardín no se representó con tanta ostentación; ese espacio se construía, según Ruano de la Haza, a partir de “unas ramas o macetas con las redes [...] sosteniendo algunas plantas”.¹⁷ Los enramados enmarcaban las puertas del corral; por lo regular, la central. El público a partir de esa sinécdoque: ramas, plantas y matas, se imaginaba el resto del jardín; se encargaba de construir el espacio dramático, ayudado sobre todo por las palabras y diálogos de los personajes, en los que se concentraban las didascalias implícitas, que funcionaban de guía al espectador para la elaboración del espacio del jardín. Para la reconstrucción de los espacios escénicos, Ruano de la Haza señala que se deben considerar varios aspectos, ya que no siempre que un personaje menciona un lugar en el diálogo, éste corresponde al decorado del escenario. Así, se puede asegurar que se usaron determinados decorados en la representación de una comedia si “1) son mencionados y descritos explícitamente en las acotaciones; o 2) se alude a ellos en el diálogo y o poseen una importancia temática en la obra o son utilizados de manera práctica por los actores, lo que Alfredo Hermenegildo llama didascalias implícitas”.¹⁸ Analizar estas marcas es necesario para visualizar la representación de una comedia; si desatendemos estos códigos es imposible acercarnos al hecho teatral en su totalidad, ya que nuestro contacto sólo se reduciría al texto dramático.

En *La Huerta de Juan Fernández* las acotaciones no señalan la presencia de algún decorado que aludiera al jardín; reconocemos el espacio debido al diálogo de los personajes y a su vestuario. Sin embargo, ya que la mayoría de las acciones en la obra se realizan en la huerta, es posible que en la representación hubiera algún ramaje que evocara el jardín; este decorado debía permanecer de

16 José Lara Garrido. “Texto y espacio escénicos (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)”, en Luciano García Lorenzo (ed.). *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1983, p. 944.

17 J. M. Ruano de la Haza, art. cit. p. 87.

18 *Ibid.*, p. 86.

fondo a lo largo de la representación, pues en las tres jornadas se presenta el espacio del jardín. El ramaje, motivo visual, apoyaría la significación global de la obra: La Huerta de Juan Fernández vista como un “jardín de amor”. La decisión de usar este recurso dependería del director de la compañía, quien, con la intención de ayudar al espectador en la configuración del espacio, colocaría en el escenario ese adorno. Pero no era necesaria la escenografía, ya que, por lo elaborado y artificioso del jardín en la comedia, bastaba con el lenguaje para recrear ese espacio dramático y, como ya se indicó, con el atuendo de jardinero de Hernando, con el cual se sugiere la entrada a otro ámbito: cuando el personaje se presenta en el escenario con ese ropaje, el espectador entiende que ya no se encuentra en la venta, donde se conocieron Petronila y Tomasa, sino en una huerta o jardín. En algunos pasajes de la obra, la caracterización de los personajes tiene la función de sugerir los cambios espaciales, como es el caso de Hernando. Esta sugerencia se confirma en el diálogo de Hernando con Laura, donde expresa que se encuentra “en esta huerta, de Madrid recreo” (v. 248). La descripción de algunos elementos de la huerta, que hace este personaje cuando entra al escenario, configura el espacio del jardín.

D. Hernando: Permitid, Laura mía
 que mis sabrosos males,
 destas flores haciendo tribunales,
 sitial y trono desta fuente fría,
 formen de vos querellas,
 y os digan mis agravios,
 vos la acusada, los testigos ellas;
 serviránle de labios,
 estos claveles bellos,
 quejándose de vos por todos ellos.
 (vv. 237-246)

Hernando muestra al espectador que se hallan en el jardín por medio del lenguaje, las flores y la fuente. El huerto se transforma en un lugar para expresar las cuitas de amor y las flores, personificadas, asumen el papel de jueces y pregones de las penas de amor

del joven. En la configuración del jardín confluyen varios lugares comunes: el de la naturaleza dolida y partícipe del sufrimiento del personaje, y la asociación del clavel, por su color, con los labios. El jardín como animado confidente de amores es una constante en las comedias de Tirso de Molina; este motivo se encuentra en *La fingida Arcadia*, *El castigo de penséque* y *El celoso prudente*.

La creación visual del jardín, aunada a las connotaciones simbólicas que conlleva, es esencial para el desarrollo de las relaciones amorosas que establecen los personajes; para Hernando y Laura la huerta es el impulsor de sus galanteos. Por medio del diálogo, el espectador conoce la historia de vida del jardinero, quien lleva tres meses esperando que Laura corresponda a su amor. Hernando se asume frente a Laura como “jardinero del amor” y al hacerlo apoya la configuración del espacio como un “jardín de amor”:

D. Hernando: Jardinero de amor por vos me veo
vestido de esperanzas,
que en tristes dilaciones
se engolfan, por recelos de mudanzas,
de quimeras de amor, de suspensiones;
y apenas descubierto
de lejos miro el puerto,
cuando vientos contrarios se resuelven
a perseguirme, y a engolfarme vuelven;
porque el amor que mi lealtad conoce,
la playa llegue a ver, y no la goce.
(vv. 250-260)

Hernando, al ofrecer este discurso amoroso, debía mostrarse conmovido y acongojado para convencer y mover, en principio, a Laura y, después, al público. A través del diálogo se construyen el espacio y el tiempo dramáticos; también se construyen otros espacios diegéticos que corresponden al pasado del personaje y no al presente de la enunciación: Málaga e Italia. Además, refiere sus cargos: de soldado pasó a capitán y de capitán a “jardinero del amor”. El espectador debe imaginar lo que escucha; reconstruir, junto al personaje, el pasado, que sólo se enuncia, mas no se representa.

En *La Huerta de Juan Fernández* el jardín también sirve para describir la belleza de la dama, otro tópico de la literatura; de esta manera, “El jardín se presta, sin duda, con mucha más adecuación que otros espacios a presentar los términos reales de la metáfora con la belleza física y moral de la mujer”.¹⁹ Al equiparar los elementos de la naturaleza con la hermosura de la dama, el diálogo de Hernando se convierte en un tipo de panegírico:

D. Hernando: Llegamos a esta corte,
de quien sois el Apolo, el alba, el norte;
supimos que esta quinta,
que eternos mayos en sus cuadros pinta,
huéspedea os adulaba.
[...]
Merecí, Laura hermosa,
veros para perderme:
que mata el áspid cuando en flores duerme.
Vi en vuestro rostro de clavel y de rosa
dorados girasoles;
jazmines en su cuello trasladados;
en vos vi muchos soles,
puesto que en vuestros ojos duplicados;
vi, en fin, la nieve en fuego,
costándome el miraros quedar ciego.
(vv. 299-303/ 310-319)

Hernando comienza comparando a Laura con el sol; después, varias partes de su cuerpo son asociadas a flores: sus ojos son girasoles, el rostro es clavel (labios) y rosa (mejillas) y el cuello, por su blancura, jazmines. El personaje de Cupido se presenta en forma de áspid y aparece el tópico de la ceguera del amor. Las comparaciones y metáforas aquí usadas son comunes en la descripción de la belleza de una mujer desde el Renacimiento hasta el Barroco; de ahí que el espectador, hasta el menos avezado en estos

19 María Luisa Lobato. “‘Jardín cerrado, fuente sellada’: espacios para el amor en el Teatro Barroco”, en Antonio Serrano (ed.). *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, 2007, p. 207.

temas, pudiera interpretar y regodearse en el diálogo del jardinero. El espectador, a decir de Dolores Noguera, “debe poner en juego una capacidad imaginativa tanto mayor cuanto que las convenciones son constantes, radicales y sólo parecen tener el asidero de la palabra”.²⁰ El espectador deberá tener la capacidad imaginativa para captar la creación visual que va surgiendo del discurso del personaje y que se compone de varios tópicos, motivos y símbolos; deberá desmenuzar y entender esos recursos para asimilar la imagen que el personaje ofrece. En este tipo de comedias, el dramaturgo apuesta por el artificio de la palabra al construir sus diálogos; busca deleitar por medio del lenguaje ingenioso y por las asociaciones que teje con el resto de la literatura. La palabra adquiere un valor esencial en la comedia.

Laura, después de escuchar a Hernando, se convence del amor que le profesa y, luego de contarle también su vida y su calidad de fugitiva, acepta los galanteos del jardinero. El jardín deja de ser espacio para expresar las cuitas de amor y se transforma en un lugar idílico para los dos enamorados. El espectador por medio del diálogo puede seguir la trayectoria de los galanteos. En este pasaje, el jardín sirve para mover el ánimo de Laura y que acepte a Hernando; al final del diálogo, la desesperanza del jardinero se convierte en esperanza.

D. Hernando: ¿Me perdonas?
Laura: Amorosa.
D. Hernando: ¿Me quieres?
Laura: Como al más digno.
D. Hernando: ¿Me pagas?
Laura: Castos deseos.
D. Hernando: ¿Me llamas?
Laura: Amante mío.
(vv. 532-535)

El jardín también permite un juego especular en la comedia. El diálogo entre Hernando y Laura en los jardines de la Huerta de Juan Fernández tiene su contrapunto con el diálogo paródico de

²⁰ Dolores Noguera Guirao, art. cit., p. 118.

Mansilla y Tomasa en las pilas de la misma huerta. En la “Jornada tercera”, precisamente en los lavaderos, se reproduce el galanteo entre Tomasa y Mansilla; ambos personajes han asumido rasgos del gracioso. Su diálogo amoroso se vuelve humorístico y sus actuaciones risibles, pues se tiene el referente del diálogo entre Hernando y Laura:

- Tomasa: Déjeme lavar mi ropa,
le digo, y hágase allá.
- Mansilla: Vuelve la fachada acá
y no mires por la popa;
advierte que me destilas
el alma y el corazón.
¡Bien haya quien el jabón
hizo, y inventó las pilas!
¡Bendito sea el regidor,
que entre floridos matices
condujo jabonatrices
para que se lave el amor!
Ni sus salas ni plantillas,
cuadros, estatuas, pinturas,
grutescos, arquitecturas,
rejas, balcones, cancelas
se igualan a la invención
que en tanta pila dilata
brazos fregonas de plata
entre ninfas de vellón.
(vv. 2553-2570)

Si en el diálogo de Hernando y Laura predominó una actitud sobria, donde los amantes sólo se contemplaban, el diálogo de Mansilla y Tomasa inicia con un correteo: el soldado dice a la joven, de manera pícaro, que no le dé la espalda. Para marcar más el contraste, el vestuario también cambia: según las acotaciones, Laura vestía de “dama”, mientras Tomasa, de “labradora”. El diálogo se modifica: la fuente que describía Hernando se transforma en pilas para “jabonatrices”; la bella dama, en “fregona”; la enumeración armoniosa sobre las delicias del jardín, en una enume-

ración abigarrada que resulta cómica; la descripción del cuerpo de la dama, comparado antes con flores, en brazos de fregonas de plata; y, finalmente, la ceguera por amor del caballero, en “el alma como pañal” de Mansilla (vv. 2600). Los elementos del jardín que aparecían en el primer diálogo se subvierten en el segundo. El jardín sigue siendo un espacio de amor, pero este sentimiento se manifiesta de diversas formas en los personajes. Incluso, al final del diálogo de Mansilla y Tomasa, cuando se han reconocido, predomina la irreverencia de la labradora:

- Mansilla: ¡Tomasa del alma mía!
¿tú en Madrid?
- Tomasa: ¿Pues qué quería
que la jineta guardara,
que en almohaza ha trocado.
Aquí en busca suya estoy.
- Mansilla: Los brazos y alma te doy.
¿quién tan presto te ha enseñado
a hablar sacudidamente?
- Tomasa: Pues yo, ¿cuándo muda he sido?
(vv. 2632-2640)

Mansilla por medio de palabras también construye el espacio: las pilas de agua de la huerta. El espectador reconoce que los personajes se encuentran en un espacio distinto al del jardín de Laura por medio del diálogo del soldado: “Panegíricos cantara / a la invención arquitecta / de Juan Fernández, que aquí / refugio de mantellinas / labró pilas cristalinas” (vv. 2573-2577). Los diálogos en *La Huerta de Juan Fernández* tienen cuatro funciones: “crear un escenario verbal, mantener la atención del público, hacer gozar a los espectadores del ‘arte de oír’ y dilatar la acción hasta el momento exigido para el final”.²¹ Los largos parlamentos determinan los espacios y los tiempos en los que se desarrolla la acción y, a pesar de su extensión, logran mantener la tensión dramática y escénica.

²¹ *Ibid.*, p. 122.

En la comedia, la descripción extensa del jardín, de sus flores y sus fuentes, permite que se configure un espacio de amor para Hernando y Laura y para Mansilla y Tomasa. Pero este espacio, dependiendo de la perspectiva, puede provocar placer o sufrimiento; ahí conviven, al mismo tiempo, sentimientos opuestos. Para Petronila, quien no deja de admirar el esplendor de la huerta, el lugar produce tormentos, pues ahí contempla los galanteos de su prometido con la condesa. En la “Jornada segunda”, Petronila, con disfraz varonil, entra al escenario impresionada y desconsolada, tras ella viene Tomasa, quien intenta consolarla. Sus numerosos “ayes” y preguntas revelan al espectador su desesperación y sufrimiento, pues ha visto una “tormenta”, un “infierno” en la Huerta de Juan Fernández:

D^a Petronila: Estaba de jardinero
 mi don Fernando Cortés
 (mío no, que de Laura es),
 y aunque en disfraz tan grosero,
 le conocieron mis males;
 [...]

 y si flores tienen celos,
 yo su amante ¿qué tendría?
 (vv. 1154-1158/ 1168-1169)

Petronila en su diálogo presenta al espectador el jardín como un lugar de “celos, amor y desdén” (vv. 1153). Recurre al tópico del áspid para representar sus celos y compara las flores azules, que simbolizan este sentimiento, con sus afectos. Al igual que Petronila, el conde Galeazo siente celos por Laura y Hernando: ambos conciben el jardín como un lugar motivador de celos; de ahí que los dos planeen cómo separar a la pareja, lo cual motivará diferentes enredos en la obra.

En conclusión, si bien el jardín produce diferentes sentimientos y pasiones –amor, celos, temor, enojo–, al final de la comedia seguirá siendo un espacio de amor, donde los personajes podrán reconciliarse y resolver sus conflictos amorosos. Como se pudo observar, el motivo del jardín en *La Huerta de Juan Fernández*

tiene varias funciones: en primer lugar, ser el espacio para los galanteos y enredos de los personajes; en segundo, el jardín se convierte en un espacio simbólico; de ahí que sus rasgos y elementos se utilicen para criticar las costumbres del pueblo español, describir la belleza de las mujeres, manifestar sentimientos y entablar un juego especular. Debido a que la construcción de este espacio se basa en el diálogo, el espectador debe apoyarse en su imaginación para percibir el “hecho teatral” en su totalidad. Tirso de Molina, al manejar con eficacia varios recursos teatrales, motivos, tópicos y lugares comunes de la literatura, pudo ofrecer una obra compleja y rica en interpretaciones al público de su época y al nuestro. En esta comedia, el jardín alcanza una de sus mejores expresiones del teatro del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- González, Aurelio. “Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular”, en Ysla Campbell (ed.). *El escritor y la escena II*. Ciudad Juárez: Universidad de Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Ed. crít. M. Romera-Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938, t. I.
- Lara Garrido, José. “Texto y espacio escénicos (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)”, en Luciano García Lorenzo (ed.). *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: csic, 1983, pp. 939-954.
- Lobato, María Luisa. “Jardín cerrado, fuente sellada’: espacios para el amor en el Teatro Barroco”, en Antonio Serrano (ed.) *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*. Almería: Institutos de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219.
- Molina, Tirso de. *La Huerta de Juan Fernández*. Ed., intr. y notas de Berta Pallares. Madrid: Castalia, 2001.
- Noguera Guirao, Dolores. “La representación por el texto en la comedia clásica española”, en *Filología Románica*, 5 (1987-88), pp. 113-121.

- Ruano de la Haza, José María. “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo xvii”, en *Criticón*, 1988, núm. 42, pp. 81-102.
- Serralta, Frédéric. “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, en *Criticón*, 1988, núm. 42, pp. 125-137.
- Vickie Economy, Anthea. *Temas y motivos del disfraz varonil en el teatro español y novohispano del siglo xvii*. Tesis Master, University of Georgia, 1997.
- Zugasti, Miguel. “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, en Françoise Cazal, Christophe González, Marc Vitse (eds.). *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 583-619.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

teatro, Molina, jardín, áureo, espacio

Estela Castillo Hernández
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
El Colegio de México
Camino al Ajusco 20, Col. Pedregal de Santa Teresa
CP 10740, Tlalpan, DF, México
Tel. 01 (55) 5449-3000
e mail: ecastillo@colmex.mx
hoshi_shiro@hotmail.com