

“SPIRITUS VIVIFICAT”.  
ACTAS DEL V CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE  
ORO (JISO 2015)

Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.)





JARDINES Y PALACIOS: ESPACIOS DE VALOR  
CAMBIANTE EN *EL CELOSO PRUDENTE*  
DE TIRSO DE MOLINA

*Rafael Massanet Rodríguez*  
*Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad (IEHM),*  
*Universitat de les Illes Balears (UIB)*

I. INTRODUCCIÓN

En el estudio del teatro es comprensible entender que más allá del propio texto se presenten una serie de elementos que ayudan, no tan solo a adornar, sino a enmarcar y dotar de un significado más profundo los discursos de los diversos protagonistas. El teatro del Siglo de Oro español no es ajeno a ello. Más bien, continuador de tradiciones teatrales anteriores, dota a los espacios de un valor literario que cobra sentido con el peso del texto y las intervenciones de sus personajes. Jardines, torres, peñas, palacios... dejan de ser solo lugares para convertirse en espacios adscritos a valores y sentimientos mediante la palabra. Los dramaturgos de entonces sabían que la palabra expresaba más sobre el lugar que no la cantidad de escenografía colocada encima de las tablas, razón por la cual en pocas obras abundan acotaciones al respecto.

Partiendo de esta premisa centraremos nuestra atención en la obra *El celoso prudente* de Tirso de Molina, elemento central de nuestra futura tesis doctoral. Se trata, como ya hemos ido adelantando en anteriores congresos, de una comedia palatina de enredo que hace

Publicado en: Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.), «*Spiritus vivificat*». *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 83-95. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 36 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-524-6.

desfilan a sus personajes por unos espacios que cambian y se transforman ante sus miradas y objetivos varios.

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, tales como salones interiores, torres y jardines. En la comedia que nos ocupa hay dos líneas de acción que suceden en el mismo espacio aunque en distintos planos. Por un lado la trama amorosa entre el príncipe Sigismundo y Lisena, y por otra las sospechas que persiguen a don Sancho, temeroso de que su honor español haya sido mancillado por su reciente esposa. Debido a esta situación el espacio va a adquirir distintos valores, tanto positivos como negativos, por los distintos personajes que intervienen en la obra. Por tanto, a lo largo de esta disertación prestaremos especial atención a estos espacios, cómo interactúan los personajes en ellos y cómo se crean más allá de la posible escenografía que se pueda presentar en escena.

## 2. EL ESPACIO CREADO CON LA PALABRA. EL VALOR DEL ESPACIO

La semiótica teatral ha prestado particular atención a la problemática de la construcción del espacio, insistiendo en el hecho de que «el universo dramático especializado es construido por el dramaturgo en el texto para significar y que la acción, en cierto modo, es un viaje significante de un espacio a otro»<sup>1</sup>.

En la comedia tirsiana normalmente es la palabra de los actores la que crea el espacio dramático al cual se refiere el texto. Se trata de una abstracción desde la cual el lector, o espectador, debe construir partiendo de su imaginación, ayudado en ocasiones por los elementos escenográficos que puedan estar presentes en escena. Los llamados decorados verbales resultan de gran efectividad entre el público de los corrales ya que con apenas algún elemento de *atrezzo* en el espacio escénico cumplen a la perfección su papel de marco de la acción dramática, tanto en localizaciones interiores como exteriores.

El público, desde su proceso de ficcionalización, debe recrear lo narrado, lo que no significa que no se tuviera cuidado en diferenciar los lugares en los que sucede la acción en el espacio escénico. La escenificación proporciona muchos efectos que se rastrean implícitos, a veces, en el propio texto. No obstante no debemos relacionar de

<sup>1</sup> Ruiz Ramón, 1997, pp. 122.

manera directa escenificación con escenografía, pues en ocasiones lo explicitado en la obra es imposible de materializar sobre las tablas y se debe acudir a la ticoscopia, apoyada de otros recursos, para hacer llegar al espectador lo que sucede. El vestuario y el lenguaje se constituyen como signos supratextuales que definen la condición social de los personajes y su localización<sup>2</sup>. Además, este recurso propicia el cambio de espacios y el valor tradicional que reflejan. Esto es lo que ha venido a denominarse «sistema de espacios fluidos o cambiantes»<sup>3</sup>. En concreto, en la obra que nos ocupa, veremos cómo se da este cambio de valor hacia un espacio dependiendo de quién sea quien exponga su apariencia ante el público. Dependiendo de su función en la obra o de la construcción de su personaje, el espacio habitualmente asociado con un valor concreto, cambia. Tal como afirma Miguel Zugasti:

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<sup>4</sup>.

Para abordar el tratamiento del espacio en esta comedia debemos dirigir nuestra atención desde lo general a lo particular. Por tanto, lo primero sobre lo que nos centraremos, será el espacio geográfico en el que se desarrolla la acción y su valor tanto para el público como para el desarrollo de la acción en la comedia.

María del Pilar Palomo<sup>5</sup> señala que un alejamiento temporal o espacial de la acción dramática era necesario en una trama amorosa fingida que discurriese entre personajes de la nobleza, pues con ello se daba verosimilitud a los sucesos. No era posible presentar personajes españoles que pudieran ser reconocidos por el público en escena-

<sup>2</sup> Oteiza, en su edición de Tirso de Molina, *El amor médico*, pp. 64-65, escribe: «El decorado escénico no se indica en las acotaciones; solo en un caso se acota de camino (v. 1153) y como en su casa (v. 3138), espacios significados mediante el vestuario de los actores; todas las referencias espaciales son verbales, a través del texto dramático. El decorado verbal ayuda a imaginar o significar materialmente [...]».

<sup>3</sup> Eiroa, 2002, p. 17.

<sup>4</sup> Zugasti, 2002, p. 585.

<sup>5</sup> Palomo, 1999, pp. 184-185.

rios coetáneos por las posibles repercusiones que podrían tener en el autor y su obra.

Este alejamiento geográfico señala una indeterminación espacial en las comedias palatinas frente a la concreción de lugares conocidos en las cortesanas, mucho más ricas consecuentemente en elementos costumbristas y referenciales. No obstante, la acción de *El celoso prudente*, al situarse en una localización geográfica diferente a España incide, en ocasiones, entre las diferencias culturales que se producen entre los distintos países. Así en la comedia encontramos el ejemplo de la opinión contrapuesta entre don Sancho y su criado:

SANCHO	Gascón.
GASCÓN	¿Señor?
SANCHO	En España no se usa hablar los criados con las doncellas de casa tan familiarmente.
GASCÓN	Acá, la llaneza de Alemania todo esto, señor, permite.
SANCHO	¡Es su gente en todo llana! No estés en mi casa más <sup>6</sup> .

Bohemia es el país donde se desarrolla nuestra comedia. Desde el principio el espectador sabe que la acción transcurrirá en este espacio alejado de su entorno, porque en la primera escena es testigo de la conversación entre las dos damas, hermanas, donde una de ellas hace consideraciones a la otra sobre la diferencia social que le separa de su pretendiente:

DIANA	Sigismundo es heredero de Carlos, rey de Bohemia; tú, hija de un caballero,
-------	---

<sup>6</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, p. 1263. Los pasajes de la comedia se extraen de la edición de Blanca de los Ríos señalada en nuestra bibliografía. Debido a que esta comedia no cuenta en ninguna de sus ediciones con un cómputo de versos localizaremos los pasajes señalando la página o páginas en dicha edición.

a quien la Fortuna premia,  
más en sangre que en dinero<sup>7</sup>.

DIANA            Pues ¿puédeme estar mal, di,  
que en Bohemia el reino goces?<sup>8</sup>

Si bien se dice el país, poco después se especifica el nombre de la ciudad concreta en que tiene lugar el romance, al aludirse a la infanta Leonora, prometida de Segismundo, que viene para casarse y está ya a «una legua de Praga».

El punto de referencia de la expresa cercanía de una ciudad célebre y conocida es un recurso frecuente en el teatro aurisecular cuando van a ser los alrededores campestres o villas de la comarca el lugar de la acción de la comedia, como es el caso que nos ocupa. Estos espacios, por otro lado, son ficticios e inventados a partir de topónimos castellanizados pues, aunque Tirso conociera nombres geográficos de lugares concretos, no suponen para el espectador ninguna señal identificativa. Lo único que necesita es saber que la acción transcurre fuera de España.

Pasaremos ahora a analizar los espacios particulares que aparecen a lo largo de la obra.

### 3. EL ESPACIO DEL JARDÍN

El primero por el que transcurren los personajes es el jardín de la casa de Diana y Lisena, las dos hermanas protagonistas de la obra. El jardín constituye uno de los motivos por excelencia del Barroco, con una gran tradición literaria y manifestaciones en obras de géneros muy variados entre sí.

Este jardín bohemio es, en apariencia, un refugio del exterior, un lugar que ofrece seguridad por varios motivos. En primer lugar, por su construcción: se trata de un espacio cerrado por muros cuya única manera de acceder a él es a través de la propia casa o por una puerta cerrada con llave. Debido a esto quien acceda, supuestamente, será un personaje que cuente con el beneplácito del dueño de la casa y no supondrá un peligro hacia el honor de la familia. Por estas características es un lugar seguro, además, para tratar de forma confidencial

<sup>7</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, p. 1233.

<sup>8</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, p. 1234.

cuestiones íntimas que afectan a un número reducido de personajes. Esta consideración del jardín como *hortus conclusus* asocia el espacio interior de la casa, vinculado de forma estrecha con la mujer, en cuanto que es un lugar seguro y espacio de protección de su integridad. Estando el tema de esta comedia centrado en torno al honor familiar, tal como tratamos ya en otro congreso<sup>9</sup>, este jardín se debería ver como un espacio seguro frente a la posible pérdida o ataque hacia el honor. No obstante, hay que remarcar el momento temporal en el que se desarrolla la acción: la noche, momento reservado para los amantes, en el cual se citan para sus coloquios o, en casos extremos, para el goce carnal, con lo que ese honor correría un riesgo plausible. Por ello, un mismo espacio como es el jardín es visto de diferente manera ya sea por parte de los amantes o por parte de los denominados guardianes del honor.

Pero, ¿cómo es este jardín y cómo es posible que su valor cambie sin verse afectado el espacio escénico? Se conoce, por las relaciones de gastos de las compañías teatrales y las relaciones de comedias representadas, que estas a la hora de actuar no precisaban de un gran alarde escenográfico para la construcción de un jardín: bastaban unas pocas ramas, plantas y matas que enmarcaban el espacio en torno al cual los actores se movían. El público, acostumbrado a la función sinecdótica, en términos de Ruano de la Haza<sup>10</sup>, de todo escenario en corral, ponía el resto. Se apoyaba en su imaginación activa para configurar el espacio dramático en el que se mueven los personajes, siempre guiados por los comentarios implícitos en los diálogos, que crearían en la mente del espectador unas escenografías que no se pueden montar en escena. En *El celoso prudente* se hace a partir de un mismo como es el jardín, hasta cuatro descripciones diferentes dependiendo del momento o de quién lo contemple y con qué propósito.

Así, el príncipe Sigismundo, en la tradición de la literatura galante, ve el jardín como un espacio donde podrá llevar a cabo la declaración de su amor por Lisena. El jardín, para él, se convierte en cifra del amor, el lugar idóneo para el encuentro íntimo de los amantes, apartado de miradas indiscretas:

<sup>9</sup> Massanet, 2015.

<sup>10</sup> Ruano de la Haza, 1996.



SIGISMUNDO      Noche alegre, quinta amena,  
 si porque mis bodas son  
 sin testigos, os dan pena,  
 padrino el silencio sea;  
 estos cuadros, reales salas,  
 que himeneo 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 al aura pura  
 fragancia en sus flores dan...<sup>11</sup>

Sin embargo, el gracioso Gascón interrumpe a su amo y marca el contraste del discurso con su punto de vista menos poético, pero sin duda más práctico y con un cariz más erótico y vulgar:

GASCÓN            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 oscuras.  
 Estas violetas que ves,  
 su tálamo os pueden dar,  
 si agora alfombra a tus pies.  
 Solos os quiero dejar;  
 que al tronco de aquel ciprés  
 me espera un sueño liviano,  
 y darle dos filos quiero.

<sup>11</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, p. 1236.

Tahúr es Amor tirano,  
 este jardín tablero;  
 jugad los dos mano a mano,  
 y tiraos como enemigos  
 los restos; que yo os prometo  
 que estáis picados, amigos<sup>12</sup>.

Diana, a su vez, en el papel de hermana mayor y, por tanto, protectora y guarda del honor de la familia, ve el jardín nocturno como un peligro potencial. Por ello no ve con buenos ojos la presencia de su hermana en ese lugar a tales horas y más al enterarse que se pretende citar con un hombre:

DIANA            ¡Tú a tal hora en el jardín  
 sola, con luz y papel,  
 sin que yo sepa a qué fin!<sup>13</sup>

DIANA            Ésta es hora sospechosa<sup>14</sup>.

El encuentro de las dos hermanas, la amante y la guardiana, convierte en un primer momento al jardín en un espacio de valores negativos. Por un lado, porque se aprecia como un lugar en el que se mancillará el honor de la familia y por otro, claro está, porque se arruina la cita de los dos enamorados al inmiscuirse una tercera persona. No obstante, mediante la explicación de Lisena y dándole a conocer a Diana que su pretendiente no es otro que el príncipe de Bohemia, esta, finalmente, accede a guardarle el secreto e incluso a ayudarle en sus intenciones. Después de este suceso, el espacio adquiere distinto valor. El peligro se convierte en regocijo, la noche en día. Todos los elementos intervienen para regocijar a los amantes:

LISENA           Mira qué alegre murmura  
 este jardín, esta fuente;  
 pues entre dientes me avisa  
 que el príncipe viene ya.  
 ¿No ves aumentar su risa?  
 ¿No ves el olor que da

<sup>12</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, p. 1236.

<sup>13</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, p. 1230.

<sup>14</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, p. 1231.



que a Adán le quitó el honor  
estando en un jardín Eva<sup>17</sup>.

Con estas sospechas, de nuevo, el espacio adquiere un valor negativo, que se incrementa cuando se descubre un papel incriminatorio que, sin querer, Diana deja caer al retirarse.

#### 4. LOS ESPACIOS INTERIORES. HOGARES Y PALACIOS

Pero no es el jardín el único espacio de la comedia que presenta un valor distinto dependiendo del personaje. Así, el hogar de la pareja recién casada formada por don Sancho y Diana es, en apariencia, un espacio seguro, protegido, en el que nada malo puede ocurrir. O, al menos, es la visión que tiene Diana la cual, en una conversación con su hermana Lisena, le confiesa la felicidad del hogar y del amor que, en apariencia, le profesa don Sancho. No obstante, a medida que en el transcurso de la comedia el caballero español tiene más dudas hacia la supuesta infidelidad de su mujer con el príncipe, el espacio que comparten, la casa, cambia su valor. Pasa de considerarse un espacio seguro a uno funesto cuando en uno de sus monólogos reflexiona sobre matar a su mujer y quemar la casa para esconder las pruebas sangrientas de su honor mancillado<sup>18</sup>. Cuando Diana, por fatídica casualidad, escucha a su marido planear su muerte para sanar esa herida, no le queda más remedio que huir a un lugar seguro, pues lo que era un espacio dichoso y de protección se puede convertir en su túmulo.

Finalmente nos queda hablar del palacio como uno de los escenarios en los que su aparente valor inicial varía a lo largo de la comedia. Si bien en este espacio supuestamente es el rey quien ostenta el poder hasta en dos ocasiones a lo largo de la comedia se verá enfrentado por otros personajes. En el segundo acto su hijo, el príncipe Sigismundo, se enfrentará a su decisión de concertar su matrimonio con la princesa Leonora de Hungría, basándose en razones políticas sin contar con su consentimiento. Por ello, y bajo la dirección de Lisena, a quien de verdad ama, urden un plan y actúa ante su padre y

<sup>17</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, p. 1240.

<sup>18</sup> Este método no es original de don Sancho. Otros maridos celosos piensan en pegar fuego a su hogar después de acabar con la vida de su esposa o, directamente, lo llevan a cabo, como puede ser don Lope de Almeida en *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón de la Barca.

rey, la mayor figura de autoridad de la obra, fingiendo que obedece sus designios cuando en verdad es todo lo contrario. Hacia el final de la comedia Lisena se hace pasar por Leonora para casarse con Sigismundo. En este contexto y gracias al recurso del disfraz, los enamorados pueden burlar la figura de autoridad, ya que les permite engañar a los invitados a la boda, y entre ellos al rey, y poder casarse aun con la negativa inicial de este. Esta suplantación cuenta con el consentimiento de la princesa de Hungría, a la cual tampoco le complace este matrimonio concertado y a quien de verdad ama es al hermano de Sigismundo, el infante Alberto. Por ello no tan solo se trata de una burla de un hijo hacia un padre, sino que trasciende a otros niveles implicando a súbditos, como es Lisena, o mandatarios extranjeros, como la propia Leonora.

Por tanto, nos encontramos con una elaborada burla al poder, de la que es cómplice el público, pero de la que el regente no será consciente hasta el final. Cuando descubre la verdad, no obstante, no puede hacer nada. Por un lado, la boda se ha llevado a cabo. Por otro, la presencia de la verdadera Leonora aplaca la posible furia del monarca, mostrando su acuerdo hacia el enredo que se ha llevado a cabo. Para no mostrarse como un rey inflexible y cruel, acaba aceptando la situación ante sus súbditos y sus hijos, algo que, en un principio, se oponía.

## 5. CONCLUSIONES

Para ir concluyendo esta disertación debemos reflexionar sobre lo que hemos expuesto hasta el momento y sus implicaciones no tan solo en la obra sino también en la idea que el público pueda extraer de ella. El espacio escénico va más allá de una simple presentación del lugar donde se va a desarrollar la acción dramática. Incluso sin grandes alardes de escenografía, contando en ello maquinaria además de simples decorados, el espacio adquiere valores clave para entender el desarrollo de la trama y expresar un simbolismo y significado más profundo del que podríamos apreciar en un primer momento. Un jardín, un palacio o una torre no son simplemente telones arbitrarios sobre los que desfilan los sucesivos personajes de una comedia, sino que presentan y siguen un código establecido en la comedia desde sus inicios que, si bien en la época eran claros, hoy día el investigador debe descifrar y estudiar el valor oculto que se esconde tras ellos.

No obstante, pese a que sea necesario ese estudio desde un prisma general del conjunto de espacios, no debemos olvidar que cada uno de ellos afecta de manera particular al caso de cada uno de los personajes que intervienen, pues todos ellos dotan de un nuevo significado que influirá en sus desarrollos dramáticos y ayudarán a comprender sus motivos y sus acciones en las tramas de las comedias.

Sin embargo, lo expuesto hasta el momento forma parte todavía del proceso de estudio de la comedia en cuestión, futura tesis doctoral, por lo que el continuo estudio en torno a ella nos permitirá descubrir más recursos y métodos que el mercedario puedo utilizar en su creación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 3, vol. XIX, 1995, pp. 411-443.
- ARELLANO, Ignacio, *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.
- EIROA, Sofía, *Estudios de teatro del Siglo de Oro. Técnicas dramáticas de Tirso de Molina*, Murcia, Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones, 2002.
- FLORIT, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista *Estudios*, 1986.
- 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, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219.
- MASSANET, Rafael, «Relaciones familiares y fraternales en *El celoso prudente* de Tirso de Molina», en Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz, «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 121-132.
- PALOMO, María del Pilar, *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad de Málaga-Servicio de Publicaciones, 1999.
- ROMANOS, Melchora, «Los espacios del poder en el teatro de Tirso de Molina», en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.), *Estudios de Teatro Español y Novohispano. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 257-267.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Escenografía calderoniana», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 12:2, 1996, pp. 301-336.

- RUANO DE LA HAZA, José María, «Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- TIRSO DE MOLINA, *El amor médico*, ed. crítica de Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969.
- ZUGASTI, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: homenaje a Frédéric Serralta. Actas del VII Coloquio del GESTE*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 583-619.