

LOS ESPACIOS DE DON JUAN

JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA

Universidad de Ottawa

Para Marc Vitse.

Hace ya diez años, publicó Marc Vitse un exquisito artículo, como son todos los suyos, sobre las estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII en general y sobre *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, en particular.¹ Pese a que, naturalmente, estoy de acuerdo con la mayoría de las afirmaciones de mi distinguido colega, me concentraré en este trabajo exclusivamente en los pocos puntos en que discrepamos, pues Marc será el primero en apreciar que son los desacuerdos los que siempre nos han mantenido unidos e incitado a debatir una y otra vez temas tan apasionantes como... la polimetría.

Después de ciertas agudas observaciones preliminares, Vitse entra en materia sobre las estructuras dramáticas de una comedia de corral (tiene razón al hacer esta precisión, pues la estructura dramática de un auto sacramental difiere en importantes aspectos) aludiendo a un trabajo mío, en el que dije que consideraba características determinantes de un «cuadro» las siguientes:²

1. El tablado queda temporalmente vacío.
2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática.
3. Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática.
4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado.
5. Hay un cambio estrófico.

¹ «Polimetría y estructuras dramáticas de la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI*. Ed. Ysla Campbell. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

² «Una nota sobre la división en cuadros», en José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la puesta en escena de la Comedia*. Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-94.

Como señala Vitse, ofrecí esta lista a sabiendas de que siempre habría excepciones a la regla y de que «no es necesario que todas estas condiciones se encuentren presentes para concluir que un determinado trozo de texto constituye un cuadro» (p. 292). Sin embargo, mi distinguido colega percibió en esta lista algo, para mí, insospechado. Leamos lo que escribe: «tan importante [...] como el contenido de cada uno de los criterios ruanianos [sic] viene a ser el orden de exposición de los mismos, que revela a las claras la absoluta primacía y la indiscutible prioridad que se otorga a los elementos espaciales» (p. 49). Creo que hay cierta confusión aquí. Los cinco criterios que propuse no son elementos constituyentes de un «cuadro» presentados en orden de importancia, sino marcas o señales que pueden ayudar al investigador moderno a delimitarlo, es decir, a saber cuándo comienza o termina. Según la definición que ofrezco en ese mismo trabajo, un cuadro es «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados» (p. 291). El cuadro, pues, tiene solamente tres elementos constituyentes:

1. Una acción dramática continua.
2. Un espacio dramático determinado.
3. Un tiempo dramático determinado.

El espacio dramático es, según la útil definición de Patrice Pavis, «un espacio construido por el espectador para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes»³. El tiempo dramático a que me refiero es el que Pavis llama «tiempo de la ficción» (p. 510), es decir, el que fija el marco temporal de la acción dramática, que no es continuo desde el comienzo al final de la representación, sino que está dividido, en el teatro español del Siglo de Oro, en segmentos que llamamos jornadas y cuadros.

Dentro de los cuadros hay otro elemento estructurante de importancia fundamental: la polimetría. Aunque es posible encontrar cuadros escritos en un único metro, lo general es que haya varias «secuencias dramáticas» (llamémoslas así)⁴, escritas cada una en su

³ *Diccionario del teatro*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona, Paidós, 1980, p. 179 Se entiende que no se refiere a la evolución de los personajes, sino al marco en que se mueven dramáticamente los personajes.

⁴ Vitse distingue entre macrosecuencias y microsecuencias, pero como se puede ver en la tabla al final de su artículo, a cada cambio estrófico (columna 1) corresponde una secuencia (columna 4).

propia estrofa. En un trabajo publicado en 1988, propuse que estas secuencias deberían considerarse «the conceptual building blocks of the play»⁵, pues un cambio estrófico suele indicar el comienzo de una nueva situación dramática, una confrontación, una transición, la entrada de un personaje importante, un cambio de tono o expresión, etc. En *La vida es sueño*, por ejemplo, el primer cuadro de la primera jornada comienza en silvas, pero cambia a décimas en el preciso momento en que se descubre a Segismundo en la torre (v. 103).⁶ Esto no quiere decir, sin embargo, que cada secuencia dramática vaya inevitablemente acompañada de un cambio estrófico. Como se verá más abajo, en la comedia titulada *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, comedia compuesta por nueve ingenios, hay varias secuencias dramáticas escritas todas en un mismo metro.⁷

Con ayuda de las palabras que componen las secuencias dramáticas y de las acotaciones que acompañan al texto (escasas en los textos dramáticos áureos), los actores presentan al público una acción realizada por personajes que viven y se mueven en determinados espacios y tiempos dramáticos, es decir, en una serie de cuadros agrupados en jornadas. Marc Vitse tiene razón: sin secuencias dramáticas (sin versos), no hay cuadros, ni jornadas, ni comedia, ni personajes, ni acción dramática. Pero el hecho de que sin versos no haya comedia ni comedia sin versos, no justifica, en mi opinión, la jerarquización que impone sobre la acción, la métrica y el espacio dramático. Todos estos elementos son de igual importancia tanto para la representación como para la lectura teatral. Una obra de teatro es algo orgánico y difícil será imaginarla sin un espacio dramático, aunque sea estafalario, o sin un tiempo de ficción más o menos definido, o sin secuencias dramáticas. Privilegiar un aspecto sobre otro supone, además, generalizar sobre algo que es imposible saber: cómo concebía un dramaturgo una comedia. Sin embargo, esto parece ser lo que pretende averiguar nuestro admirado colega al situarse

⁵ «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El Purgatorio de San Patricio*. Ed. crítica de José María Ruano de la Haza. Liverpool University Press, 1988, p. 52.

⁶ Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Ed. José María Ruano de la Haza. Madrid, Castalia, 2000.

⁷ Todas las referencias a esta comedia remiten a la edición publicada en el tomo III de las *Obras de don Guillén de Castro y Bellvis*. Ed. Eduardo Juliá Martínez. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, pp. 593-639. No todos los lectores estarán de acuerdo con la división en secuencias dramáticas que propongo más abajo para *Algunas hazañas*; pero lo importante es rechazar la regla general de que el comienzo de toda secuencia dramática va inevitablemente acompañada de un cambio estrófico.

preferentemente, como dice, «en el texto escrito, con especial atención al texto en el momento de su escritura, y con clara y consciente postergación de la representación» (p. 49). La implicación, si lo leo bien, es que un dramaturgo originalmente concebía un texto teatral independientemente de su representación. Posible será conjeturar que algún dramaturgo áureo ideara en primer lugar una acción dramática, compuesta de secuencias escritas en diferentes estrofas, y que solamente con posterioridad pensara en el lugar de la acción, en el tiempo en que transcurriría esa acción y en cosas por el estilo. Pero también sería posible suponer que la idea originaria de *La dama duende* de Calderón no fuera ninguna acción dramática desarrollada en diferentes secuencias y estrofas, sino la utilización de una alacena de vidrios en el tablado de un corral de comedias; o que el germen de *El burlador de Sevilla* fuera un personaje que se burla de todo y de todos, incluido lo más sagrado; o que la idea inicial de *La vida es sueño* fuera la metáfora que sirviera de título a Calderón, y que para dramatizarla pensara luego don Pedro en alternar cuadros en la torre y en el palacio, y que solamente al final ideara la acción dramática y las estrofas que le servirían tanto para dramatizar la metáfora como para utilizar los elementos escenográficos de monte y torre. O quizás pensara en todas estas cosas a la vez. Es imposible saberlo y por tanto, no podemos, ni debemos, imponer una jerarquía temporal, estructural o de ningún otro tipo en los elementos constituyentes de un texto teatral, aunque sí sea nuestro deber de críticos identificar estos componentes y analizarlos adecuadamente. Todo lo que poseemos es el texto, o textos, o versiones, que nos han legado los dramaturgos, no sus intenciones, ni su método de composición, ni el orden en que construían una comedia, ni la relativa importancia que atribuían a cada uno de sus elementos. Como ya dijo famosamente cierto filósofo austríaco, sobre lo que no se puede hablar, mejor es callar. Hablemos, pues, solamente de lo que podemos hablar.

Un análisis superficial de los textos teatrales áureos revela que hay un mínimo de tres elementos estructurantes en una comedia. Los textos claramente están divididos en jornadas, cuadros y secuencias dramáticas escritas en un determinado metro.⁸ Estos tres elementos son fundamentales y su *materialidad* está avalada por los hechos. El hecho de que tres dramaturgos colaboraran en una misma comedia, escribiendo cada uno de ellos

⁸ Dentro de las secuencias dramáticas se podrían localizar otros elementos, que podríamos llamar microsecuencias, pero por el momento esto sería complicar la discusión innecesariamente.

una jornada, indica que éste era para ellos un elemento estructurante clave. Hay muchos ejemplos, pero baste citar *El jardín de Falerina*, comedia en tres jornadas compuestas, la primera, por Francisco de Rojas; la segunda, por Antonio Coello; y la tercera, por Pedro Calderón de la Barca.⁹ Conocemos también casos, aunque menos frecuentes, de comedias en que colaboraron hasta nueve dramaturgos, los cuales se dividieron entre ellos los cuadros o escenas de la comedia, tal como se especifica en el Prólogo al lector de *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*:

POETAS QUE ESCRIBIERON ESTA COMEDIA

La Primera [e]scena del primer acto es del Doctor Mira de Amescua.

El fin de la misma [e]scena que remata en estancias es del Conde del Vasto, hijo del Marqués de Belmonte.

La segunda [e]scena hasta dar fin al primer acto es de Luis de Belmonte Bermúdez.

ACTO SEGUNDO.

La primera [e]scena del acto segundo es de don Juan Ruiz de Alarcón.

La segunda [e]scena es de Luis Vélez.

La tercera, de don Fernando de Ludeña.

ACTO TERCERO.

La primera [e]scena comienza don Jacinto de Herrera.

Luego prosigue don Diego de Villegas desde que sale Guacolda hasta que llevan preso a Caupolicán.

La última es de don Guillén de Castro.

La prisión del Maese de Campo Reynoso por el Marqués, es de Luis de Belmonte.¹⁰

La siguiente tabla muestra cómo los dramaturgos mencionados en el Prólogo se dividieron los cuadros, secuencias dramáticas y estrofas de *Algunas hazañas* (el comienzo de una nueva estrofa se indica en la columna «Secuencias dramáticas» mediante la inserción de tres guiones):

⁹ Manuscrito copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura 17320. Para las comedias escritas en colaboración, el lector interesado deberá consultar el interesante estudio de Ann McKenzie, *Escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 595.

Cuadro	Dramaturgo	Espacio escénico	Secuencias dramáticas	Estrofas
I.i	Mira de Amescua Conde del Vasto	Poblado araucano	1. Los araucanos celebran su victoria sobre los españoles. 2. Entra Galbarino con las manos cortadas. ----- 3. Discurso de Colocolo	Silvas Octavas reales
I.ii	Luis de Belmonte	Poblado español	4. Los españoles construyen el fuerte. 5. Tortura de Coquín. ----- 6. Relación de Rebolledo. 7. Escena cómica entre Coquín y Chilindrón. Batalla entre indios y españoles.	Redondillas Romance o-a
II.i	Juan Ruiz de Alarcón	Poblado español	8. Después de la victoria. 9. Llega Tucapel con oferta de paz. ----- 10. Relación de Tucapel. 11. Escena cómica entre Coquín y Chilindrón. 12. Intento de asesinato de don García.	Redondillas Romance e-a
II.ii	Luis Vélez de Guevara	Junto al río Nibequetén	13. Los españoles se preparan a cruzar el río y reciben aviso del ejército de Caupolicán. ----- 14. Relación de Gualeva que trata de disuadir a los españoles. ----- 15. Respuesta del Marqués.	Redondillas Romance o-o Romance u-e
II.iii	Fernando de Ludeña	La otra margen del río	16. Caupolicán habla a los suyos. 17. Llega Rebolledo mojado y Guacolda y las indias lo capturan. 18. Llega Rengo y luego Caupolicán que le da libertad.	Silvas
III.i	Jacinto de Herrera	Campo de batalla.	19. Encuentro de los dos ejércitos. ----- 20. Relación de Leucotón. 21. Se hunde el monte y tiene lugar la batalla.	Redondillas Romance i-o
III.ii	Jacinto Herrera Diego de Villegas	Poblado araucano.	22. Reinoso llega con sus hombres a Tambo. ----- 23. Reinoso ataca Tambo y prende a Caupolicán. 24. Sale Guacolda presa. ----- 25. Aparece Gualeva en lo alto del monte con su hijo e increpa a Caupolicán. ----- 26. Aparece Rengo en lo alto del monte y se quiere arrojar. ----- 27. Discurso de Guacolda a Rengo. ----- 28. Gualeva despeña a su hijo. ----- 29. Breve respuesta de Caupolicán y otros. -----	Tercetos Redondillas Octavas Silvas Romance e-a Silvas Romance e-a

			30. Cuatro últimos versos	Silvas
III.iii	Guillén de Castro	Varios lugares del campo de batalla.	31. Chilindrón prisionero de Tucapel. 32. Soliloquio de Chilindrón durante el cual, sin moverse de escena, vuela a Chapeo. 33. Salen don García y soldados españoles. 34. Relación ticscópica de la batalla por don García y Chilindrón. 35. Entra un soldado y comunica a don García la prisión de Caupolicán. 36. Apariencia de la muerte de Caupolicán y reacción de Gualeva. 37. Prisión de Reinoso.	Redondillas
	Luis de Belmonte		----- 38. Segunda apariencia de Caupolicán empalado y final.	Romance i-o

Como se indica en el Prólogo, el primer acto tiene dos escenas o cuadros y el segundo, tres. El autor del Prólogo alude al primer y último cuadro del tercer acto, pero no deja claro si este acto está compuesto de dos o tres cuadros. Pero tanto la división espacial como la temporal, que es lo que determinó la división en «escenas» en los otros dos actos, nos lleva a la conclusión de que hay tres cuadros en este último acto. Cuadros III.i y III.iii suceden en lugares no especificados del campo de batalla. El único cuadro de los tres en que se menciona un lugar específico es precisamente el que no figura en el Prólogo, es decir, el III.ii, que tiene lugar en un poblado araucano llamado Tambo.

La división en escenas o cuadros de *Algunas hazañas* es particularmente significativa, pues, como podemos comprobar, lo que el autor del Prólogo llama escena supone siempre un ruptura temporal y espacial, mientras que una ruptura en la métrica, como sucede cuando las silvas de Mira de Amescua (núms. 1 y 2) son reemplazadas por las «estancias» (en realidad, son octavas reales) del conde del Vasto (núm. 3), no es considerada el comienzo de una escena; al contrario, el prologuista afirma que «el fin de la *misma [e]scena* que remata en estancias es del Conde del Vasto, hijo del Marqués de Belmonte». Es decir, pese a que hay cambio de rima y cambio de dramaturgo, la escena sigue siendo la misma. Por otro lado, cuando ocurre una de esas microsecuencias de que habla Vitse (véase la tabla en pp. 62-63 de su artículo), es decir, cuando comienza una nueva situación dramática, no hay siempre un cambio estrófico. En el cuadro III.iii suceden todo tipo de peripecias (incluido, como en *El burlador*, un cambio de lugar sin que el personaje abandone la escena: núm. 32) y secuencias dramáticas (soliloquios, entrada de don García, relación de una batalla, descubrimiento de una apariencia: núms.

31-37). Sin embargo, Guillén de Castro y Luis de Belmonte escriben todo el cuadro – excepto por los últimos 70 versos que por ser los versos finales han de ser en romance– en redondillas. ¿No sería de esperar que las diversas transiciones en este cuadro fuesen marcadas por los correspondientes cambios estróficos? Por contraste, en el cuadro III.ii, escrito por Diego de Villegas (núms. 24-30), encontramos en 230 versos un cambio estrófico por cada secuencia dramática: 1) las redondillas que heredó de Jacinto de Herrera para la salida de Guacolda presa; 2) octavas reales para el discurso de Gualeva a Caupolicán; 3) silvas para la salida de Rengo en lo alto del monte; 4) romance para el discurso de Guacolda a Rengo; 5) silvas para la escena en que Guacolda despeña a su hijo; 6) romance para la reacción de Caupolicán y los otros; 7) silvas para los últimos cuatro versos con que concluye esta segunda jornada.

Como podemos comprobar en *Algunas hazañas*, y en la gran mayoría de las comedias áureas, la división estrófica, al igual que la división en cuadros y en jornadas, es de importancia capital como elemento estructurante. La única diferencia es que mientras que, con las consabidas excepciones, el investigador moderno percibe sin dificultad la lógica que determina la división en jornadas y cuadros, la asignación de una estrofa a una secuencia dramática es algo que, si exceptuamos el uso de romances, décimas y sonetos, todavía escapa nuestra comprensión. Tal como indica Vitse al final de su artículo, queda mucho trabajo por hacer antes de llegar a conclusiones firmes sobre la estructura dramática de la comedia, especialmente (añado yo) el componente que llamamos polimetría. Sirva, pues, lo que sigue de modesta contribución al estudio de la utilización del espacio dramático en los tablados comerciales del Siglo de Oro.

* * *

Desde el punto de vista del espectador, la determinación del espacio dramático en que se desarrollan las dos primeras burlas de *El burlador de Sevilla*,¹¹ las de Isabela y Tisbea, sigue un proceso muy parecido. La burla de Isabela comienza con la salida de un hombre y una mujer en la fingida oscuridad de un teatro comercial del Siglo de Oro («Quiero sacar / una luz», dice Isabela, vv. 9-10).¹² Los lectores de la comedia saben que el hombre que acompaña a esa mujer es don Juan, pero los espectadores suponen que es el duque Octavio, pues así lo llama ella con las primeras palabras que pronuncia. Pronto, sin embargo, surgen las dudas. Cuando el supuesto duque Octavio impide a la mujer encender una luz y ella le pregunta quién es, él responde: «Un hombre sin nombre» (v. 15). Al misterio de la identidad de ese hombre se añade ahora una segunda incógnita: ¿dónde precisamente se encuentran estos dos personajes? Pronto sabemos que están en un palacio (v. 17) y que este palacio es el de un rey (v. 20), el cual sale a continuación, seguido poco después por el embajador de España, don Pedro Tenorio (vv. 29 y 44). Para el v. 80, el espectador sabe que el desconocido es el sobrino del embajador de España y que el palacio donde se encuentran es el del rey de Nápoles. Pero, ¿dónde precisamente en el palacio se hallan en ese momento los personajes? Es decir, ¿qué lugar representa el tablado vacío donde transcurre la acción? Ese lugar no puede ser el aposento de Isabela, ya que el Rey acude a sus gritos literalmente segundos después de que ella lo llame (vv. 20-21). El Rey, según la acotación, sale «con un vela en un candelero» (v. 21), pero ¿de dónde? Como es de noche, se podría suponer que la acción se desarrolla cerca del aposento real, pero si esto es así, ¿cómo es que don Pedro Tenorio, el embajador de España, le sigue solamente seis versos después? (v. 27). ¿Es que el embajador de España duerme, no sólo en el palacio real, sino muy cerca de los aposentos del rey? La confusión que inicialmente se crea sobre la identidad del hombre que sale en la oscuridad con Isabela se intensifica por medio de este desconcierto espacial, el cual continúa cuando don Pedro exclama dirigiéndose al Rey: «¡En tu cuarto, gran señor / voces!» (vv. 27-28). ¿Están, pues, don Juan e Isabela en el cuarto del Rey? ¿De dónde entonces ha salido el Rey? ¿De dónde ha salido el embajador de España? ¿Adónde regresa el Rey cuando, a

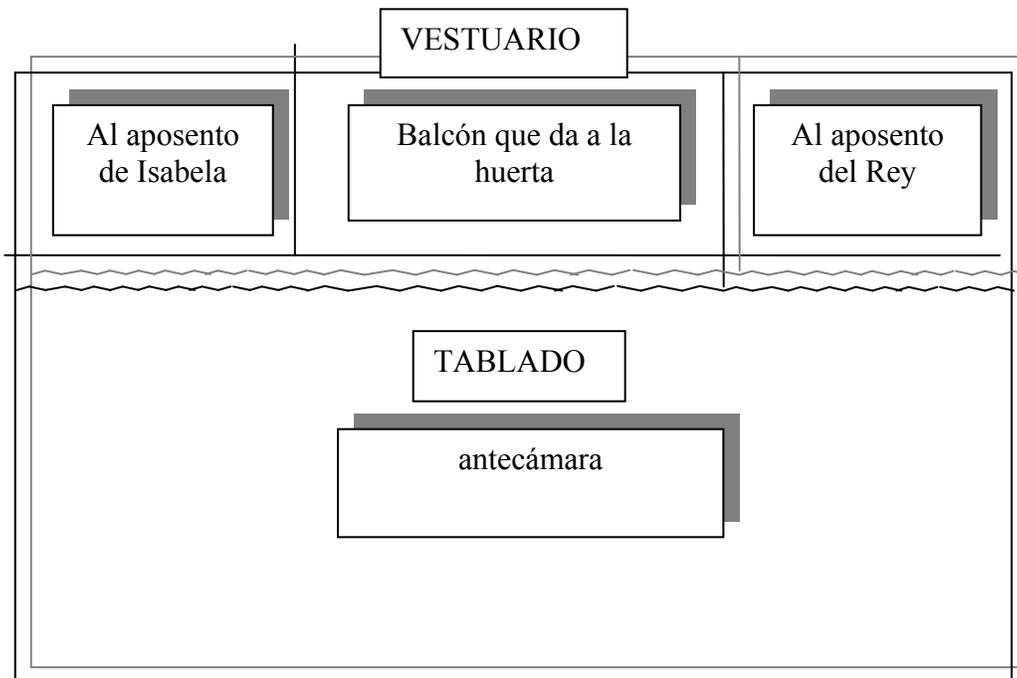
¹¹ Todas las citas a la comedia remiten a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

¹² Para la escenificación de las escenas nocturnas, véase José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2000, pp. 306-07.

continuación, encarga a don Pedro Tenorio la prisión de don Juan y «Vase» (v.36)? Es probable que el espectador del siglo XVII entendiera inmediatamente que el «cuarto» del Rey era la antecámara de sus habitaciones privadas –en las cuales se hallaría en ese momento el embajador de España tratando de asuntos oficiales con el monarca– y que tanto el Rey como don Pedro salieran de esos cuartos privados a la antecámara. Pronto, sin embargo, descubrimos que hay un segundo «cuarto», que es donde don Pedro, una vez que ha salido de escena el Rey, ordena a los soldados que se retiren con Isabela (v. 47). Ese segundo «cuarto» no puede ser el que representa el escenario, ni el cuarto donde supuestamente estarían trabajando el Rey y don Pedro; pero podría ser el espacio de donde salieron a escena don Juan e Isabela al comienzo de la representación. Unos versos después, el público es informado de que el cuarto representado por el tablado vacío, llamémosle la «antecámara», tiene un balcón (v. 106), precisamente «el balcón de la huerta» (v. 134). Por él saltará don Juan para huir del palacio real de Nápoles.

Para finales del primer cuadro de la comedia, pues, el espectador posee una imagen mucho más precisa que tenía a su comienzo del espacio dramático en que transcurre la acción. Esta se desarrolla en un mínimo de cuatro espacios: 1) el cuarto por donde sale y entra el Rey de Nápoles; 2) el cuarto donde encierran a Isabela, que podría ser el mismo por donde salen ella y don Juan al comienzo de la comedia; 3) el balcón que da a la huerta; y 4) la antecámara donde se congregan todos los personajes ante el público, es decir, el tablado del teatro. Estos cuatro lugares corresponden a los cuatro espacios de lo que he llamado el decorado básico de los teatros comerciales del Siglo de Oro, compuestos por el tablado y las tres secciones del vestuario cubiertas por cortinas¹³:

¹³ Véase Ruano, *La puesta en escena*, pp. 129-31.

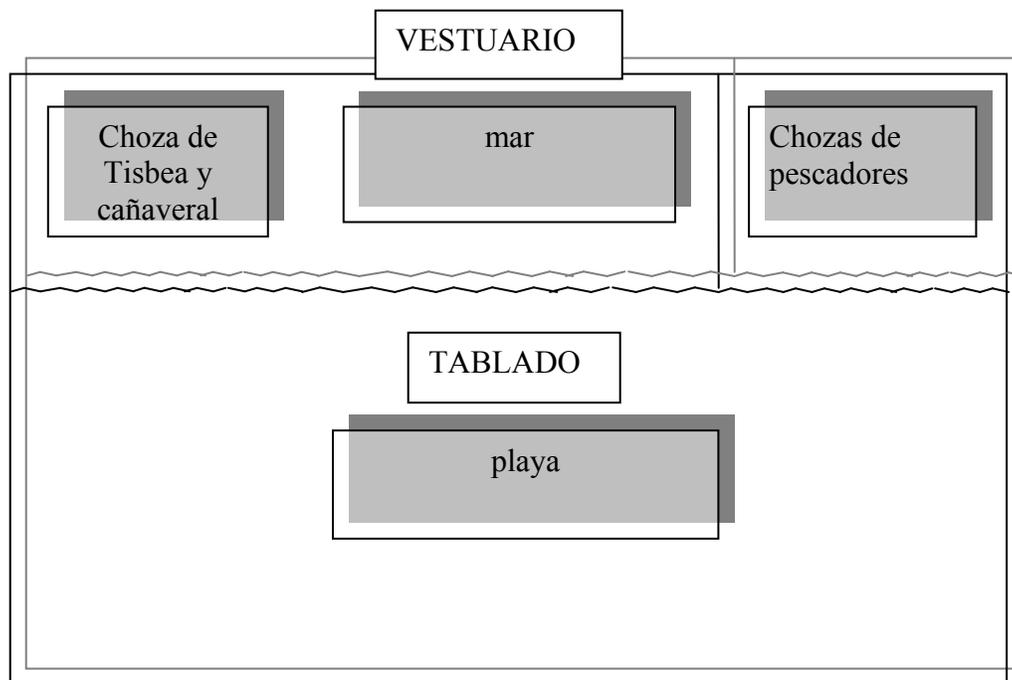


Los espacios en que se mueve don Juan durante la burla de Tisbea, indistintos al comienzo, irán también adquiriendo gradualmente forma en la mente del espectador. Al comienzo del cuadro I.iii (véase la tabla al final de este artículo) el espectador deducirá al ver salir a una mujer «*con una caña de pescar en la mano*» (v. 375) que la acción se desarrolla a orillas del mar, algo que confirma Tisbea poco después al mencionar las «soñolientas las ondas» y «la menuda arena» (vv. 384 y 387).¹⁴ El mar se supone que está situado, como de costumbre detrás de las cortinas del vestuario.¹⁵ Tisbea dice que va a pescar en él, pero no llega a arrojar el anzuelo, ya que cuando, de espaldas al público, se propone a hacerlo dice ver que «al agua se arrojan / dos hombres de una nave» (vv. 482-3). Y, efectivamente, poco después por las cortinas del fondo del escenario «*saca en brazos Catalinón a D. Juan, mojados*» (v. 517). A continuación, Catalinón va a la choza

¹⁴ Tisbea declara a los pescadores poco después que estaba «pescando / sobre este peñasco» (vv. 657-58). No es probable que hubiera tal peñasco en escena, por lo que hemos de suponer que el público debía imaginárselo en el lugar del escenario desde donde Tisbea recita la relación del naufragio de don Juan (vv. 482-516). No me convence la suposición de Maribel Navas Ocaña de que Tisbea se encuentra en ese momento en el primer corredor, pues no hay indicación ninguna de que salga de escena para poder bajar al tablado: «Hacia una reconstrucción espectacular de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina» en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, I-VI. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991, pág. 93.

¹⁵ Ruano, *La puesta en escena*, p. 242.

donde están unos pescadores y regresa con ellos después de 56 versos (vv. 579-634). Al final del cuadro, Tisbea ordena a los pescadores que lleven a don Juan a «mi choza» (v. 673), que es la de su padre (v. 677). Hasta mediados del siguiente cuadro, I.v, el espectador no sabrá que la acción se desarrolla junto a la choza o cabaña, como se la llama ahora (v. 950), de Tisbea. Cerca de ella hay unas cañas, invisibles para el público, detrás de las cuales se esconde don Juan antes de entrar en la casa de Tisbea. La seducción ocurre fuera de escena en menos de 25 versos (961-85) mientras los pescadores cantan, y probablemente bailan, sobre el tablado. La playa de Tarragona donde don Juan halla a Tisbea va, pues, poco a poco configurándose en la mente del espectador como un lugar rodeado de chozas de pescadores, con rocas y cañales. Al concluir el último de los cuadros de Tarragona, el espectador logra percibir cuatro espacios bien definidos:



Durante la tercera burla, la de doña Ana de Ulloa, la creación del espacio dramático sigue un proceso algo diferente del que hemos advertido en las dos primeras. El primer cuadro de la segunda jornada es un cuadro «travelling» o de movimiento; es decir, un cuadro en que los personajes se desplazan a diversos lugares sin abandonar el

escenario.¹⁶ Comienza en el alcázar real de Sevilla con una escena entre el Rey y don Diego Tenorio (vv. 1045-92). Llega el duque Octavio a quejarse al Rey y éste le promete desagraviarlo casándolo con doña Ana de Ulloa (vv. 1093-1124). Se van el Rey y don Pedro y en ese mismo momento entra Ripio (v. 1125), criado de Octavio. La rima ha cambiado de octavas reales (estrofa apropiada a la realeza) a redondillas, pero Octavio no ha abandonado el tablado y no ha habido ruptura de tiempo ni cambio de lugar. Estamos, pues, todavía en un cuarto de paso o patio del alcázar. Momentos después entran a este lugar no especificado, pero se supone que todavía parte del alcázar, don Juan y Catalinón (v. 1150). La estrofa sigue siendo redondillas. No hay, pues, ni interrupción en la acción, ni en la rima, ni en el supuesto lugar de la acción, ya que Octavio no se ha movido del tablado desde que se fue el Rey. Octavio y don Juan ven venir al marqués de la Mota (vv. 1181-83). El duque Octavio se despide de don Juan antes de que llegue el Marqués, pero don Juan no abandona el escenario y tanto la acción dramática como las redondillas continúan sin interrupción. Supuestamente seguimos, pues, en ese lugar no especificado del alcázar. Esa suposición, sin embargo, no es sostenible en el momento en que, según una acotación, habla a don Juan una mujer «*por una reja*» (v. 1295); y menos después, cuando, todavía sin salir de escena, dice don Juan refiriéndose al papel: «¡Vive Dios, que le he de abrir, / pues salí de la plazuela!» (vv. 1317-18). En ese momento el espectador descubre que, imperceptiblemente (en contraste con el cuadro «travelling» del primer acto de *El alcalde de Zalamea*, en el que el diálogo señala puntualmente el progreso de los soldados hacia Zalamea), el espacio dramático se ha transformado, sin que el tablado quedara vacío ni la rima cambiara (es decir, sin las usuales marcas que informan de un cambio en el espacio dramático), dos veces durante el período de tiempo transcurrido

¹⁶ El origen de estos cuadros se remonta a la *Celestina* de Fernando de Rojas, donde el lector acompaña a menudo a los personajes en sus andanzas por las calles de Salamanca. En el siglo XVI aparece con cierta frecuencia en el teatro, por ejemplo, en el segundo acto de *El infamador*, de Juan de la Cueva. En el siglo XVII la práctica es a menudo sustituida por la acotación «*entran por una puerta y salen por otra*», que indica un cambio de lugar dentro de un mismo cuadro. Sin embargo, el cuadro «travelling» parecido a los de *Celestina* no desaparece completamente de los escenarios comerciales. Lo encontramos, por ejemplo, en la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, a lo largo de cuyo único cuadro los espectadores acompañan a los soldados de don Lope de Figueroa desde las afueras de Zalamea a la calle donde se encuentra la casa de Pedro Crespo. También ocurre, dos veces, en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega: en la segunda jornada, los personajes se desplazan a vista del público desde la calle donde se encuentra la casa de Diana al interior de esta casa; y en la tercera, que comienza frente a una taberna, el espectador acompaña a los personajes, según indica el diálogo, por las calles de la ciudad hasta que estos llegan a su casa: Ruano, *La puesta en escena*, pp. 131-32.

desde que el Rey se fuera de escena: del lugar de paso o patio del alcázar real, don Juan se ha trasladado a la plazuela donde está la reja de la casa de don Gonzalo de Ulloa y desde allí a una calle frente a la casa de los Ulloa, tal como confirma Mota poco después:

DON JUAN. ¿Qué casa es la que miráis?
MOTA. De don Gonzalo de Ulloa. (vv. 1501-02).

De hecho, durante este largo cuadro (630 versos en lugar de los 300 recomendados por José Pellicer de Tovar¹⁷), el tablado no queda vacío un solo momento hasta el v. 1555, cuando una acotación señala: «*Vanse, y dice doña Ana dentro*». Parece haber aquí una ruptura temporal entre la salida de Mota y los gritos de doña Ana, ya que don Juan había abandonado el tablado apenas seis versos antes, pero también es posible considerar la acción ininterrumpida. No hay evidente cambio de espacio dramático y la serie de redondillas con que acabó la escena anterior continúa hasta el v. 1611, cuando el Marqués queda solo en escena con la capa que le ha devuelto don Juan. El tablado puede que quede vacío, pero las voces de doña Ana siguen inmediatamente después de la salida de los Músicos y la acción no tiene por qué interrumpirse. Sin embargo, cuando el marqués de Mota solo en escena, dice que oye voces «en la plaza del Alcázar» (v. 1615), el espectador descubre, por tercera vez, que el espacio dramático ha cambiado durante los momentos de confusión que siguieron a la muerte de don Gonzalo de Ulloa.

El espacio dramático del cuadro II.i de *El burlador de Sevilla* (vv. 1045-1675) fluctúa, pues, imperceptiblemente de un lugar a otro de los alrededores del alcázar sevillano y la casa de los Ulloa para terminar circularmente donde comenzó:

1. Lugar de paso o patio del alcázar real.
2. Plazuela junto a la reja de la casa de los Ulloa.
3. Calle frente a la casa de los Ulloa.
4. Lugar de paso o patio del alcázar real.

En conclusión, tanto en la primera como en la segunda burla de don Juan (las de

¹⁷ Véase Ruano, *La puesta en escena*, p. 68.

Isabela y Tisbea), el espacio dramático, que al principio no sólo es desconocido, sino enigmático y confuso, va gradualmente adquiriendo una configuración precisa, reflejando en cierto sentido la burla de don Juan. Inicialmente, el espacio dramático creado por Tirso en estos cuadros engaña o confunde al espectador, tal como don Juan hace con sus víctimas. Eventualmente, sin embargo, tanto el espectador como las víctimas llegan al desengaño, es decir, a ver las cosas, o las personas, como son y no difuminadas o imprecisas, como parecían al principio. El espacio dramático de estos cuadros puede, pues, considerarse un elemento caracterizador del protagonista de la comedia, que refleja, por un lado, la personalidad difusa y escurridiza del burlador, y, por otro, la manera en que lleva a cabo sus burlas.

La rapidez con que transcurre la acción dramática y los inesperados cambios del espacio dramático en la tercera burla son asimismo elementos caracterizadores del protagonista. De parecida manera a como espacio y tiempo se escapan en este cuadro de la comprensión del espectador, sorprendiéndole con sus repentinas mudanzas, don Juan se escapa del control social a que quieren someterlo las personas de autoridad –su padre, su tío, el rey de Nápoles, el de España– sorprendiéndoles con una nueva burla cada vez que pretenden arreglar los desaguisados sociales que ha creado con la anterior. El laberinto en que don Juan se mueve en el cuadro II.i le sirve para eludir responsabilidades y para emboscar a nuevas víctimas.¹⁸

Como señaló Carmen Martín Gaité, «Don Juan parece que tiene alas, que ha roto las fronteras del tiempo y del espacio». Esta impresión de la distinguida novelista está basada hasta cierto punto en la imprecisión del espacio y tiempo dramáticos creada por Tirso y que ella trató de aclarar en el montaje dirigido por Adolfo Marsillach en una «labor de descongestión».¹⁹ Tirso, sin embargo, que conocía la carpintería teatral algo mejor que Martín Gaité, sabía perfectamente lo que se hacía. Maestro del arte escénico, el mercedario da al espacio dramático de un tablado pobre la importancia que se merece como elemento estructurador de su comedia.

¹⁸ Por contraste, los espacios dramáticos en que se desarrollan tanto la cuarta burla, la de Aminta, como el final de la comedia son comunicados al espectador desde el comienzo de los respectivos cuadros. El carácter de don Juan ha sido configurado adecuadamente en las dos primeras jornadas a través del diálogo, la acción y el espacio dramático y, por tanto, no era necesario insistir en ello en la tercera.

¹⁹ Citado por Luciano García Lorenzo, «*El burlador de Sevilla*: procedimientos cómicos y puesta en escena», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*. Ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti. Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998, pp. 97-108.

Sin necesidad de imponer jerarquías entre los componentes de *El burlador de Sevilla* –no se trata de una estructura social, al fin y al cabo–, espero que este modesto análisis haya persuadido al lector de la contribución del espacio dramático – espacio, por la mayor parte, imaginario y recreado en la mente de los espectadores a través de las palabras y los gestos de los actores – en la creación de un ambiente determinado y en la caracterización del protagonista. Falta demostrar ahora que la polimetría, como la música en las óperas de Mozart, sirve también de elemento ambientador o caracterizador de la comedia nueva.

CUADROS DE *EL BURLADOR DE SEVILLA*

Cuadro	vv.	Lugar	Estrofas
I.i	1-190 (190)	Palacio real en Nápoles	Redondillas (120) Romance e-a (70)
I.ii	191-374 (184)	Casa de Octavio	Redondillas (88) Romance o-o (36) Décimas (60)
I.iii	375-696 (322)	Playa de Tarragona	Romancillo o-a (142) Redondillas (180)
I.iv	697-876 (180)	Palacio real en Sevilla	Endecasílabos sueltos (24) Romance e-a (156)
I.v	877-1044 (168)	Playa de Tarragona	Redondillas (84) Redondillas (20) Cantar (4) Romance a-a (60)
II.i	1045-1675 (631)	Diversos lugares de Sevilla	Endecasílabos sueltos (48) Octavas (32) Redondillas (364) Cantar (2) Redondillas (8) Cantar (2) Redondillas (53 por error) Cantar (2) Redondillas (56) Romance a-a (64)
II.ii	1676-1814 (139)	Dos Hermanas	Cantar (52) Décimas (72 –déc. larga) Quintillas (15)
III.i	1815-1934 (120)	Dos Hermanas	Redondillas (120)
III.ii	1935-2114 (180)	Casa de Aminta	Romance i-a (180)
III.iii	2115-2234 (120)	Playa de Tarragona	Lira (120)
III.iv	2235-2299 (65)	Iglesia de Sevilla	Quintillas (65)
III.v	2300-2513 (214)	Posada en Sevilla	Redondillas (128) Romance -o (86)
III.vi	2514-2663 (150)	Palacio real en Sevilla	Octavas (48) Romance a-a (52) Quintillas (50)
III.vii	2664-2895 (232)	Iglesia en Sevilla	Romance a-e (232)