

# INVERSIÓN DRAMÁTICA Y FORMA NARRATIVA: LOS ROMANCES DEL CONVITE MACABRO

ALFREDO HERMENEGILDO  
*Université de Montréal*

EL problema de las fuentes folklóricas y literarias de la leyenda de don Juan es tema discutido y tratado en numerosas ocasiones. Su estudio ha sido motivo de toda clase de afirmaciones, en las que se han mezclado, a veces, torpes y estrechos nacionalismos, apasionadas declaraciones de devoción casi materno-filial, o visiones excesivamente condicionadas por la ideología o los intereses partidistas del crítico. Desde Arturo Farinelli<sup>1</sup> a Gregorio Marañón<sup>2</sup>, pasando por J. Bolte<sup>3</sup>, Georges Gendarme de Bévotte<sup>4</sup>, Víctor Said Armesto<sup>5</sup>, Ramón Menéndez Pidal<sup>6</sup>, Blanca de los Ríos<sup>7</sup>, Joaquín Casaldueiro<sup>8</sup>, etc., las tomas de posición de unos y otros en torno a la descripción del tema de don Juan y al origen de su leyenda, se multiplican, superponen y contradicen con notable insistencia.

Sirva de ejemplo la frase de Said Armesto<sup>9</sup>: «La comedia de Téllez (se refiere, evidentemente, a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina) es, según vemos, mero desarrollo artístico de una antigua leyenda, de una narración arcaica

---

<sup>1</sup> «Don Giovanni, note critiche», en *Giornale storico della Letteratura Italiana*, XXVII, 1896, pp. 1-77 y 254-326; «Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, 1899, I, pp. 205-222.

<sup>2</sup> *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid, 1953.

<sup>3</sup> «Über der Ursprung der Don Juan-Sage», en *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, XIII, 1899, pp. 374-398.

<sup>4</sup> *La légende de Don Juan*. París, 1911. 2 vols.

<sup>5</sup> *La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de «El Burlador de Sevilla» y «Convidado de Piedra»*. Buenos Aires-México, 1946.

<sup>6</sup> «Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*», en *Estudios literarios*. Madrid, 1957, 8.ª edición, pp. 81-107.

<sup>7</sup> Tirso de Molina. *Obras dramáticas completas*. Edición crítica por Blanca de los Ríos. Madrid, 1962, II, pp. 513-585.

<sup>8</sup> *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Madrid, 1975.

<sup>9</sup> Said Armesto, *op. cit.*, p. 34.

y popular». Y valga, sobre todo, como muestra, la reacción vigorosa de Blanca de los Ríos: «¡No pudo llegar a menos la grandiosa creación de Tirso!»<sup>10</sup>. No vamos a entrar ahora en el ya viejo debate de todos conocidos. Ni tampoco queremos volver a recorrer la lista de posibles o imposibles, verosímiles o inverosímiles precedentes de la comedia tirsiana. Las consejas, cuentos, romances, *El infamador* de Juan de la Cueva, *El negro del mejor amo* de Antonio Mira de Amescua, *El Hércules de Ocaña* de Vélez de Guevara, las lopescas *La fianza satisfecha*, *Dineros son calidad*, *El niño diablo*, *El Marqués de las Navas* y *El rey don Pedro en Madrid*, etc., han sido objeto de una labor constante y aguda de los críticos. Desde la estatua que habla y responde al desafío o castiga al galán destructor de las normas de convivencia social, al hombre irrespetuoso de lo establecido, en todas las obras citadas se han encontrado signos que, de uno u otro modo, vuelven a aparecer como componentes intertextuales del drama tirsiano. El riesgo de hacer de *El burlador* un sencillo y absorbente rompecabezas construido con retazos de obras anteriores es demasiado evidente para que nos dejemos tentar por él.

Pero *El burlador* y, en general, el mito donjuanesco son algo que vive en otros niveles de la conciencia humana. Sean cuales fueren sus orígenes, la donjuanía se ha implantado en la tradición occidental como fenómeno de una constante profunda que alimenta las bases mismas de la convivencia colectiva. Hay que constatar, sin embargo, que «el mito se engendra en España a comienzos del siglo XVII —importan muy poco sus raíces legendarias, pues los elementos folklóricos que lo constituyen adquieren un sentido gracias a *El Burlador*— y él simboliza una de las facetas del hombre moderno»<sup>11</sup>. Estos «elementos folklóricos» adquieren, pues, un sentido preciso cuando se convierten en signos que viven en diálogo, en un diálogo provocado y condicionado por el marco que ofrece el drama de Tirso. Los signos salidos de la tradición intertextual se cargan de sentido al contacto con otros que constituyen la gran red sémica de *El burlador de Sevilla*. Pero muchos de esos signos salidos de la tradición folklórica llevan implícito un programa de inversión significativa que los lleva irremediabilmente a articularse en el drama de Tirso. Es este programa de inversión el objeto del presente análisis y la hipótesis que genera nuestro trabajo.

El largo estudio de Arcadio Baquero sobre la evolución dramática del personaje don Juan a lo largo de seis comedias españolas, señala al menos un detalle que merece reflexión por las consecuencias que provoca. «Don Juan, como *personaje teatral* —dice el crítico citado<sup>12</sup>— como creación escénica, no ha merecido apenas atención. Y hay que tener en cuenta que el Burlador lo que más necesita es la acción. Don Juan precisa del diálogo, de la palabra, de la magia verbal, de la sonoridad del verso para engañar y seducir... Para condenarse o salvarse... Es, por tanto, fundamental para su estudio ver a Don Juan en movimiento, en escena... Esta es la causa de que la *acción dramática* sea, siempre, más eficaz que la narración novelesca. Los verdaderos, los genuinos Don Juanes son los que han adquirido configuración escénica».

Dejando de lado ciertas constataciones poco fundadas o excesivamente generosas, queda en pie la afirmación del hecho de que don Juan hace su entrada definitiva en el

<sup>10</sup> Tirso de Molina, *Obras...* Edic. Blanca de los Ríos, p. 539.

<sup>11</sup> Casaldueiro, *op. cit.*, p. 7.

<sup>12</sup> Arcadio Baquero, *Don Juan y su evolución dramática. El personaje teatral en seis comedias españolas*. Madrid, 1966, I, p. 1.

mundo literario revestido de los ropajes que le proporciona el lenguaje dramático —Tirso de Molina—. Y es evidente que las sucesivas reencarnaciones del personaje se llevan a cabo dentro de las coordenadas que estructuran el juego escénico. El modelo teatral de la mimesis ha canalizado las apariciones en la superficie textual de los don Juan de Moliere, Pushkin, Mozart, Zorrilla, etc., por no citar más que algunos de los más famosos. Todo lo cual no niega la presencia del personaje en obras no dramáticas (las de Byron o Gonzalo Torrente Ballester, por ejemplo). Es evidente, sin embargo, el uso del lenguaje teatral en los primeros y más definitivos pasos dados por don Juan en su larga peregrinación literaria.

Los dos elementos que constituyen la leyenda de don Juan han sido claramente identificados por los estudiosos del tema. Pero fue Gregorio Marañón quien, en su conocido ensayo<sup>13</sup>, trazó las fronteras culturales que separan y delimitan las dos vertientes del mito. La dimensión *amorosa* de don Juan es universal. Lo típicamente español «nada tiene que ver con lo esencial de la psicología donjuanesca [...]. La popularidad de Don Juan se debe a sus paseos nocturnos por Sevilla y a sus quejillas con las estatuas de los muertos, a los que tira irreverentemente de sus barbas de piedra [...]. De estos dos elementos, sólo el primero [lo amoroso] es esencial para la psicología del protagonista. El segundo [el convite macabro], cualquiera que sea su fuerza pintoresca y legendaria, nada añade a la médula de la personalidad donjuanesca. Y por eso, aunque fuera al principio lo más llamativo de la leyenda misma, el agente de su éxito y de su difusión, no tardó mucho tiempo en desaparecer»<sup>14</sup>.

La leyenda donjuanesca nace apoyada en fondos populares y folklóricos relacionados con el culto a los muertos y los banquetes funerarios<sup>15</sup>. Y es esta célula germinal la que arraiga de modo prodigioso en la tradición española. Y la que se desarrolla en las escenas finales de *El burlador* de Tirso. Pero el fraile mercedario tuvo que ampliar el tema con los episodios que dramatizan la otra vertiente, más universal, la del burlador de mujeres. Más tarde, como apuntaba Marañón<sup>16</sup>, lo universal —tema de la burla amorosa— tenderá a eliminar lo más arraigado en la tradición popular española —el convite macabro—, que fue, bueno es insistir en ello, el vehículo que transportó y proporcionó las encarnaciones literarias de don Juan a partir de Tirso de Molina.

El elemento más hispánico de la leyenda —el convite macabro— adquiere su fuerza mayor en sus sucesivas encarnaciones dramáticas iniciadas en Tirso. Esta teatralidad de dicho elemento ya aparece inscrita, a modo de programa dramático, incluso cuando la leyenda vive todavía en la tradición romanceril. El convite macabro se estructura con arreglo a ciertas coordenadas teatrales ya en el romancero, lo cual justificaría o explicaría el uso fundamentalmente dramático que del tema hicieron Tirso de Molina y los escritores que siguieron por idéntica vereda. Son esas coordenadas teatrales las que vamos a tratar de establecer en las páginas de nuestro trabajo.

A partir del conocido estudio de Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*<sup>17</sup>, hemos propuesto,

---

<sup>13</sup> Marañón, *op. cit.*

<sup>14</sup> *Id.*, pp. 85-86.

<sup>15</sup> Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 83.

<sup>16</sup> Marañón, *op. cit.*

<sup>17</sup> Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre*. Paris, 1978.

en un artículo de próxima aparición<sup>18</sup>, unos modelos de didascalias que dan cuenta del sistema dramático vigente en la producción teatral del salmantino Lucas Fernández. A él referimos al lector. Bástenos, para los fines de la presente ponencia, recordar algunas de nuestras conclusiones.

La noción de didascalia, signo a través de que el autor mismo habla, sin pasar por la mediación y la mediatización exclusiva de los personajes, abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Por una parte incluye las llamadas acotaciones escénicas, así como la identificación de los personajes, al frente de cada parlamento o al principio de la obra o de los diferentes actos, con sus nombres, naturaleza y función. En segundo lugar, comprende los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos o marcas quedan encerrados entre las intervenciones de los distintos personajes, al lado de la serie de iconos, símbolos e índices que componen el tejido dramático. A las primeras las hemos llamado didascalias explícitas; implícitas a las segundas.

Dentro de aquellas, las acotaciones escénicas aparecen como marcas fundamentales de las órdenes dadas por el autor. Y hemos identificado dos clases: a) *didascalia motriz* —la que ordena un movimiento— y b) *didascalia enunciativa* —la que ordena la enunciación de un enunciado—. En uno y otro tipo se identifican generalmente: 1) la orden; 2) el sujeto realizador de la orden; 3) el objeto de la realización de la orden; y como notas complementarias, 4) índices espacio-temporales; 5) modalidad del movimiento o de la enunciación.

Las didascalias implícitas son signos integrados en el diálogo mismo y quedan encerradas entre las intervenciones de los distintos personajes. Son unas órdenes, enunciativas o motrices, que, *a priori* o *a posteriori*, justifican la toma de la palabra o el movimiento —desplazamiento positivo o negativo, gesto, mímica del personaje enunciador o del personaje, singular o plural, destinatario del mensaje—.

Hemos identificado, en el estudio aludido líneas arriba, seis clases de didascalias implícitas que constituyen otras tantas marcas de dramaticidad inscritas por el autor. A aquellas seis añadimos ahora las señaladas con los números 1, 2 y 3. Son las siguientes:

- 1) Signo que implica la orden de una enunciación hecha *a posteriori*.
- 2) Signo que implica la orden de una enunciación hecha *a priori*.
- 3) Signo de orden motriz que implica un gesto hecho *a posteriori*.
- 4) Signo de orden motriz que implica un gesto hecho *a priori*.
- 5) Signo de orden motriz de desplazamiento o movimiento hechos *a posteriori*.
- 6) Signo de orden motriz de desplazamiento o movimiento hechos *a priori*.
- 7) Signo condicionante de la escena.
  - a) Cambios de iluminación.
  - b) Señalamiento de lugar.
  - c) Distribución de personajes en el espacio escénico.
- 8) Signo condicionante del aspecto físico de los personajes.
  - a) Pertenencia social.

---

<sup>18</sup> Alfredo Hermenegildo, «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández». (En prensa).

- b) Posición (de rodillas, de pie, etc.).
- c) Vestuario.

9) Signo que implica la presencia icónica de objetos, animados o inanimados.

Sirvan estas consideraciones teóricas de esquema básico al que nos hemos de referir constantemente en las páginas que siguen. La presencia de didascalias en un texto dramático implica la voluntad de un autor que desea imponer su propia presencia en el momento de la enunciación llevada a cabo por los personajes. Y son estas didascalias una de las características que mejor definen la textura teatral de la obra literaria. A través del bloque didascálico, el escritor prevee y define la inversión del sistema textual (el del texto escrito) en el sistema verbal/no verbal de signos (el de la representación). Las didascalias suponen una posibilidad más de codificación del mensaje, la posibilidad inherente a la codificación del mensaje teatral. La inversión de lo verbal/no verbal en el sistema textual es la otra manera de abordar el problema. ¿Es el texto una explicitación del acto de representar o viceversa? Las respuestas vendrán dadas desde dos perspectivas complementarias y, muchas veces, incomunicadas, con que se contempla la ceremonia teatral.

Vayamos ahora a los textos literarios que preceden en el tiempo la aparición de *El burlador* de Tirso de Molina. Dejamos de lado las obras dramáticas ya aludidas antes, para fijar nuestra atención en los cuentos y romances que describen o dramatizan el tema del convite macabro. Empecemos por estos últimos.

Menéndez Pidal, en su estudio «Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*»<sup>19</sup>, recoge el romance *Pa misa diba un galán*, encontrado por Juan Menéndez Pidal en Curueña, provincia de León<sup>20</sup>. También reproduce otro, *Un día señalado*, hallado en Riaza (Segovia)<sup>21</sup>, y otra versión del mismo, *En la corte de Madrid*, localizada por Narciso Alonso Cortés en Revilla-Vallejera (Burgos)<sup>22</sup>. Los tres romances, que han sido identificados por Ramón Menéndez Pidal<sup>23</sup> como claras encarnaciones pretirsianas de la leyenda del convidado de piedra, ofrecen, con diversas variantes, una estructura narrativa en la que se han intercalado idénticos o, al menos, semejantes elementos cargados de una fuerte dramaticidad. En otras palabras, los romances, como formas de modelización narrativa, se han cargado de marcas que los acercan notablemente a los esquemas de modelización teatral. Por no alargar indebidamente este estudio, haremos el análisis del romance de Curueña solamente. Las conclusiones darán cuenta también de los de Riaza y de Revilla-Vallejera.

El texto de Curueña es el siguiente:

Pa misa diba un galán,  
caminito de la iglesia;  
no diba por oír misa

1

<sup>19</sup> Vid. nota 6.

<sup>20</sup> Citamos los romances por la edición de Menéndez Pidal, *op. cit.* El de Curueña aparece en las pp. 89-90.

<sup>21</sup> *Id.*, pp. 95-97.

<sup>22</sup> *Id.*, pp. 97-98.

<sup>23</sup> Vid. nota 6.

ni pa estar atento a ella,  
que diba por ver las damas 5  
las que van guapas y frescas.  
En el medio del camino  
encontró una calavera;  
mirándola muy mirada,  
y un gran puntapié le diera: 10  
arrengañaba los dientes  
somos si ella se riera.  
—Calavera, yo te brindo  
esta noche a la mi fiesta.  
—No hagas burla, caballero; 15  
mi palabra doy por prenda.  
El galán, todo aturdido,  
para casa se volviera;  
todo el día anduvo triste,  
hasta que la noche llega. 20  
De que la noche llegó,  
mandó disponer la cena.  
Aun no comiera un bocado,  
cuando pican a la puerta;  
manda un paje de los suyos 25  
que saliese a ver quién era.  
—Dile, criado, a tu amo  
que si del dicho se acuerda.  
—Dile que sí, mi criado,  
que entre pa'cá norabuena. 30  
Pusiérale silla de oro,  
su cuerpo sentara en ella;  
pone de muchas comidas  
y de ninguna comiera.  
—No vengo por verte a ti, 35  
ni por comer de tu cena;  
vengo a que vayas conmigo  
a media noche a la iglesia.  
A las doce de la noche  
cantan los gallos a fuera, 40  
a las doce de la noche  
van camino de la iglesia.  
En la iglesia hay en el medio  
una sepultura abierta.  
—Entra, entra, el caballero, 45  
entra sin recelo 'n ella;  
dormirás aquí conmigo,  
comerás de la mi cena.  
—Yo aquí no me meteré,  
no me ha dado Dios licencia. 50  
—Si no fuera porque hay Dios,  
y el nombre de Dios apelas,

y por ese relicario que sobre tu pecho cuelga, aquí habías de entrar vivo,	55
quisieras o no quisieras. Vuélvete para tu casa, villano y de mala tierra; y otra vez que encuentres otra, hácele la reverencia,	60
y rézale un pater noster y échala pa la huesera; así querrás que a ti te hagan cuando vayas de esta tierra. <sup>24</sup>	64

Los versos 1-6 introducen la acción en forma descriptiva, apoyada en la recurrencia del imperfecto *diba* (vv. 1, 3 y 5). El espacio narrativo puro está marcado por el imperfecto. Y es curioso señalar que es exclusivamente en este espacio donde aparece la dimensión del personaje como galán conquistador de mujeres (vv. 5-6). Esta vertiente donjuanesca, la que Marañón identificó como atípica en la cultura española<sup>25</sup>, vive en el espacio narrativo del romance. Los elementos más arraigados en la tradición hispánica, el desafío al muerto y el convite macabro, se revisten de dramaticidad incluso cuando están en los moldes romanceriles, es decir, narrativos.

En el romance, además de la narración en imperfecto ya señalada, hay otras partes en que el esquema narrativo se carga de marcas de dramaticidad, de auténticas didascalias explícitas, que, en su condición de acotaciones escénicas, mediatizan la «representación» inscrita en los textos dialogables.

En los versos 7-8, el ritmo narrativo del imperfecto se corta bruscamente con un *encontró* (v. 8). Y se suceden tres didascalias que encuadran los parlamentos de los vv. 13-16. En los vv. 7-8, verdadera didascalia motriz, se señala un sujeto (el galán) que realiza la orden (encontrar), y el objeto de la realización de la orden (la calavera). La didascalia incluye un índice espacial (en el medio del camino) y señala la presencia del icono [calavera]. Los vv. 9-10, doble didascalia motriz, marcan un sujeto (el galán), dos órdenes (mirar, dar un puntapié) y un objeto de la realización de la orden (la calavera).

Los vv. 11-12 suponen un cambio del actante sujeto en la sintaxis narrativa. Como acotación, prevee un sujeto nuevo de la realización de la orden (la calavera), una orden (arrengañaba) y un objeto (los dientes). Pero hay otro signo, típicamente teatral, que decreta la modalidad del movimiento ordenado por esta didascalia motriz (como si ella se riera). La mimesis, la imitación de la imitación, tan característica de lo dramático, se alza aquí como elemento fundamental.

La agresión del galán a la calavera es un acto injurioso al mundo de ultratumba, pero no condiciona de manera consecuente el diálogo, o doble parlamento, puesto en boca de dos personajes, el galán (vv. 13-14) y la calavera (vv. 15-16). Víctor Said Armesto señala que «el eje de toda la leyenda, el centro a do convergen absolutamente todos los radios de la ficción vulgar que dio ser, nutrimento y desarrollo al *Convidado*

<sup>24</sup> Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>25</sup> Marañón, *op. cit.*, p. 85.

de Tirso de Molina, no está en la vivificación de una estatua, ni en la afrenta sacrílega seguida de la aparición del muerto. Está en el acto imprudente de *convidar a una cena* al muerto o a la estatua que le sirve de contrafigura.<sup>26</sup> En *El burlador* de Tirso, la transición del momento en que don Juan tira de la barba a la estatua y el instante del convite al muerto, se hace de modo violento, en un salto brusco y no justificado, como si se tratara de dos módulos yuxtapuestos e insuficientemente soldados. Pues bien, en el romance de Curueña observamos el mismo fenómeno. El convite al muerto se alza con las características de la célula germinal de la dramaticidad del mito. Toda narración desaparece y deja paso al diálogo entre dos personajes (vv. 13-16), a los que se ordena asumir los respectivos parlamentos desde las didascalias implícitas en la intervención del otro dialogante, las que vienen inscritas en los conativos [calavera] (v. 13) y [caballero] (v. 15). El *yoy* y el *tū* de los dos parlamentos están implicando, por otra parte, el aspecto físico (calavera) y la pertenencia social (caballero) de los personajes. Los cuatro versos del diálogo corresponden a la segunda vertiente del tema donjuanesco, la hispánica, la del convite macabro. Y son, precisamente, los dos momentos en que el anónimo autor ha anclado una buena dosis de la dramaticidad del pasaje.

Los vv. 17-20 recuperan las marcas de la narratividad con el recurso a dos sintagmas verbales en pasado (*volviera, anduvo*) y uno en presente histórico (*llega*), cuya misión es precipitar el fin de la narración y dejarla en el quicio de una nueva etapa dramática indicada por un indefinido (*llegó*) (v. 21), paralelo al que veíamos en el v. 7.

Los vv. 21-22 funcionan con la precisión de una acotación escénica. En ella figura un índice temporal (la noche), un sujeto (el galán) que realiza la orden (manda disponer la cena), y un objeto (la disposición de la cena misma). Dicho objeto implica a su vez la presencia icónica de la cena misma y de los muebles que la soportan. Es el tipo de didascalia implícita n.º 6. En el signo [*manda*] hay una connotación, cuyo sentido converge con el del donativo [*caballero*], señalado en el v. 15. El que manda y es obedecido está siendo identificado como miembro de una clase social dominante.

Sigue otra acotación paralela, la de los vv. 23-24. Un índice temporal (aún no comienza un bocado) precede la didascalia enunciativa, no-verbal, en la que no se ordena la articulación de palabras, sino la producción de un ruido. El sujeto, no identificado, realiza la orden (pican a la puerta).

Todo lo cual conduce la acción narrativa a un momento clave marcado por una alta tensión dramática. El caballero, que ha oído el ruido producido cuando *pican a la puerta*, tiene que actuar con arreglo a la acotación escénica que sigue:

Manda un paje de los suyos  
que saliese a ver quién era. (vv. 25-26)

El sujeto (el caballero) recibe la orden de mandar a *un paje de los suyos* que salga a abrir la puerta. La acotación lleva implícita la existencia del paje, personaje desconocido hasta este momento, y una didascalia motriz que ordena el desplazamiento del criado en dirección a la puerta.

Los dos parlamentos que siguen (vv. 27-28 y 29-30), suponen la definitiva integración en el tejido dramático del rol [criado] anunciado en la acotación del v. 25.

<sup>26</sup> Said Armesto, *op. cit.*, p. 96.

El paje asume un rol fuertemente ritualizado, cuya función es la de mensajero que va del galán al difunto y del difunto al galán. En el primer parlamento quedan implicados los tres personajes que actúan en la escena, por medio de los signos conativos [criado] (v. 27) y [mi criado] (v. 29), la didascalía [tu amo] (es decir, el galán) (v. 27) y del uso de la palabra asumida por el difunto. La oposición [criado/*vs*/amo] confirma el sistema de relaciones sociales subyacente en el v. 13.

El segundo parlamento (vv. 29-30) supone un cambio de escena. Los dos hablantes, galán y paje, quedan situados geográficamente lejos del difunto, por medio de la didascalía que implica la distribución de los personajes en escena (*dile... que entre pa'cá*). Más adelante volveremos a tratar de la importancia teatral de este criado que el romance introduce para disgregar y multiplicar las instancias dramáticas y, en consecuencia, para visualizar el progresivo y solemne enfrentamiento del galán y el muerto.

Los versos 31-34 constituyen, reasumida de nuevo la clave narrativa, otras tantas acotaciones escénicas que sitúan y condicionan la representación del parlamento que seguirá. Cada uno de los versos integra los elementos básicos de toda didascalía motriz, es decir:

	<b>sujeto realizador de la orden</b>	<b>orden</b>	<b>objeto de la orden</b>
v. 31	el criado	pone	silla de oro
v. 32	el difunto	sentará	su cuerpo
v. 33	el criado	pone	muchas comidas
v. 34	el difunto	no come	0

En los tres primeros casos, la didascalía motriz incorpora la necesaria presencia icónica de una silla dorada, del cuerpo muerto y de las comidas, respectivamente.

Los versos 35-38 comprenden un nuevo parlamento en que el interlocutor único, el difunto, pide al galán que vaya por la noche a la iglesia. La intervención del muerto supone otra, inexistente en el texto, pero implícita en la acotación escénica que sigue (vv. 39-42). El galán ha tenido que aceptar la invitación del difunto, puesto que acude a la cita. Los parlamentos anteriores han sido siempre de doble interlocutor. El primer grupo (vv. 13-16) es réplica y contrarréplica. El segundo (vv. 27-30) comprende la alocución del difunto al criado y la correspondiente del galán al mismo criado. En ambos casos el destinatario del mensaje tiene como misión la de comunicar el contenido de dicho mensaje a un tercero (galán o difunto). En el último grupo (vv. 35-38), el parlamento es único, pero la narración consiguiente lleva implícita la réplica correspondiente. En todo el complicado juego dialogal del romance, hay inscripciones evidentes marcas de dramaticidad.

Los versos 39-42 reanudan la narración. A través de ellos, se ordenan las circunstancias que rodean la escena siguiente, la que empieza en el verso 45 y va hasta el final del romance. Los versos citados incorporan unas acotaciones que constituyen: 1) una didascalía enunciativa de tipo no-verbal, la que da la orden de marcar las doce de la noche por medio del canto de los gallos; y 2) una didascalía motriz, que impone a «ellos» (el galán y el paje, lógicamente) un desplazamiento *camino de la iglesia*

(v. 42). Ambas didascalias viven ancladas por un índice temporal recurrente, *a las doce de la noche* (vv. 39 y 41). El canto de los gallos es un icono auditivo que marca de modo preciso el cambio de escena.

En los vv. 43-44, puramente descriptivos del espacio escénico, se articula la orden explícita del autor. Y en ella, por medio de un largo índice espacial, *en la iglesia [...] en el medio* (v. 431), se sitúa el icono central de toda la dramatización, el objeto de la orden, *una sepultura abierta* (v. 44).

Siguen tres parlamentos, en los que intervienen el difunto, el galán y el difunto, de nuevo. Desde el punto de vista de la inversión dramática del espacio narrativo, tienen interés el primero y el segundo parlamento (vv. 45-49). Hay en aquel varias didascalias implícitas que aclaran y destruyen la ambigüedad significativa del pasaje. En

Entra, entra, el caballero,  
entra sin recelo 'n ella,

hay un signo de orden motriz (el caballero tiene que entrar en la tumba), neutralizado por otro implícito en la respuesta del caballero («Yo aquí no me meteré» —v. 49—); hay un signo condicionante de la distribución de los personajes en escena («entra» de donde tú, caballero, estás, a donde yo, el difunto, estoy); y también vemos un signo condicionante del aspecto físico del personaje que escucha, el caballero (v. 45).

La intervención final del difunto está cargada de reconvenciones morales que, desde el punto de vista escénico, resultan poco significativas. Pero en los versos 53-55 se pone de relieve «ese relicario / que sobre tu pecho cuelga», con el que se dramatiza la réplica del primer gran icono que llena la escena, la tumba abierta. El relicario, icono anclado por el deíctico *ese*, viene a ser el signo antisigno, el icono neutralizador del icono precedente. Relicario y tumba surgen así en relación dialéctica y encarnan, ahora ya en calidad de símbolos, las dos fuerzas que se disputan la salvación o la condena eterna del galán pecador.

En páginas anteriores decíamos que la leyenda del convidado de piedra nace apoyada en fondos populares y folklóricos relacionados con el culto a los muertos y los banquetes funerarios. Y hemos tratado de poner en evidencia que, cuando esta leyenda se encarna en la forma romanceril, hay una clara inversión de lo dramático en lo narrativo, lo que explicaría la forma teatral que de modo predominante ha adquirido la leyenda en la literatura clásica española y, más tarde, en las letras extranjeras.

Pero nos queda un problema por resolver. Y es que el tema del convidado se encarna también, en España y Portugal, bajo la forma de consejas y cuentos populares que nada tienen que ver con la forma romanceril, si no es por su vitalidad popular. Víctor Said Armesto ha recogido, con gran diligencia, algunas narraciones breves relacionadas con el tema del convite macabro. Reproduce en su estudio el *Conto da mirra* (del Algarve portugués)<sup>27</sup> y otros cuentos de Paradela del Bollo (Orense)<sup>28</sup>, de Regadas (Orense)<sup>29</sup>, de Beade (Orense)<sup>30</sup> y de Pardollán (Orense)<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Said Armesto, *op. cit.*, pp. 35-37.

<sup>28</sup> *Id.*, pp. 38-39.

<sup>29</sup> *Id.*, pp. 40-41.

<sup>30</sup> *Id.*, pp. 41-42.

<sup>31</sup> *Id.*, pp. 43-44.

En los cinco casos, el programa narrativo prevee la existencia: 1) de un narrador implícito; 2) de una materia narrada que se va extendiendo en detalles, a veces menudos, para impresionar la imaginación del lector o del oyente de la conseja; y 3) de dos personajes, el caballero y el difunto, que dialogan en múltiples ocasiones. Pero no hay, en ninguna de las narraciones examinadas, el ritmo teatral ni los signos típicos de la inversión dramática en el espacio narrativo. Cuando el material cuentístico se altera para adoptar la forma romanceril, surgen elementos claramente teatrales. El romance mantiene el narrador implícito, pero elimina de su sintaxis muchos signos de coordinación, reduciéndolos a fórmulas didascálicas o a la serie de iconos, símbolos e índices ya señalados. Pero sobre todo, y esto distingue los cuentos de los romances, estos últimos introducen la figura del tercer personaje, el que asume el rol ritualizado del criado, y que será el germen de una figura capital en la historia escénica de don Juan<sup>32</sup>. El rol de criado no existe en los cuentos ni en las consejas. Y aparece en los romances, como un signo más, pero signo fundamental, de la dramaticidad que anida en las series de octosílabos.

Para concluir, podemos afirmar la existencia de un proceso de teatralización de la leyenda del convidado de piedra. La clave narrativa de los cuentos y consejas se transforma en programa dramático, cuando, ya en el romancero, las anécdotas que rodean el convite macabro y el convite mismo se concentran, se contraen y se precipitan en forma de didascalias explícitas e implícitas, y en iconos, símbolos e índices. En esa contracción creadora se genera la figura del paje, del criado. Y los romances del convidado de piedra se cargan de dramaticidad para ofrecer a la posteridad, a Tirso de Molina y los dramaturgos que le siguieron, unas vías y unas maneras de tratar el tema que llevaban irremediablemente casi irremediablemente, a los estrechos y sugerentes límites de la escena del corral.

---

<sup>32</sup> Marañón vio certeramente la importancia de este criado. Decía, comentando su presencia, la frase siguiente (pp. 71-72): «Sería interesante disertar sobre el hecho de que un sentimiento fundamental, como el amor, más que por todas las influencias espirituales, se ha transformado por dos cosas que son pura materia: el pequeño automóvil y el teléfono, que han matado a Celestina y a Ciutti, colaboradores, y en parte creadores, del prestigio del Burlador».