# POLIMETRÍA Y ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS EN LA COMEDIA DE CORRAL DEL SIGLO XVII: EL EJEMPLO DE *EL BURLADOR DE SEVILLA*

MARC VITSE
*Universidad de Toulouse-Le Mirail*

*Para José María Ruano de la Haza, mi querido, polémico y admirado colega canadiense.*
*Para mis amigos de Japón, que me ayudaron a perfilar mi pensamiento.*

En 1580, comentando la Égloga II de Garcilaso de la Vega, escribía Fernando de Herrera:

> Esta égloga es poema dramático, que también se dice activo, en que no habla el poeta, sino las personas introducidas [...] Tiene mucha parte de principios medianos, de comedia, de tragedia, fábula, coro y elegía. También hay de todos los estilos, frases llanas traídas del vulgo, *gentil cabeza, yo podré poco, callar que callarás*, y alto más que conviene a bucólica, *convocaré el infierno*; y variación de versos como en las tragedias.[1]

Así, por los mismos años en que otro Vega escribe su primera obra dramática centrada en otro Garcilaso —quiero hablar de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*—,[2] ya se considera como parte de la esencia de la obra representable la "variación de versos", variación que, de hecho y salvo contadísimas excepciones,[3] caracterizará el conjunto de la Comedia Nueva,

[1] Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla, 1580, p. 537, *apud* Rafael Lapesa, en *La trayectoria poética de Garcilaso*. Revista de Occidente, Madrid, 2ª ed. corregida, 1968, p. 111.

[2] *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, que Griswold Morley y Courtney Bruerton fechan entre 1579 y 1583 en su famosa *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Gredos, Madrid, 1968, pp. 42 y 74.

[3] Como *Los mal casados de Valencia* de Guillén de Castro, escrita enteramente en redondillas y fechada entre 1595 y 1604; o, también, a finales del periodo, la unimetría del

desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII, desde las comedias propiamente dichas hasta los géneros "breves", es decir el auto sacramental y el teatro menor.

Y no haría falta volver sobre este fenómeno —hoy llamado con el pomposo nombre culto de *polimetría*— si la crítica hubiera sacado todas las implicaciones del mismo; si, en particular, hubiera explorado más a fondo su relación con otro rasgo específico de la escritura teatral áurea, es decir la ausencia de marcas materiales que traduzcan visiblemente las divisiones internas del conjunto monolítico formado por el acto, sea éste una de las tres jornadas de cualquier comedia, o bien el acto único de las piezas sacramentales o entremesiles.

Porque frente a la homogeneidad estatutaria, por así decirlo, de la amplia unidad del acto, fuerza es reconocer que, hoy por hoy, no disponemos de un instrumento fidedigno y consensual a la hora de proceder a su necesaria segmentación, en el momento de satisfacer aquella afanosa búsqueda, de raíces decimonónicas, de lo que llamó Ricardo Serrano Deza la "pequeña unidad".[4] Las respuestas ofrecidas, en efecto, son desconcertantemente múltiples, distando mucho los criterios en ellas manejados de ser compatibles entre sí. Lo cual, a decir verdad, no tiene por qué sorprender, ya que tantas divergencias en los principios informantes de una repartición estructurante responden a concepciones estéticas o a necesidades prácticas en extremo variadas. Así fue como pudo imperar en el siglo de Hartzenbusch el modelo seudoclásico de las escenas a la francesa, cuya inadaptación manifiesta al objeto teatral áureo no impide que continúe, aún en nuestros días, su maléfica influencia.[5] Así fue como la

---

romance en *El dómine Lucas* (1716) de José de Cañizares. Para varios casos de isostrofismo, *vid.*, *infra*, n. 20.

[4] Ricardo Serrano Deza, "Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable", ponencia leída en el IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996) [en prensa].

[5] El fenómeno perdura incluso en ediciones firmadas por excelentes conocedores del teatro áureo como Enrique Rull, con su segmentación anacrónica de *La vida es sueño*. Alhambra, Madrid, 1980; o de *El vergonzoso en palacio*. Alhambra, Madrid, 1986. Y constituye igual anacronismo, aunque más perverso, el intento de repartición escénica que Diego Marín —uno de los mejores especialistas en la versificación dramática de Lope (!)— hace de *La dama boba*, en su edición de la misma, donde escribe: "En cuanto a la división de los actos en escenas, práctica moderna que no existía en las comedias del Siglo de Oro, hemos evitado el criterio mecánico que se viene empleando desde las ediciones decimonónicas de Hartzenbusch, consistente en señalar como escena distinta cada entrada y salida de personaje aunque no haya cambio significativo de situación dramática. En su lugar hemos preferido aproximarnos al criterio sugerido por Lope cuando marca con una cruz marginal los cambios de personajes o de escena. El resultado es, pues, una división escénica

perspectiva histórica de los comediantes valencianos, en su intento de reconstruir la génesis de la comedia barroca vista como el entrecruzamiento de prácticas teatrales anteriores, les condujo a definir elementos segmentales históricamente marcados, como son el *cuadro* escenográfico del teatro cortesano, la *escena* amplia y autónoma de la práctica populista e italianizante o el *acto* como unidad lógica de la manera clasicista, con todo un cortejo de nociones concatenadas: *cuadros fuertes* y *cuadros débiles*, *escenas* como *núcleos de acción*, *escenas-enlace*, o unidades eclécticas como *escenas-cuadro* y *para-cuadros*.[6] Así, también, fue como su enfoque temático llevó al conocido editor de *La francesilla* y, más recientemente, de *Fuente Ovejuna*[7] —quiero hablar de Donald McGrady— a establecer una equivalencia terminológica entre *escena* y *episodio* y a definir la palabra *cuadro* como algo más grande que la *escena* y que "representa una serie de acciones relacionadas que giran alrededor de un solo asunto central".[8] De ahí, correlativamente, su negación de cualquier valor estructural concedido a la "variación de metros", ya que "Lope variaba de metro intuitivamente, de acuerdo con su oído musical interior" nos dice el mismo crítico, para quien "no hay necesidad de detallar matemáticamente el empleo que hace Lope de distintas formas métricas para apreciar la música de su expresión poética".[9]

Y así podríamos seguir acumulando ejemplos de métodos generales y de aplicaciones particulares,[10] que llegarían a formar un paisaje, por desorientador, algo desalentador. Pero sería ceder con excesiva rapidez a un desengaño en nada justificado. No sólo porque cada una de las metodologías hasta aquí evocadas obedece a motivaciones perfectamente respetables y nos permite enriquecer nuestro acercamiento a la Comedia Nueva, sino también, y más que todo, porque parece que, en los últimos decenios de nuestro siglo, no poco se despejó el horizonte con la labor de quienes, arqueológicamente, intentaron reencontrar los que, según ellos, eran los mismos principios de organización de

---

algo diferente de la usual". Cátedra, Madrid, 2ª ed., 1977, pp. 54-55.

[6] *Vid.* Joan Oleza, "La propuesta del primer Lope de Vega", en *La génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis.* III, 1-2, Universidad de Valencia, 1981, pp. 183-188.

[7] Lope de Vega, *La francesilla* (ed. Donald McGrady). Biblioteca Siglo de Oro, Charlotesville, 1981; Lope de Vega, *Fuente Ovejuna* (ed. Donald McGrady). Crítica, Barcelona, 1993.

[8] *Fuente Ovejuna*, ed. cit., p. 37.

[9] *Fuente Ovejuna*, ed. cit., pp. 21-22.

[10] Como la reconstitución temático-estructural de *El alcalde de Zalamea* por Alexander Parker, en su artículo "La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*", en *Homenaje a Casalduero. Crítica y poesía.* Gredos, Madrid, 1972, pp. 411-418.

la materia *representada* manejada por los dramaturgos y autores áureos.

Para estos defensores de un modelo arqueológico y escenográfico, en efecto, es la perspectiva de la representación teatral la que impone, para llegar a una reconstrucción verosímil de la escenificación originaria de una obra, la división en *cuadros* de cada uno de sus actos. Lo cual les conduce a proponer del *cuadro* una nueva y enjundiosa definición, que encuentra su mejor formulación en las cuatro páginas fundamentales que al tema dedica José María Ruano de la Haza en su último y magistral libro sobre la escenificación de la Comedia en los teatros comerciales del siglo XVII. Escuchémoslo:

> Un "cuadro" puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos, aunque esto último no es siempre fundamental ya que, en la práctica, el decorado o adorno, cuando se utilizaba, no se descubría necesariamente al principio de un determinado cuadro. [...] Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico. Para determinar los límites de un cuadro será necesario, pues, identificar varias de las siguientes características:
>
> 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.[11]

Tratemos de comentar, para mejor caracterizarlos, cada uno de estos cinco elementos condicionantes de la determinación de un cuadro, aun sabiendo, como nos lo avisa el propio Ruano, que siempre queda abierta la posibilidad de unas cuantas excepciones a dichas normas y que la reunión de todos y cada uno de estos cinco requisitos es deseable pero no forzosamente necesaria para que se pueda hablar de un *cuadro* o de sus límites.

Primer criterio: "el tablado queda temporalmente vacío" o, como se decía en aquel entonces, "solo". Signo *escénico*, la no ocupación momentánea del escenario por los personajes debe manifestar, en el nivel dramático, una doble ruptura, explicitada en los dos criterios posteriores. El segundo, en efecto, que es criterio *geográfico*, pide que haya un cambio del lugar en que se desarrolla la acción, mientras que el tercero, que es criterio *cronológico*, exige la existencia

[11] José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Castalia, Madrid, 1994, pp. 291-294.

de un corte temporal en el curso de la misma.

Así, criterio escénico, criterio geográfico y criterio cronológico constituyen el terno discriminatorio fundacional, que puede recibir frecuente, pero no necesariamente el complemento informativo de dos criterios suplementarios: el *escenográfico* (cuando las cortinas del trasfondo del teatro se corren para revelar —o para ocultar, añadiría yo— un elemento del decorado) y, en último lugar, el *métrico*, que toma en cuenta lo que Herrera llamaba la "variación" o cambio de metros.

Tan importante, sin embargo, como el contenido de cada uno de los criterios ruanianos 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. Espacio escénico del primer y del cuarto criterio (desde el escenario vacío hasta el movimiento de las cortinas), espacio dramático del segundo y del tercero (desde el espacio topográfico del lugar ficcional por el que se mueven los personajes hasta el espacio temporal en que se inscribe la sucesión de las peripecias): indudablemente, en el modelo ruaniano son las coordenadas espaciotemporales, la localización en el espacio y en el tiempo "medibles", por pocos e imprecisos que puedan ser a veces los datos proporcionados, las que, con aplastante supremacía, revelan ser decisivas a la hora de aislar los *cuadros* y, más allá, de definir la estructura dramática de una obra. Y es solamente a modo de remate, cual guinda en el pastel, como llega por fin a desempeñar su papel la marca material del componente métrico, elemento textual, sin embargo, siempre presente y siempre preciso.

Pues bien: sin negar la sutileza y riqueza del ruaniano discurso, mi propósito, hoy, será, echando mano de sus propias categorías, invertir el orden valorativo de las mismas y devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas escritas para teatros comerciales.

Para ello, mi perspectiva prevalente será, a diferencia de la escenográfica de Ruano, la perspectiva genética, es decir, la de la génesis textual, cuyas implicaciones desarrollaré a continuación:

1. Me situaré preferentemente en el texto escrito, con especial atención al texto en el momento de su escritura, y con clara y consciente postergación de la representación o, más ampliamente, de la recepción del texto tanto en los aspectos de su puesta en escena (el trabajo del "autor") como en los modos de su percepción por el público (los oyentes o espectadores).

2. Mi polivalente y constante interrogación será la de preguntarme por qué, en un momento dado, cambia un poeta de comedias la forma métrica hasta entonces utilizada por él. O sea que trataré de explorar el riquísimo y, a mi

parecer, subexplotado filón de los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo, datos mucho más fidedignos, por lo menos, que cualquiera de los temáticos, escenográficos u otros que inspiran otras reconstrucciones hipotéticas.

3. Tal enfoque conlleva que no me interesaré por la naturaleza de las formas métricas anteriores o posteriores al cambio considerado, sino sola y exclusivamente por el fenómeno del cambio en sí. Lo cual, a su vez, implica que aquí también se establezca una jerarquización y se determine una especialización de las variaciones métricas. No todas tienen un valor estructurante idéntico. Conviene, en efecto, hacer una doble distinción. La primera diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto "citado",[12] como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas). Pero, por otra parte —es la segunda distinción anunciada—, nadie confundirá esta función "tonal" con el papel estructurante de los cambios métricos, papel que desempeñan en un doble y jerarquizado nivel, el de las macrosecuencias y de las microsecuencias.

Tomemos, para entendernos, un ejemplo concreto, que será el de *El burlador de Sevilla* (*EBS*), por mí escogido por los tres motivos siguientes: es obra conocida de todos; es obra que para nuestro propósito de hoy ofrece una densa y compleja cosecha de datos, a veces problemáticos y, por lo tanto, más reveladores aún; y, por fin, es obra no calderoniana, a diferencia de *La dama duende* o *El alcalde de Zalamea*, que analicé en circunstancias diferentes,[13] aunque sí con la misma finalidad de defensa e ilustración de la prioridad, no dije de la exclusividad, del criterio métrico.

¿Qué vemos al contemplar las cuatro primeras columnas del documento-síntesis titulado: "Estructuras de *El burlador de Sevilla*", que figura a continuación en las páginas 62-63? Que hay entre ellas una importante mayoría de concordancias y una no desdeñable minoría de discordancias. Examinemos, para comprenderlo, la primera unidad dramática aislada, es decir lo que yo, sin caer en ningún fetichismo terminológico pero sí preocupado por la claridad de mi discurso, decidí designar con el vocablo de *macrosecuencia*. Se trata, desde el verso 1 hasta el 190, de la macrosecuencia A, la de la aventura italiana de don

[12] En *El burlador de Sevilla*, *vid.* los cantares de los vv. 982-985, 1486-1489, 1498-1499, 1553-1554.

[13] *Vid.* mis *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Presses Universitaires du Mirail-France Ibérie Recherche, Toulouse, 2ª ed., 1988, pp. 268-281.

Juan. El lugar dramático es único (el palacio del rey de Nápoles); el tiempo es continuo (lo indica la presencia permanente de personajes en un escenario que no queda vacío en ningún momento); y, finalmente, hay, al acabarse esta primera macrosecuencia (A), un cambio métrico con el paso del romance *é-a* (vv. 121-190) a las redondillas (vv. 191-278) que inician la siguiente fase dramática situada en la casa de Octavio en la madrugada del día siguiente (macrosecuencia B). Esta unidad apertural no presenta, pues, la menor dificultad: coinciden en ella el criterio geográfico (hay homogeneidad del componente espacial), el criterio cronológico (hay paralela homogeneidad del componente temporal), el criterio escénico (al final se queda el tablado solo, según una técnica muy parecida al fundido en negro de nuestras modernas películas) y, por fin, el criterio métrico (se produce la ruptura auditiva correspondiente). Y si a esta feliz concordancia cuádruple se le añade la posibilidad de un movimiento de cortinas revelador del paso desde el palacio real al palacio privado del duque italiano —o sea el criterio escenográfico—, fuerza nos es, entonces, llegar a la conclusión de que nuestra macrosecuencia A responde exactamente a la definición que del cuadro proponía Ruano de la Haza. Más aún, hay que reconocer que es lo que ocurre en la mayoría de los casos, tanto en esta comitragedia de *EBS* como en la Comedia en general, aunque con fuertes modulaciones según dramaturgos y épocas. De hecho, en nuestro documento-síntesis se conforman con el modelo de A, sin discusión posible, las macrosecuencias B, C, D, G, I y K, o sea un total de siete, que son más de la mitad de las doce macrosecuencias (de A a L) que yo creí poder distinguir como constituyentes de la arquitectura dramática de *EBS*. En estas siete macrosecuencias comprobamos, en la columna 2, la coexistencia de las menciones "Lugar único" (LU) y "Tiempo continuo" (TC). Y, conjuntamente, en la columna 3, la precisa simultaneidad entre la vaciedad momentánea del escenario y la terminación de una serie métrica (*vid.* en esta columna 3, las cifras escritas en letra redonda —no las transcritas en letra cursiva o en negritas—, y que son la correspondencia numerada de aquella línea horizontal rubricada que a menudo figuraba, en estas ocasiones, en algunos manuscritos autógrafos de Lope de Vega).[14]

De hecho, no valdría la pena comentar estos siete casos uno por uno, dada la rigurosa e indiscutible confluencia en ellos de los cinco criterios ruanianos, si no fuera preciso hacer observar cómo, en mi propia manera de proceder, se verificó, como solapadamente, una primera y significativa promoción del criterio métrico: éste, en mi exposición y en mi documento-

[14] *Vid.*, entre otros, el ejemplo del manuscrito autógrafo de *El galán de la Membrilla*, del 20 de abril de 1615, reproducido en la edición de Diego Marín y Evelyn Rugg. *Anejos del BRAE* (núm. 8), Madrid, 1962, lám. II, entre las pp. 116-117.

síntesis, ya no aparece, a diferencia del criterio escenográfico (las cortinas), como aleatorio sino como obligatorio. No hay, en mi modelización, delimitación valedera de macrosecuencia sin cambio métrico correspondiente, cambio que no es elemento solamente posible (decía Ruano: "Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico"), sino condición necesaria.

Condición necesaria pero no, por supuesto, condición suficiente. Cualquier observador habrá notado, en seis de nuestras siete macrosecuencias (la excepción es la I, enteramente en sexta lira), la presencia de más de una variación métrica: éstas son dos en las macrosecuencias A, C y D y tres en B, G y K. Y es que la versificación, al lado de su función *macroestructural*, tiene también un papel *microestructural*, es decir el de contribuir a la determinación de las *microsecuencias*, como las que aparecen en nuestra columna 4, donde van precedidas de un número arábigo. Tampoco aquí hace falta una larga demostración para establecer la pertinencia y la eficacia del instrumento métrico en la tarea de deslindar las subfases dramáticas de cada macrosecuencia. Bástenos mostrar cómo, en el interior de la macrosecuencia A, el fin de las redondillas iniciales (vv. 1-120) coincide con la huida de don Juan a España, su salida del escenario y el remate del triunfo de su burla-engaño hacia Isabela y hacia su tío, Pedro Tenorio. Mientras que en el verso 121 la aparición del romance asonantado en *é-a*, en el momento en que vuelve el rey de Nápoles, señala el comienzo de una serie concatenada de burlas-engaño de Pedro Tenorio hacia el rey e Isabela, del rey hacia Isabela y de la propia Isabela hacia Octavio. Y así podríamos seguir perfilando cada una de las microsecuencias en que se distribuyen las demás macrosecuencias de *EBS*, con la excepción de I y L, sin división interna, según nuestra teoría, por monométricas.

Pero mucho más interesante será insistir en que nuestra propuesta de repartición microsecuencial no pudo concebirse sin una nueva y, esta vez, absoluta promoción conferida al instrumento métrico. Puede ser, en efecto, que una variación métrica interna —es decir delimitadora de una microsecuencia— concuerde con la salida de un personaje del escenario y/o con la entrada de otro en el mismo, como, precisamente, en el caso del paso entre la microsecuencia 1 y la microsecuencia 2 de la macrosecuencia A, donde dice la acotación, entre los versos 120 y 121: "*Vase don Juan y entra el rey*". Puede ser, dicho de otro modo, que haya coincidencia, para la determinación de una microsecuencia, entre el criterio métrico (la variación métrica) y el criterio geográfico (el movimiento hacia fuera o hacia dentro de un personaje, o sea el criterio "francés", de clara índole espacial). Pero esta conjunción no es nada sistemática ni aun mayoritaria. Tan frecuente, por no decir más frecuente, puede ser la disyunción de ambos elementos, como puede verse con la microsecuencia 2 de la macro-

secuencia B: allí don Pedro llega al palacio ducal en el verso 250, sin que se interrumpa la serie de redondillas aperturales de B. En cambio, aunque quede sin interrupción en compañía del infeliz Octavio hasta el final de B, se produce una doble variación de metros, con el romance *ó-o* del mentiroso relato del embajador de España (vv. 279-314) y las décimas expresivas de las alocadas quejas del desafortunado amante (vv. 315-374).

Así, a la hora de determinar las tres microsecuencias constitutivas de la macrosecuencia B, no puede ser mayor la discordancia entre criterio espacial y criterio métrico. La cosa, como se sabe, no tiene ningún carácter excepcional, considérese la obra entera de *EBS*, o bien el conjunto de la Comedia. Pero lo importante aquí, a decir verdad, no es la frecuencia de un fenómeno por todos conocido, sino la consecuencia que de él se puede sacar para nuestra propia teoría, a saber, la clara separabilidad, en el deslinde de las microsecuencias, del criterio espacial y del criterio métrico y, más aún, la jerarquización que entre ellos se establece a favor de éste y en disfavor de aquél. A nivel de las microsecuencias, pues, y en este momento de nuestro análisis, no le pertenece la primacía al elemento espacial, que vendría confirmado eventualmente por algún que otro corte métrico interno. No, ahora, sobre todo cuando estalla entre ellas un conflicto de poder divisorio, quien manda es la métrica, y es su vasalla la repartición espacial configurada por los desplazamientos, hacia fuera o hacia dentro del escenario, de los personajes.

Pero si esto es verdad —y lo es completamente para mí—, si se admite el predominio métrico como informante del modelo identificador de las microsecuencias, surge inevitable e insistentemente otra acuciante pregunta: ¿será posible que en una misma producción estética funcione, paralela o contradictoriamente, una dualidad de sistemas de estructuración, con el único punto común entre sí del elemento métrico? O, para decirlo de otra manera, ¿no podría, no debería aplicarse el modelo microsecuencial a las unidades macrosecuenciales? La respuesta, para mí, por supuesto, debe ser categóricamente afirmativa, como lo mostrará el análisis del magnífico ejemplo de la última macrosecuencia de *EBS*, la macrosecuencia L, la del segundo convite y desenlace del drama.

Mirémosla con algún detenimiento, recordando para empezar lo esencial de sus circunstancias. Don Juan, al final del primer convite, ha prometido bajo juramento responder a la invitación de ir a cenar a la capilla del Comendador el día siguiente a las diez de la noche. De hecho, al día siguiente, lo encontramos narrando a Catalinón las recientes mercedes del rey que quiere casarle con Isabela en la misma noche. Los datos proporcionados por el texto segundario (las acotaciones) son inexistentes, pero podemos deducir de las vagas

informaciones contenidas en el texto principal (el diálogo) que criado y amo están andando por una calle, deseando Catalinón volver a casa para vestir de bodas a don Juan y negándose éste a tal vuelta por tener otra cita por él considerada como más importante, la de la cena con Gonzalo de Ulloa. Se dirige pues la pareja hacia la iglesia que le sirve de capilla funeraria al muerto Comendador, iglesia que descubren en el verso 2670. Para penetrar en ella, según el trillado procedimiento de entrar por una puerta y salir por otra (acotación entre los versos 2680 y 2681), dejan el escenario vacío para reaparecer casi inmediatamente, ya en el interior de la iglesia, cuya lobreguez denuncia el temeroso criado. Hay aquí, a la vez, vaciedad escénica, cambio espacial, corte temporal y, posiblemente, movimiento de cortinas, es decir, que están presentes cuatro de los requisitos ruanianos que permiten hablar de cuadro. Pero a nadie —a no ser que siga imbuido aún por las mutilantes preocupaciones de un Hartzenbusch—, se le ocurriría crear aquí un *cuadro* de unos cuarenta y seis versos (vv. 2635-2680), que viniera a romper, contra toda lógica dramática, el desarrollo del desenlace. Porque a quien lo intentase, podría objetársele, desde mi particular punto de vista, que lo prohíbe terminantemente la continuidad métrica del romance *á-e*, que sigue sin ninguna interrupción; mientras que otros estudiosos, inspirados por el ruaniano pensamiento, harían observar que la vaciedad del escenario, en este caso, no traduce, en el espacio y en el tiempo de la ficción, un fuerte corte establecedor de verdadera distancia, sino más bien un microcorte expresivo, en realidad, de una efectiva contigüidad espacial y temporal.[15]

Aceptemos pues estos sensatos argumentos —soy yo quien los formulo y no los ruanianistas— y continuemos nuestro examen de la macrosecuencia L. Se celebra la fatal cena y, al final, dice una acotación: "*húndese el sepulcro con don Juan y don Gonzalo*" (acotación entre los versos 2774 y 2775), quedándose solo Catalinón,[16] el cual, para ir a avisar al padre del burlador castigado, sale del escenario. Por segunda vez en el transcurso del desenlace

[15] Nos encontramos aquí con una clara ilustración de estos espacios-personajes (*vid.* la columna 5 del documento-síntesis) que traté de definir para explicar la geografía dramática extremadamente compleja de *La dama duende*. *Vid.* mi artículo "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel". *Notas y Estudios Filológicos*, 2 (1985), pp. 7-32; reproducido en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*. *RILCE*, 12, 2 (1986), pp. 336-356; traducido al inglés en Manuel Delgado Morales (ed.), *The Calderonian Stage. Body and Soul*. Bucknell University Press, Lewisburg, 1997, pp. 185-207.

[16] A decir verdad, las cosas son más complicadas. Porque, al hundirse el sepulcro con los dos protagonistas, Catalinón, sin que lo indique ninguna acotación, se sale *del* escenario en el verso 1774 para salir de nuevo *al* escenario (..."*y sale Catalinón arrastrando*") en el verso 2775 ("¡Válgame Dios! ¿Qué es aquesto?") y contar a los espectadores lo que pasa

nos encontramos con un escenario vacío, que esta vez se casa con una verdadera ruptura espacial (desde la iglesia del comendador hasta el alcázar real) y, más que probablemente, con una ruptura temporal, por contiguas en el tiempo que puedan considerarse la escena palaciega con la escena sepulcral. Sea lo que sea, el caso es que, a pesar de estas discontinuidades espacio-temporales, quizá traducidas visualmente por un corrimiento de cortinas, sigue inalterable la continuidad métrica del romance. Así que, en este momento de la macrosecuencia L, no puede imaginarse mayor discrepancia entre los criterios escénico, escenográfico, geográfico y cronológico, por una parte, y, por otra, el criterio métrico. Entre todos el conflicto es abierto, ni hay sitio para combinaciones pacíficas o fáciles compatibilidades. Guerra declarada hay, que no puede terminarse más que por el triunfo de uno de los dos contrincantes y, en este caso, por la victoria de la métrica y el establecimiento de su incontrovertible señorío. Ella es quien, a pesar de las rupturas señaladas por los indicadores espaciotemporales, escénicos y escenográficos, confiere su manifiesta unidad a la fase dramática de un desenlace querido por el dramaturgo como un momento dramático único en su esencia, aunque distribuido por un espacio geográfico y un tiempo cronológico diversos y materializados, en consecuencia, por signos escénicos y escenográficos diversificados.

La conclusión de todo esto es evidente: conviene invertir el orden preferente de los cinco criterios ruanianos y, cuando entre ellos se da alguna competencia, otorgarle al criterio métrico una decidida preponderancia. Pero no sólo eso. Si, en efecto, se le reconoce alguna validez a nuestro intento de restablecer la polimetría como factor estructural preponderante; si, en otros términos, se acepta nuestra proposición de devolver a la modulación métrica una de sus más originales funciones en las convenciones de la escritura dramática áurea, entonces es preciso ir hasta las últimas implicaciones, tanto teóricas como prácticas, de semejante hipótesis, implicaciones que podrían formularse de la manera siguiente.

En la Comedia Nueva, el principio estructurante básico reside en la acción, no en el espacio ni en el tiempo. En la Comedia Nueva es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de la temporalidad dramática, unas veces sí y otras veces no coincidentes con otros indicadores relativos al espacio geográfico y al tiempo cronológico. En la Comedia Nueva (más precisamente en la escrita para los

---

fuera del escenario. Se debería, pues, añadir a los precedentes este caso más de escenario vacío que no logra en absoluto romper la impresión de contigüidad espacial y de continuidad temporal.

teatros comerciales), lo espaciotemporal y su traducción visual en el escenario son segundos (no digo segundarios), mientras que la acción y su señalización métrica (unos dirían auditiva) son primeras (no digo imperialistas). A diferencia de lo que pasa en el teatro clásico francés, la acción dramática, en la comedia española, no se inscribe en coordenadas espaciotemporales predefinidas o, mejor dicho, preexistentes. Es la acción la que, podríamos decir, genera el espacio y el tiempo, que no funcionan como marco previamente fijado, sino como complementos informativos posteriormente comunicados.

Bien sé que esta serie de aseveraciones les parecerá a algunos, o tal vez a todos, algo extravagante, por no decir herética y digna de fuego inquisitorial. Pero no es más que el resultado, quizá expresado de manera demasiado categórica y sistemática, de la observación de hechos textuales y representacionales por todos conocidos. Es el propio Ruano de la Haza el que nos ofrece de ello la mejor prueba en las páginas que siguen a su definición teórica de la noción de *cuadro*. Con la honradez intelectual que le caracteriza, reconoce que si "en la práctica, la división en cuadros es bastante fácil de determinar [...] a veces surgen complicaciones". Y aduce a continuación dos de los ejemplos más ilustrativos de las complicaciones aquellas: *El alcalde de Zalamea* y, ¡qué casualidad!, *EBS*. Prestemos pues la mayor atención a las verídicas palabras que escribe cuando entra en el análisis de nuestra macrosecuencia F, que él llama la primera parte de la segunda jornada:

> La acción de la larga primera parte ocurre en el Alcázar de Sevilla, donde reside el Rey, y en sus alrededores. Pero, como sucede en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, la acción fluye de un lugar a otro sin apenas interrupciones temporales. La primera escena entre el Rey y don Diego Tenorio parece transcurrir en una sala del alcázar, excepto que después de la salida del Rey y de don Diego, Octavio permanece en escena, a donde poco después llegan don Juan y Catalinón [v. 1151]. ¿Se encuentran todavía en una sala de palacio o han salido a la calle? Lo segundo parece lo indicado, ya que, después de que Octavio se marcha de escena, y de la entrada de Mota y de su correspondiente salida de escena, don Juan, que no ha abandonado el tablado desde su llegada, oye a una Mujer que le "habla por una reja" [acotación antes del v. 1292]. Y, poco después, todavía sin salir de escena, dice, refiriéndose al papel: "¡Vive Dios, que le he de abrir, / pues salí de la plazuela!" [vv. 1314-1315]. Don Juan ha salido de la plazuela, donde presumiblemente se encuentra esa reja de la casa de don Gonzalo, sin haber abandonado el tablado. Más tarde, cuando todavía no ha quedado el tablado vacío por un segundo, don Juan pregunta a Mota: "¿Qué casa es la que miráis?". Y Mota le contesta: "De don Gonzalo de Ulloa" [v. 1501]. De hecho el tablado no queda vacío un instante hasta el v. 1555, cuando una acotación dice: "Vanse, y dice doña

Ana dentro". ¿Se trata del comienzo de un nuevo cuadro? Parece haber una ruptura temporal entre la salida de Mota y los Músicos 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. Por otro lado, no hay aparente cambio de lugar, y la serie de redondillas con que acabó la escena anterior continúa después de los gritos de doña Ana y la salida de su padre. En mi opinión, toda la primera parte de la segunda jornada de *El burlador* constituye un cuadro único, que fluctúa de un lugar a otro de los alrededores del alcázar sevillano. No tiene, creo, sentido dramático detener por unos segundos la vertiginosa acción de este cuadro. 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. El último criterio, pues, en decidir (en estos pocos casos ambiguos) si se trata de un nuevo cuadro o no, deberá ser el criterio dramático. La lógica dramática no nos permite romper, mediante la pausa que ha de acompañar a un cuadro, la acción de la primera jornada de *El alcade de Zalamea* ni la de la primera parte de la segunda jornada de *El burlador de Sevilla*, pese a que haya cierto cambio de lugar y que el escenario quede momentáneamente vacío.[17]

Admirable análisis y juiciosas conclusiones, que van descubriendo la necesidad de acudir al "criterio dramático" cuando revelan ser inservibles los demás. Sólo que aquí, de nuevo, son el orden y las proposiciones los que hay que invertir. No, *El alcalde de Zalamea* y *EBS* no constituyen "unos pocos casos ambiguos", no son excepciones a la regla general. Son, por el contrario, expresiones intensamente reveladoras del principio organizativo general de las comedias áureas. De este principio que quiere que el "poeta de comedias", como decían, distribuya primigeniamente el itinerario dramático en unidades o fases dramáticas que son perceptibles gracias al incomparable instrumento de la polimetría, para luego inscribirlas en coordenadas espaciotemporales cuya fragmentación puede —es el caso más frecuente— o no, corresponder con la repartición "metricodramática" primitiva.

Lo cual podría enunciarse de otra manera, no carente de incidencias en el famoso debate en que se oponen partidarios de la Comedia como "género auditivo" y partidarios de la Comedia como "género visual". Formulada en estos términos, la oposición no deja de ser artificial porque exagera el antagonismo de elementos evidentemente complementarios. Pero queda que

[17] José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *op. cit.*, pp. 293-294. Las indicaciones de numeración de versos que van entre corchetes son mías. Precisemos que los vv. 1290-1291 ("los pasos sigue al Marqués / que en el palacio entró"), versos dirigidos por don Juan a Catalinón, confirman que el burlador y su criado se encuentran fuera de dicho palacio y están, por consiguiente, en una calle, lo que a su vez deja entender la acotación situada antes del v. 1292 y citada por Ruano.

complementariedad no significa igualdad ni paridad. En este sentido, la prioridad otorgada al elemento métrico en el nivel estructural no es más que un aspecto de la prioridad general, en la comedia de corral, de la palabra. Si el espacio no puede ser más que un indicador segundo en la estructuración dramática, es porque, en la comedia de corral, es la palabra la que crea el espacio y no la que se inscribe en un espacio preexistente. Tanto es así que lo visual —el lugar materializado en el escenario— debe considerarse no como el marco previamente fijado de la recepción de la palabra, sino como una *ilustración* del espacio creado por la palabra del personaje o, si se quiere, por el mismo movimiento de la acción. Ahí están para probarlo innumerables ejemplos de espacios móviles, de espacios, diríamos, "portátiles" y como transportados por los personajes, y de los que la primera jornada de *El alcalde de Zalamea* y la macrosecuencia F de *EBS* no son más que casos de extensión extrema.

No se trata, pues, de excepciones, sino de casos extremos, y por eso mismo más ilustrativos aún de la esencia misma del sistema, de un sistema sobre cuyos secretos de fabricación tiene todavía algo qué decirnos nuestra macrosecuencia F. Se habrá observado, en nuestro documento-síntesis, la presencia en F, entre el verso 1125 y el 1126, de una raya horizontal discontinua. Corresponde ésta, por una parte, a la salida del escenario del rey don Alonso, al final de su entrevista palaciega con don Diego Tenorio y el duque Octavio, y, por otra, al paso de las octavas reales de los versos 1093-1125 a las redondillas de los versos 1126-1606. A estas alturas, y según nuestro propio modelo, sería lógico aislar aquí una nueva macrosecuencia. Pero, con su fino sentir dramático, Ruano nos dice que no es así, apoyando su argumentación sobre la opción de un dramaturgo que se niega a dejar el escenario vacío y hace que quede Octavio en él para, por esta presencia continua, enlazar las dos subfases de una misma burla sevillana: la que los Tenorio (don Diego y don Juan) les dan a un duque italiano y a un marqués castellano. ¿Significa esto que resulta invalidada la primacía del criterio métrico que trato de promover? Es todo lo contrario, porque lejos de destruirla, la enriquece matizándola y brindándome buena ocasión para profundizar en mi hipótesis y formular más nítidamente las implicaciones metodológicas que de ella se derivan. Lo resumiré todo en cuatro puntos, que irán desde la génesis de una comedia hasta el final del proceso interpretativo del crítico en su tarea de reconstrucción de su estructura:

1. El dramaturgo de corral del siglo XVII, con una pluralidad de finalidades estéticas —y no solamente estructurales, por supuesto— echa mano, entre otras, de la magnífica modalidad de escritura que le proporciona la métrica.

2. El crítico, contra tanta confusión como la que generan tantas sinopsis métricas indiferenciadas, empezará jerarquizando los datos métricos con especial

atención a las formas englobadoras y a las formas englobadas.

3. Luego, desde este su observatorio métrico, emprenderá el reconocimiento de las unidades métricas básicas de la construcción dramática, que llamará, provisionalmente, *secuencias* (llegan, en el caso de *EBS*, a 28: véase la parte derecha de las columnas 1 y 4).

4. Y, finalmente, con la ayuda de los demás criterios (geográfico, cronológico, escénico y escenográfico), decidirá de la apelación y situación definitiva de estas secuencias, repartibles, someramente, en tres categorías:

• la categoría de las macrosecuencias monométricas, que no tendrán, desde luego, ninguna microsecuencia interna (caso de I y L en *EBS*);

• la categoría de las macrosecuencias polimétricas de fácil determinación, porque se da en sus límites la conjunción de todos los criterios, mientras que otros cambios métricos internos indican sin dificultad la delimitación de las microsecuencias (en *EBS*, macrosecuencias A, B, C, D, E, G y K);

• y, por fin, la categoría de las macrosecuencias polimétricas de más compleja definición, en las que la ausencia, en un momento dado, de uno de los tres criterios básicos del modelo ruaniano, hace más problemática la reunión en una sola macrosecuencia de varias microsecuencias susceptibles de integrarse en otro tipo de agrupación.

A esta última categoría pertenecen, en *EBS*, dos tipos de casos:

a) el caso de la macrosecuencia F, ya estudiada, en que la ausencia de escenario vacío autoriza la reagrupación en una sola macrounidad de dos pares de microsecuencias (las secuencias 12 y 13 por una parte, y las 14 y 15, por otra), que, a primera vista, hubieran podido reunirse separadamente para formar sendas macrosecuencias;

b) el caso de las macrosecuencias H y J, donde en los versos 1917 y 2270 (las cifras van en cursiva en la columna 3) aparece el conjunto quíntuplo de nuestros criterios. Cambio métrico, cambio de lugar (paso del lugar de encuentro de don Juan y Batricio a la casa de Aminta entre los versos 1917 y 1918; paso de la calle donde está la estatua del comendador a la casa en que se hospeda don Juan entre los versos 2270 y 2271), escenario vacío, posible movimiento de cortinas, y, finalmente, probable ruptura temporal: todo esto permitiría hacer de nuestra macrosecuencia H dos macrosecuencias separadas y de J lo mismo, tal como lo sugieren las rayas horizontales discontinuas de nuestro documento-síntesis. De hacerse, sin embargo, quedaría destruida la fuerte impresión de unidad de la fase dramática concernida, impresión que nace del sentimiento de un solo momento dramático ininterrumpido por su cohesión alrededor del personaje de Aminta y de su burla en el primer caso, alrededor del personaje de la estatua del comendador y de su burla en el segundo.

Se cierra el círculo con la vuelta, en el momento de terminar nuestra exposición, a la absoluta hegemonía de la *acción*, legible en sus varias fases de desarrollo. Pero no se equivoque nadie: la paradoja del sacrificio de la prioridad recién devuelta a la métrica en aras de la nebulosa noción de *acción* es sólo aparente. No arruina la pertinencia del criterio métrico, sino que la subsume sin contradecirla con las ventajas que pueden verse en nuestra quinta y última columna. En ella se manifiesta el resultado definitivo de nuestro intento de reinterpretación estructuradora de los signos estructurales dispuestos por el dramaturgo, o sea la fijación de las fases dramáticas de *EBS*, ordenadas en un sistema binario de burlas y contraburlas, centradas en cada caso alrededor de un protagonista que es fuente de cohesión para los elementos espacio-temporales que en torno suyo se construyen.

* * *

No hay, desgraciadamente, tiempo para comentar más adelante el contenido de esta quinta columna ni, a *fortiori*, para sacar todos los frutos de nuestro esquema de reorganización interpretativa de *EBS*.[18] Ya es hora de concluir, lo que haré con cinco últimas y rápidas reflexiones:

1. *EBS* no es, desde el punto de vista de la métrica como factor estructurante, ninguna excepción. A parecidos análisis se podrían prestar, con las debidas modulaciones, muchas de las obras escritas por Lope, Calderón o cualquier otro dramaturgo áureo, y destinadas a teatros comerciales.

2. Precisamente, una de las cuestiones que se plantean es la de saber si el modelo elaborado por Ruano y reelaborado por mí se pude aplicar, más allá del corral, a obras pensadas para otros escenarios, como los teatros reales o los tablados y carros del *Corpus*, o sea para otros géneros de espectacularidad.

3. Parecidamente, habrá que buscar confirmaciones (¿o infirmaciones?) de nuestro modelo en el teatro menor, prolongando el esfuerzo ya emprendido, con excelentes resultados, por María José Martínez López en su estudio *El entremés: radiografía de un género*.[19]

[18] Reorganización interpretativa que tiende a subrayar el papel decisivo de la noción de *burla* en la estructuración y escritura de *EBS*. *Vid.*, sobre el tema, mis dos estudios: "Las burlas de don Juan: viejos mitos y mito nuevo", en *El mito en el teatro clásico español*. Taurus, Madrid, 1988, pp. 182-191; "Modalidades y función de la burla en el doble convite de *El burlador de Sevilla*", en *Tirso de Molina: Immagine e rappresentazione*. Edizione Scientifiche Italiane, Napoli, 1991, pp. 107-119.

[19] Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997, pp. 77-90 [Anejos de *Criticón*, 9].

4. Por otra parte, y saliendo ya de la perspectiva genérica, no será obra de un día interrogarse sobre los límites del modelo propuesto, sean estos límites históricos (a partir de cuándo y hasta cuándo se puede decir que funciona con eficacia),[20] individuales (¿puede aplicarse el modelo indiferenciadamente a todos los dramaturgos?) o teóricos (es éste un modelo centrado en los cortes entre las unidades, ¿pero qué es de los enlaces?), etcétera.

5. Para ello, será indispensable poder disponer en todas las ediciones de textos teatrales áureos de sinopsis de versificación fiables, que no sean meras recapitulaciones indiferenciadas de las formas métricas empleadas ni puros registros de cambios insignificativamente acumulados.

¡Trabajo hay para muchos y por muchos años!

[20] Por ejemplo, es fenómeno conocido el isostrofismo frecuente de la época temprana de la Comedia, tal como se da en obras del primer Lope, con el uso de las redondillas por encima de un 85% en piezas anteriores a 1604: *El hijo venturoso* (97,9%), *El dómine Lucas* (86,4%), *La bella malmaridada* (86,9%), *El lacayo fingido* (90,9%), *El arenal de Sevilla* (94,7%), *La ingratitud vengada* (98,2%); o, también, en comedias de Miguel Sánchez con su avasallador empleo de las quintillas en *La isla bárbara* (95,8%), *La desgracia venturosa* (100%), *La guarda cuidadosa* (86,6%); o, parecidamente, en el anónimo *Hijo de la cuna de Sevilla*, de finales del siglo XVI, con su 88,9% de quintillas (*vid.* la excelente edición de María del Valle Ojeda Calvo. Reichenberger, Kassel, 1996, p. 34 y ss.); etcétera.

ESTRUCTURAS DE *EL BURLADOR DE SEVILLA*
(ed. Luis Vázquez, Estudios, Madrid, 1989)

A: Actos; S: Secuencias
LU: Lugar Único; LD: Lugar Disperso
TC: Tiempo Continuo; TD: Tiempo Discontinuo

| | 1 | | 2 | 3 | 4 | | | 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | **Versificación Jerarquizada** | S | **Coordenadas Espacio-temporales** | **Escenario vacío** | | **Macrosecuencias y microsecuencias** | S | **Espacios-personajes / *Fases de la burla*** |
| I | 1-120: redondillas<br>121-190: romance *é-a* | 1<br>2 | Palacio del rey de Nápoles, en una noche (LU y TC) | v. 190 | A | 1. La burla de don Juan, que se marcha a España<br>2. Las burlas de Pedro, del rey y de Isabela | 1<br>2 | Espacio Isabela / *La burla mediterránea: los nobles* (I) |
| | 191-278: redondillas<br>279-314: romance *ó-o*<br>315-374: décimas | 3<br>4<br>5 | Casa de Octavio, en la madrugada del día siguiente (LU y TC) | v. 374 | B | 1. El amor de Octavio<br>2. La burla de Pedro<br>3. Las quejas de Octavio, que se marcha a España | 3<br>4<br>5 | Espacio Octavio / *La burla mediterránea: los nobles* (II) |
| | 375-516: romancillo *ó-a*<br>517-696: redondillas | 6<br>7 | Playa de Tarragona algunos días después por la mañana (LUy TC) | v. 696 | C | 1. Tisbea la pescadora y el naufragio de don Juan<br>2. Don Juan y Tisbea: primer encuentro | 6<br>7 | Espacio Tisbea / *La burla mediterránea: los villanos* (I) |
| | 697-721: endec. sueltos<br>722-877: romance *é-a* | 8<br>9 | Alcázar real en Sevilla, el mismo día por la tarde (?) (LU y TC) | v. 877 | D | 1. Alonso de Castilla y Gonzalo de Ulloa<br>2. La descripción de Lisboa por el Comendador | 8<br>9 | Espacio Comendador / *La gravedad atlántica: Lisboa* |
| | 878-981: redondillas<br>[982-5: cantar]<br>986-1045: romance *á-a*<br>[con estribillo: 998-9; 1012-3; 1030-1; 1044-5] | 10<br><br>11 | Playa de Tarragona, el mismo día por la noche (?) (LU y TD) | **v. 961**<br>v. 1045 | E | 1. Don Juan burla a Tisbea<br>2. La derrota de Tisbea | 10<br>11 | Espacio Tisbea / *La burla mediterránea: los villanos* (II) |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| II | 1046-1093: endec. sueltos<br>1093-1125: octavas<br>---<br>1126-1606: redondillas<br>[1486-9; 1498-9; 1553-4: cantares]<br>1607-1670: romance *á-a* | 12<br>13<br><br>14<br><br>15 | Alcázar real en Sevilla, algún tiempo después; lugares cercanos al Alcázar (calle, plazuela, plaza), el mismo día hasta las doce de la noche (LD y TD) | **v. 1554**<br>**v. 1586**<br>v. 1670 | F | 1. Alonso de Castilla y Diego Tenorio<br>2. El rey burla a Octavio<br>---<br>3. Don Juan burla al Marqués y al Comendador<br>4. Prendimiento del Marqués | 12<br>13<br><br>14<br>15 | Espacio Tenorio / *La burla sevillana: los nobles* (I y II) |
| | 1671-1710: cantares<br>1711-1782: décimas<br>1783-1797: quintillas | 16.<br>17<br>18 | En Dos Hermanas, pocos días después (LU y TC) | v. 1797 | G | 1. La boda campesina<br>2. Don Juan y Aminta: primer encuentro<br>3. La comida | 16<br>17<br><br>18 | Espacio Aminta / *La burla sevillana: los villanos* (I) |
| III | 1798-1917: redondillas<br>---<br>1918-2097: romance *í-a* | 19<br><br>20 | En Dos Hermanas (encuentro con Batricio y casa de Gaseno), la noche de boda (LD y TD) | *v. 1917*<br>---<br>**v. 1941**<br>v. 2097 | H | 1. Don Juan burla a Batricio<br>---<br>2. Don Juan burla a Gaseno y a Aminta | 19<br><br>20 | Espacio Aminta / *La burla sevillana: los villanos* (II) |
| | 2098-2205: sexta lira | 21 | En Tarragona, algún tiempo después (LU y TC) | v. 2205 | I | Isabela y Tisbea | 21 | Espacio Burladas / *La contraburla humana* (I) |
| | 2206-2270: quintillas<br>---<br>2271-2398: redondillas<br>2399-2484: romance *ó* | 22<br><br>23<br>24 | En Sevilla (calle y casa de don Juan), algún tiempo después (LD y TD) | *v. 2270*<br>---<br>v. 2484 | J | 1. Don Juan y la estatua<br>---<br>2. El primer convite: la cena<br>3. El primer convite: el desafío | 22<br><br>23<br>24 | Espacio Estatua Comendador / *La contraburla divina* (I) |
| | 2485-2532: octavas<br>2533-2584: romance *á-a*<br>2585-2634: quintillas | 25<br>26<br>27 | Alcázar real en Sevilla, en la mañana del día siguiente (LU y TC) | v. 2634 | K | 1.El rey y Diego burlan a Octavio<br>2. La queja de Octavio<br>3. Octavio y Aminta | 25<br>26<br>27 | Espacio Octavio / *La contraburla humana* (II) |
| | 2635-2870: romance *á-e* | 28 | Sevilla (calle, capilla del Comendador, Alcázar), en la noche del mismo día (LD y TD) | **v. 2689**<br>**v. 2782**<br>v. 2870 | L | El segundo convite | 28 | Espacio Estatua / *La contraburla divina* (II) |