

# LA CONFUSIÓN DE LOS JARDINES

FRANK P. CASA  
*University of Michigan*

Los amantes de las comedias de enredo entran y salen de los jardines protegidos por la noche y los disfraces. La oscuridad y la entrada intempestiva de otros personajes hacen que confundan a las personas, revelen sus sentimientos más íntimos a extraños causando complicaciones cuya previsible resolución final implica la inevitable aceptación del juego amoroso. La situación arquetípica de estas comedias incluye la llave del jardín dada clandestinamente al amado, dos mujeres con sendos amantes, un padre que percibe movimientos sospechosos en el jardín o que al volver a casa inesperadamente nota una presencia masculina que hace peligrar el honor de la familia.<sup>1</sup> La confusión aumenta cuando ambos amantes, al presentarse a la cita nocturna, se encuentran no con sus respectivas damas sino con la otra mujer que el amante confunde con la suya. La confusión que se desprende de la situación impele el movimiento teatral de estas obras cuyo desarrollo es posible porque nadie se atreve a aclarar las cosas. Los amantes, prisioneros de los celos, tratan de averiguar la identidad del rival, las mujeres temerosas de la ira paterna no quieren revelar su ligereza y el padre rehúye explicaciones para no publicar su posible deshonra.

Los dramaturgos elaboran todas las posibles permutaciones de la confusión original con parlamentos graves sobre el honor, los celos y la supuesta infidelidad del amante, hasta llegar a un estancamiento de la acción en que el único paso posible son las inevitables aclaraciones que llevan al previsible final armonioso requerido por el género. Consciente de la complicidad del público, el autor divierte a los espectadores con variantes del archiconocido enredo hasta descubrir abiertamente el juego teatral. Nada más representativo de esta intención irónica del autor que el diálogo entre el galán y el gracioso en la comedia de Moreto *No puede ser el guardar una mujer*:

DON FÉLIX:

No sea, Tarugo,  
que agora yerres la traza.

<sup>1</sup> Agustín Moreto, *La confusión de un jardín*, en Luis Fernández-Guerra y Orbe (ed.), *Obras escogidas*. BAE, Madrid, 1950, t. 39, pp. 511-526.

TARUGO:           ¿Agora la había de errar  
                          a la tercera jornada,  
                          para que a silbos me abriesen? (III, xiv).<sup>2</sup>

Este género teatral, centrado en las comedias urbanas, no sólo representa una parte considerable del repertorio del teatro clásico, sino que nos hace entrever un aspecto esencial de la alta burguesía y la nobleza que domina la sociedad del siglo XVII. Este grupo que podría significar sólo una mínima parte de la población madrileña, estimada en 125,000 personas,<sup>3</sup> sin embargo atrae y mantiene repetidamente la atención tanto de los dramaturgos como del público. Como es sabido, este estrato había perdido, como sus contemporáneos en otros países, toda función política excepto la de dedicarse a vivir una vida dominada por el lujo o la preocupación de medrar.<sup>4</sup> En su representación teatral, su vida gira casi exclusivamente alrededor de relaciones amorosas problemáticas: celos, abandonos, rivalidades y deseos de venganza, todos bajo la amenaza de la pérdida del honor. Fuera de su posible significado cultural o psicológico, el problema del honor en estas obras sirve para proveer un indispensable elemento de gravedad a la acción, sin la cual, los acontecimientos se transformarían en frívolos pasatiempos de gente ociosa.<sup>5</sup>

La acción de estas piezas se desarrolla en los sitios que ofrece la arquitectura urbana: la calle, la casa y el jardín.<sup>6</sup> Estos tres lugares, dada la sociedad representada, llevan distintas cargas simbólicas que coinciden con las escasas posibilidades históricamente abiertas a las mujeres. La calle es con frecuencia el lugar del encuentro fortuito durante el cual el caballero vislumbra a la dama misteriosa que desaparece para reaparecer de pronto en otro lugar, por lo regular imprevisto, si no inverosímil.<sup>7</sup> El encuentro, como sabemos, es frecuentemente momentáneo e inconcluso porque la dama está huyendo de algo o de alguien que la amenaza. La presencia de la mujer en la calle implica atrevimiento, dado que mediante esta acción se expone a la mirada indiscreta de los hombres. A menos que la mujer esté obligada por fuerza mayor a salir, su deambular es

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 187-208.

<sup>3</sup> Bartolomé Benassar, *La España del Siglo de Oro*. Crítica, Barcelona, 1990, p. 84.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>5</sup> Vid. Bruce Wardropper, "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Instituto español, Nimega, 1967, pp. 689-694.

<sup>6</sup> Vid. Maria Grazia Profeti, "Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo". *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 51-60.

<sup>7</sup> Vid. Pedro Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*, en Ángel Valbuena Briones (ed.), *Obras completas, II*. Aguilar, Madrid, 1966.

evidencia de ligereza o liviandad.<sup>8</sup> El opuesto de la calle es la casa, misma que es el lugar sagrado. Es el sitio cuya violación es castigada por los dioses y las leyes humanas. La violación de la mujer en su casa es en particular condenada precisamente porque esta infracción rompe los valores más profundos de la humanidad y pelagra el orden mismo de la sociedad.<sup>9</sup>

Entre lo público de la calle y lo íntimo de la casa está el jardín. Éste se revela como algo ambiguo porque participa de los elementos presentes en los dos sitios contrarios que acabamos de mencionar, es público por su posición exterior y es íntimo por estar estrechamente ligado a la casa. Esta doble vertiente, esta dualidad, esta ambigüedad es parte de la realidad mítica y cultural del jardín y representa la confusión moral y psicológica de los personajes.

Es que todo comienza en un jardín. En el jardín ocurre la separación del hombre de la divinidad y es donde presenciamos el nacimiento del pecado, el elemento esencial de la humanidad. Es el lugar donde los seres humanos pierden la inmortalidad para descubrir la característica fundamental de su ser, la sexualidad.<sup>10</sup> Desde ese momento en adelante, la sexualidad y el jardín, directamente o por oposición, se verán ligados para siempre. El jardín y los elementos que lo constituyen llegarán, primero, a simbolizar a los seres humanos y sus características y más tarde lograrán una fusión completa con el cuerpo mismo de las personas, en especial el de la amada. La ejemplificación más clara de esta unión se encuentra en el *Cantar de los Cantares*. En ese maravilloso poema, los frutos de los árboles, las flores de las plantas, el agua de las fuentes se unen a los sentimientos de los amantes hasta transformar al amado o la amada en deliciosas especias y delicados olores:

Huerto cerrado eres, mi hermana, esposa mía;  
fuente cerrada, fuente sellada.  
Tus renuevos paraíso de granados,  
con frutas suaves, cámphoras y nardos.  
Nardo y azafrán, caña aromática y canela,

<sup>8</sup> Cf., por ejemplo, la idea que "a maiden is defiled not only through contact or awareness through the senses but also through the unwitting arousal of desire", en John G. Peristiany (ed.), *Honor and Shame: The Values of Mediterranean Society*. Weidfeld and Nicolson, London, 1966, p. 182.

<sup>9</sup> Vid. Frank P. Casa, "El tema de la violación sexual en la Comedia", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena*. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 203-212.

<sup>10</sup> Amy Richlin utiliza la metáfora del jardín para indicar la naturaleza esencialmente sexual de este sitio. Vid. *The Garden of Priapus*. Yale University Press, New Haven, 1983.

con todos los árboles de incienso:  
mirra y áloes, con todas las principales  
especies (4, 12-14).<sup>11</sup>

El poema, al darnos una acabada expresión de la unión erótica choca, en violenta contradicción, con el contexto del libro sagrado y, por consiguiente, se verá transformado con el pasar del tiempo en una poderosa alegoría de la unión de Cristo con la iglesia<sup>12</sup> completando así el círculo en que el lugar del pecado que separa al hombre de la divinidad, el jardín o paraíso, vuelve a representar el comienzo de la salvación y la vuelta de la humanidad a su origen divino. La religión cristiana hará posible la recuperación del paraíso perdido por medio de la intervención de María y lo hará ensalzando su pureza y negando, por consiguiente, la sexualidad, símbolo de la tragedia humana.

La sexualidad es la raíz del ser humano y su más importante característica, por eso acompaña a la humanidad en su destierro de la morada divina. Y es, a propósito, mediante otro destierro, esta vez el de la sexualidad, y la reimposición de la castidad y la virginidad como se logra borrar la afrenta inicial. Cristo nacerá de una mujer pura y el símbolo de esta pureza será el jardín. No un jardín al cual todos pueden acceder, sino un jardín donde sólo Dios tendrá acceso. María será el jardín encerrado, el *hortus conclusus*, remitiéndonos con este término al huerto del *Cantar* (4, 12). El jardín llega entonces a representar dos realidades distintas y se convierte en un símbolo ambiguo donde habitan la pureza y la lujuria, creando así un signo clave de la dualidad humana. El mundo de Eva que proclama con su pecado el nacimiento de la humanidad y el mundo de María cuya pureza borrarán las consecuencias de ese pecado.<sup>13</sup> Las representaciones de María en los manuscritos ilustrados medievales suelen mostrar un jardín

<sup>11</sup> La coincidencia entre jardín y mujer se nota claramente en nuestro teatro. José Lara Garrido dice: "El jardín como espacio donde la dama vive y sueña ha de ser también paradigma de su belleza. Por eso resulta frecuente la comparación admirativa de las perfecciones femeninas con el jardín...". "Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, II*. CSIC, Madrid, 1983, p. 947.

<sup>12</sup> San Juan de la Cruz como otros comentaristas insiste en el sentido alégorico del *Cantar*. Al hablar del huerto dice: "Y es como si dijera transformádose ha en su Dios, que es el que aquí llama huerto ameno, por el deleitoso y suave asiento que halla el alma en él". Silverio de Santa Teresa (ed.), *Obras*. Tipografía de "El Monte Carmelo", Burgos, 1943, p. 555 (*Cántico Espiritual*, Canción XXII, 4).

<sup>13</sup> "...a fusion of images associated with the garden sets up an implicit contrast between Eve and the terrestrial Paradise, on the one hand, and Mary and *hortus conclusus* on the other". *Vid.* Stanley Stewart, *The Enclosed Garden*. University of Wisconsin Press, Madison, 1966, p. 38.

cuyo ámbito queda limitado por un muro y una puerta cerrada y, a menudo, incluyen en un recuadro la escena de la tentación de Eva.<sup>14</sup> Tenemos así la simultánea representación de la Caída y de la Redención, el principio y el fin de la aventura humana.

En la literatura secular, el jardín representa la esencia misma de las pasiones más profundas del ser humano y se vale del sentido literal del *Cantar de los Cantares* privilegiando su aspecto erótico,

¡Cuán hermosos son tus amores, hermana esposa mía!; ¡cuánto mejores que el vino tus amores y el olor de tus unguentos que todas las especias aromáticas!  
(3,10)

y haciendo del jardín el escenario de encuentros amorosos donde la oscuridad de la noche, los árboles, las fuentes y el olor de las flores se funden para crear el ambiente propicio a la reunión clandestina de los amantes. Es el lugar predilecto de éstos porque es el único sitio a donde la mujer puede ir para unirse con el amado. Se funden de esta manera el sentido simbólico del jardín y la realidad social de la época en que la mujer, limitada en sus movimientos físicos, puede encontrarse con el amado sin arriesgar su honor al salir de casa. La bajada de la mujer al jardín casi siempre conlleva un sentido de infracción o un acto de rebelión. Su acción implica el abandono de la casa, el sitio protector, el lugar sagrado, para desafiar la autoridad paterna y, posiblemente, las leyes divinas. El jardín es el sitio donde Melibea se entrega completamente a su erotismo, destruyendo los proyectos de sus padres y terminando por rechazar con su suicidio la unión con Dios. Calisto, como se recuerda, llama al jardín de Melibea un “parayso dulce”<sup>15</sup> afirmando al mismo tiempo el ambiguo simbolismo del jardín y su herejía religiosa. En un excelente artículo sobre *La Celestina*, George Shipley afirma que “the garden becomes for a time the structural and functional equivalent, for Melibea and Calisto, of the center of the world...”.<sup>16</sup> Los dos amantes se crean un mundo apartado, bajo la protección de la noche en que los dos existen ignorados de las realidades del mundo. “The lovers have moulded Pleberio’s real-estate, his walled-in park, into a shape that reflects, enhances and supports their sentiments”.<sup>17</sup> Los amantes han creado su propio huerto

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>15</sup> “De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura”. *Vid.* Fernando de Rojas, *La Celestina* (ed. Julio Rodríguez Puértolas). Akal, Madrid, 1996, p. 258.

<sup>16</sup> “Non erat in hic locus: the Disconcerted Reader in Melibea’s Garden”. *Romance Philology*, 27 (1974), pp. 286-301.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 288.

cerrado donde Calisto puede adorar a su diosa y en el proceso se concreta su herejía religiosa.

La bajada al jardín, con o sin previas intenciones, constituye en sí misma un grave riesgo. El sitio primordial del pecado arrastra a los amantes hacia sus oscuros rincones donde emergen los secretos deseos que subvierten la sociedad y la moralidad. El jardín está ligado a la noche y ésta a la dificultad de ver las cosas con claridad en ambos sentidos, físico y metafórico. Es la hora en que ocurren las seducciones, los malentendidos, los engaños y las confusiones. Tirso, en cuya obra la noche juega un papel preeminente, convierte las horas nocturnas en ocasión de encuentros sexuales y violaciones. Son las horas en que los personajes vuelven a su esencia básica como hombres y mujeres y en las cuales domina, como arquetipo del deseo sexual, la figura de don Juan.<sup>18</sup>

El campo semántico del término “jardín” es enorme y extiende sus posibilidades hasta abarcar, como hemos visto, el pecado original, la salvación humana, las virtudes teológicas,<sup>19</sup> la naturaleza, el gobierno bien ordenado,<sup>20</sup> la cultura y el amor. Por consiguiente, es posible trazar analogías y correspondencias entre los varios campos. Sin embargo, el jardín mientras que puede ser visto como una extensión de la naturaleza y por eso una realidad cerca de Dios, es esencialmente una construcción humana. El jardín es el sitio donde el hombre impone su voluntad y ordena la naturaleza. En esencia es un esfuerzo del hombre para cambiar el orden divino y establecer su propio mundo. La idea del jardín puede entonces representar una creación artificial que rivaliza con la naturaleza y su creador. El *hybris* original de la aventura humana vuelve a repetirse. Shipley dice que “a garden is by definition the imposition of human will on a portion of nature”.<sup>21</sup> Quizá el mundo imaginado por los amantes celestinescos se deshace porque no se sustenta en la realidad. Es un concepto humano que no puede rivalizar con la creación divina y este mundo se acaba con la muerte de los amantes.

<sup>18</sup> Pedro Salinas ve en don Juan la formación de un nuevo mito sexual: “Y así el poder de seducir, de hechizar, la magia de enamorar, la fatalidad de trastornar a un ser humano hasta su fondo, se transportan de Venus a Don Juan...”. *Vid.* “El nacimiento de don Juan”, en *Ensayos de literatura hispánica*. Aguilar, Madrid, 1961, p. 159.

<sup>19</sup> Jean Delumeau cita al obispo Guillaume Durand (+1296): “Le jardin [monastique] planté d’arbres et d’herbes représente le grand nombre des vertues; le puis des eaux vives, l’abondance des dons qui étanchent ici-bas la soif et qui, dans la vie future, en éteindront les ardeurs”. *Une Histoire du Paradis*. Fayard, Paris, 1992, p. 161.

<sup>20</sup> “The peaceful country estate is a model commonwealth; yearning for political settlement is expressed as a blessed land or earthly paradise. Both pursue the state of happiness”. *Vid.* James Turner, *The Politics of Landscape*. Blackwell, Oxford, 1979, p. 85.

<sup>21</sup> *Art. cit.*, p. 299.

El problema reside en el hecho de que la Antigüedad lega al mundo cristiano la convención literaria del jardín como el lugar dedicado a Venus. Los padres de la iglesia se apropian tanto de esta tradición como de la narración bíblica del paraíso terrestre fundiendo fatalmente las dos tradiciones. Bartlett Giamatti en su libro sobre el paraíso terrestre sostiene esta conclusión al decir: "...early Christian descriptions of the earthly paradise owed as much to ancient literature as to Christian Biblical literature, and finally the two strands became inseparable".<sup>22</sup> Pero estas dos concepciones, tan distintas, nunca llegan a simbolizar el mismo ideal. Existe siempre una comparación implícita entre el jardín de los amores humanos y el otro jardín. Aunque el humano llegue a acercarse al paraíso terrestre en su hermosura, siempre será algo falso y será más merecedor de condena precisamente cuando más se acerca a la perfección del verdadero paraíso.<sup>23</sup>

Esta falsedad que conlleva el engaño aparecerá en otra forma en nuestro teatro. Cuando el portentoso talento de los arquitectos italianos hace posible la construcción de jardines que aspiran a demostrar la dominación de la naturaleza por el arte, su aplicación hace su inevitable aparición en el teatro palaciego. José Lara Garrido ve en la creación de un espacio entre la realidad y el artificio un claro ejemplo de la perspectiva barroca en que domina "un medio idóneo de incertidumbre, graduable en un sinfín de variaciones...".<sup>24</sup>

El jardín de los amantes es una construcción que tiene inicio y término con la vida humana y por extensión comparte no sólo sus límites cronológicos sino también sus limitaciones. Como la vida humana, el jardín nos confunde con su hermosura pero al final tenemos que reconocer sus engaños y aceptar la inevitable desilusión. El jardín de nuestros deseos es la metáfora de la vida humana. Giamatti concluye que: "It is a beautiful place because that is the best symbol for man's inner need and desire for peace and harmony; it is lost or far away or fortified or, as we shall see, false, because that is the only way to convey man's daily awareness of the impossibility of attaining his ideal".<sup>25</sup> Un sentimiento de desengaño que Lupercio de Argensola había expresado en su famoso soneto sobre una visión resplandeciente pero inexistente.

Mientras que la mayoría de los dramaturgos del siglo áureo se valen de este sitio en sus obras, Agustín Moreto es particularmente dado a su utilización. Es interesante notar que Ángel Valbuena Prat en su evaluación de la obra de

<sup>22</sup> Vid. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. University Press, Princeton, 1966, p. 32.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>24</sup> Art. cit., p. 940.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 84.

Moreto compara a nuestro autor con artistas de los siglos XVII y XVIII, Mozart, Mazo y Watteau, en particular.<sup>26</sup> La referencia a estos dos últimos es interesante de manera especial para nuestro tema porque sus pinturas se centran en escenas de amor o de galanteo que se desarrollan en los jardines. Los paisajes y jardines de sus pinturas son el teatro del escarceo amoroso que se refleja en lo cálido de sus colores y en los lánguidos movimientos de sus personajes.<sup>27</sup> El galanteo es la preocupación máxima de la clase presentada en este tipo de comedias. Mientras que, como nos dice Wardropper, hay un elemento serio subyacente, la posible infracción del código social, estas comedias están basadas esencialmente en el sueño ilusorio del amor. Los personajes frívolos y despreocupados dominados por estrictas reglas sociales que limitan y controlan sus pasiones, representan el eterno conflicto entre el individuo y la sociedad, entre el deber y el deseo, entre la necesidad de mantener la cohesión social y el inagotable anhelo del hombre de llegar a la plenitud por medio del amor. La confusión que se desprende de estas dualidades constituye a la vez la fuente de entretenimiento y el símbolo de la desilusión humana.

<sup>26</sup> *Vid. Literatura dramática española*. Labor, Barcelona, 1930, p. 264.

<sup>27</sup> Sobre la sensualidad en la obra de Watteau, *vid.* Carlos Martínez Rivas, "Watteau y su siglo en Rubén Darío". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (1967), pp. 445-452.