

UNA SEMÁNTICA DEL ESPACIO:
ESCARMIENTOS PARA EL CUERDO DE TIRSO DE MOLINA

Eleonora Gonano
Universidad de Buenos Aires

Entre los años 1614-15, Tirso de Molina escribe la tragicomedia, *Escarmientos para el cuerdo*¹, publicada en la Parte Quinta de sus obras en 1636. El episodio que disparó la inspiración del fraile mercedario fue el naufragio sufrido por don Manuel de Souza Sepúlveda junto a su esposa doña Leonor de Sa en 1552 cuando, provenientes de Goa, regresaban a Portugal. El terrible incidente no pasó desapercibido para los contemporáneos que dieron cuenta del infortunado viaje en crónicas históricas y tampoco fue ajeno a elaboraciones literarias: Camoens lo menciona en *Os lusíadas*² y Lope de Vega escribe una comedia en relación al luctuoso viaje.

Nos proponemos reflexionar sobre la configuración espacial de este drama histórico, como lo ha calificado María Pilar Palomo (1970), que se encuentra íntimamente asociada a la elaboración del material dramático y a sus protagonistas.

Anne Ubersfeld ya había destacado en su libro *Semiótica teatral* (1993) la particular interacción que se establecía entre el texto dramático y el espectacular, que tenía como consecuencia la distinción entre el aspecto físico y el configurado por la propia ficción. José Lara Garrido (1989) y Aurelio González (2000) han definido para Lope de Vega³ un espacio configurado no solo por las didascalias explícitas e implícitas y por su elaboración ficcional. El segundo autor define al

¹ Nos guiaremos por la edición de las obras completas prologadas y anotadas por Blanca de los Ríos, año 1968.

² Canto V, octavas 46 y 47.

³ El primer teórico se centra en la producción temprana de Lope (1579-1597) abarcando cincuenta y un comedias para su corpus, mientras que el segundo se centra en el comienzo de las siguientes piezas: *Peribañez y el comendador de Ocaña*, *Lo fingido verdadero*, *Fuente Ovejuna*, *Las famosas asturianas*, *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza*, *Las bizarrías de Belisa*.

espacio dramático como el espacio de la ficción en que sucederá "una acción, se desplazarán unos personajes y se desarrollará el argumento de la pieza" (2000: 23) creado a partir de marcas en el texto.

González (1993: 95) en otro artículo agrega una observación determinante en la lectura crítica:

el discurso dramático pretende determinar el discurso teatral (...) Esta determinación dramática se hace a partir de una serie de convenciones y principios teatrales que son conocidos por el autor y propios de la época en que se escribe, así como de los medios y costumbres de representación teatral.

Luego de este breve recorrido por los lineamientos críticos que regirán la lectura comenzaremos el análisis de la obra elegida. El primer acto se abre con una extensa didascalía explícita:

Música de todos géneros, y por un palenque con los instrumentos de un bautismo en fuentes de plata Gentilhombres bizarros en cuerpo; de tras de todos don Juan, que lleva sobre, una fuente un turbante, y en él una corona, y el remate una cruz. Luego vestido a lo turquesco, de blanco el Rey Safidin descubierta la cabeza, a su lado García de Sa viejo, gobernador bizarro, en cuerpo a lo antiguo. Por otro palenque soldados bizarros, uno de ellos con la banda de las Quinas de Portugal; y arcabuces, trompetas, y cajas, detrás arrastrando una pica, Manuel de Sosa muy, bizarro, y delante de él, Diaguito, con arcabuz pequeño, espada, y daga. Arriba en un balcón despejado y grande la Reina Rosambuca a lo indio coronada y a su lado doña Leonor muy bizarra, y doña María de hombre muy galán, va a besar la mano Manuel a García, y tiénele. (*Escarmientos para el cuerdo*, 221a).

El inicio de la obra no podía ser más espectacular y atractivo para el público: la música, la cantidad de personajes en escena ricamente ataviados, su distribución física en dos planos (horizontal y vertical) y un conjunto de objetos que algunos portan captarían inmediatamente la atención. González (2000) indica que el arranque de la obra también es funcional al entramado dramático porque no solo nos brinda los antecedentes y nos presenta a los personajes sino también nos puede brindar las claves acerca de la trama a desarrollarse a continuación.

En consecuencia, analizaremos los distintos elementos que se ponen en juego en este despliegue escénico. La "música de todos géneros" inmediatamente atraería a los asistentes y ayudaría a configurar la ima-

gen de un espacio asociado con prácticas cortesanas o al menos elevadas. La entrada de una serie de objetos con una fuerte connotación simbólica brinda la clave que regirá estamental y socialmente a los protagonistas. Los gentiles hombres portan los instrumentos de bautismo en una fuente de plata encabezados por don Juan que lleva además un turbante con corona rematada por una cruz. El grupo es seguido por el rey Safidin que vestido de blanco y cabeza descubierta se convertirá a la fe cristiana.

Estos objetos junto al noble extranjero ("vestido a lo turquesco") evocan ideológicamente el concepto de la conquista y exploración guiado por un fin evangelizador. Nótese que el turbante, elemento de vestir propio de culturas asociadas con el mundo árabe o si se quiere con un referente más difuso (lo no cristiano), tiene superpuesta una corona rematada por una cruz. No hay lugar a dudas sobre el valor que tienen para el reino lusitano los triunfos obtenidos.

Paralelamente la didascalía indica que por "otro palenque" entran soldados que portan cajas, trompetas, arcabuces y una banda con las quinas de Portugal seguidos por el protagonista, Manuel de Sosa, que arrastra una lanza corta y Diaguito, "niño, armado para la ocasión". Esta entrada, paralela y complementaria, provee un elemento que acompaña y que es inescindible del proceso evangelizador: el triunfo militar. Es así como la conquista queda justificada y asociada a un fin irreprochable: la conversión del infiel.

A continuación, nos detendremos en la entrada de los personajes de la obra. Los primeros en ocupar el tablado son los rivales amorosos, don Juan y don Manuel. El primero no solo pretende el amor de Leonor, sino que se ofrece a vengar su honra y encarna los valores que el cuerdo escarmentado carece: lealtad y honradez. Es seguido por el rey que ha decidido convertirse al cristianismo, personaje accesorio que justifica la posibilidad del festejo religioso y militar. En oposición, entra don Manuel flanqueado por soldados y su hijo que porta elementos bélicos. Metonímicamente el protagonista queda asociado de forma inmediata, gracias al vestuario, con las campañas militares y conquistas. El niño, del que se desconoce la filiación, por su vestuario "adulto" (arcabuz, espada y daga) implícitamente termina unido en el sintagma militar que se presenta (soldados, conductor), por transitividad a la figura central. En el desarrollo dramático se sabrá que Diaguito es fruto de los amores del caballero y una dama, doña María. Es interesante notar cómo los antagonistas son seguidos por figuras débiles o al menos en estado de indefensión: un rey sojuzgado y un niño.

Ya en escena, este equilibrio entre los galanes se inclina hacia Manuel que se aproxima a besar la mano del gobernador de la fortaleza, García de Sa que ya se encontraba en el tablado. La autoridad lo detiene y ahora desde la enunciación no queda lugar a dudas de quién es el protagonista: en un extenso soliloquio el noble da cuenta de su firmeza como gobernante, de su fiereza para enfrentar enemigos y la naturaleza –que tempestades mediante– se erigirá en un temible rival o incondicional aliado según las circunstancias. En dos momentos de su parlamento hará mención de un mar que “montes enrisca” (*op.cit.*, 222b) enemigo de sus barcos y más adelante mencionará a las aguas que “montes de vidrio levanta” (*ibid.*, 224a) volviéndose a su favor contra el sultán enemigo. Dichos pasajes operan como prolepsis de la desgracia –ya conocida– que le acontecerá a raíz del naufragio que sufrirá como consecuencia de una feroz tempestad.

En “un balcón despejado y grande” se encuentran ubicadas la reina Rosambuca acompañada de las damas que integran el triángulo amoroso con Manuel: doña Leonor y doña María “de hombre, muy galán”. Esta disposición horizontal-vertical propone una mayor complejidad en las relaciones que se constituyen en la presentación de los personajes. José Lara Garrido (1989) señala que dichos niveles escénicos permiten presuponer una continuidad material y establecer el fundamento de las relaciones que potencia el poder figurativo de la zona horizontal. Lo que indicaría, en nuestro caso particular, la ausencia de corte en el *continuum* religioso militar establecido.

En este espacio femenino se encuentran la esposa del rey que va a recibir el sacramento del bautismo; el objeto de disputa amorosa, Leonor y un personaje travestido, doña María. Las mujeres están en relación directa por sus vínculos con los personajes masculinos y aparecen como espectadoras del despliegue religioso-militar. Esa situación, de expectación, de una cierta “inmovilidad” se reflejará en el devenir dramático: Leonor y María serán víctimas de una serie de acontecimientos que estarán en las manos de los hombres que contemplan. García de Sa, Juan y Manuel con sus decisiones y planes guiarán los destinos de las damas, aunque mayormente sea este último el que se termine imponiendo a los demás. Tal como se impusiera en todo el despliegue descripto.

Retomando a las figuras femeninas presentes en el balcón, podemos destacar que se produce en dicho orden una cierta ruptura dada por un elemento discordante: “doña María, de hombre, muy galán”. En esta disposición se produce un fenómeno análogo al señalado en la relación

Manuel-Diaguito. A cada lado de la reina se encuentran dama y galán. Seguramente los espectadores sospecharían de dicha peculiar presencia pero recurrirían a su experiencia a la hora de decodificar los signos que los dramaturgos del Siglo de Oro proponían, y aún más en esta época en la que los engranajes dramáticos ya estaban consustanciados y formulados. María, elemento discordante para el orden del balcón, también lo será para el orden del tablado. Es una mujer sola que ocultando su identidad se ha convertido en su propio vengador.

En conclusión, esta apertura propuesta en tan extensa didascalia explícita no solo trabaja a nivel espectacular sino también al nivel de la decodificación de las claves que dispararán la tragedia del naufragio.

El espacio central en el que toman lugar la mayoría de las acciones del primer acto es el fuerte portugués en Goa. Este espacio aparece mencionado a través de una serie de didascalias implícitas, asociadas a la revelación de la filiación de Diaguito:

MANUEL
Un delito amoroso en Portugal
me le dejó por señal
y pena de mi ignorancia
(*op. cit.*, 226a)

En un primer indicio se sabe que la acción transcurre afuera del reino. Pero la precisión acerca del lugar en el que ocurren los hechos, aparece ligada a la revelación de la verdadera identidad sexual de doña María:

CARBALLO
Señora Doña María,
¿en la India vos? ¿Vos en Goa
y en traje tan indecente?
(*op. cit.*, 227b)

En el discurrir de la dama se dan las claves que develan el valor otorgado al fuerte, a Lisboa y al mar que separa. Portugal está asociado con el engaño y sus consecuencias, el abandono y su resultado más evidente: el niño. La mujer en extenso soliloquio afirma una y otra vez que el mar no es obstáculo para el despecho y "que no anega el mar a amor" (*id.*, 227b). El amor no correspondido, las cartas no contestadas aparecen asociadas con el fluir del agua, con el deseo que se debate entre las pulsiones de vida y muerte:

las crecientes que a mis puertas
ondas daban sucesivas,
para todos aguas vivas, y para mí sola muertas.
(*op.cit.*, 228a).

Y este discurrir donde se muestra el olvido, el abandono y el secuestro del hijo se cierra con una última redondilla que será definitiva del tono enunciador de la dama:

Debióronse de anegar
entre inmensidad de espumas,
palabras; que éstas y plumas
lleva el viento; ¿qué hará el mar?
(*op.cit.*, 228a).

La pregunta retórica ya proporciona la clave de lectura que tomarán las aguas para doña María como espacio: su aliado natural para cobrar venganza, el elemento que pondrá de manifiesto toda la rabia contenida por la despechada y por los futuros personajes engañados por Manuel.

En la fortaleza, un espacio asociado en su referente con la actividad militar e inequívocamente con la estrategia del reino lusitano, es donde Manuel desarrollará sus movimientos tendientes a evitar cumplir con su palabra empeñada a María y Diago y donde logrará conquistar el corazón de Leonor, traicionando al gobernador que lo recibiera con grandes honores y a Juan, caballero, enamorado de la joven y confidente. En el dominio militar sale triunfante, al menos momentáneamente, el protagonista. Es un espacio que no tiene secretos para su accionar y que se vuelve en trampa para sus víctimas.

El acto se cierra en el jardín del fuerte en el que se juega una situación confusa de entrada y salida de personajes –tan característica del magistral Tirso– que desconocen con quien realmente se están encontrando. En este enredo se juega con la noche, con el cruce de cartas entregadas al destinatario equivocado, con criados cómplices y a manera de climax el bebé que debería terminar en brazos de Manuel llega al personaje menos indicado: don García de Sa. El jardín, asociado con escenas amorosas, en este particular desarrollo argumental cobra otra connotación. Es el espacio en el que Manuel pierde toda ingerencia sobre los acontecimientos. No obstante, sigue siendo un espacio ganado a la naturaleza que es sojuzgada por la mano del hombre tal como los engaños urdidos que toman lugar en él. A diferencia de las batallas referidas en la voz del

propio vencedor, en medio de la noche, la confusión reina y termina por poner en evidencia lo que azorado exclama el servidor-gracioso de Manuel: "¡Mujeres e hijos a pares!" (*op.cit.*, 233b).

Los espacios presentados en el segundo acto se vinculan estrechamente con el accionar de Manuel: la fortaleza, la playa y el mar. El acto se abre con la voz del protagonista tal como en el primero. Pero en franca antítesis ya no asistimos a la evocación de una épica personal sino a la construcción de excusas y mentiras frente a la abierta confrontación de doña María que se enfrenta a su amado en traje de hombre. Dentro de la fortaleza, territorio regido por hombres y conquistas militares, las mujeres apenas son un elemento incidental tal como lo demuestran Leonor, hija del gobernador y María, la reina. Esta dama, que está allí por su propia voluntad, para perseguir a quien la ha traicionado, carece de una voz masculina que la vengue o al menos que se erija en autoridad. Por lo tanto, no abandona su traje masculino a la hora de defender su honra agraviada y advierte sobre el "escarmiento" como única salida posible a un pasado irremediable. Nuevamente Manuel mentirá y prometerá imposibles para eludir sus deberes e incluso se condenará⁴ por faltar otra vez a su lealtad.

En el plano discursivo el acto finaliza con las imprecaciones de María que remiten a la automaldición que profiere Manuel como prueba de sus renovados votos. Al cotejar ambas, la última no hace sino ampliar la primera y presagiar lo que el espectador ya intuye colaborando a la construcción del espacio final:

<p>MANUEL⁵ Si navegase, la guerra del mar llevándome a pique <i>naufragios me notifique</i> inauditos; si en la tierra, entre caribes adustos, abrasadores arenales,</p>	<p>MARÍA El mar enriscando sierras tus pilotos desatine, desmenuce tus entenas, tus velas al agua arroje, <i>diluvios sobre ti caigan</i></p>
---	---

⁴ Al respecto observa María Pilar Palomo: "El análisis del portugués don Manuel de Sousa, en su versión tirsista, se ofrece como ejemplo idóneo para un enfoque de crítica psicoanalista. Porque, más que el conocimiento de su futuro, lo que embarga al personaje es la convicción interna de que va a ser alcanzado por sus propias maldiciones. Y esta creencia convierte en augurios funestos una serie de posibles coincidencias. Pero con tal dosificación dramática que, al final del acto II, el lector está convencido como el personaje de que un destino cruel va a truncar su trayectoria humana. El acto III se convierte, de este modo, en la representación escénica de ese esperado desenlace trágico (la parte histórica de la obra), como el funesto cumplimiento de una automaldición que se convierte en profética, y en que el propio reo ha marcado el castigo merecido." (1970: 35).

⁵ El subrayado es nuestro.

tigres del monte robustos
rayos de nubes mortales,
rigores del cielo justos,
todos juntos homicidas,
verdugos de mis enojos,
en las prendas más queridas
ceben su furia a mis ojos,
porque me quiten más vidas.
(*op.cit.* 234b)

porque zozobres en ellos,
.....
caribes tu esposa agravien,
indios roben tus riquezas,
la sed mate a tus amigos,
.....
Las prendas que más estimes,
Ésas en pedazos veas
pasto de hambrientos leones...
(*op.cit.*,245b)

Las maldiciones de la mujer –como se verá en el tercer acto– funcionan como proyección y premonición certera que se cumplirán tal como fueran enunciadas. Manuel con su proceder parece olvidar lo que propusiera como castigo a su falta. Las escenas enmarcadas entre ambos fragmentos ya están teñidas de malos augurios.

En tanto, el gobernador enfurecido por el escarnio sufrido por su hija, manda cerrar ventanas y puertas de la fortaleza para evitar que el escurridizo Manuel, al menos en el discurso, huya de sus deberes como lo hiciera de Portugal. Es así que se resuelve su partida de Goa con destino al reino ya desposado con Leonor. Una vez más María será quien desenmascare a Manuel al observar impotente junto a don Juan la partida del navío:

Hay quien le fía el honor
en Goa, en fe de promesas
imposibles de cumplir...
(*op.cit.*, 241a).

Es así como la fortaleza termina asociada al espacio del engaño y del imposible. Lugar que como ya observamos en el acto anterior, le permite a Manuel desplegar exitosamente sus estrategias de seducción. Ahora en la playa, azorados, descubren María y Juan, la traición. En ese lugar límite, en ese espacio de tránsito, en el que ya nada puede hacerse contemplan al barco alejarse.

Ese espacio en el que no puede hacerse más que discurrir sobre lo que se ve, está construido totalmente por didascalias implícitas, y nada aporta al desarrollo de la acción dramática. Don Juan dolorido al igual que su contraparte enunciará una nueva maldición al sentirse traicionado por su amigo, su pretendida y el gobernador:

No quede nave en el puerto
que amarras no haga pedazos,
remos que a fuerza de brazos
no sigan a quien me ha muerto.
Velas que lleven venganza,
pues más que los vientos corren,
balas, que esperanza borren
de quien me quita esperanza.
Quejas que cielos obliguen,
flechas que tiranos pasen,
y celos que los abrasen,
penas que ingratos castiguen.
(*op.cit.*, 244a)

Estupefactos los despechados personajes, decorado verbal mediante, describirán la embarcación que traslada a sus seres queridos. Voces desde dentro harán llegar las órdenes pertinentes para la partida reforzando lo irremediable de la acción.

El acto tercero se abre con los personajes contemplando la inevitable partida. Don García dolorido reclama por el honor perdido de su hija y don Juan comparte la sed de venganza. En monólogos antitéticos y geminados el atribulado padre pide por la llegada de la nave a destino sin sobresaltos para que así don Juan pueda vengar a su hija. María comparte el deseo de García pero nuevamente evoca la furia de la naturaleza como el espacio redentor de la "nave adúltera" y deja salir su íntimo deseo de que "nunca llegues a Lisboa".

A continuación se presenta a la nave: "Aparécese una nave en lo alto, y en ella doña Leonor, Manuel de Sosa, Carballo y otros; zunchazos". (*op.cit.*, 247a). Los personajes mediante exclamaciones desesperadas construyen el espacio de la tormenta teñido de hipérbolos y propopeyas: "...vientos tan furiosos...", "...el mar al cielo llega...", "...el mortal viento..." (*op.cit.*, 247 a y b). El temporal les obliga a arrojar las especias conseguidas, se desprenden del tesoro. Es el primer paso en la escala ascendente de pérdidas que jalonarán el funesto itinerario.

Los marineros indican que el barco se va a pique y que cercanos a la costa deberán "varar en ella... aunque inhumana" (*op.cit.*, 248a). Manuel agrega otros detalles más desalentadores del lugar que los cobijará: "si cabo Tormentoso fue primero, mortal su llano y sierra." (*op.cit.*, 248a). Mediante dicha brevísima descripción del Cabo de Buena Esperanza se lleva a cabo otra prolepsis que complementa las anteriores.

El desarrollo dramático construirá la caída en desgracia de Manuel y los suyos. Han perdido gran parte de la tripulación y se encuentran deambulando rodeados de leones y tigres. Luego de haber avanzado tierra adentro, Manuel declara que "el deseado río" no fue encontrado, que "el hambre cuatrocientos nos ha muerto,/ pasto fatal de tigres y leones;" y declara encontrarse en "infructífero y sólo este desierto,/ salada el agua..." y sin sustento (*op.cit.*, 253a).

El espacio poblado de tribus es desierto, por lo tanto esta construcción espacial está teñida de un concepto cultural, son salvajes no comprenden, no colaboran a pesar de que se desarmaron "amigables". Ahora no solo conspira contra su supervivencia una naturaleza hostil, sino que el propio Manuel con una decisión desacertada –entregar armas a cambio de unos frutos miserables– ha perdido las condiciones de estrategia que alguna vez lo coronaran vencedor. Sus hombres deciden abandonarlo. Así el caballero queda con sus hijos y la dama internados en "...lo más escondido/ de este bosque dilatado" (*Escarmientos para el cuerdo*, 256a). El bosque feroz, poblado de animales y salvajes, aparece en el teatro de la época asociado con las pasiones desatadas o incontrolables. En el caso particular de la tragedia de Tirso, es en este espacio en el que la naturaleza operará providencialmente castigando a Manuel. Las pasiones incontrolables que el hombre desatara, ahora lo acorralarán y acosarán. Hernan Parret (1995:115) observa acertadamente:

Pero recuerdo, primero, otra propiedad estructural del dominio estético de la seducción: la profunda ambigüedad en el movimiento de retirarse (en el secreto) y de producirse (en lo visible).

Esa es la estrategia que ha regido el desempeño de Manuel, en el secreto del espacio cerrado de la fortaleza llevó a cabo la seducción de Leonor y también de María que volvió a confiar. Las consecuencias de su accionar se manifestaron en un espacio abierto: el jardín. Recordemos que "seducir" proviene del verbo latino "seducere" que tiene como significado "llevar aparte". El recorrido se cierra con estos personajes alejados del marco social que los contenía y amparaba. Leonor y su bebé junto a Diaguito serán víctimas del movimiento seductivo que los ha apartado del ámbito que los contenía.

El final no podía ser más cruel y feroz: Manuel otrora vencedor de todo tipo de adversidades se debatirá entre auxiliar a su esposa víctima de unos salvajes que pretenden violarla o de su hijo que ha caído en las garras de un león. Un marinero refiere el terrible final de los persona-

jes en extenso parlamento y una didascalía explícita ilustra lo narrado: "(Descubre a Doña Leonor, ya difunta, y a Diaguito, ensangrentado.)" (*op.cit.*, 259b). Los cadáveres, junto a la ausencia del caballero que se ha internado aún más en el bosque esperando su muerte son la marca admonitoria y al mismo tiempo el signo inequívoco de un espacio prolépticamente anunciado y anafóricamente descripto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

GONZÁLEZ, A., 1993, "Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes", *El escritor y la escena*, Ysla Campbell (edit), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 91-104.

———, 2000, "Lope: construcción de espacios dramáticos", *"Otro Lope no ha de haber..."*, *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, Febraio 1999*, María Grazia Profetti (edit), Firenze, Alinea Editrice, 23-36.

LARA GARRIDO, J., 1989, "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia 1579-1597)", *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (coord), Salamanca, 91-126.

PARRETE, H., 1995, *Las pasiones. Ensayos sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires, Edicial.

PALOMO, M. DEL P., 1970, "Fray Gabriel Tellez, un español del barroco." *Obras completas BAE*. Madrid, Atlas, 1-50.

TELLEZ, FRAY GABRIEL, 1968, "Escarmientos para el cuerdo". *Obras dramáticas completas III*, prólogo de Blanca de los Ríos. Aguilar, 221-260.

ÜBERSFELD, A., 1993, *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra.