DOBLE ESPACIO TEATRAL EN *EL GALLARDO ESPAÑOL* DE CERVANTES

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Como bien nos ha mostrado Ruiz Ramón en diversos trabajos, en la génesis de aquello que llamamos una obra teatral existe un texto dramático y un texto teatral, o en la terminología de Carmen Bobes: un "texto literario" y un "texto espectacular". El primero de estos textos es aquel que es "concebido y escrito para ser representado" y el segundo es "el realizado durante la representación".[1] Estos dos textos no deben concebirse como entidades separadas, ni tampoco puede privilegiarse uno por encima del otro. El teatro surge de la relación dialéctica y semiótica (en cuanto existe una relación de tipo sígnico) que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización, concreta pero efímera, del segundo de ellos.

También hay que considerar que, por su propia definición, el discurso dramático pretende determinar el discurso teatral, aunque sabemos de la apertura tan grande que existe en este último en el momento de establecer su relación definitiva con el texto literario. Esta determinación dramática se hace a partir de una serie de convenciones y principios teatrales que son conocidos por el autor y propios de la época en que se escribe la obra, así como de los medios y costumbres de representación teatral. En este sentido podemos decir que el texto dramático determina al texto teatral a partir de las convenciones y costumbres escénicas de la época.

Las acciones y el espacio teatral entonces, tendrán que guardar una relación determinada en buena medida por la concepción de la estructura dramática, pero, en última instancia, el espacio teatral del texto dramático ten-

[1] Francisco Ruiz Ramón, "La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores", *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII* (Ysla Campbell, coord.). Vol. I de la Colección Conmemorativa Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-19.

drá una realización concreta que será determinada por la convención escénica propia de la época. Sin embargo no podemos olvidar que el dramaturgo en el momento de ordenar o concebir las acciones de una obra sigue esquemas que, de una u otra manera, tienen que ver con la determinación y manejo del espacio teatral.

Canavaggio[2] considera que a finales del siglo XVI y principios del XVII en España la acción de una obra se podía organizar de acuerdo a tres fórmulas o esquemas: la más antigua o prelopista nos plantea una sucesión de acciones episódicas simplemente ligadas por un tema común con la consiguiente libertad de cambio de espacio; en la segunda, que desarrolla la "comedia nueva", las acciones se multiplican, pero se mantienen entrelazadas por la relación bipolar antagónica de los personajes (dama-galán, galán-gracioso, etcétera) y el o los espacios que las contienen se convierten en un microcosmos complejo. Y finalmente una tercera forma, intermedia, en la cual la acción surge de una relación convencional (rivalidad amorosa o equívoco) y se desenvuelve al modo de un "desfile de figuras" en un espacio determinado.

Cervantes, en esa peculiar situación en la que se encuentra dentro de la dramaturgia española del Siglo de Oro al pertenecer con laureles al periodo prelopista, pero haber vivido y tal vez lamentado el éxito de la comedia nueva de Lope, y haber publicado al final de su vida sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Madrid, 1615),[3] presenta en varias de sus obras casos de soluciones que implican una evolución de sus planteamientos anteriores y en otros posiciones intermedias, mixtas o incluso experimentales con respecto a lo establecido. Aquí trataremos de ver uno de estos casos de la particular dramaturgia cervantina a propósito de la relación entre la acción y el espacio en *El gallardo español*, obra que se desarrolla a través de acciones que surgen de la oposición galán-galán (cuando menos en una de sus tramas) y en la cual el espacio es el ámbito que unifica la pluralidad de elementos.

Para Cervantes el espacio teatral "n'est pas un espace réel que l'on puisse jalonner à la façon d'un enclos. C'est un espace métaphorique né d'actions fictives, puisqu'engendrées elles mêmes par un dialogue".[4] Desde esta perspectiva, la relación directa que se establece entre el texto dramático y su organización visual: el espacio escénico, espacio en el cual se realiza

[2] Cf. Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturgue. Un thèâtre à naître*. PUF, Paris, 1977, pp. 206-207.

[3] Cotarelo y Valledor la fecha hacia 1594, Schevill-Bonilla en 1605, Buchanan en 1604 y Astrana Marín hacia 1606, pero todos coinciden en considerarla una obra de la segunda época de la producción cervantina.

[4] J. Canavaggio, *op. cit.*, pp. 206-207

el texto dramático al representarse a través de un texto teatral, hace que dicho espacio adquiera una dimensión estructurante de la obra.

Por otra parte, hay que recordar que Cervantes, muy dentro de la poética teatral barroca, organiza varias de sus obras *(Los tratos de Argel, La casa de los celos, La gran sultana* o *El gallardo español)* en torno a una doble trama (aunque también lo hace con una trama única: *El rufián dichoso*, o triple: *El laberinto de amor* o *La entretenida*). Lógicamente el empleo de la trama única o la doble incide en el planteamiento escénico, pues si bien puede considerarse el espacio como el ámbito unificador de la doble trama, también el espacio puede duplicarse en concordancia con la doble trama, en cuyo caso el espacio igualmente tendrá un valor estructurante del texto. Ya hace varios años, Wardropper señalaba el interés y la necesidad de estudiar "la compleja estética de las duplicaciones interiores, tanto en la novela como en el teatro".[5]

Aunque *El gallardo español*, comedia famosa, nunca ha sido considerada como poseedora de grandes méritos, tampoco ha alcanzado la mala opinión que han merecido otras obras teatrales de Cervantes. Es claro que en *El gallardo español* existe una doble trama: por un lado, el sitio de la ciudad por los moros y por otro, la relación amorosa de los personajes.

Como ya ha comentado ampliamente Cotarelo y Valledor en su estudio clásico sobre el teatro de Cervantes,[6] *El gallardo español* está basada en hechos reales de la resistencia española de las plazas de Orán y Mazalquivir, en la costa norafricana, defendidas por don Martín de Córdoba, conde de Alcaudete, y asediadas infructuosamente por Hacén Bajá, rey de Argel, en 1563.

El doble objetivo de Cervantes, y con él la doble trama, está claramente expresado en el final de la misma comedia:

> no haya más, que llega el tiempo (v. 3130)
> de dar fin a esta comedia,
> cuyo principal intento
> ha sido mezclar verdades
> con fabulosos intentos.[7]

Las verdades corresponden a los acontecimientos bélicos en torno al sitio

[5] Bruce Wardropper, "Comedias" en *Suma cervantina* (ed. J. B. Avalle-Arce y E. Riley). Tamesis, London, 1973, p. 162.

[6] A. Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes*. Tip. de la *RABM*, Madrid, 1915, pp. 259-296.

[7] Cito por el número de verso tal como aparece en Miguel de Cervantes, *Teatro completo* (ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas). Planeta, Madrid, 1987.

de Orán (conocidos por Cervantes a través de las relaciones históricas hechas por Baltasar de Morales, *Diálogo de las guerras de Orán*, 1593, y Luis del Mármol Carvajal, *Descripción general de Africa*, 1573); y "los fabulosos intentos" son las historias amorosas del doble triángulo formado por Alimuzel, Nacor, Arlaja, don Fernando y Margarita, y las intrigas menores que se desarrollan complementariamente en torno a estos personajes.

Podemos considerar que la doble trama corresponde a un doble mundo: cristiano y musulmán y que dentro de estos dos mundos también encontramos un doble sistema: por una parte los valores expresados a través del honor, la valentía (don Fernando) y el amor (Margarita), y por el otro las fallas del sistema de valores por medio de la traición, la cobardía (Nacor) y la pasión (Arlaxa).[8] Esta concepción dual tiene su correspondencia en una situación espacial que se desdobla en dos y se realiza básicamente en Orán y sus murallas y en el aduar (campamento) de Arlaxa. Desde luego, para que ambas historias tengan desarrollo dramático es necesaria la existencia de un elemento de unión común a las dos tramas, este elemento es don Fernando.

Casalduero, en su útil trabajo sobre el teatro cervantino, tal vez exagera al considerar que la dualidad de la obra se puede simplificar en la oposición cristiano-moro, atribuyendo todas las virtudes al campo cristiano y considerando todos los elementos del mundo musulmán como negativos.[9]

Es interesante observar la manera en que Cervantes sitúa espacialmente al espectador en *El gallardo español*, técnica que tiene que ver con la doble virtualidad discursiva, dramática y teatral, antes mencionada que posee la obra concebida como teatro. La situación espacial de la primera escena en el aduar de Arlaxa no lleva ninguna mención explícita y es solamente la caracterización de los personajes como moros la que sitúa a los espectadores, por lógica, en el campo de éstos. En la segunda escena se presenta un cambio espacial que se comunica con una serie de diálogos entre el arquitecto Fratín y don Alonso sobre la construcción de la muralla defensiva de Orán, estos diálogos son los que nos permiten identificar la nueva ubicación espacial y caracterizan dicho sitio con su función defensiva.

Ya situados en la muralla, el cambio espacial al campo moro inmedia-

[8] Al oponer el amor y la pasión no lo hago en los términos moralizantes y exagerados como lo hace Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Gredos, Madrid, 1974, p. 55.

[9] *Ibid.*, pp. 31-55. Como ejemplo de esta dicotomía tajante y extrema, baste recordar el pasaje en el que al referirse al contraste entre Arlaxa y Margarita, considera que "La gallardía ha incitado la admiración, que de un lado es sólo curiosidad, por eso su orla de capricho y lascivia, y de otro amor verdadero, por eso el anhelo de matrimonio", p. 49.

to a las murallas se lleva a cabo con el recurso de utilizar un personaje que ve lo que el público no puede ver, se trata de un narrador-personaje que se convierte momentáneamente en un espectador de privilegio. Este recurso narrativo-teatral lo utiliza Cervantes brillantemente, por ejemplo, en el episodio de la venta de Palomeque en *El Quijote*,[10] y es uno de los muchos ejemplos de la dramatización que emplea Cervantes cuando escribe novelas. En la escena a la que nos referimos, el soldado que ve llegar a Alimuzel sirve de puente entre el interior y el exterior y hace vigentes en el interior cristiano las situaciones del exterior musulmán. En el momento en que Alimuzel empieza su romance-reto hay un cambio espacial que ha sido suficientemente introducido por el personaje-narrador. En este punto Cervantes nos dice en una acotación que "Entra Alimuzel, a caballo, con lanza y adarga",[11] lo cual expande el espacio teatral de la muralla a un ámbito más amplio.

En esta obra, tiene mucho más peso en la determinación práctica de las escenas el cambio de espacio que la interacción de los personajes o la entrada de un nuevo personaje al espacio escénico. La siguiente escena implica un nuevo cambio espacial, ahora sin introducción y es la propia acción de Alimuzel y Nacor, con la posterior llegada de Guzmán, la que nos sitúa en el nuevo espacio. La acción de acampar por lo tanto, fuera de la muralla de la escena anterior, se deduce de los versos siguientes con que se inicia la escena:

> Átale allí, Cebrián,
> al tronco de aquella palma;
> repose el fuerte alazán
> mientras reposa mi alma (v. 320)
> los cuidados que le dan.

En el resto del primer acto la acción oscilará entre Orán, el aduar y nuevamente Orán, en todos los casos la situación se abrirá *in medias res* con un diálogo entre dos personajes, diálogo que proporciona los antecedentes o da información sobre lo que ha sucedido entre una escena y otra en el espacio que se ha abandonado y al cual se regresa. Estos cambios espaciales también se utilizan para proporcionar información al espectador sobre la valo-

[10] Véase a este respecto el artículo de José Manuel Martín Morán, "Los escenarios teatrales del *Quijote*". *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 27-46.

[11] Agustín de la Granja, "El actor y la elocuencia de lo espectacular" en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español* (ed. José Ma. Díez Borque). Tamesis, London, 1989, nos dice que "La aparición y el avance del jinete no podía ser sino desde las puertas del corral hasta el tablado", p. 107.

ración que tienen en los diferentes mundos las acciones que llevan a cabo los personajes.

La segunda jornada se inicia en el aduar de Arlaxa continuando la secuencia que quedó interrumpida al salir los personajes del escenario y desplazarse la acción a la muralla de Orán, escena con la que termina la primera jornada. Es natural que a estas alturas de la obra el espectador ya ha aceptado con naturalidad esta alternancia de espacios y este doble desarrollo dramático que focaliza la trama amorosa en el aduar, quedando el sitio de Orán como un trasfondo heroico.

El nuevo desplazamiento del aduar a Orán está claramente indicado, a modo de didascalia, por el texto de Vozmediano:

> ¿Priesa por llegar a Orán, (v. 1265)
> y priesa por salir de él?
> ¡Muy bien nuestras cosas van!

El diálogo en el cual Margarita expresa su amor en el espacio de Orán tendrá su complemento (paralelo argumental) en los preparativos bélicos propiciados por la traición de Nacor. Por otra parte la expresión amorosa de Margarita también tendrá su contrapunto en el aduar de Arlaxa con las declaraciones de amor de Alimuzel y la expresión de gallardía de don Fernando hacia la dama mora que ha tenido un sueño présago y está acongojada. El cambio de espacio en este caso no tiene mayor indicación que las preguntas de Arlaxa:

> ¿Adónde está Alimuzel?
> Oropesa, ¿do te has ido?
> Y mi Lozano, ¿qué es de él? (v. 1590)

El regreso al espacio teatral de Orán nuevamente está indicado por una descripción del entorno que ve el personaje y que el espectador acepta convencionalmente:

> Digo, señor, que la venida es cierta, (v. 1875)
> y que este mar verás y esta ribera,
> él de bajeles lleno, ella cubierta
> de gente inumerable y vocinglera.

En este espacio se recobra la trama guerrera del sitio y defensa de Orán, pues los combates en el aduar en realidad sólo han servido para subrayar la trama amorosa y las relaciones cruzadas entre Margarita, don Fernando, Alimuzel,

Nacor y Arlaxa. El retorno al espacio del aduar es más brusco en la siguiente escena pües se pasa sin ningún tipo de transición de las lamentaciones de Vozmediano sobre el triste destino de Margarita al diálogo de ésta, todavía disfrazada de hombre, con don Fernando sobre las razones de su debilidad en el combate. Nuevamente el aduar será el lugar de las expresiones amorosas de Alimuzel y la larga confesión de Margarita sobre su amor por don Fernando. Con esta escena termina la segunda jornada y en este mismo espacio se inicia la tercera con la presencia de los reyes de Argel, Cuco y Alabez quienes prometen la conquista de Orán. Nuevamente la guerra parece servir sólo de marco o referencia a la historia amorosa que contará inmediatamente Margarita.

El cambio al espacio de Orán, la muralla, nuevamente se indica por la descripción de lo que se ve desde ella, en esta ocasión es Buitrago quien habla:

> ¡Arma, arma, señor, con toda priesa, (v. 2390)
> porque en el charco azul columbro y veo
> pintados leños de una armada gruesa
> hacer un medio círculo y rodeo!
> El viento el remo impele, el lienzo atesa;
> el mar tranquilo ayuda a su deseo. (v. 2395)
> Arma, pues que en un vuelo se avecina,
> y viene a tomar tierra a la marina.

La muralla como espacio fronterizo que delimita dos ámbitos sirve también como atalaya y es con esta función que aparece continuamente desde la primera escena en que un soldado ve venir a Alimuzel. El cambio espacial es muy rápido pues la escena apenas presenta las órdenes de preparar la defensa de la ciudad y de nuevo estamos en el campamento de Arlaxa que recibe entusiastamente, la acotación dice que "suenan chirimías y cajas", la visita de Azán Bajá, Bairán el rey del Cuco y el Alabez. La función de esta escena es presentarnos cautivo a don Juan de Valderrama, hermano de Margarita.

El siguiente cambio nos presenta un doble espacio en el ámbito de Orán. La acotación cervantina nos dice: "Tócase arma; salen a la muralla el Conde y Guzmán, y al teatro Azán, el Cuco y Alabez", estos personajes serán una especie de narradores teatrales de la batalla que se desarrollará ante nuestros ojos a través de sus palabras y efectos sonoros, algunos de los cuales son explícitos como "Suena mucha vocería de ¡Li, li, li! y atambores". La narración de la batalla se interrumpe con un desplazamiento al aduar con el careo entre don Juan y Margarita, ésta, apoyada por Arlaxa en su juego, niega su identidad, sin embargo, el espacio del conflicto amoroso se acerca al espacio de la guerra cuando "Suena dentro asalto" y Arlaxa aclara:

¿No oyes, Fátima, que dan
asalto a Mazalquivir, (v. 2725)
hasta aquí se hace sentir
en el conflicto en que están?
Deja a ese perro, y acude,
por si lo podremos ver.

A continuación tenemos nuevamente los dos espacios de la guerra (la muralla y el teatro) en los cuales se siguen describiendo los preámbulos de la batalla que finalmente se escenificará, de acuerdo con el texto teatral cervantino, de la siguiente forma:

> Embisten; anda la grita; lleva Alimuzel una escala; sube por ella, otro moro por otra; desciende al moro Buitrago, y don Fernando ase a Alimuzel y derríbale; pelea con otros y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario. Desde un cabo miran Azán, el Cuco y el Alabez lo que pasa.

Sin embargo al llegar a este punto, la batalla se deja en suspenso por un nuevo desplazamiento espacial, el regreso al aduar donde llega cautivo Vozmediano quien niega su verdadera identidad a don Juan y sirve de informante sobre la llegada de don Álvaro de Bazán para ayudar a los sitiados, información que completa un moro con la descripción de la derrota de la flota musulmana. Esta visión se refuerza con un nuevo cambio espacial a la muralla donde don Martín, don Fernando y Buitrago describen la huida de la armada mora. Desde este momento la acción ya no se desplazará espacialmente y todos los personajes se reunirán aquí para el desenlace y la solución de la trama amorosa, con el consabido ordenamiento de parejas: don Fernando y Margarita, con la anuencia de don Juan, y Arlaxa con Alimuzel, una vez que el orden en el ámbito social, en la ciudad sitiada ha sido restaurado con el triunfo cristiano y la llegada de don Francisco de Mendoza, quien sale a escena "como que se desembarca".

Por lo que hemos visto, *El gallardo español* está construida sobre un modelo dual que se desarrolla en todas las dimensiones de la obra: hay dualidad en la trama (una amorosa y otra guerrera), en los personajes (las parejas de Arlaxa y Alimuzel y Margarita y Fernando), en el sistema de valores (cristiano y musulmán) y en el espacio: el aduar de Arlaxa y la muralla de Orán y es precisamente este doble espacio el que estructura dramática y teatralmente la obra ya que cada una de las tramas tiene su ubicación espacial y así el aduar contiene las historias amorosas y sólo se desplazan los personajes a Orán en el momento en que el mundo amoroso debe ser reordenado una vez que terminó el conflicto guerrero.

Por otra parte, Cervantes, con respecto al espacio escénico, utiliza una amplia gama de recursos teatrales: didascalias implícitas, acotaciones explícitas sobre el aparato escénico, caracterización de los personajes para sugerir los distintos ámbitos espaciales, y permitirle al espectador situarse en él, así como para apoyar las distintas funciones que el espacio llena en el desarrollo de la historia.

A pesar de la dificultad del manejo del doble espacio teatral, Cervantes delimita correctamente la relación de cada uno con la trama respectiva, estructurando de hecho la comedia en función del espacio, mismo que maneja con conocimiento del escenario. En nuestros días el manejo del oscuro como recurso para el cambio de lugar sería lo más fácil y socorrido, pero en la época de los corrales probablemente sería la entrada y salida sin transición de los actores en dos lugares distintos del escenario no muy marcados escenográficamente lo que señalaría los dos espacios. El conocimiento teatral de Cervantes también nos sugiere que al menos en dos escenas, la llegada de Alimuzel y la batalla en las murallas, amplía el espacio del escenario y usa el teatro y el tablado.