

La poetización de la ciudad en *Desde Toledo a Madrid* de Tirso de Molina

Poetization of the City in Tirso de Molina's *Desde Toledo a Madrid*

Naïma Lamari

Universidad de Avignon (EA 4277-ICTT)

FRANCIA

naima.lamari@univ-avignon.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 155-166]

Recibido: 20-10-2019 / Aceptado: 18-11-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.10>

Resumen. Si en *El burlador de Sevilla* contrapone Tirso la mítica e ideal Lisboa a la corrompida y envilecida Sevilla, en la comedia que nos ocupa, construye la imperial y eterna Toledo, confrontándola con el núcleo principal de España: Madrid. *Desde Toledo a Madrid* no es la única obra en que el poeta enlaza a estos dos espacios geográficos, haciendo hincapié en su rivalidad: a modo de ejemplo, refirámonos a la novela *Los tres maridos burlados* (cigarral V de *Cigarrales de Toledo*, 1624), en que Tirso trae a colación una metáfora filial y la imagen del árbol genealógico para referirse a dicha relación de interdependencia y de deuda. Fruto de las entrañas de la soberana Toledo, Madrid es la hija emancipada y heredera de la capitalidad, convirtiéndose así en foco de poder y creciente polo económico, pero se comporta mal con su madre al despoblarla de sus vecinos. Si el principio de los *Cigarrales de Toledo* se abre con una alabanza de Toledo, llamada «emperatriz de Europa, Roma segunda y corazón de España» (p. 111), *Los tres maridos burlados* empieza con una celebración muy poética del Tajo, que es por antonomasia Toledo, la cual destaca por su naturaleza dinámica y anímica, su frescura, y su quietud. En este estudio, pretendo demostrar que, más allá de dicha representación idealizada y tradicional de la ciudad, la poetización de la villa y del elemento geográfico en *Desde Toledo a Madrid* participa, en realidad, de la construcción y de la escritura dramática de la pieza, destacando, al mismo tiempo, la originalidad del universo teatral tirsiano.

Palabras clave. Tirso de Molina; *Desde Toledo a Madrid*; poética; ciudad; Toledo; Madrid.

Abstract. While in *El burlador de Sevilla*, Tirso compares the mythic and ideal Lisbon to the corrupt Sevilla, in this play he constructs the imperial and eternal Toledo and compares it with Madrid —the main nucleus of Spain. *Desde Toledo a Madrid* is not the only work in which Tirso connects these two geographical spaces, underscoring their rivalry. In his novel *Los tres maridos burlados*, for example, he uses the filial metaphor and the image of the genealogical tree to mention this relationship of interdependence and debt.

As an offspring of sovereign Toledo, Madrid is the emancipated daughter and the heir of the capital status, becoming the center of political and economic power. In this way, Madrid does not treat its «mother» well because its growing power contributes to the depopulation of Toledo. Whereas the beginning of *Cigarrales de Toledo* starts with praise for Toledo, referred to as the empress of Europe, the second Rome and the heart of Spain, *Los tres maridos burlados* starts with a very poetic celebration of the Tagus river, which is really Toledo. This city stands out because of its natural and spiritual dynamics, as well as its freshness and stillness. Tirso uses the medieval topic of the *locus amoenus*, as well as the topical metaphor of crystals with regard to the waters. Tirso's intention is to praise and to sublimate the city of Toledo like Luis de Góngora did in the sonnet dedicated to Tamayo de Vargas, or like Garcilaso did in his Egloga III, or even more, like Cervantes in his prologue to *Don Quijote*. In this essay I intend to demonstrate that, beyond the idealized and traditional representation of Toledo, the poetization of the city and the geographical component in *Desde Madrid a Toledo* participates in the construction and the dramatic writing of the play, at the same time that it underlines the originality of Tirso's dramatic universe.

Keywords. Tirso de Molina; *Desde Toledo a Madrid*; Poetic city; Toledo, Madrid.

Si en *El burlador de Sevilla* contrapone Tirso la mítica e ideal Lisboa a la corrompida y envilecida Sevilla, en la comedia que nos ocupa construye a la imperial y eterna Toledo, confrontándola con el núcleo principal de España: Madrid. *Desde Toledo a Madrid* no es la única obra en que el poeta enlaza estos dos espacios geográficos, haciendo hincapié en su rivalidad: a modo de ejemplo, refirámonos a la novela *Los tres maridos burlados* (cigarral V de los *Cigarrales de Toledo*, 1624), en que Tirso trae a colación una metáfora filial y la imagen del árbol genealógico para referirse a dicha relación de interdependencia y de deuda. Fruto de las entrañas de la soberana Toledo¹, Madrid es la hija emancipada y heredera de la capitalidad, convirtiéndose así en foco de poder y creciente polo económico, pero se comporta mal con su madre al despoblarla de sus vecinos²:

1. Toledo desempeña en el siglo XVI un fuerte papel comercial y artesanal por ser «el mayor centro textil peninsular». «Su punto fuerte es la seda», pero el fuerte descenso demográfico, debido al establecimiento permanente de la Corte en Madrid marcará el ocaso de Toledo. Ver el interesante estudio de Julián Montemayor (1987).

2. Según bien explica Luis Vázquez: «El Madrid improvisado en corte, con Felipe II, había ido creciendo y cobrando forma de capital bajo Felipe III y Felipe IV» (1981, p. 49).

En Madrid —hija heredera emancipada de nuestra imperial Toledo, que habiéndola puesto en estado y casado sucesivamente con cuatro monarcas del mundo (uno, Carlos Quinto, y tres Filipos), agora que se ve corte, menos cortesana y obediente que debiera, quebrantando el cuarto mandamiento, le usurpa, con los vecinos que cada día le soborna [...] (*Los tres maridos burlados*, p. 35).

Si el principio de los *Cigarrales de Toledo* se abre con una alabanza de Toledo, llamada «emperatriz de Europa, Roma segunda y corazón de España» (p. 111), *Los tres maridos burlados* empieza con una celebración muy poética del Tajo, que es por antonomasia Toledo, la cual destaca por su naturaleza dinámica y anímica, su frescura, y su quietud. Recurre el poeta al tópico medieval del *locus amoenus*, y a la metáfora tópica de cristales para las aguas, con vistas a encomiar y a sublimar a la ciudad de Toledo, tal y como lo hicieron Góngora en el soneto dirigido a Tamayo de Vargas, o aún Garcilaso en su Égloga III: «De cuatro ninfas que del Tajo amado / salieron juntas, a cantar me ofrezco...».

En este estudio pretendo demostrar que, más allá de dicha representación idealizada y tradicional de la ciudad, la poetización de la villa y del elemento geográfico en *Desde Toledo a Madrid* participa, en realidad, de la construcción y de la escritura dramática de la pieza, destacando, al mismo tiempo, la originalidad del universo teatral tirsiano.

1. UN ENTRE-DEUX POÉTICO

De particular interés resulta el título de localización espacial de la comedia, por dar pie, ya de antemano, a la semiosis de interpretación del texto, y a un trabajo de descodificación: *Desde Toledo a Madrid* nos orienta hacia una triple lectura: tanto temática y geográfica como metafórica. Delimita, no solo dos espacios físicos concretos, Toledo y Madrid, siendo Toledo el punto de partida del viaje y de la acción, y Madrid el término de éste, así como el lugar del desenlace, sino también otra zona fronteriza «extramuros», entre Toledo y Madrid, a la cual podríamos llamar poéticamente *entre-deux*.

Un *entre-deux* primero geográfico, que, desde una perspectiva arquitectónica, se inserta entre las dos primeras jornadas de la comedia, generando así tensión, rivalidad, discontinuidad o interacción entre los dos polos estratégicos que son Toledo y Madrid. Dicha zona intermediaria queda materializada por un viaje, o mejor dicho, un periplo caótico entre Toledo y Madrid durante el cual se produce una serie de lances burlescos: don Baltasar, héroe grotesco de la epopeya clásica, ha de cumplir con su misión que consiste en demorar las bodas de su amada con don Luis, y para llevarla a cabo, ha de iniciar un viaje jalonado de peligros y obstáculos antes de regresar, feliz, a Toledo. Por tanto, la distancia geográfica entre las dos ciudades, minuciosamente referida en la obra (una legua y media entre Toledo y Olías por ejemplo), como si de un mapa topográfico se tratase, dice la separación o el desencuentro de los amantes, pero, al mismo tiempo, potenciará la unión de estos merced al poder del ingenio. Además de su función referencial y orientadora, el título *Desde Toledo a Madrid* adquiere un valor expresivo, al definir una distancia

geográfica determinada, construyéndose así como una ruta, o un itinerario de viaje, que el lector-espectador ha de recorrer y reconstruir, de modo que se puede seguir en el mapa de España de la época a los personajes en sus desplazamientos³.

El intervalo entre Toledo y Madrid, durante el cual asistimos a la mirada atenta de Tirso sobre los hechos de su tiempo⁴, «sin ninguna clase de empeño sociológico»⁵, sin embargo, queda fragmentado a su vez en cuatro localizaciones toponímicas⁶ que nos propulsan ahora a una ambientación bucólica y pastoril: Illescas, Olías, Cabañas⁷, Leganés (hasta la llegada a los extramuros de Madrid con la vista exterior de la ermita de San Isidro⁸), los cuales le posibilitan a Tirso confrontar la ciudad con el campo, ilustrando así el tan mentado *topos* del «menosprecio de corte y alabanza de aldea». Si morar en la ciudad significa comodidad, limpieza de las camas y de las sábanas, lujo y bienestar, aunque con cierta frivolidad, la vida campestre es sinónima de autenticidad, de abundancia de la producción agrícola, de quietud y de manjares, y en este sentido, cada desplazamiento y cambio de espacio se acompaña de un nuevo banquete.

Pero, más allá de este lugar común, que finalmente, no encierra ninguna originalidad, aunque constituye un eje estructurante de la obra, el paso de la ciudad al campo se lee simbólicamente como el espacio de transición hacia otra vida para la dama. Si el camino recorrido desde Toledo a Madrid se concibe como el lugar del itinerario físico y vital de los amantes, los cambios constantes de espacios, que sean interiores o exteriores (una calle, una venta, una posada, un campo), ilustran los amores atormentados de los amantes y su intrincada situación, al tiempo que revelan los cambios de perspectiva en sus vidas respectivas.

Amén de alimentar la risa, tal contraposición burlesca entre el campo y la ciudad cumple otra funcionalidad, al servir de transición para introducir humorística y metafóricamente, el escenario del combate de la lozana doña Mayor con su viejo padre y del de don Baltasar con don Luis: el campo de Olías se hace pues campo de batalla, o de conquista tanto bélica (don Luis y Berrío sacan la espada) como amorosa, conectando así el *entre-deux* geográfico con el *entre-deux* generacional y temático.

Si representa Toledo el lugar de encuentro de los amantes así como el nacimiento de la elaboración del proyecto paterno, esto es, el motor del enredo, la ridícula odisea hasta Madrid se construye como un intermedio o «entremés» durante el cual doña Mayor, don Baltasar, bajo el disfraz de sobrestante de ganado y el nombre de Lucas Berrío, van a vivir una experiencia teatral, al convertirse en los actores de un juego teatral destinado a entretener a un doble público: a don Alonso y a don

3. Tirso construye esta visualidad escénica a partir de la palabra. Sobre este particular, remito al trabajo de Arellano, 1995.

4. Berta Pallares (en su edición de *Desde Toledo a Madrid*, p. 25) habla de «las condiciones de la vida española: las ventas, los viajes, los acontecimientos importantes de la vida política del momento».

5. Pallares, en su edición de *Desde Toledo a Madrid*, p. 38.

6. El reino de Toledo «tenía más de 700 ciudades, villas y lugares». Ver Montemayor, 1987, p. 142.

7. Cabañas es tenido por pueblo antiguo y pobre. Ver Salomon, 1964, p. 171.

8. Sobre la ermita de San Isidro extramuros de Madrid, ver Deleito y Piñuela, 1953, p. 96.

Luis, pero también al propio espectador de la comedia. Si en la comedia «de veras», toman parte todas las *dramatis personae*, no así ocurre en la comedia «de burlas» en que solo toman parte algunas de ellas. Estamos así ante un recurso propio del arte del Barroco: dentro de la comedia *Desde Toledo a Madrid*, se representa otra comedia: la de la boda fingida entre doña Mayor y Berrío, aunque verdadera entre don Baltasar y la dama, según todos los requisitos del matrimonio en el Siglo de Oro.

El título escueto, aunque denso, repetido con harta frecuencia a lo largo de la obra, al igual que el estribillo de una canción, cumple pues una doble funcionalidad, ya que designa tanto la creación artística original de Tirso como el espectáculo fingido montado por esta pareja itinerante de «comediantes». Según don Felipe, la transformación de don Baltasar daría asunto a una buena comedia: «no hiciera mala comedia / quien la traza aprovechara / de vuestro amo» (vv. 1489-1491), siendo este último el autor que maneja los hilos de la trama, en buena sintonía con doña Mayor; corteja a su dama descaradamente ante la mirada del *pater familias* y del esposo don Luis, y esta se hace partícipe de este juego de seducción. El disfraz o enmascaramiento ridículo (don Baltasar de mozo de camino, a lomos de una mula, es ahora el palafrenero de doña Mayor), el principio estructurante del enfrentamiento entre burlas y veras, el trueque de identidades, los juegos de ilusión óptica, la metáfora del *theatrum mundi* y la técnica de la *mise en abîme*, constituyen componentes propicios a la configuración teatral de esta esfera encantada.

Además, cada punto geográfico, que sea Illescas, Olías o Cabañas, consonante con una pausa en la peregrinación de los personajes, se convierte en un escenario bidimensional con montajes diferentes donde, tanto de día como de noche, «suceden tantas cosas», según exclama don Luis (v. 2980). «Tantas cosas» insólitas, portentosas y hasta mágicas, tales como la unión de don Baltasar con doña Mayor durante una ceremonia farsesca celebrada con precipitación ante unos testigos fingidos, que solo pueden producirse en este *hors scène* entre Toledo y Madrid, fabricado por los amantes, mediante el artificio de la invención que hace que un palafrenero pueda casarse con una dama, o que un padre autoritario sea el propio responsable del fracaso de sus proyectos matrimoniales.

La arquitectura circular de la comedia hace resaltar las virtudes de la imaginación, aquella virtud potenciadora del campo de posibilidades, según revela don Baltasar, en dos ocasiones: a principios de la obra: «veréis, pues, celos me abrasan, / las maravillas que pasan / desde Toledo a Madrid» (vv. 981-982), y luego en el desenlace: «Esto y mucho más sucede / desde Toledo a Madrid» (vv. 3168-3169), creando así expectativas en el lector-espectador, al invitarle a que prosiga la fábula tras la representación, o a que abra una nueva página de aquellas aventuras.

En este paréntesis de ensueño «Gentil quimera / nos ha pasado este día» (vv. 2814-2815), se yuxtaponen dos modalidades temporales: el tiempo dramático o extraescénico, que es el de la ilusión y de la ficción, y el tiempo escénico vinculado al *hic et nunc* del doble espectador (nosotros mismos y don Luis, Casilda y don Felipe) que, durante un breve lapso de tiempo, asiste a una representación o juego teatral: la de las bodas fingidas de Baltasar y Mayor. El cronotopo temático del viaje desde Toledo a Madrid, en el que el tiempo y el espacio son interdependientes,

creando así puntos de intersección para los amantes, se configura como el escenario de sus aventuras, las cuales acontecen en ese discurrir lineal de leguas y horas, haciendo que se desarrolle espacio-temporalmente el enredo: «Esto y mucho más sucede / desde Toledo a Madrid, / aunque es jornada tan breve» (vv. 3168-3170). El trayecto de doce leguas entre ambas ciudades dura dos días que se articulan en tres actos, los cuales se desarrollan en tres lugares distintos (Toledo, campo de La Sagra, Madrid): a) vv. 1-982: planteamiento del enredo, b) vv. 983-3101: nudo de la acción, c) vv. 3102-3170: desenlace.

En este ámbito espacial del cronotopo del camino es donde se produce el encuentro entre don Baltasar y doña Mayor, desencadenante a su vez de nuevas aventuras: al llegar a Illescas, «hase quebrado la rueda, / y es fuerza arrancar más tarde» (vv. 2511-2512). Amén de organizar la obra, confiriéndole una coherencia interna, las referencias explícitas a entidades topográficas reales así como las acotaciones cronotópicas («*Campo a vista de Olías. Una venta a un lado*», p. 169), le confieren a la obra mucho dinamismo y movimiento, haciendo que el enredo avance con desenfundado ritmo: «Si se da priesa / el cochero; que hay que andar / seis leguas, y la de Parla / es larga» (vv. 2178-2181). La movilidad o dinamismo espacial viene plasmada por las numerosas acotaciones que cualquier lector actual no puede menos de vincular con lo cinematográfico, al ofrecernos tres vistas de campo y una vista exterior de la ermita de San Isidro, como si de planos panorámicos se tratase. La oscuridad de la noche y el incidente de la rueda ocasionan, sin embargo, una deceleración de la velocidad, momento de transición que le da pie a Tirso para introducir el entretenido episodio de las bodas fingidas: «Entre tener / os quiero mientras partimos» (vv. 2250-2551).

Conforme va evolucionando el enredo, se opera una alteración de la percepción temporal y espacial de las *dramatis personae*: «Dura un hora en un lugar / más que un día» (vv. 2548-2549), exclama don Alonso mientras lamenta don Baltasar: «el tiempo breve que dura / esta infelice jornada» (vv. 1168-1169), o deplora doña Mayor: «Que sólo hemos andado / legua y media no más» (vv. 1005-1006), como si estuvieran estos en una suerte de *hors-temps* en el que se estanca el tiempo a la vez que se acelera. Si es verdad que dicha alteración de la percepción temporal evidencia el desconocimiento del espacio y de las distancias por parte de los nobles, participa de la construcción de este cuadro dentro del cuadro. La llegada a Madrid va anunciándose progresiva y paulatinamente mediante marcas lexemáticas referidas al transcurso del tiempo, a las localizaciones espaciales bien definidas, a la distancia geográfica, y también mediante los deícticos que delimitan los lugares de la acción y configuran la estructura espacial de la prosémica: «legua y media han andado» (v. 1000), «A este andar, llegaremos / en dos años» (vv. 1003-1004), «entremos en Madrid al mediodía» (v. 1064), «que Cabañas está a tiro / de arcabuz» (vv. 2122-2123).

En última instancia, no es de desestimar el alcance metafórico del trayecto desde Toledo a Madrid en que el estrechamiento del espacio traiciona la condición de la dama y dice su ahogo, restricción de libertad y angustia. Los cuatro macroespacios (Illescas, Olías, Cabañas, Leganés) se declinan luego en micro-espacios

(una venta, una calle), reveladores del cerco que se está cerrando sobre doña Mayor, siendo la angosta litera el símbolo letal del himeneo urdido por el *paterfamilias* y de la reclusión de la dama: «pues es mejor dar vuelta, / que entre polvo y calor morir envuelta / dentro de un calabozo portátil» (vv. 1031-1033). Tal presión ejercida sobre la dama, a lo largo del periplo, se traduce también mediante la rivalidad y tensión latente que existe entre la ciudad de Toledo y la de Madrid.

2. TOLEDO VS MADRID

La originalidad de la comedia radica en que Tirso no ambienta la acción en una sola ciudad sino en dos ciudades, aunque estas no aparecen directamente en escena, sino más bien dentro de los diálogos cuya función locativa sirve para sumir al espectador en un marco verosímil y familiar.

La comedia se abre con una acotación explícita descriptiva de gran impacto visual que, además de ambientar el enredo en Toledo, nos aporta muchas informaciones sobre la escenificación de este marco espacial, que ya de entrada, se define por un progresivo estrechamiento, a imagen de la condición de prisionero de don Baltasar: Toledo se reduce primero a una casa alumbrada, luego a una alcoba, a una escalera, y finalmente, a una puerta. La primera captación que se nos ofrece por tanto de Toledo es la de un espacio enigmático, destinado a mantener en vilo a un espectador privilegiado, que al igual que don Baltasar, penetra en una casa anónima, en un interior noble refinado y privado, sin saber a quién pertenece. La indeterminación «el valor de quien las viste» (v. 109), «no es tan ocioso el cuidado / de quien hace esta labor» (vv. 131-132), la abundancia de frases nominales que dicen el lujo y la comodidad de la vivienda, las fórmulas *videndí*, así como las preguntas retóricas traducen la admiración de un don Baltasar despistado: «¿Dónde me metí?» (v. 84).

Desde entonces, el texto se construye como un juego de pistas, brindándonos indicios que nos posibiliten construir o reconstruir, no solo el espacio, sino también el retrato de la misteriosa dama que habita en él. Tirso busca la complicidad del lector-espectador al hacerlo partícipe de este juego dinámico de adivinanza de la identidad de la dama, cuyo punto de partida viene a ser precisamente este espacio interior toledano, en perfecta sintonía con la personalidad de la dama. El espectador y don Baltasar descubren pues a la dama, primero, a través de la minuciosa descripción colorista de su alcoba, la cual funciona a modo de didascalias implícitas que nos propulsan a un ambiente femenino cuya intimidad y secreto se viola, al penetrar en el sagrado recinto. Este se singulariza por el refinamiento y el embellecimiento de los muebles y de la ornamentación, de diversas materias y colores, por la delicadeza y preciosidad de los tejidos, por el carácter aurífero de la vestimenta, por la elegancia de la indumentaria, la coquetería de la moda femenina, el bienestar y la armonía, y por la sensualidad de las fragancias que se desprenden de él:

Sillas bajas, contadores,
bufetillos de marfil
y ébano, ajuar femenino,

arquillas, aguas de colores
 en pomos si ya no son
 jordanes, cuyas virtudes
 efímeras juventudes
 venden a la ostentación)
 publican quién es el dueño (vv. 97-105).

A través de la mirada de don Baltasar, Tirso esboza una pintura de interior, recordando así el género corográfico cuya finalidad es «pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre»⁹, mediante recursos dirigidos al receptor tales como el valor altamente gestual de las acotaciones: «*Todo lo que aquí se va pintando, ha de haber aliñado en el tablado*» (p. 101) o aún mediante el colorido de las imágenes verbales. No está de más recordar que hallamos este tipo de cuadro de interior en otras comedias tirsianas tales como *En Madrid y en una casa*, *Los balcones de Madrid*, o aún en *Por el sótano y el torno*.

En suma, este aposento bien regido en que todo respira amor, y en que todo es invitación al goce estético, ejerce un fuerte poder de atracción y de seducción en don Baltasar que queda primero conquistado por el entorno de esta dama (la cual domina, al parecer, el arte del buen gusto), antes de caer en las redes del amor, al verla acto seguido y por vez primera.

El flechazo no se produce aquí por el acto de mirar a la dama, primero, sino por el de mirar la alcoba que no es sino la sinécdoque, o el traslado de la belleza de doña Mayor, la cual va a cautivarle e hipnotizarle, después, con su presencia física. La perfecta simbiosis entre la dama y su alcoba cobra pleno sentido. El aposento de la dama, cuya intimidad desvela el galán, se convierte además en un espacio de fantasma, generador de deseo, por su fuerte poder de sugestión: de ahí el anhelo de don Baltasar de «contemplar la belleza» (v. 113) de esta «mujer principal» (v. 94). En otras palabras, el espacio se define como el primer elemento desencadenante del enamoramiento del caballero cuyo embeleso se plasma mediante esta lótopo: «ropa y basquiña que dan / muestra de no ser pequeño / el valor de quien las viste» (vv. 107-108). Es más: «la cuadra» (v. 86) de la dama de la cual se desprende voluptuosidad provoca en él las primeras emociones o síntomas de la enfermedad de amor: el principio de la melancolía: «Apenas el oro en ellas / permite lugar de velas: / a venir yo menos triste / en la beldad contemplara» (vv. 110-113), apelando así a los sentidos: el ruido de la calle (p. 103), el olor a ámbar, el tacto con la sensualidad de los tejidos, y la vista con la preciosidad de los metales:

Encima la cabecera
 (¡qué poco el temor repara!)
 hay medias y zapatillas
 en cuyo ámbar y rosetas

9. Citado por Kagan, 1995, p. 48. Así define Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* la corografía: «Vale descripción de lugar, pero también en su acepción de describir, que es narrar o señalar con la pluma algún lugar o caso acontecido, tan al vivo como si lo dibujara».

pudieran gastar poetas
dos resmas de redondillas (vv. 115-120).

El decorado de la alcoba que es pura creación artística por su carácter pictórico crea otro arte que es el de las palabras, esto es, de la poesía, haciéndose el espacio escritura, de modo que terminan dialogando ambas artes, según escribe El Pinciano: «La pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados como artífices que tienen una misma arte»¹⁰. La poetización de la alcoba adquiere relevancia por participar de la escritura de un espacio que es fuente de inspiración y de creación poética. A este respecto, la ruptura, es decir, el enamoramiento efectivo de don Baltasar, o en otras palabras, la revelación del amor, se plasma, primero, mediante el lirismo que se sustituye a la descripción, y más adelante, mediante el paso de la oscuridad a la luz, «de cera es esta bujía, / y de plata el candelero» (vv. 133-134) y el simbolismo del despertar («despierta al ruido don Baltasar alborotado», p. 120.) Es de destacar por tanto la doble funcionalidad del espacio en esta escena de exposición decisiva: primero, constituye el motor de la acción, al desencadenar y anticipar los hechos, y luego capta la atención del público que también queda atrapado en las redes de la trama.

Es más: la escena de apertura de la comedia que empieza *in medias res* se estructura en torno a la dicotomía del abrir y el cerrar la puerta, la cual revela el dilema de don Baltasar, «acosado de la justicia» (v. 366), siendo la puerta el símbolo de los obstáculos que habrá de superar para conquistar a la dama y salir de este callejón sin salida. La alcoba de doña Mayor en que está encerrado el caballero, «solo, y a oscuras» (v. 283) no es más que la metáfora de la cárcel del amor.

Tras esta exploración panorámica de la alcoba de doña Mayor, impregnada de cierto «realismo» doméstico, a la que dedica Tirso 209 versos, sale el espectador de noche a las calles de Toledo en la escena tercera en que don Baltasar refiere a la dama su infortunio. La analepsis le da pie a Tirso para focalizarse en la topografía de la ciudad que destaca por su aspecto laberíntico, debido a la angostura y a lo infinito de sus calles¹¹ por las cuales puede internarse el fugitivo y escapar «del aborrecido caballero» (v. 361). Tirso elogia a Toledo al definirla, primero, como una ciudad liberadora, salvadora y hospitalaria cuyas «cómodas» (v. 379) calles y «pequeñas y contiguas casas» («Entré en una estrecha» v. 381) amparan a su huésped don Baltasar, y lo acogen como en un capullo, antes de encarcelarlo en la alcoba de la dama. Descuellan aquí la admiración y hasta el amor de Tirso por Toledo y la comarca de la Sagra, y también sus profundos conocimientos acerca de la realidad de la ciudad, de sus gentes y de sus costumbres, según ya señaló con razón Serge Maurel:

Sur le chemin royal de Madrid à Tolède, de chaque village traversé, il a pu connaître le folklore vivant; il en a connu aussi les auberges, et c'est à une expé-

10. Egido, 1990, pp. 168-169.

11. Menudean las ocasiones en que Tirso alude a su villa natal con amor o a veces con sentido crítico. Para más detalles, ver Vázquez, 1981, pp. 41-44.

rience vécue qu'il fait sans doute appel quand il nous invite à accompagner doña Mayor et don Baltasar de Tolède à Madrid¹².

Interesa señalar que descubrimos a Toledo desde la perspectiva de un «forastero» recién llegado que viene a visitarla «por vez primera» (v. 8) en la nocturnidad. Se trata por tanto del punto de vista exterior y neutro de un caballero cordobés que se complementa y fusiona, luego, con el de la toledana doña Mayor. Toledo es sinónima de aventuras y de peripecias inesperadas por ser la ciudad en que son posibles de realizar las hazañas más notables, capaces de transformar al fugitivo cordobés en honrado caballero apto para cumplir con una misión noble: salvar a doña Mayor, no ya de la «madre» Madrid sino de la madrastra. Para don Baltasar, que ya había emprendido el viaje en sentido inverso desde Madrid a Toledo, al huir de un amor no correspondido, el trayecto desde la periferia al centro significa reparación. La asociación de Madrid con la maternidad también la hallamos en otras comedias tirsianas tales como *La villana de la Sagra*, *El castigo del pensequé*, o *La fingida Arcadia*, y también en otros autores del Siglo de Oro como Lope, Vélez de Guevara o Castillo Solórzano¹³. A finales de la primera jornada, Toledo se convierte en la aliada del caballero que toma a la ciudad como testigo directo de su metamorfosis: «Hazañas de un bien querer. / transformaciones verá / en mí Toledo, no escritas / de Ovidio» (vv. 961-963).

De la misma manera, Toledo se construye en constante contraposición con su rival Madrid. Si es verdad que dicha rivalidad entre ambas ciudades¹⁴ es un lugar común que hallamos en otras obras tirsianas, tales como *Los tres maridos burlados*, en la obra que nos ocupa, sirve para enfatizar el conflicto entre la inclinación de doña Mayor por don Baltasar, del que se ha prendido en Toledo, y la elección arbitraria del padre: un caballero de Madrid. Del mismo modo, la tensión entre ambas ciudades se puede leer como la competencia de los dos rivales: don Baltasar *versus* don Luis. De hecho, si los espacios toledanos se presentan como lugares huecos, de la intimidad (alcoba, callejones protectores en los que penetra Baltasar para esconderse...), Madrid no es más que la ciudad de la que vienen los hombres representantes del poder patriarcal (Don Luis, padre de Doña Mayor), participando don Baltasar de los dos espacios y de las dos modalidades. Dicho de otro modo, Toledo, espacio de la intimidad femenina se opone a Madrid, espacio de la dominación masculina.

Toledo se representa como la ciudad de libertad de elección, de plenitud y del nacimiento del amor, en oposición a Madrid que simboliza, en cambio, la ruptura, el encadenamiento y la sumisión, por ser sinónima de bodas forzadas y de prendimiento de don Baltasar por la justicia. De ahí el juicio de Carreño que pone el énfasis en el poder de encantamiento de la maga doña Mayor, y por extensión de Toledo: «apenas vió / la hechicera toledana, / cuando olvidando a doña Ana / a la luz se

12. Maurel, 1971, p. 200.

13. Sobre la etimología de Madrid y la expresión «Madrid=madre», ver Vázquez, 1981, p. 48.

14. Una rivalidad que durará 40 años. Al respecto, ver Montemayor, 1987, p. 142.

derritió». Y eso que Toledo al igual que Madrid encierra peligros por ser sinónima de confusiones y de tropezones: «noche toledana» (v. 2262).

Madrid aparece como una entidad «castradora» que separa a los dos amantes, obstaculizando la eclosión de su pasión, de ahí que a lo largo del camino entre Toledo y Madrid, se convierta Toledo en el objeto de los melindres de la dama, en aquel espacio de añoranza, de ilusiones y de la inocencia perdida. «Ejecuciones caducas sacaron» (v. 1348) a doña Mayor de las entrañas de la madre alimenticia de amor Toledo para ser la cautiva de la engullidora Madrid, «Madrid mañana me espera / para cautivarme» (vv. 487-488) de la que recela la dama por «las cortesanas astucias» de los hombres. Tirso trae a colación la metáfora marítima (Madrid-mar) para plasmar y dramatizar los peligros de la Capital: «Advertid / que entráis, Elena, en Madrid / y los naufragios del mar» (vv. 2393-2395).

Digno de interés es en este sentido la imagen muy evocadora de la guerra numantina para ilustrar el enfrentamiento entre Toledo y Madrid (que es en realidad el de la hija con su padre), representando Toledo-doña Mayor la resistencia heroica numantina frente al invasor y conquistador romano don Luis-Madrid. Si bien no se desarrolla la acción en Madrid, «Babilonia de la corte» (v. 3053), esta se cierne como una amenaza sobre los amantes a lo largo de la obra. Aún así y todo, ambos amantes cumplirán su destino al llegar a Madrid, la cual acoge la suerte de todos aquellos que acuden a ella. Tanto Toledo como Madrid destacan entonces por su ambivalencia ya que constituyen puntos cardinales que atraen al tiempo que infunden rechazo.

A la luz de lo expuesto, el título de la comedia *Desde Toledo a Madrid* se podría leer así de dos maneras, enfatizando así su carácter dual y pues profundamente barroco (dos ciudades recorridas en dos días¹⁵ por dos caballeros rivales): desde el nacimiento del amor a la separación / desde el amor al desamor, o también desde el encuentro amoroso hasta la unión de los amantes.

3. FINAL

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que más allá del tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, y de la tradicional confrontación entre Toledo y Madrid, la originalidad y el interés de la comedia radican en la poetización y ensalzamiento, no solo de la ciudad de Toledo, sino también de ese *entre-deux* que se configura como una suerte de paréntesis ameno y lúdico en que parece detenerse el tiempo, o acelerarse otras veces, y en que pueden suceder «tantas cosas» (v. 2980) maravillosas tales como las bodas entre una dama y un mozo de mulas, o la metamorfosis de un padre que de autoritario pasa a ser bondadoso merced a un «entretenido viaje»¹⁶ (v. 2084).

15. Muestra así Tirso que se puede crear una buena comedia aunque no se respeta estrictamente la unidad de tiempo (veinticuatro horas).

16. Alusión sin duda al *Viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas.

La capacidad fabuladora del dramaturgo no se puede separar de su capacidad de observación de la realidad circundante. Amén de participar de la construcción del universo dramático tirsiano, la metaforización de los espacios, el cronotopo temático del viaje, la interrelación pintura/poesía, la perfecta simbiosis de la alcoba con la dama, la descripción algo pictórica con lujo de detalles de la casa de don Alonso, así como el juego teatral junto con el principio estructurante del enfrentamiento entre burlas y veras, constituyen otros tantos recursos poéticos para decir, escribir y representar la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3, XIX, 1995, pp. 411-443.
- Deleito y Piñuela, José, *Solo Madrid es Corte*, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- Egido, Aurora, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.
- Kagan, Richard L., «La corografía en la Castilla Moderna. Género, historia, nación», *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. XIII, 1995, pp. 47-59.
- Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.
- Montemayor, Julián, «La red urbana en Castilla la Nueva en los siglos XVI y XVII», *Brocar. Cuadernos de Investigación histórica*, 13, 1987, pp. 141-153.
- Salomon, Noël, *La campagne de Nouvelle Castille à la fin du XVI^e siècle d'après les «Relaciones topográficas»*, París, S.E.V.P.E.N., 1964.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Tirso de Molina, *Desde Toledo a Madrid*, ed. Berta Pallares, Madrid, Castalia, 1999.
- Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados*, ed. Ignacio Arellano e ilustraciones de César Oroz, Madrid, Revista *Estudios / Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos*, 2001.
- Vázquez, Luis, «Tirso de Molina, madrileño, testimonio fiel del Madrid de los Austrias», *Villa de Madrid. Revista del Excmo. Ayuntamiento*, 71, 1981, pp. 41-50.