

El espacio del jardín en los *Autos Sacramentales*, de Calderón¹

Miguel Zugasti

GRISO - Universidad de Navarra
Email: mzugasti@unav.es

Resumo: objetiva demonstrar que o gênero do auto sacramental possui um tempo e espaço precisos, imediatamente entendidos pelo público do XVII graças a uma cenografia e representação adequadas. Analisa com detalhe o espaço do jardim, que no presente contexto sacramental remete ao jardim do Édem ou paraíso terrestre, onde se produziu a queda do homem no pecado original e a perda da graça. A salvação do homem chegará graças ao processo de Redenção, mediante o qual Deus se oferece em sacrifício para resgatar o gênero humano de sua culpa.

Palavras-chave: Auto sacramental; Calderón, género.

Resumen: se plantea señalar que el género del auto sacramental goza de un tiempo y espacio precisos, entendidos automáticamente por el público del XVII gracias a una escenografía y una puesta en escena adecuadas. Se analiza con detalle el espacio del jardín, que en el presente contexto sacramental remite al jardín del Edén o paraíso terrenal, donde se produjo la caída del hombre en el pecado original y la pérdida de la gracia. La salvación del hombre llegará merced al proceso de Redención, mediante el cual Dios se ofrece en sacrificio para rescatar al género humano de su culpa.

Palabras-clave: Auto sacramental; Calderón, género.

Atendiendo a la predominante dimensión alegórica del auto sacramental, Parker y otros críticos señalan —no sin asistírles parte de razón— que este género no se somete a dos unidades dramáticas clásicas como son el tiempo y el espacio². Esta libertad creadora de Calderón se vería refrendada en diversos parlamentos donde los propios personajes de sus autos insisten en ello:

Que alegóricos fantasmas
ni tiempo ni lugar tienen.
Primero y segundo Isaac, vv. 1541-1542.

Claro está que ni a lugares
ni a tiempos nos obliga
la precisión.
A María el corazón, vv. 265-267³.

Pero, como recuerdan Kurtz y Arellano⁴, el asunto es más complejo de lo que parece. En palabras de este último cabe sostener que

Tales textos no significan —como erróneamente se ha argumentado— que el auto anule el tiempo y espacio en sus alegorías; significa más bien que el género goza en este aspecto de una libertad total, la cual le permite un desarrollo proteico de notable flexibilidad, con tiempos y espacios dramáticos que se multiplican y relacionan en todas las maneras posibles.

Así que el auto sacramental ni es un género ucrónico ni está desespacializado, antes al contrario la dimensión historial de sus argumentos le confiere no pocas veces de una cronología y una dimensión espacial sumamente precisas, que el público del XVII entendía de modo automático. Nótese cómo *El Año Santo de Roma* dramatiza el jubileo de 1650, y *El Año Santo en Madrid* el de la capital española de 1652, además de describir con todo lujo de detalles las procesiones que tuvieron lugar al efecto y los lugares por donde pasaron y pararon las cofradías, hermandades, nobleza y pueblo en general. Autos en cuya trama argumental se remite a muy conocidos espacios de la

época son por ejemplo *El valle de la Zarzuela*, *El nuevo hospicio de pobres* o *El nuevo palacio del Retiro*. Sobre este último, estrenado en el Corpus de 1634, Paterson —su más reciente editor— estudia cómo Calderón se hace eco de las vicisitudes y polémicas suscitadas durante su construcción, así como de los festejos y certámenes con que fue inaugurado en diciembre de 1633. Por lo tanto hemos de convenir en que las coordenadas espacio-temporales también actúan en el marco del auto sacramental, como en cualquier otro género dramático, sólo que sometidas ahora a modos y maneras particulares, propios del ámbito alegórico dominante. El juicio de Arellano me exime de nuevas disquisiciones al respecto:

Espacio y tiempo se transmutan, alcanzan otras dimensiones espirituales, pasan al plano del significado alegórico, pero no anulan su significado historial. Los personajes de diferentes épocas y mundos se reúnen en la proyección alegórica, o prefiguran otros posteriores, componentes todos de un proceso diseñado por Dios, en quien todo es presente⁵.

Dicho esto a modo de premisa, cabe sostener que el espacio del jardín es uno de los que más veces se reitera no sólo en los autos calderonianos, sino en el teatro de todos los países y épocas en general. El jardín como lugar de recreo y esparcimiento, como sitio donde la naturaleza aparece amable y domesticada por la mano del hombre, ha existido en la práctica totalidad de culturas antiguas: Egipto, Persia, Mesopotamia, Japón, China, India, la América precolombina [...] ⁶ En Occidente el motivo del jardín entronca necesariamente con la Biblia, con el jardín del Edén o —traduciendo del hebreo— ‘jardín del gozo’, donde Dios ubicó al hombre por primera vez para que lo labrase y cuidase (Génesis 2, 15). Jardín del Edén además que es comparable al jardín de Yahveh por lo bien regado que está (Génesis 13, 10 y 2, 10-14; Ezequiel 31, 16), por sus muchas piedras preciosas (Ezequiel 28, 13) y frondosos árboles que lo pueblan (Ezequiel 31, 8-9, 16 y 18). El origen parece estar, según Serafín de Ausejo, en una primitiva idea mítica del jardín de Dios, idea que fue desmitologizada (jardín del gozo) y después interpretada en un sentido geográfico concreto, de ahí los múltiples afanes por ubicar el Edén en un punto exacto de la tierra⁷. El mito tuvo tanta fuerza que, al decir de Louys, toda la cultura occidental se construye sobre él, con ramificaciones varias o espacios afines como el huerto («hortus conclusus», *Cantar de los Cantares* 4, 12) y el paraíso⁸.

En el teatro español tal espacio aparece de lleno en el huerto donde se citan Calixto y Melibea, verdadero punto de arranque de un motivo que a través del Renacimiento (algunos ejemplos son la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, la *tercera Celestina* de Sancho de Muñón, la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente⁹ o *La constancia de Arcelina* de Juan de la Cueva¹⁰) llegará hasta el Barroco, con múltiples manifestaciones en casi todos los autores: Lope de Vega¹¹, Vélez de Guevara, Tirso de Molina¹², Rojas Zorrilla, Calderón, etc. Recordaré además que el uso de un espacio u otro en un drama conlleva ya de por sí una dimensión simbólica¹³ o alegórica¹⁴ que otorga cierta información al espectador barroco y que hoy debemos recuperar desde nuestras coordenadas culturales. No es casual que el mundo de las damas de la comedia se circunscriba casi siempre a los muros de la casa y, a lo sumo, de su jardín privado; ni que el rey dicte justicia o acuerde enlaces matrimoniales sentado en el trono de su palacio; ni que la mayoría de las cárceles o prisiones estén enclavadas en lo más alto de una torre. Como afirma Parker a propósito de nuestro poeta:

Se puede decir, como una generalización amplia, que hay tres tipos principales de símbolos en las obras de Calderón. El primero, y el más transparente, es un lugar en el que la acción de la obra se desarrolla o un objeto alrededor del cual se despliega; este lugar o este objeto tendrán un significado especial en el tema¹⁵.

Según señalan los teóricos del teatro, la configuración espacial en un drama debe interpretarse de varias maneras. Una distinción básica es la que discrimina entre *espacio dramático* y *espacio escénico*¹⁶. El espacio dramático es aquel que nace de la significación del texto, del hilo de la ficción; es el espacio que está representado o marcado en el texto mismo y que el espectador sólo puede visualizarlo gracias a su imaginación; a él pertenece lo que Bühler llama “*deixis en phantasma*”¹⁷ (inducción al espectador mediante el uso de demostrativos para que imagine un espacio que no existe sobre las tablas) y los tratadistas franceses denominaron «*décor verbal*» (decorado verbal)¹⁸, siempre en los dominios de lo mental o figurado. El espacio escénico, por contra, es objetivamente perceptible por el público gracias a la escenografía, y por lo mismo estará sujeto a los cambios habidos en cada montaje y en cada representación concretos; es un espacio material, palpable y bien visible, que ha de ponerse al servicio del espacio dramático, de quien por fuerza depende.

Esta dualidad espacial se aprecia básicamente en los autos de don Pedro Calderón, pero hay ciertas complejidades en algunos de ellos que conviene precisar. En no pocas piezas se observan dos niveles de acción, uno que se corresponde con el mundo sobrenatural y otro que se muestra más apegado a la historia de los hombres. Ambas acciones suelen discurrir paralelamente, pero la trama historial requiere por sí misma que ciertos personajes se muevan en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, distintas a las empleadas por los entes alegóricos del otro nivel. En estos casos los juegos espaciales se complican en tanto en cuanto hay un primer nivel de significación que podríamos tildar de místico o supra-alegórico que atañe a lo sobrenatural, y un segundo nivel historial, concreto, referido a las acciones humanas. Aunque no tenga carácter general, lo común era representar el espacio místico o alegórico en el tablado y servirse de los carros para figurar el espacio histórico o temporal en el que se mueven los hombres. No faltan tampoco los contactos entre ambos niveles o dimensiones, de modo que lo que en principio eran caminos paralelos tienden a converger en algún momento y los personajes acaban mezclándose, pues todos participan de una sola acción.

A veces se da incluso un tercer espacio imaginario que sólo existe en la mente de algún personaje, tal y como se aprecia en *No hay instante sin milagro*, donde Apostasía habla con su propio Pensamiento y llevan a cabo una escena que nunca ha pasado, que sólo existe en su imaginativa, pero que los actores despliegan ante el público¹⁹. Otro caso particular se da en *La nave del mercader*, donde hay una escena mágica y alegórica en la que el personaje de la Culpa convoca al tablado a aparentes sombras como el Hombre y el Mercader (Cristo), que aparecerán en lo alto de sendos carros con estructura de peñasco y nube. Poco después estas dos sombras ideadas por la mente de Culpa acaban independizándose de ella, cobran su propia corporeidad y continúan la acción por sí mismas, en lo que es un salto del espacio mental o mágico del personaje Culpa al espacio temporizado y materializado de los carros y el tablado. Ya en esta igualdad espacial, el Mercader acaba derrotando a la Culpa y sus secuaces.

A estas y otras particularidades del género se somete el espacio del jardín. Sobre el uso calderoniano de tal *topos* hay aproximaciones certeras de Orozco Díaz y Lara Garrido²⁰, si bien referidas a algunas comedias y no a los autos, de los cuales sí se ocupan Socha y Suárez Miramón²¹. En las líneas que siguen pretendo apenas esbozar unos pocos ejemplos de cómo utiliza Calderón en sus autos el escenario de jardín, el cual por otra parte es un espacio tradicional y codificado no sólo en el ámbito de la comedia, sino también del drama alegórico. De las treinta memorias de apariencias calderonianas que se conservan, en diez de ellas se requiere al menos un carro que represente un jardín²², lo que da una idea aproximada de la alta proporción (una tercera parte) de uso que le confiere el autor. Los títulos son: *La divina Filotea*, *Las espigas de Ruth*, *La inmunidad del sagrado*, *El jardín de Falerina*, *No hay instante sin milagro*, *El primer blasón católico de España*, *Psquis y Cupido*, *El sacro Parnaso*, *El santo rey don Fernando* (primera parte) y *El verdadero Dios Pan*. En esta lista destaca el

caso de *El jardín de Falerina* (de 1675), no sólo porque la voz «jardín» se incorpore al título, sino porque en su memoria de apariencias se requieren dos carros de jardín y no uno solo, algo que también ocurre en *El verdadero Dios Pan* (de 1670). Quizás pueda resultar interesante, a título informativo, transcribir algún fragmento de tales memorias de apariencias:

El tercero y cuarto carro han de ser dos jardines, también correspondientes el uno al otro, con diferencia de que en el uno ha de haber un árbol con algunas manzanas, y a su tronco revuelta una serpiente, por el cual ha de subir por elevación una mujer hasta ponerse sobre su copa; y en el otro, otro árbol cuyas hojas tendrán algunas estrellas, y su tronco ha de estar rodeado de hojas de parra y haces de espigas, con su elevación también para otra mujer; y ambos jardines han de estar adornados de celosías, tiestos y ramilletes, y ambas copas las más pobladas y frondosas que se pueda.²³

El tercer carro ha de ser un jardín con todos sus adornos de cenador, tiestos y celosías, con bajada para el tablado; en medio dél ha de haber un pedestal y dentro, embebida, una pirámide bien imitada de diversos jaspes, la cual a su tiempo ha de subir en elevación con una persona en el remate que ha de llevar en una mano una cruz de su estatura, y en la otra un cáliz con su hostia.

El cuarto carro, en correspondencia del tercero, ha de ser otro jardín, diferenciándose en que el pedestal, que aquél tenía en medio, ha de ser en éste un como estanque o pilón de jaspes, del cual a su tiempo ha de salir una fuente en cuya taza ha de venir un niño en una cruz, saliéndole del costado siete cintas encarnadas que den en la taza, y de ella otras siete que den en el estanque.²⁴

Si así dejó previsto Calderón que se construyesen estos y otros carros de jardín, también localizamos algún texto donde un personaje describe o imagina cómo sería este decorado ideal, paraíso edénico:

En la primera jornada
 [...] aparecerá un jardín
 con bellísimos dibujos,
 ingeniosas perspectivas.
 [...] Las flores mal despuntadas
 de sus rosados capullos
 saldrán la primera vez
 a ver el alba en confuso.
 Los árboles estarán
 llenos de sabrosos frutos.
 [...] Quebraránse mil cristales
 en guijas, dando su curso
 para que el alba los llore
 mil aljófares menudos.
 Y para que más campee
 este humano cielo, juzgo
 que estará bien engastado
 de varios campos incultos.
El gran teatro del mundo (p. 204-5).²⁵

Carro del Paraíso *versus* carro de la tentación

Una de las formulaciones clave de que se sirve Calderón en no pocos autos es la de oponer el carro o jardín del paraíso al carro de la tentación o pecado. *El jardín de Falerina* empieza ubicando al personaje Hombre en el ámbito del carro del jardín

de la Gracia o paraíso terrenal (carro 3 descrito *supra*, aunque con la precisión de que ahora el árbol ha de estar “sin sierpe”, acot. al v. 443). Hombre vive en pureza e inocencia, en compañía de la Gracia y dominando con su voluntad a los cinco Sentidos (personificaciones alegóricas). Su vida carece de fatigas y se defiende de “las sañas del sol” (v. 454) echándose la siesta a la sombra del árbol. El orden inicial se rompe con la irrupción de Culpa y Lucero infernal que tratan de atraer a Hombre hacia el carro de la tentación (carro 1), que es un peñasco donde están la hidra de siete cabezas y cinco mujeres que simbolizan los Vicios; junto a ellas habrá una copa dorada. Todos abandonan sus respectivos carros para encontrarse en el tablado; Culpa capta enseguida a los cinco Sentidos (que se emparejan con los Vicios con quienes cantan y bailan al son de la música profana) y prosigue su táctica tentando a Hombre con una visión de lo que podría ser un jardín de las delicias:

Alégrate el ver
desde aquí de mis jardines
ya el florido abril en quien
hallarás tan bien hallados
tus sentidos que me des
las gracias, pues con mis damas,
cada una admitiendo aquel
que la festeja, en alegre
festín se dan parabién
de que te vengas tras ellos.

El jardín de Falerina, vv. 766-775.

Hombre se deja cautivar por esta imagen y sin apenas darse cuenta ha perdido la compañía de la Gracia. Apura la copa que le ofrece la Gula (copa sobre cuyo interior acaba de saltar un áspid) y cae en el pecado original. Inmediatamente después suena el acostumbrado ruido de terremoto (acot. a los vv. 1022 y 1033); Hombre se halla solo y compungido y Culpa le muestra ahora la verdadera cara de la visión por la que se dejó tentar: las flores aparecen mustias, en el tronco del árbol está enroscada la serpiente, hay plantas envenenadas (cicutas, adelfas), abrojos y espinas, además de fieras salvajes (vv. 1100-1149; toda la escena es probable que acontezca en o junto al carro 2, que según la memoria de apariencias es el que se corresponde con el 1). Por el arte maligno de la magia el carro se ha convertido en jardín encantado de Falerina, nombre que en etimología cargada de simbolismo se hace derivar de «falaz» e «ira» (v. 343).

Tras la caída, el proceso redentor lo inicia la Gracia con su intercesión ante Febo (símbolo solar que remite al Mesías) para que baje a la tierra a salvar al Hombre. Las espinas, en transparente metáfora de Pasión, «taladran la cabeza» (v. 1593) de Febo, pero su dolor redimirá a la humanidad. El desenlace requiere la contraposición de los dos carros: primero aparece Culpa encaramada en la copa de un árbol (jardín de Falerina, acot. al v. 1672) y luego Febo en otro árbol (jardín de la Gracia, acot. al v. 1692); este último pasa a ser árbol de muerte para Febo (cruz), a la vez que lo es de vida para Hombre. El triunfo final sobre la Culpa y la apoteosis escenográfica requieren de la apertura del carro 4, el último jardín, que es un árbol de la vida en cuya copa aparece Febo «vestido de resurrección, con cáliz y hostia» (acot. al v. 1846).

Procesos afines de tentación, caída y salvación, que no podemos desarrollar ahora, se dan en *El verdadero Dios Pan*, *La vida es sueño*, *La nave del mercader*, *Andrómeda* y *Perseo*, etc. Otras veces el carro del paraíso terrenal acaba mutándose en carro del paraíso celestial, con marcada presencia de la fuente de la Gracia y sus siete caños que vivifican a los siete sacramentos (*La inmunidad del sagrado*, v. 1310). El valor simbólico que en este preciso contexto cobran el agua, las flores, el árbol... es de gran relevancia. Así por ejemplo, en *Andrómeda* y *Perseo* el poeta tiene buen cuidado en que al carro del paraíso no le falte ningún elemento: hay una fuente (v.

571), flores (v. 583), vides (v. 595), mieses (v. 597) y un árbol con manzanas (v. 695). Durante el proceso de tentación Medusa trata de envenenar todo este ambiente paradisíaco, aunque los inicios no le resultan favorables: fracasa en su intento de enturbiar la fuente con lodo pues el agua que mana (agua del bautismo) contiene en sí misma el antídoto que lava toda mancha; no puede inficionar las flores porque topa con la azucena, símbolo de la Virgen, que se mantiene libre de cualquier mácula; sucumbe asimismo con las mieses y las vides, en referencia clara al triunfo de los productos de donde proceden el pan y el vino eucarísticos; resultado similar obtiene al querer apestar el aire, ya que es el habitáculo del Espíritu Santo y éste no se lo permite. Siguiendo el proceso, queda por último el manzano, hasta el cual sí consigue llegar Medusa y verter su ponzoña. Y será precisamente de ese árbol del que, empujada por el loco Albedrío, comerá Andrómeda, prefiguración de la naturaleza humana que arrastra a toda su especie hacia el pecado original.

Una acción similar se observa en el auto *La vida es sueño*, donde el proceso de tentación que lleva a cabo la Sombra se ve obstaculizado por los cuatro elementos: el Agua presenta su espejo natural ante el cual huye Sombra so pena de ser basilisco que se mate a sí misma con solo mirarse; el Fuego le hace retroceder mostrándole la espada flamígera, imagen que remite al ángel guardián de la puerta del Edén; el Aire también le vence con la presencia del ave que «llena / de Gracia, hasta el sol se encumbra» (vv. 1047-48), esto es, el Espíritu Santo; por fin la Tierra le ofrece la resistencia simbólica de sus flores, que son la cándida azucena, la rosa purpúrea y el enamorado lirio (vv. 1075-79), emblemas de pureza asociados a la iconografía de la Virgen. Pero a pesar de tales ayudas el Hombre incurre en la soberbia de probar la fruta prohibida y todos los elementos sufren la consiguiente mutación: el Agua se ha enturbiado, el Fuego se ha eclipsado, se ha destemplado el aliento del Aire y, por último, la flores del jardín de la Tierra están mustias (v. 1290).

Como no podía ser de otra manera tratándose de jardines, el significado asignado a las flores adquiere un gran realce. Tomo un último ejemplo de *El divino Jasón*, donde se mencionan las siguientes: el trébol, del color verde de la esperanza; el jacinto azul, que por ser color del cielo remite a la fe; el blanco jazmín con su pureza; las rojas clavellinas que semejan la sangre de Cristo; las violetas, cuyo color morado es símbolo del amor. Como dice el propio Calderón: «las flores / significados diversos / tienen de muchas virtudes» (*El divino Jasón*, vv. 789-791). Vemos, pues, que Calderón gusta de singularizar los elementos que maneja y dotarlos de un significado y unas connotaciones muy precisas; todo ello justificado casi siempre en la tradicional exégesis cristiana, aunque moviéndose con la maestría necesaria para apegarse bien a los textos sacros canónicos, bien a los textos apócrifos, bien a los Padres de la Iglesia, comentaristas bíblicos, emblemistas, teólogos, predicadores o cualquier otra autoridad por él conocida. Y si no hallase justificación en ninguno de estos terrenos no dudará en acogerse a la libertad inherente a todo poeta para construir él mismo un significado pertinente y oportuno.

Otros usos escénicos del carro del jardín

Dicho esto, conviene advertir que no todos los carros de jardín en Calderón prefiguran el paraíso terrenal. Este espacio florido y ameno puede identificarse con cualquier otro elemento positivo o victoria de las fuerzas del bien sobre el mal. Citaré un solo ejemplo de la primera parte de *El santo rey don Fernando*, en cuyo tramo final se representan tres triunfos consecutivos de la cristiandad (personificada en el santo rey Fernando III) sobre las huestes malignas: Caridad vence a Hebraísmo, Fe a Apostasía y Esperanza a Alcorán. Este último triunfo, protagonizado por el rey don Fernando en persona, es el que más se desarrolla: Alcorán quiere mantenerse en Andalucía y serán los ejércitos del rey los encargados de impedirselo. El anuncio de la victoria castellana le es anticipado al rey mediante un sueño premonitorio que tiene cuando se sienta en

un bufete a escribir (escenográficamente esto ocurre en el carro 4). En este sueño se despliegan tres visiones proféticas que requieren de otros tantos carros:

- Visión de San Isidro y San Leandro (quizás en el carro 3).
- Visión de las Virtudes (quizás en el carro 2).
- Visión de Santo Domingo (carro 1). Esta última visión, que apenas ocupa treinta versos (1765-1791), tiene lugar en el carro del jardín, que según la memoria de apariencias ha de estar “lo más bien adornado que se pueda, con una torre en medio, donde a su tiempo ha de salir en elevación una persona [esto es, el actor que hace de Santo Domingo]; su pintura, países”.²⁶

El jardín como espacio dramático

No todos los espacios de jardín han de figurarse necesariamente sobre un carro. Las técnicas antes mencionadas de la “deixis en phantasma” o del “decorado verbal” permiten que el espectador se imagine la existencia de un jardín sobre un tablado desnudo, simplemente dejándose llevar por la evocación de las palabras. Un buen ejemplo lo hallamos en *La nave del mercader*, en cuya parte central el Hombre representa en su imaginación o fantasía la escena de su tentación y caída, arrastrado por entes malignos como Lascivia, Demonio, Mundo y Deseo. Esta larga escena “no llega a materializarse en el tablado, quedándose en la proyección verbal del personaje Hombre”²⁷; esto es, se construye un espacio dramático imaginario, un decorado verbal que en esta ocasión no precisa de carro alguno. Así, será a partir del v. 1370 cuando nazca un *topos* de jardín que reúne todos los elementos propios del ciclo de tentación y caída: Demonio y Lascivia son un basilisco y un áspid que se ocultan tras las imaginarias flores; hay música profana, festín de los sentidos (vv. 1411-12) con espejos, paisajes de verdura y de marina, panales hibleos, aromas sabeos, catres de pluma, aves canoras, la suave fricción de las hojas en los árboles, fuentes rumorosas, instrumentos musicales profanos (cítara, arpa, tiorba, laúd), mesas repletas de manjares (frutas, dulces, bebidas), etc.

Todo, en fin, evoca con profusión barroca el episodio del pecado original, pues el Hombre no resiste la tentación y apura la copa que le ha tendido la Lascivia (v. 1694), en cuyo interior está el aliento de la hidra. Insisto en que esta escena de jardín no requiere de apoyatura escenográfica, pues toda ella se basa en el poder evocador de la palabra. La apoteosis final, en cambio, sí se va a sustentar en el uso de los carros, erigiéndose la nave del Mercader victoriosa sobre la nave de la Culpa y rescatando al Hombre de sus deudas y faltas cometidas (Redención).

Referencias

- AMEZCUA, José. Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón. *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, III, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1533-1543.
- . El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro. *Signos*, 1, 1987, pp. 291-301.
- . Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*: espectáculo, texto y fiesta. J. Amezcua y S. González (Eds.). México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1990, pp. 159-172.
- . *Lectura ideológica de Calderón*: el médico de su honra. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- ARELLANO, Ignacio. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Kassel-Pamplona: Reichenberger-Universidad de Navarra, 2001.
- AUBRUN, Charles V. *La comedia española (1600-1680)*. Madrid, Taurus, 1968.

- AUSEJO, Serafín de, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1975.
- BÜHLER, Karl, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A María el corazón*. I. Arellano, I. Adeva, F. Crosas y M. Zugasti (Eds.). Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1999.
- *Andrómeda y Perseo*. M. Ruano de la Haza (Ed.). Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1995.
- *El divino Jasón*. I. Arellano y Á. L. Cilveti (Ed.) Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1992.
- El gran teatro del mundo. En: *Obras completas*, III, *Autos sacramentales*. Á. Valbuena Prat (ed.). Madrid, Aguilar, 19912, p. 199-222.
- *El indulto general*, eds. I. Arellano y J. M. Escudero, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1996.
- *La inmunidad del sagrado*, eds. J. M. Ruano de la Haza, D. Gavela y R. Martín, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1997.
- *El jardín de Falerina*. L. Galván y C. Mata (Ed.). Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2007.
- *La nave del mercader*. I. Arellano (Ed.). Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1996.
- *No hay instante sin milagro*. I. Arellano, I. Adeva y R. Zafra (Eds.), Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1995.
- *El nuevo palacio del Retiro*. A. K. G. Paterson (Ed.). Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1998.
- *Primero y segundo Isaac*, eds. Á. L. Cilveti y R. Arias, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1997.
- *El santo rey don Fernando, primera parte*, eds. I. Arellano, J. M. Escudero y M. C. Pinillos, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1999.
- *Tu prójimo como a ti*, E. Illescas Salinas (Ed.). Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2008.
- *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*. E. Rull (Ed.). Madrid, Alhambra, 1980.
- ESCUADERO, Lara y Zafra, Rafael. *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*. Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2003.
- GARCÍA FONT, Juan. *Historia y mística del jardín*. Barcelona, MRA, 1995.
- KURTZ, Barbara E. *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*,. Washington: The Catholic University of America Press, 1991.
- LARA GARRIDO, José. Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto). Capítulo X de *Del Siglo de Oro (Métodos y elecciones)*. Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 515-590.
- LATORRE Y BADILLO, Manuel. Representaciones de los autos sacramentales en el periodo de su mayor florecimiento. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 25, 1911, pp. 189-211 y 342-367; 26, 1912, pp. 72-89 y 236-262.
- LOUYS, Daniel. *Le jardin d'Éden: mythe fondateur de l'occident*. París: Les Éditions du Cerf, 1992.
- MADROÑAL, Abraham. Una memoria de apariencias inédita de Calderón y otros documentos sobre la representación de sus autos, y los de Rojas Zorrilla, en Toledo entre 1640 y 1645. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56, 2008, pp. 431-465.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco». En: *Temas del Barroco: de poesía y pintura*. Granada: Universidad, 1947, p. 119-176. (Hay publicación anterior en la revista *Escorial*, 35, 1943).
- PARKER, Alexander A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona,

Ariel, 1983. (Versión original inglesa de 1943).

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

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

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

PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Fortanet, 1905.

ROMANOS, Melchora. La estructura simbólica de la tragicomedia de Don Duardos de Gil Vicente. *Logos*, 16, 1980-1981, p. 109-124.

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

_____; VAREY, John E. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681)*. Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española*, Valencia, Universidad (col. Parnaseo, 8), 2008.

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

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. El jardín en los Autos Sacramentales de Calderón», en *Actas del VII Congreso de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2006, formato CDRom, p. 1-19.

VAREY, John E. Espacio escénico. *II Jornadas de teatro clásico español. Almagro*. F. Ruiz Ramón (Ed.). Madrid: Ministerio de Cultura. 1980, pp. 19-34. (Reeditado en su libro *Cosmovisión y escenografía*, Madrid, Castalia, 1987, p. 217-225).

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

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

_____. El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega. *IV Seminario de Estudios Literarios. Espacios de representación, espacios representados: la puesta en escena en el teatro clásico español*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona-ProLope, en prensa.

Notas

¹ Este artículo es una versión actualizada del publicado en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. II, p. 1059-1072.

² Parker, 1983, pp. 66-7.

³ Más pasajes en Parker, 1983, p. 67; reproduzco además estos otros aducidos por Arellano, 2001, p. 152: «En fantásticos cuerpos / de alegóricas figuras / no se da lugar ni tiempo» (*El indulto general*, vv. 297-299); o «Sí haré; y pues aquí nos vemos, / ser representable idea / de alegórico concepto / en quien retóricos tropos / no dan ni lugar ni tiempo; / volvamos atrás los siglos» (*No hay instante sin milagro*, vv. 280-285), etc.

⁴ Kurtz, 1991, p. 122; Arellano, 2001, p. 153.

⁵ Arellano, 2001, pp. 121-2.

⁶ García Font, 1995.

⁷ Ausejo, 1975, p. 509.

⁸ Louys, 1992.

⁹ Romanos, 1980-1981, p. 119, estudia el intenso simbolismo del jardín o huerto en la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente: «Por ello es que la huerta como signo de la más armónica naturaleza alcanza una dimensión más profunda que la de simple paisaje [...]. Todas las referencias a la huerta apuntan a su valor simbólico de paraíso terrenal, del jardín donde Adán vivía en unión con Eva [...]. El hecho de presentarnos la huerta en primavera [...] se asocia con los mitos de la fecundidad siempre renaciente».

¹⁰ Shergold, 1955, p. 3.

¹¹ Remito a Zugasti, en prensa.

¹² Sobre este autor ver Zugasti, 2002.

¹³ Para Amezcua (1991, p. 29) la «indagación del espacio es inmejorable para sorprender el vasto universo metafórico que se articula en el texto, pues es precisamente en el terreno de la simbolización donde puede localizarse la problemática espacial». Amezcua es uno de los críticos que más se ha ocupado del espacio, analizando en varios artículos (1983, 1987 y 1990) el valor simbólico de *topos* como adentro/afuera, arriba/abajo, cercano/lejano, centro, etc. De su libro de 1991 interesa el capítulo sobre «El espacio y los objetos», pp. 21-101.

¹⁴ Aubrun (1968, pp. 64-65) estudia las láminas del escenógrafo valenciano José Caudí para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* en 1690, y comprueba que los seis decorados que se proponen tienen un significado alegórico. Estos decorados son: interior de palacio (habitáculo de los protagonistas), selva (reflejo del laberinto en que se mueven los personajes), cielo (es el que marca el destino), jardín (lugar del placer), mar (imagen de las tribulaciones) e infierno (reflejo del impulso ferino, instintivo).

¹⁵ Parker, 1991, p. 47.

¹⁶ Ver por ejemplo Pavis, 1990, p. 179-185, y 1982, p. 185-220. Buenas aplicaciones al teatro español en los artículos de Varey, 1980 y Vitse, 1985.

¹⁷ Bühler, 1961, pp. 155-175.

¹⁸ Pavis, 1990, llama *decorado verbal* al que «no es mostrado a través de medios visuales, sino por el comentario de un personaje».

¹⁹ Parker, 1983, p. 72; ver asimismo las pp. 31 y ss. del prólogo a *No hay instante sin milagro* editado por Arellano, Adeva y Zafra.

²⁰ Orozco Díaz, 1947, pp. 158-167; Lara Garrido, 1997, cap. X, pp. 515-590. El trabajo de éste último se divide en dos partes, dedicando a Calderón la primera y estudiando en la siguiente cuatro comedias que presentan la voz *jardín* en su título:

El jardín de Vargas, atribuida a Lope; *El monstruo de los jardines* y *El jardín de Falerina* de Calderón; *La confusión de un jardín* de Moreto.

²¹ Socha, 1988, en especial pp. 1-147; Suárez Miramón, 2006.

²² La observación ya la hizo Ruano de la Haza en 1995 en el prólogo a su edición de *Andrómeda y Perseo*, p. 34. Tales memorias de apariencias han sido publicadas parcial o totalmente por la crítica: ver Pérez Pastor, 1905; Latorre y Badillo, 1912; Shergold y Varey, 1961; Escudero y Zafra, 2003; Sliwa, 2008. Añádase también el reciente hallazgo de Madroñal, 2008.

²³ Memoria de apariencias para *El jardín de Falerina*; tomo el texto de Escudero y Zafra, 2003, p. 157.

²⁴ Memoria de apariencias para *El verdadero Dios Pan*; tomo el texto de Escudero y Zafra, 2003, pp. 109-110.

²⁵ Otro ejemplo en *La nave del mercader*, vv. 993-1000: «¡Con qué varia emulación / montes y mares fingiendo / se oponen el desaliño / de las breñas y el aseo / de los jardines, en quien / las fuentes corren sirviendo / a los coros de las aves / de músicos instrumentos!». Este mismo texto, con alguna variante, se hallará también en *Tu prójimo como a ti*, vv. 943-950.

²⁶ *El santo rey don Fernando, primera parte*, p. 16.

²⁷ Arellano, ed., *La nave del mercader*, p. 43.

Texto recibido e aprobado em abril de 2011.

Text received and approved in April 2011.