

**HACIA UNA RECONSTRUCCION ESPECTACULAR DE  
EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA  
DE TIRSO DE MOLINA.**

Maribel Navas Ocaña  
Universidad de Granada.

Acercarme a *El burlador de Sevilla* desde una perspectiva espectacular ha supuesto, en principio, un intento de aproximación al objeto artístico que el público del siglo XVII debió contemplar en los corrales de comedias. Por ello, las observaciones críticas que sobre el teatro, en general, hace José María Díez Borque (1), son de gran utilidad a lo largo de este trabajo, sobre todo, las referentes a lo que él denomina texto B o *texto escénico* (correspondiente al nivel de la comunicación visual, acústica), frente al texto A o nivel de la comunicación lingüística (*texto literario*). La terminología de la que me voy a servir va a remitir en todo momento a la empleada por el citado crítico.

He hecho alusión anteriormente al deseo que subyace en este estudio, de contemplar la obra de Tirso con los ojos de un espectador del Siglo de Oro (contando, por supuesto, con todas las limitaciones que ello puede conllevar). Y lo primero que el ojo recibe es la información que le proporciona la puesta en escena. De ahí que, inmediatamente haya surgido la pregunta de cómo eran los escenarios de los corrales de comedias en el siglo XVII. José María Ruano de la Haza ha respondido suficientemente a esta cuestión. Para que el lector de este trabajo tenga en mente con más claridad cómo debieron ser los corrales acudimos a las palabras de Ruano de la Haza y a su representación gráfica:

“Los escenarios de los teatros comerciales españoles eran básicamente muy parecidos. Su característica esencial desde el punto de vista de la escenificación es que, al contrario de un escenario moderno, no tenían embocadura, ni, claro está, tejón de boca o bastidores. Consistían en una plataforma saliente, lo que en inglés denominan un “apron stage”, rodeada generalmente de público

en tres de sus lados. A los laterales de esta plataforma había, por lo menos en los dos teatros madrileños, unos tablados más pequeños, donde se colocaban tres o cuatro filas de gradas para el público, o, si lo necesitara la obra en cuestión, cierto tipo de decorados laterales, como el famoso monte por donde baja Rosaura al comienzo de *La vida es sueño*. En otros teatros no existían estos tablados laterales(...). Al fondo de este escenario se levantaba una estructura de dos o tres pisos, llamada el "teatro", o la "fachada del teatro", la cual podía tener uno o dos corredores o balcones corridos. Coronando esta estructura se encontraba un tejado, bajo el cual estaban las poleas, tomos, maderajes y cuerdas necesarias para las tramoyas.

Los postes de madera que sostenían los dos corredores dividían la fachada interna de los teatros madrileños en nueve espacios o nichos, cada uno de los cuales estaba cubierto por una cortina" (2).

Partiendo, pues, de estos precedentes críticos voy a intentar un análisis de lo que Díez Borque denomina Texto B, a través de las acotaciones implícitas y explícitas, en la obra de Tirso de Molina.

De la Jornada I me parecen interesantes dos de sus acotaciones: "Salen don Juan Tenorio e Isabela, duquesa" y "Vanse y sale Tisbea, pescadora, con una caña de pescar"(3).

El vestuario y los rasgos físicos de las actrices que representan los papeles de Isabela y de Aminta, están perfectamente claros con estas breves indicaciones. Isabela deberá llevar un vestido acorde con su rango de duquesa, mientras Tisbea deberá vestir de acuerdo con su condición de pescadora.

Hay, además, en esta jornada una serie de acotaciones implícitas: Don Pedro pregunta a Don Juan:

¿Atreveráste a bajar  
por ese balcón? (v. 105-106)

No es que existiera en escena ningún balcón, ni tampoco que los dos actores estuviesen representando en el nivel 2 de la fachada del teatro. Personalmente me inclino a sostener que se encuentran en el nivel inferior y que ese balcón podía ser cualquiera de las dos puertas existentes en él. El hecho de que no aparezca ninguna acotación explícita sobre el balcón apoya, en cierta medida, esta afirmación.

Hay, también, otra acotación implícita de cómo debe estar actuando el rey de Nápoles cuando Isabela acude a su presencia:

*Isabela.* Gran señor, volvedme el rostro.  
*Rey.* Ofensa a mi espalda hecha  
es justicia y es razón  
castigalla a espaldas vueltas.  
(v. 183-186)

Hemos de suponer que el rey está hablando de cara al público, y adelantado, en una posición inmediatamente anterior a la de Isabela, dándole la espalda. Recordemos que en escena está también Don Pedro Tenorio, embajador de Castilla, que probablemente ocuparía un lugar paralelo o, en todo caso, retrasado respecto de la duquesa, ya que, hasta que el rey no se va, no comienza de nuevo a hablar. La acotación explícita "Vase el rey" (p. 115) me hace pensar que se marcha sin dignarse mirar a Isabela, que está justo detrás de él, como una muestra de desprecio por la ofensa recibida.

La siguiente escena se desarrolla en casa del duque Octavio, pero no contamos con ninguna acotación explícita o implícita sobre el decorado. Hemos de suponer que en el nivel de las apariencias podría haber alguna pintura que pusiese al público sobre la pista del cambio de lugar. Tampoco hay ninguna indicación sobre el decorado del palacio real. Sabemos que los personajes se hallan en él por la presencia del rey y por el grito de Isabela ("¡Ah del palacio!" v. 17) al descubrir que su enamorado no era el duque Octavio.

Por lo que respecta a la casa del duque, Don Pedro señala la existencia de una puerta que da al jardín:

Por la puerta del jardín,  
Duque, esta prisión se engaña.  
(v. 367-368)

Esta puerta sería una cualquiera de las existentes en el nivel inferior.

Pasamos a otra escena. Ya hemos hablado de la acotación que la encabeza: "Vanse y sale Tisbea, pescadora, con una caña de pescar en la mano". Tisbea inicia un parlamento, a través del cual, no sólo descubrimos su personalidad, sino que también, obtenemos indicios del lugar donde va a ocurrir la acción:

De cuantos pescadores  
con fuego Tarragona  
de piratas defiende  
en la argentada costa,  
desprecio soy encanto. (v. 427-431)

Considero que toda la escena es un ejemplo de lo que Díez Borque llama *decorado verbal* (4), es decir, la indicación verbal de significados que deberían aparecer en escena mediante signos visuales. Estamos en la orilla del mar, pero ésto lo sabemos no porque el mar esté presente (ésto, obviamente, no tiene una lectura literal), sino sólo por el atuendo de Tisbea y, sobre todo, por el accesorio que la acompaña: la caña de pescar. Podría pensarse que tal caña se añade a la caracterización general de Tisbea como personaje, sin que de ellos se desprendiera que iba a ser utilizada en ese momento. Sin embargo de su discurso se deduce que va a hacer uso de ella y por tanto, necesita la presencia del mar. Así pues, proclama:

Quiero entregar la caña  
al viento, y a la boca  
del pececillo el cebo; (v. 479-481)

No obstante, Tisbea no llega siquiera a iniciar su tarea, porque al instante observa en la lejanía un hecho que absorbe su atención, ya que:

al agua se arrojan  
dos hombres, de una nave,  
antes que el mar la sorba,  
que sobre el agua viene  
y en un escollo aborda;  
como hermoso pavón,  
hace las velas cola,  
adonde los pilotos  
todos los ojos pongan.  
Las olas va escarbando;  
y a su orgullo y pompa  
casi la desvanece.  
Agua un costado toma...  
Hundióse y dejó al viento  
la gavia, que la escoja  
para morada suya,  
que un loco en gaviás mora. (v. 482-498)

Entonces da Tirso la siguiente acotación: "Dentro: ¡Que me ahogo!" (p. 133). Esta acotación es la clave que nos ha hecho pensar que en el escenario

no hay ningún decorado ni del mar, ni de un barco, etc... Es posible que en el nivel de las apariencias haya un tela con la pintura del mar, para así al menos, poner al público en antecedentes de dónde se va a desarrollar la acción. Con todo, ésto es solamente una hipótesis. La escena plantea otro problema. Analicemos la siguiente acotación explícita: "Saca en brazos Catalinón a Don Juan, mojados" (p.134), o sea, Catalinón y Don Juan salen por una de las puertas del nivel 1. Ello implica que el mar estaría situado por ese lado del escenario y que Tisbea, mientras lanza su parlamento, debe mirar en esa dirección, permaneciendo de espaldas al público, o bien situarse en una esquina del tablado y hablar de lado, mirando sucesivamente al patio y al lugar donde hemos supuesto que estaría el mar. Pero, incluso, se puede plantear otra hipótesis: Tisbea se sitúa justo en la puerta y mira hacia el interior (hacia la parte del vestuario).

A continuación, Tisbea va a referir a los otros personajes el percance de Don Juan y Catalinón. Y este discurso supone otro problema para la representación:

Estando, amigos, pescando  
sobre este peñasco, ví  
hundirse una nave allí,  
y entre las olas nadando  
dos hombres, y compasiva,  
dí voces, y nadie oyó... (v. 657-662)

Hay que desterrar la idea anterior de que Tisbea esté representando sobre el tablado. Tisbea pronuncia su discurso, desde el principio de la escena, en el nivel 2; está pescando sobre un peñasco que se eleva sobre el nivel del mar y de la orilla (el nivel 1), de ahí que Catalinón y Don Juan salgan mojados a escena en el tablado. Seguimos manteniendo que Tisbea probablemente estuviese representando de perfil para que el público no perdiera de vista la situación del mar en el escenario. Si el nivel 2 es el peñasco y el nivel 1 la orilla, el mar estaría justamente detrás del escenario, o sea, el espacio correspondiente al vestuario. Por eso, oímos gritar dentro "¡Que me ahogo!". Y habría que hacer una observación más: hemos dicho que Tisbea actúa de lado, pues bien, si lo hace mirando a la derecha, Catalinón y Don Juan deben salir, en el nivel 1, por la puerta de la derecha, y si lo hace mirando a la izquierda, deben salir por la puerta de la izquierda.

La acotación "Coge en el regazo Tisbea a Don Juan" (p. 140), no plantea ningún tipo de problema, aunque nos hace suponer que Tisbea ha pasado del

nivel 2 al 1, lo cual lleva consigo un desplazamiento vertical de la actriz en la escena.

Tisbea ordena a Catalinón que vaya a llamar a su gente. Esto es importante porque para mantener la lógica de la representación, si al mar le corresponde el espacio del vestuario, Catalinón debe salir y volver a entrar con Coridón y Anfriso justo por la puerta contraria a la que entró con don Juan cuando salían del mar después del naufragio. La oposición tierra/mar es resuelta por Tirso, probablemente sólo con un simple juego de puertas. Cuando todos (don Juan, Tisbea, Anfriso, Coridón y Catalinón) salgan para dar paso a la escena siguiente, deberán hacerlo también por esa puerta.

Aparecen, después, Don Gonzalo de Uíloa y el rey Don Alfonso de Castilla. Así lo expone Tirso en acotación explícita. Sin embargo, ni a través del parlamento de los actores ni de ninguna otra referencia se puede conocer cómo era el decorado de esta escena, ni la caracterización de los dos personajes. Por el diálogo nos damos cuenta que se trata de una audiencia del rey a su embajador en Portugal, Don Gonzalo de Uíloa, pero es el único dato con el que contamos. Como se puede observar, Tirso de Molina deja en manos de la compañía teatral muchos detalles de la representación.

Seguidamente, se consuma la burla de Tenorio a Tisbea, sucediéndose cuatro escenas:

- 1.- Don Juan y Catalinón.
- 2.- Don Juan y Tisbea.
- 3.- Coridón, Anfriso, Belisa y músicos.
- 4.- Tisbea, fuera de sí, cuenta a sus amigos la burla.

Las dos primeras debemos suponer que ocurren en un lugar intermedio entre la playa y la cabaña de Tisbea. Debía ser un lugar al aire libre, porque Tisbea pretende esconder en él a su amante hasta que sea el momento oportuno de entrar en la cabaña:

Entre estas cañas te esconde  
hasta que tenga lugar. (v. 954-955)

Y ambos, Don Juan y Tisbea, salen de escena con el pretexto de que la segunda va a mostrar a su enamorado por dónde debe entrar en la cabaña. La escena se llena entonces con pescadores y músicos celebrando una fiesta. Comienzan a cantar. Me parece interesante resaltar la profunda relación que guarda la acción con lo que ocurre en escena:

A pescar salió la niña  
tendiendo redes;  
y en lugar de peccs,  
las almas prende. (v. 982-985)

Aparece Tisbea, y en un principio, nos hace creer que su cabaña está en llamas, pero no es así: es ella quien se abrasa y casi enloquece al descubrir la burla. Muy excitada se dirige hacia el mar, o sea, sale de escena y dice desde dentro: "¡Fuego, fuego!" (p. 169)

Veamos ahora el desarrollo de la Jornada II:

1- El rey don Alonso, don Diego Tenorio y el duque Octavio. No hay ninguna indicación de dónde se encuentran. Creemos que se trata del palacio real, en Sevilla.

2- Octavio y Ripio. Tampoco hay indicaciones. Suponemos que es el mismo lugar porque Octavio no abandona el tablado.

3- Don Juan, Catalinón, Octavio y Ripio.

4- Catalinón, don Juan y el marqués de la Mota.

5- Mujer y don Juan.

6- Catalinón y Don Juan.

7- Marqués de la Mota, Don Juan y Catalinón.

8- Don Diego, don Juan y Catalinón.

9- Mota, don Juan, Catalinón y músicos.

10- Catalinón, Don Juan y don Gonzalo en casa de los Ulloa.

11- Mota y músicos; Tenorio y Catalinón.

12- Mota, Don Diego, guardas, rey y acompañamiento.

13- Aminta, Batricio, Gaseno, Belisa, pastores, don Juan y Catalinón.

Hemos dicho al principio que la jornada se inicia en el palacio real. Octavio no se retira de escena hasta que concluye su parlamento con don Juan. Tenorio tampoco abandona el escenario hasta el verso 1485. Un poco antes dicen don Juan y Catalinón:

*Don Juan.* Vamos, pues ha anochecido,  
a buscar al marqués.

*Catalinón.* Vamos  
y al fin gozarás de su dama.

(v. 1468-1471)

Hasta aquí, pues, hemos de imaginar el mismo decorado. Pero hay una acotación explícita interesante, "Habla por una reja una mujer" (p. 188), y hay que preguntarse dónde estaría situada esa reja. Podría pensarse que se halla en el nicho central del nivel inferior o en cualquiera de las puertas, delante de las cuales se haya situado previamente, al inicio de la segunda jornada, una reja. También podríamos pensar que la mujer está en el segundo nivel, y que en el nicho nº4 (según el dibujo de José M. Ruano) se ha colocado una reja desde la cual ella entrega la carta a don Juan. Esto supondría un desplazamiento de Tenorio desde el nivel 1 al nivel 2. Si reflexionamos despacio, se mantiene la lógica en toda la escena. Esa reja, esté donde esté, no puede ser la de la casa de Doña Ana, porque si don Juan no ha abandonado el tablado, se sobreentiende que estamos aún en el palacio real. Además, no hay ninguna acotación explícita que indique lo contrario, ni el diálogo permite pensar otra cosa. Por supuesto, para significar un cambio de lugar los actores podrían haber hecho uso de las apariencias. Pero esto sería ir más allá de lo que Tirso dice en el texto. La mujer podría encontrarse perfectamente en el palacio real con la intención de dar la misiva al marqués. Claro que si esto es así, comete una grave imprudencia al no hacer llegar la carta directamente al marqués, y buscar intermediarios. Tirso, pues, simplemente está forzando la situación para que la burla pueda ser llevada a cabo.

La acotación "Sale el Marqués de noche, con músicos, y pasea el tablado, y se entran cantando" (p. 198), nos introduce en otro escenario totalmente diferente. Don Juan, Catalinón y el marqués se encuentran en la calle. Ha anochecido y posiblemente esto se mostrará al público en una tela en cualquiera de los nichos del nivel inferior o superior. Mota hace referencia a una celosía (v. 1536) que se encontraría con probabilidad en el mismo lugar de la reja.

A continuación, el escenario queda completamente vacío. El marqués y los músicos se han retirado. Don Juan posee ya la capa de color que doña Ana ha exigido como prenda para reconocer a su amante. Este accesorio tiene un papel muy importante porque servirá a Tenorio para introducirse en casa de los Ulloa. El lugar de la acción ha cambiado nuevamente. El público no contempla la habitación de doña Ana, que corresponde a la zona del vestuario, tal como indica la acotación "Vanse y dice doña Ana dentro". (p. 203)

Tras un breve diálogo, el tablado se llena de nuevo con la presencia de don Juan, Catalinón y don Gonzalo. Tirso dice que deben aparecer "con las espadas desnudas" (p. 203) porque el descubrimiento de la burla requiere que don Juan y Catalinón estén preparados para defenderse. Tenorio asesina a don Gonzalo.

Catalinón y don Juan huyen y el cadáver de Ulloa es retirado de escena: “Entran muerto a don Gonzalo, y sale el Marqués de la Mota y músicos” (p. 206). El escenario ha quedado un instante vacío, para aparecer inmediatamente el marqués, los músicos y un poco después Don Juan y Catalinón. Don Juan devuelve la capa a Mota y huye. El marqués se queda solo. Alguien pronuncia dentro unas palabras que se constituyen en testimonio auditivo, ya que no visual, con el que el público cuenta para comprender que el crimen de Tenorio ha sido ya descubierto. Mota, entonces, a través de su parlamento ofrece detalles de cómo va a ir desarrollándose la escena:

¡Válgame Dios, voces sienta  
en la plaza del Alcázar!  
¿Qué puede ser a estas horas?  
Un yelo el pecho me arraiga.  
Desde aquí parece todo  
una Troya que se abrasa,  
porque tantas luces juntas  
hacen gigantes de llamas.  
Un grande escuadrón de hachos  
se acerca a mí, porque anda  
el fuego emulando estrellas,  
dividiéndose en escuadras.  
Quiero saber la ocasión. (v. 1609-1621)

Interesante es la alusión a “tantas luces juntas”, acotación implícita donde ya se advierte que la gente que viene a prenderlo trae consigo antorchas. Es precisamente ese “grande escuadrón de hachos” capitaneado por don Diego Tenorio. La acotación explícita exige igualmente la presencia de “la guarda, con hachas” (p. 209), situación que ya había sido explotada por Cervantes, entre otros (5).

Después de la aparición del rey, que dictamina que al marqués se le corte la cabeza, concluye la escena.

Salen entonces, Batricio, Aminta, Gaseno, Belisa y pastores músicos. La acotación explícita señala la caracterización de estos nuevos personajes: “Sale Batricio, desposado con Aminta; Gaseno, viejo; Belisa y pastores músicos” (p. 212). Probablemente Aminta y Batricio irán ataviados con trajes de boda.

“Sale Catalinón, de camino” se refiere al atuendo que ha de llevar el criado. La burla de Aminta tiene lugar en el transcurso del viaje hacia Lebrija, donde, como sabemos, el rey ha desterrado a Don Juan.

Las acotaciones “Siéntase junto a la novia” (p. 217) y “Tómale don Juan la mano a la novia” (p. 218) no hacen más que confirmar al espectador cuáles son las intenciones de Tenorio.

La Jornada III se inicia con el desenlace de la burla a Aminta. En primer lugar, hallamos a Batricio, celoso, quejándose de su suerte. La acotación de Tirso es bien clara: “Sale Batricio, pensativo” (p. 221). A continuación, entra don Juan y convence al villano de que Aminta no está enamorada de él. E inmediatamente después, aparecen Aminta y Belisa que comentan la tristeza de Batricio. Se marchan y salen don Juan, Catalinón y Gaseno. Hasta aquí ninguna acotación sobre el decorado, como tampoco la habrá en la escena siguiente entre don Juan y Aminta. Sí hay una acotación de cómo debe ir vestida, pues “sale Aminta como que está acostada” (p. 232). La situación no deja de ser comprometida (“¿En mi aposento a estas horas?” v. 2004). En esta habitación se consuma la burla, pero el espectador no lo ve. Don Juan y Aminta se retiran.

Aparecen ahora Isabela y su criado Fabio, “de camino” (p. 239). Por Fabio sabemos que nos encontramos otra vez en Tarragona (v. 2115), y es Fabio también quien anuncia la próxima presencia en el escenario de Tisbea:

Alf una pescadora  
tiernamente suspira y se lamenta,  
y dulcemente llora;  
acá viene, sin duda, y verte intenta.  
Mientras llamo tu gente  
lamentaréis las dos más dulcemente.  
(v. 2134-2139)

Como la acotación siguiente es “vase Fabio y sale Tisbea” (p. 243), suponemos que Fabio pudo representar esta escena junto a una de las puertas del nivel inferior; desplazando ligeramente la cortina, Fabio hablaría de la pescadora mirando hacia el interior.

Concluye el diálogo de Tisbea e Isabela y salen don Juan y Catalinón. Hemos de suponer que la escena se desarrolla en una iglesia sevillana. Hay una acotación interesante: “Descúbrase un sepulcro de don Gonzalo de Ulloa” (p. 252). Más adelante veremos cómo don Gonzalo arrastra consigo a Tenorio en ese sepulcro. Sobre esta tumba Tirso da información en dos ocasiones:

1- Una vez que la guardia ha prendido al marqués de la Mota, el rey dice:

Fulmínesele el proceso  
al Marqués luego, y mañana  
le cortarán la cabeza.  
Y al Comendador, con cuanta  
solemnidad y grandeza  
se da a las personas sacras  
y Reales, el entierro  
se haga en bronce y piedras varias:  
un sepulcro, con un bulto,  
le ofrezcan, donde, en mosaicas  
labores, góticas letras  
den lenguas a sus venganzas.  
Y entierro, bulto y sepulcro,  
quiero que a mi costa se haga.  
(v. 1652-1664)

2- Don Juan lee lo que reza en el sepulcro de Ulloa:

Aquí aguarda del Señor  
el más leal caballero  
la venganza de un traidor.  
(v. 2247-2249)

El mausoleo referido debía estar situado justo encima de la trampilla, más o menos en el centro del tablado.

Don Juan, como ya sabemos, invita a cenar a Ulloa. Las acotaciones son más abundantes a partir de ahora.

Hemos de tener en cuenta que nos aproximamos al momento culminante de la obra. Estas acotaciones, escasas en cuanto a decorado (aún así son más abundantes que en las restantes jornadas), se refieren, sobre todo, a la actitud, al gesto que deben adoptar los actores.

La acción se inicia en la posada "oculta" (ver p. 251) que Catalinón ha encontrado para su amo. Dos criados ponen la mesa (acotación explícita, p. 254). Se oye un golpe dentro (p. 256). Sale un criado y luego Tenorio ordena que salga Catalinón. En ambas ocasiones, las acotaciones se refieren a la actitud de terror de los dos personajes: "Vuelve el criado huyendo" (p. 258)

"Llega Catalinón a la puerta, y viene corriendo; cae y levántase" (p. 258)

Don Juan se dirige a la puerta. Tirso nos ofrece la acotación más larga de toda la obra:

“Toma don Juan la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro don Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, y don Juan se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y al compás don Juan retirándose hasta estar en medio del teatro.” (p. 259)

Hemos de imaginar que la vela que toma don Juan estaba previamente sobre la mesa. En una mano, pues, deberá llevar esta vela y en la otra su espada. Si Tirso dice que don Gonzalo aparece “en la forma en que estaba en el sepulcro”, quizás debiéramos pensar en un sepulcro con su estatua correspondiente (se trata del “bulto” al que el rey hace alusión en su parlamento). Don Juan tiene que estar turbado, empuñando la espada, y retrocediendo, casi empujado por don Gonzalo. Los criados tiemblan (acotación explícita, p. 260). Tenorio y Catalinón no se atreven a mirar de frente a Ulloa: en dos ocasiones dice Tirso que bajan la cabeza para no mirarlo cara a cara. Además cantan *dentro* lo siguiente:

Si de mi amor aguardáis,  
señora, de aquesta suerte  
el galardón de la muerte,  
¡qué largo me lo fiáis!

Si ese plazo me convida  
para que gozoso pueda,  
pues larga vida me queda,  
dejad que pase la vida.

(v. 2391-94)

Don Gonzalo desea hablar con don Juan a solas y para ello hace señas. Tenemos por tanto, dos acotaciones de mímica: “Hace señas que se quite la mesa, y queden solos” (p. 264).

“Vanse, y quedan los dos solos, y hace señas que cierre la puerta” (p. 265)

Las acotaciones que se siguen son bien ilustrativas de cómo deben actuar Tenorio y Ulloa:

“Paso, como cosa del otro mundo” (p. 266)

“Dale la mano” (p. 267)

“Va a la puerta” (p. 268)

“Vase muy poco a poco, mirando a don Juan, y don Juan a él, hasta que desaparece, y queda don Juan con pavor” (p. 268)

La acotación “Dale la mano” es importante: Don Juan, cuando Ulloa se ha ido, nos cuenta lo que ha sentido al estrechar esa mano:

Cuando me tomó la mano,  
de suerte me la apretó,  
que un infierno parecía:  
¡Jamás vide tal calor!

(v. 2465-68)

Y pasamos directamente a la cena de Tenorio y Ulloa en la capilla. Primero hay un diálogo de don Juan y Catalinón ante lo que debe ser la puerta de la iglesia. Entonces dice Tirso en acotación: "Entran por una puerta, y salen por la otra" (p. 280). En ese breve espacio de tiempo debe haber sido colocado en escena el sepulcro de don Gonzalo, pues a él aludirá Ulloa en el diálogo: "Para cenar / es menester que levantes / esa tumba " (p. 281)

Lo más lógico es pensar en el concurso de la trampilla. En acotación explícita Tirso señala la aparición de dos enlutados (el clima de misterio se ve reforzado constantemente) con dos sillas. En ellas se sientan Catalinón y don Juan. Ulloa les ofrece diversos manjares terroríficos (alacranes y víboras, vino de hiel y vinagre, etc.) Estos manjares debían estar sobre el sepulcro. Pienso que no aparecen claramente a la vista del público porque si lo hicieran no sería necesario que se aclarase su naturaleza por medio del diálogo.

La música se convierte en predicción del castigo que va a recibir don Juan:

Mientras en el mundo viva,  
no es justo que diga nadie:  
¡qué largo me lo fiáis!  
siendo tan breve el cobrarse.

(v. 2737-2740)

La acotación "Húndese el sepulcro con don Juan y don Gonzalo, con mucho ruido, y sale Catalinón arrastrando" (p. 287), da fin a la escena. Antes de esto, don Gonzalo nuevamente coge la mano de don Juan. Tenorio se defiende, intenta matarlo con una daga ("Con la daga he de matarte", v. 2760), pero finalmente Tirso nos indica que "Cae muerto" (p. 287). Entonces es cuando se hunde el sepulcro, a través de la trampilla "con mucho ruido" (6). Debió ser una escena bastante espectacular.

Hemos visto cómo se ha ido creando un clima de auténtico terror, y el hundimiento del sepulcro con Ulloa y Tenorio resultaría el punto más álgido de toda la acción.

Finaliza la obra con el casamiento de los protagonistas, tras haber relatado Catalinón lo acontecido en la capilla.

Como recapitulación y conclusiones generales de cuanto llevamos dicho:

1.- Hay 98 acotaciones de movimiento, 13 de gesto, 2 de mímica, 6 de voz, 9 de sonido, 14 de rasgos físicos, 11 de vestuario, 12 de accesorios, 4 de decorado, 1 de tramoya.

2.- Las más numerosas son las de movimiento, de las cuales sólo 15 indican un movimiento del actor distinto al de salir o entrar en escena.

3.- Las de mímica son las menos abundantes, junto con las "de tramoya", pero no por ello, dejan de ser significativas. Ya hemos señalado su interés al comentarlas.

4.- Tirso deja en manos de la compañía muchísimos detalles de decorado: sólo anota lo que le resulta más interesante (como la escena del sepulcro); en el resto de los casos, no da ningún tipo de indicaciones. Hemos recurrido, por ello, en repetidas ocasiones, a la sugerencia de la tela pintada en el nivel de las apariencias, aunque siempre teniendo presente que esto es sólo suposición, sólo hipótesis, o, simplemente, una posibilidad entre muchas dentro del campo de la puesta en escena.

5.- Los signos kinésicos y los signos exteriores al actor parecen interesar a Tirso, aunque es muy parco en las acotaciones de este tipo: con pocas palabras, aunque bien precisas o representativas, señala el vestuario, el gesto, los rasgos físicos de un actor.

Quiero añadir, por último, que intentar una reconstrucción espectacular de una comedia del siglo XVII es trabajar en el terreno de la hipótesis, como ya he dicho en varias ocasiones. He procurado mantener la lógica del texto, guiada por las acotaciones implícitas y explícitas. De todas formas, ello no supone un freno para la interpretación y la resolución personal de algunas escenas, interpretación que -esto es obvio- no ha de concordar necesariamente con la que otros estudiosos se planteen sobre el tema. Así, en fin, es el teatro.

## NOTAS

1. Véase "Aproximación Semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español", en *Semiología del teatro*. Textos seleccionados por José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.

2. José María Ruano de la Haza, "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII", *Criticón*, 42, 1988, pp. 81-102, con dibujos explicativos que conviene consultar.

3. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Edición crítica, introducción y notas de Luis Vázquez, Madrid, 1989, p. 105 y 124 respectivamente. A partir de este momento añadiré al lado de cada una de las citas el nº del verso (o la página, si se trata de acotaciones explícitas).

4. *Opus cit.*, ver nota 1.

5. Véase, por ejemplo, *La gran sultana*, donde ponen iluminarias y salen garzones "por el tablado corriendo, con hachas y hachos encendidas"; *apud* Agustín de la Granja, "El actor y la elocuencia de lo espectacular", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. por José M. Díez Borque, London, Tamesis Books Limited, 1989, p. 102.

6. Se puede consultar con provecho el trabajo de Henri Recoules, "Ruidos y efectos en el teatro español del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 1975, pp. 109-145.