

# Construcción del espacio inaugural y programa dramático: el caso de *La Santa Juana* de Tirso de Molina

**ISABEL IBÁÑEZ**

Université de Pau et des Pays de l'Adour  
[isabel.ibanez@univ-pau.fr](mailto:isabel.ibanez@univ-pau.fr)

## 1. INTRODUCCIÓN

La semiotización dramática de un tablado y una utilería más o menos perfeccionada ya desde los inicios de una representación teatral y su fluctuante semantización, han recibido por parte de la crítica una atención esencialmente teórica (Pavis, Ubersfeld, Bobes Naves)<sup>1</sup> aunque no faltan estudios dedicados a obras concretas (Hermenegildo)<sup>2</sup> o a la comedia del Siglo de Oro (Rubiera)<sup>3</sup>. En la configuración del espacio dramático de una comedia existen varios conjuntos espacio-temporales (ya que la categoría espacial se desvincula difícilmente de la temporal) de especial relevancia. Son los espacios dramáticos inaugurales<sup>4</sup>, por estar situados en los umbrales de la ficción, los que asumen la primordial tarea de instaurar el universo dramático de la obra como universo ficcional, en todas sus componentes, más allá del marco espacio-temporal de la acción cuya fijación es, por supuesto, su misión más evidente. Este trabajo se dedicaba en un principio a la construcción de los espacios inaugurales de *La Santa Juana* de Tirso de Molina<sup>5</sup>, que pueden considerarse

---

<sup>1</sup> Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor-Éditions Sociales, 1987; Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1991; y María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

<sup>2</sup> Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras*, Leida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001.

<sup>3</sup> Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

<sup>4</sup> Rubiera señala como línea de investigación sistemática que llevar a cabo con el fin de determinar la habilidad de un dramaturgo para construir un espacio dramático, el estudio de los comienzos de sus obras relacionándolos con el género o el tema (Rubiera, *op. cit.*, pp. 131-132).

<sup>5</sup> Primeras representaciones documentadas en 1613-1614. La obra escenifica la vida de Juana Vázquez, monja franciscana mística (1481-1534) que fue párroco de Cubas, abadesa del convento de la Cruz de Cubas. Sus cuentas milagrosas tenían fama de redimir años de purgatorio. Coincide la salida de las comedias con los primeros procesos con vistas a su canonización.

como uno solo si se contempla la trilogía en su conjunto o como tres si se contempla cada comedia por separado. Sin embargo, por no dar cabida para ello este trabajo, sólo nos centraremos en el de la primera escena de la *Primera Parte*, reservando para otra publicación el estudio de las aperturas de las dos partes siguientes, la relación que mantienen entre sí, así como con los tres espacios de cierre de las comedias que integran el tríptico.

## 2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Recordaremos rápidamente la diferencia entre espacio escénico, o sea el espacio material con sus decorados por donde se mueven los actores, que mediante su actuación lo estructuran y semiotizan; espacio lúdico configurado por esta actuación; y espacio dramático, un espacio ficcional, imaginado por el lector o el espectador a partir del texto o de su representación, tres categorías que en realidad interactúan ya que la percepción de dichos espacios es simultánea (incluso para el lector que se apoya en los elementos didascálicos del texto escrito) ayudando la aprehensión de unos a construir la de los otros<sup>6</sup>.

El espacio inaugural de *La Santa Juana I* será estudiado aquí a través de un análisis literal<sup>7</sup> del texto dramático, entendiendo por letra del texto los signos verbales del texto escrito y los signos no-verbales, tales como los escénicos, que pueden deducirse del texto escrito, pero también signos derivados de los signos verbales mediante su realización escénica, como pueden ser la declamación, inferida por el texto verbal escrito (ya que nos situamos como lector y no como espectador) y por la espacialización del verso y de la estrofa en su realización escénica<sup>8</sup>.

Desde aquí cabe advertir que nos tendremos que apoyar en un doble texto escrito: el de la edición príncipe de 1636 que consta de las dos primeras partes, y el del manuscrito (fechado en 1613-1614), texto que es una reescritura del anterior y la única versión conocida en tres partes<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Véase sobre este punto Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 146-147. Rubiera matiza el concepto de espacio lúdico de Pavis que según el estudioso, al descartarse los aspectos verbales, es poco operativo en la comedia aurisecular. Rubiera propone valerse de este término para «caracterizar ese tipo de escenas, nada raro en la comedia barroca, en que dos o más grupos (normalmente parejas) representan a la vez acciones dialogadas que vamos leyendo/escuchando alternativamente, en ocasiones entrecruzando sus réplicas» (*op. cit.*, p. 127).

<sup>7</sup> Nos situamos en la línea crítica desarrollada por el grupo *Littéralité* encabezado por Nadine Ly. Cf. Nadine Ly, «La littéralité», *Les langues néo-latines*, 262, 1987, pp. 5-30.

<sup>8</sup> Rubiera, apoyándose en un estudio de Dámaso Alonso, hace hincapié en la especificidad de la palabra poética en escena, debida al «hecho de que cuando el lenguaje verbal funciona dentro del marco dramático debe sufrir una transformación, que procede fundamentalmente de su carácter o condición espacial» (*op. cit.*, p. 15).

<sup>9</sup> Más en Isabel Ibáñez, *La Santa Juana de Tirso de Molina. Étude monographique*, Lille, ANRT, 1997. Para más comodidad cf. Miguel Zugasti, «Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de *La Santa Juana* (1613-1614)», *Teatro de palabras*, 6 (2012) pp. 31-81. Abreviaremos por Ms (Ms I, II, y III) la versión manuscrita (Téllez, Fr. Gabriel, *La Santa Juana*, Ms Res 249, Biblioteca Nacional) y por Pr (Pr I, II, y III) la de la príncipe (Tirso de Molina, *Quinta Parte de Comedias del Maestro Tirso de Molina*, recogidas por don Francisco Lucas de Avila, [...] Año 1636, En Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de Leon, Mercader de libros).

### 3. LA ESCENA INAUGURAL DE *SJI*: DENSIDAD TEXTUAL, DENSIDAD ESPACIAL, DENSIDAD DRAMÁTICA

Cabe puntualizar que, siguiendo a Ruano de la Haza, estructuramos la acción de la comedia en cuadros que corresponden a lo que los dramaturgos llamaban escenas, casi siempre marcadas en los manuscritos autógrafos por una partición del texto dispuesto en columna mediante una o varias líneas horizontales y cuyos signos canónicos de delimitación son: homogeneidad de acción y espacio-temporal, cambio estrófico y escenario vacío entre dos escenas<sup>10</sup>.

La escena de apertura de *SJ* (de ahora en adelante las tres partes se mencionarán de manera abreviada por *SJI*, *SJII*, *SJIII*) escenifica una boda campesina entre los pastores Gil y Elvira, cuya madrina de bodas es precisamente Juana Vázquez (la futura Santa Juana) que asiste a la ceremonia acompañada de su padre Juan Vázquez. Un grupo de tres pastores tiene cierto protagonismo en este bloque: Toribio (pastor “culto”), Crespo (pastor “rústico”) y Llorente (pastor “sentimental” de tipo pastoril). Efectivamente, después del baile inaugural de pastores, éstos participan en un ameno intercambio satírico sobre las costumbres livianas de las mujeres, sátira vinculada a la de la poesía de corte gongorino. La segunda parte de la escena viene determinada por la llegada de Francisco Loarte, un caballero que pasaba por casualidad cazando cerca del festejo. Éste se queda con la comitiva el tiempo suficiente para quedar prendado de Juana. La escena concluye con otro baile cuya letra exalta la belleza de Juana, la madrina. Todos los personajes salen del escenario después de que Juan Vázquez ha invitado a Loarte a trasnochar en su casa. Las redondillas, única estrofa englobante (ya que cabe considerar de manera separada las estrofas cantadas o las de las piezas poéticas de la príncipe) del bloque inaugural son sustituidas por los sextetos-lira en el cuadro siguiente.

Aunque la estructura y el contenido son semejantes, MsI y PrI presentan una diferencia de 198 versos que se explica sobre todo, además de pasajes más cortos de importancia secundaria, por la desaparición en MsI de los 158 versos dedicados en PrI a la justa poética entre pastores sobre el amor. La escena de MsI se rige por una tonalidad “a lo villano”, cuando en PrI la tonalidad se desliza hacia lo pastoril. Compárense las réplicas de Toribio en MsI y de Crespo en PrI invitando a los pastores a bailar para agasajar a sus huéspedes: «[...] Tor.: oíd / lo que nos manda, advertid / Cres.: Bailemos, pues nos convida / este viento lisonjero / y ya la tarde declina» (PrI, fol. 218v), con la réplica correspondiente de Llorente (MsI, fol. 8r): «[...] Bailad hasta / que reventéis, pues convida / la sombra»<sup>11</sup>.

De momento baste observar como una canción cantada a coro (bailada en el segundo caso) es lo que circunscribe esta primera escena, lo cual tiene sus consecuencias para la configuración del espacio escénico-lúdico y dramático.

<sup>10</sup> Más en Ruano de la Haza, José María - Allen, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-294. Ruano añade entre los criterios de cambio de cuadro un cambio frecuente de decorado, criterio que no nos parece tan relevante como los demás.

<sup>11</sup> Para más comodidad, en lo que sigue citaremos por la edición de Blanca de los Ríos, que sigue PrI y II (*Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969). Abreviaremos esta edición por BR (I, II, III). El pasaje corresponde a BRI, pp. 773b-775a. De aquí en adelante será nuestra la grafía modernizada de las citas de Ms y de Pr que se lean.

### 3.1. EL VILLANCICO INAUGURAL

La comedia empieza por la salida al escenario de una comitiva multitudinaria pero rigurosamente estructurada en torno a Gil y Elvira, la pareja de novios, y a Juana y su padre, los padrinos de la boda. Aunque la didascalía de PrI es más explícita, esa jerarquía se sigue en ambas versiones<sup>12</sup>. El grupo entra cantando en homenaje a la pareja de novios y ya se instaura una estructura tripartita entre el grupo de los novios y los padrinos que escuchan el villancico, el conjunto de los pastores que contestan a dúo a las réplicas de Toribio en PrI (de un pastor anónimo en MsI) permaneciendo todos de pie, según se deduce de la réplica de Juan Vázquez que sigue inmediatamente a la canción (BR, p. 771a): «Aquí los novios se asienten / mientras se pasa la siesta». Para resumir, visualmente hablando, tenemos un grupo que probablemente saldría al escenario frontalmente en columna formada por filas de tres o cuatro personas: los novios y padrinos, seguidos de los tres pastores individualizados, seguidos por los pastores “músicos”. Luego esa columna se fraccionaría ocupando el escenario en su anchura entre los tres grupos, o sea que dibujaría un movimiento de despliegue y de apertura como en una toma de posesión de un espacio aún “cerrado” en los umbrales de la ficción.

Esta configuración y ocupación tripartita del espacio escénico mediante las del espacio lúdico, se confirma en el resto de la escena:

- los juegos literarios de los campesinos constan de un doble público interno (los padrinos y la novia *vs* los pastores anónimos) y de un grupo que protagoniza los intercambios (Toribio, Crespo, Llorente, aunque según modalidades diferentes en PrI y en MsI);
- cuando llega Francisco Loarte, éste se agrega con su séquito al grupo de honor y el espacio se estructura según el espectáculo central (la justa poética en PrI y el baile final en PrI y en MsI) *vs* público destacado distinto del público formado por los personajes anónimos<sup>13</sup>.

La salida del escenario al final de la escena, reproduce de modo inverso el movimiento inicial de ocupación del espacio. Los personajes reconstituyen la columna para salir (se “recogen”) aunque según un esquema diferente, pues cierran la comitiva Juan Vázquez y sus huéspedes Loarte y Don Juan (Loarte solo en MsI), saliendo estos dos personajes los últimos, lo cual permite a Francisco Loarte expresar en un aparte su incipiente pasión por Juana. Este final inicia así el primer conflicto amoroso en el que Juana va a tener que luchar para imponer su amor a Cristo en contra del amor profano del joven hidalgo.

Por otra parte cabe subrayar que Juan Vázquez se reparte con los campesinos destacados que son Gil y Toribio (Crespo en MsI) la ordenación del espacio escénico-lúdico: él es el que decide dónde y cuándo sentarse, él propone en PrI la justa poética sobre el amor, y él lleva la primera conversación con Loarte después de que el novio le ha invitado a sentarse a su lado; él decide el momento de volver a casa o sea de dejar el escenario, o

<sup>12</sup> BR, p. 770a: «Salen Elvira y Gil, de las manos; la Santa al lado de Elvira, como su madrina; Juan Vázquez, su padre, padrino; Crespo, Toribio y Llorente; músicos, cantando todos, de pastores con mucha grita». Ms, fol 4r: «Elvira y Gil de las manos. La santa y Juan Vázquez su padre a los lados. Músicos y Llorente y Crespo y Toribio, pastores con mucha grita».

<sup>13</sup> PrI, fol. 218v explícita: «Cantan y bailan tres o cuatro», lo cual significa que los pastores anónimos y probablemente, con ellos, los lacayos de Francisco Loarte y de su amigo don Juan, forman otro grupo-público.

sea del “fin de juego”. Paralelamente, Gil, Crespo y Toribio se reparten las iniciativas de los espectáculos internos, que son la primera canción, los parabienes, los juegos literarios, la última canción bailada. En el inicio de la ficción dramática la protagonista (identificada como tal por el conocimiento que tenía el público de su biografía) sorprendentemente no tiene papel activo en la instauración del espacio-marco, aspecto sobre el que se volverá adelante.

Tenemos, pues, a dos tipos de personajes ordenadores del espacio (y de la acción): por una parte a Juan Vázquez, personaje de protagonismo importante en el primer conflicto dramático de la obra; por otra, a unos personajes vinculados al juego en el sentido amplio de la palabra, como son las canciones, juegos poéticos, o el baile, o sea al juego teatral en general, ya que todas esas actividades constituyen espectáculos internos. Un detalle que tiene su importancia ya que esta escena tiene por misión instaurar precisamente el universo dramático, o sea un universo de “juego”.

Estos aspectos vienen potenciados, en su dimensión verbal, por los diversos textos poéticos declamados en tanto que estrofas (a diferencia de la redondilla englobante que funciona aquí como mimesis del lenguaje corriente) por los personajes pastores. Entre ellos es notable el texto de la canción inaugural.

### 3.1.1. Aspectos verbales

La canción de bodas inaugural es, como a menudo en la comedia, una canción de circunstancias, ya que habla precisamente de Elvira y Gil, los dos personajes novios. Aunque esta pareja no tiene porvenir dramático relevante, la canción que celebra sus bodas fija el matrimonio como motivo recurrente y estructurante de la comedia y de la trilogía, la cual concluye con la muerte en olor de santidad de Juana tratada a modo de matrimonio “a lo divino”. La boda profana de la apertura textual es, pues, promesa de futuras bodas divinas (como serán las numerosas escenas de raptos que, antes del final apoteósico, van salpicando las tres comedias): recordemos que “boda” es un vocablo que viene del latín *vota*, plural de *vo-tum*, que significa promesa, voto. En el contexto hagiográfico de la obra, las bodas de Elvira y Gil, *vota* desmantizados, se erigen en signo anunciador de otros *vota*, los de la futura santa. El villancico es perfectamente adecuado para expresar esta desmantelización ya que, en tanto que género poético menor, expresa adecuadamente un rebajamiento del nivel denotativo de esas bodas de dos personajes sin relieve dramático, rebajamiento contradicho sin embargo por el despliegue connotativo producido por la especialización espectacular de su texto verbal. En su aspecto formal, lo que relaciona este texto con el villancico es la presencia de un estribillo de cuatro octosílabos asonantados en pareados (-í -í, -ó -ó) y retomados al final. El cuerpo lo constituye un romancillo de hexasílabos asonantados en -í, asonancia que unifica el conjunto textual.

MÚSICOS (cantando)	Novios son <u>Elvira</u> y <u>Gil</u> él es <u>Mayo</u> y ella <u>Abril</u> ; para en uno son los dos, ella es <u>luna</u> y él es <u>sol</u> .
TORIBIO	Elvira es tan bella.
TODOS	Como un serafín.

TORIBIO	Labios de amapola.
TODOS	Pechos de jazmín.
TORIBIO	Carrillos de rosa.
TODOS	Hebras de alhelís.
TORIBIO	Dientes de piñones.
TODOS	Y aliento de anís.
TORIBIO	<i>Gil</i> es más dispuesto.
TODOS	Que álamo <i>gentil</i> .
TORIBIO	Tieso como un ajo.
TODOS	Fuerte como un <i>Cid</i> .
TORIBIO	Ella es hierbabuena.
TODOS	Y él es <i>perejil</i> .
TORIBIO	Ella es la altemisa.
TODOS	Y él el <i>torongil</i> .
	Novios son Elvira y <i>Gil</i> ,
	él es Mayo y ella <i>Abril</i> ;
	para uno, etc. <sup>14</sup>

La canción es un pastiche de poema laudatorio inspirado en la poesía culta trasladada al ambiente villanesco (los dientes de Elvira no son perlas sino piñones, sus labios no son rosas sino amapolas etc.). El pastiche toma un giro paródico con el retrato de Gil, no tanto por su contenido sino por la manipulación lúdica a la que se ve sometido el significante [gil], cuyos fonemas constitutivos se esparcen por el texto para reagruparse luego en un *crescendo* rítmico final (ver *supra* las letras en cursiva). Por otra parte los nombres de la pareja pronunciados desde el primer verso («Novios son Elvira y Gil») remiten de entrada al universo villanesco tal y como lo puso de moda la comedia en su escenas de género<sup>15</sup>. De resultas los novios presentados por el villancico se nos aparecen más como unos seres literarios que cumplen la misión de abrir mediante su existencia verbal (en la canción) y no verbal (al ser representados por actores) el texto implícito de la canción (el tema del amor y del matrimonio), cuyo texto verbal se percibe entonces más bien como un programa poético y metapoético. La versión de PrI (resultado probable de una reescritura tardía) confirma el objetivo metadiscursivo de la escena y canción inaugurales al intercalar, antes de la llegada de Loarte, la justa poética precisamente sobre el tema del amor, justa que es una ocasión de satirizar las prácticas gongorinas o preciosistas que empezaban a dominar por aquellos años<sup>16</sup>.

Retrospectivamente el receptor se da cuenta de que el estribillo, repetido al final, más allá de su función denotativa, es un programa literario para la obra naciente. Efectivamente la pareja Elvira-Gil tiene por equivalentes a otras dos “parejas” pertenecientes a la tradición popular y literaria a la vez: «mayo/abril» y «luna/sol», principio masculino

<sup>14</sup> BR, pp. 770a-771a.

<sup>15</sup> «Gil: este nombre en lengua castellana, es muy apropiado a los zagales y pastores en la poesía» (cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, rev. por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995, p. 459).

<sup>16</sup> Tanto en PrI como en MsI podemos leer (BR p. 772a-b): «Crespo: [...] ¡La necedad en que ha dado / nuestro lenguaje español! / No hay estrellas, luna o sol, / plata, oro o cristal helado, / que luego no dé con ello / en la cara de su dama [...]».

(«mayo», «sol») *vs* principio femenino («abril», «luna»)¹⁷. La alternancia de los significados dispuestos en un doble quiasmo repartido en tres versos (o sea 1-2 y 2-4, véase el subrayado *supra*) sugiere la unión íntima como promesa de fecundación y de fruto. Por otra parte, la asociación de estos dos meses recuerda el dicho citado por Correas: «Abril y mayo, la llave de todo el año»¹⁸, relación que remotiva la analogía de los significantes «abril» y «abrir» con tanta más potencia cuanto que viene confortada por la etimología recogida por Covarrubias en la entrada «abril»: «Del latino Aprilis, sic dictus quasi aperilis, quod terram aperiat¹⁹, nam verna temperie plantarum germina apperiuntur [...]».

Y es que el villancico que trata de los amores de Elvira y Gil tiene por encima de todas, una función, que es abrir el texto dramático, es el mismo acto de apertura y esto es lo que dicen bajo diversas formas sus significantes.

Para empezar, la estructura binaria exhibida por el estribillo introductorio («Elvira y Gil [...] mayo [...] abril [...] luna [...] sol») viene desarrollada en una descripción bipartita de las cualidades de los dos esposos (cuerpo de Elvira, vigor de Gil), descripción que cual libro expone a la mirada de los lectores sus dos tapas abiertas, llenando la escena con sus imágenes (concretizándose esto en el plano no-verbal por la ocupación del espacio escénico por la tropa variopinta de los personajes-pastores). Dicha estructura binaria viene reforzada por un juego de oposiciones y complementariedades:

- principio masculino *vs* principio femenino
- principio diurno *vs* principio nocturno
- singularidad *vs* pluralidad
- verticalidad *vs* horizontalidad
- sabor *vs* perfume
- gusto *vs* olfato.

Los sustantivos que se refieren a la belleza de Elvira son casi todos plurales: «labios», «pechos», «carrillos», «hebras». Hasta la misma voz «serafín» es etimológicamente hablando un plural²⁰. Estos plurales generan una visión horizontal que contrasta con la visión vertical asociada a Gil. Todos los singulares que se refieren a él nombran vegetales contemplados en su unicidad, o sea irguiéndose en el espacio de cuya dimensión vertical toman posesión. Así pues:

---

¹⁷ Los refranes vinculados a las estaciones y a la labor del campo asocian, oponiéndolos, los meses de abril y mayo: aquél se desea húmedo y éste soleado. La asociación ideal viene resumida por el refrán: «Mayo ha las apuestas y abril se las lleva a cuestras», comentado por Correas «Que abril con sus aguas da tempero a las flores y hierbas de Mayo» (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992, p. 305). También por «Marzo ventoso y abril lluvioso sacan a mayo hermoso», citado por Covarrubias (*op. cit.*, p. 742b). Mediante la oposición agua *vs* sol y la interacción fecundadora de esos dos meses de primavera, es como el mes de abril se relaciona con el principio femenino y lunar, relacionándose el mes de mayo con el principio masculino y solar.

¹⁸ Correas, *op. cit.* p. 6a.

¹⁹ Covarrubias, *op. cit.* p. 7b: el subrayado es nuestro.

²⁰ Covarrubias, *op. cit.* p.891a.

- «álamo» convoca la imagen de un árbol aislado irguiéndose solo, representación confortada por el cotexto<sup>21</sup> («tieso como un ajo» en el verso siguiente);
- «ajo», «torongil» precedidos del indefinido «un» funcionan visualmente sobre el mismo modo;
- «perejil» parece contradecir el principio de la unicidad-verticalidad asociado al personaje; sin embargo esta palabra puede leerse (y oírse) como el parónimo del nombre compuesto Pero-Gil, interpretación autorizada por el cotexto de tonalidad villanesca. Lo primero por la manipulación lúdica antes señalada que sufre el significante «Gil», lo segundo por la reificación sufrida en el verso inmediatamente anterior por el nombre «Cid» («fuerte como un Cid», verso que es un aforismo en realidad), reificación que de manera provisional anula la frontera entre las categorías de sustantivos (nombre propio *vs* nombre común) y autoriza la lectura paronomástica de «perejil», con lo cual la asimilación del vocablo «peregil» al nombre propio «Pero Gil» lo vierte en la red anterior de unicidades y en la visualización vertical.

Para resumir: ocupación espacial total en sus dos dimensiones, horizontal y vertical, como si se recorriera la superficie de una plana escrita, y bipartición espacial a modo de libro abriéndose, acompañan la emergencia del texto dramático desde los limbos de su forma escrita a la luz del día teatral.

Por otra parte, señalaremos, sin detenernos, la densidad semántica de dicho texto generada por la asociación del vigor de Gil con el mes de mayo, vinculado al amor y al matrimonio (el mes de mayo era el mes de las velaciones) dentro de una tradición literaria recogida por el teatro de ambiente villanesco en torno a las festividades de la primavera y del verano (hasta San Juan). De hecho tal densidad semántica instauro, más allá de una atmósfera de exuberancia erótica, una promesa de densidad semántica para la obra en devenir. El fruto de los amores de Elvira y Gil, inscrito en el discurso implícito de la canción, es también el fruto por venir de la actividad dramática en la cual colaboran el texto verbal escrito, su realización verbal y no verbal, y el receptor. Y ya que de texto de apertura se trata, lógicamente éste proporciona algunas llaves programáticas como son la comparación de Elvira con un «serafín» que remite al serafín franciscano, y la asociación «luna» y «sol» que deja asomar las letanías de la Inmaculada Concepción. No cabe duda de que estas referencias fuesen perfectamente entendidas por el público de una comedia escrita en un contexto polémico, en el cual la escenificación de la vida de una monja franciscana cuya orden fue la abanderada del inmaculismo y sirvió la campaña de promoción inmaculista en la cual se vieron involucrados los más altos estratos de la sociedad, empezando por el mismo rey Felipe III<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Por «cotexto» entendemos el entorno textual de tal o cual vocablo, un concepto diferente del contexto que se refiere a las circunstancias o sea al universo referencial de la creación de la obra.

<sup>22</sup> Más en Isabel Ibáñez, *La Santa Juana...*, *op. cit.*, pp. 28-55. Por otra parte cabe apuntar que la causa de Juana Vázquez agitó lo que hoy llamaríamos la opinión pública y los estratos del poder no sólo en España sino en Europa. Vinculada a la causa inmaculista, la promoción de su santidad ocasionó apasionados debates y textos polémicos. Su biografía, escrita por su correligionario Daza (fuente de la obra de Tirso) fue censurada, enmendada, traducida al francés, al italiano, al alemán, al inglés, y difundida por toda Europa bajo influencia hispana o blanco de sus acciones de propaganda (caso de Inglaterra). La polémica en torno a su figura rebrota de modo regular durante el siglo XVII y hasta el siglo XVIII en que José de Cañizares



El villancico de apertura cumple pues la misión de abrir la obra en tanto que ficción, desde el punto de vista temático (el amor) y desde el punto de vista ideológico (inmaculismo y misticismo franciscanos), pero sobre todo la de decretar la existencia de la obra en tanto que actividad espectacular: de hecho es su estatuto de espectáculo interno el que erige de entrada su discurso en metadiscurso. El espacio así desplegado y abierto no es un mero marco espacio-temporal para la acción, sino también un espacio mental ideológico y literario-lúdico.

### 3.2. EL ORDENAMIENTO JERÁRQUICO DEL ESPACIO INAUGURAL

Aunque, como se ha visto, el villancico inicial se rige por la binaridad vinculada a la pareja de novios, el resto de la escena se desarrolla según un principio de zum orientado alternativamente hacia la protagonista real de la fábula (Juana) y hacia elementos espectaculares encargados de significar tanto la temática del amor declarada como central de la comedia por la canción inaugural, como la reflexión metaliteraria que la trilogía desarrollará ampliamente.

En respuesta al parabién convencional que le dirige Crespo, Gil emprende una alabanza a su madrina de bodas, Juana, y a su padre, Juan Vázquez, a los que configura como pareja protectora, regida por la virtud (las cursivas son nuestras):

GIL            [...]  
 que ya mi Elvira imagina  
 que, con favores sin tasa,  
 Dios bendice nuesa casa  
*por virtud de la madrina.*  
 Pues si en tales regocijos,  
 porque más dicha nos cuadre,  
*la madrina es casi madre*  
 y los novios son los hijos,  
 el bien que el cielo la ofrece  
 es bien que a los novios caya,  
 porque nos digan, «Bien haya  
 quien a los suyos parece.»  
*Juana es la vertú de España*  
*tan buena como el buen pan.*  
*Juan Vázquez, su padre, es Juan,*  
 que basta, y aquí en Hazaña,  
 nueso pueblo, es tan amado  
 del poderoso y del chico,  
 que con ser hombre tan rico  
 de ninguno es envidiado.  
 Quien los conoce, los llama

---

compuso la última reescritura conocida de la comedia en 1723. El público de 1613-1614 y más tarde el lector de 1636 estaban perfectamente enterados de lo que estaba en juego en la comedia. Para más detalles, ver Isabel Ibáñez, «La Historia desmemoriada: Sor Juana de la Cruz y la cruzada anti-protestante. Historia y avatares de una santidad de circunstancia», en *Persona y personaje: el Homo historicus y su 'puesta en discurso(s)' en el Siglo de Oro*, (en prensa).

de toda esta Sagra espejos;  
él es dechado de viejos  
y ella de doncellas fama.  
Y así padrinos los nombra  
por participar su estima;  
que al que buen árbol se arrima  
le cobija buena sombra. (BR, p. 771b)

Pero el zum sobre la pareja padre-hija se centra inmediatamente después en Juana, cuya breve intervención (y por eso mismo, de peso y enjundia), cierra la etapa de los parabienes:

JUAN        Hablad, Juana, a vuestra ahijada.  
SANTA        Vos, padre, habláis por los dos.  
              Hágaos sierva suya Dios,  
              Elvira, y muy bien casada.  
LLORENTE    Propia bendición de santa;  
              breve, en fin, y compendiosa. (BR, p. 771b-772a)

Aunque con variantes entre PrI y MsI, la llegada de Francisco Loarte proporciona en varios apartes la ocasión de iluminar al personaje de la santa exaltando su belleza y el respeto que infunde la virtud que emana de su persona. Muy lógicamente esta estrategia viene confirmada por la canción cantada en el final de la escena, que remata la configuración de Juana como protagonista de la fábula, como su “dama” (aunque “a lo divino”). Aquí también observamos variantes entre PrI y MsI, aunque ambas versiones coinciden en desviar el tema del parabién a los esposos hacia la alabanza de la madrina de bodas:

Y después de haber cantado,  
viendo a la madrina al lado,  
que es para alabar a Dios,  
bailaron de dos en dos  
los zagales de la villa,  
que si linda era la madrina  
por mi fe que la novia es linda. (BR, p. 777b)

A partir de ahí PrI se orienta hacia un desarrollo de tonalidad pastoril sobre los amores de Gil y de Elvira. Sospechamos que la lección de PrI es una reescritura tardía concebida para un lector culto que sería el receptor potencial del texto impreso<sup>23</sup>. De hecho el texto de MsI guarda cierta coherencia de tonalidad (villanesca) y simplemente textual, ya que sigue glosando los dos versos «que si linda era la madrina / por mi fe que la novia es linda» erigidos en estribillo, rematándose la canción con dos versos que celebran a Juana por encima de la novia: «¡Viva la novia, viva, viva! / ¡Viva la novia y la madrina!» (MsI, fol. 8v). Por otra parte, el baile ejecutado sobre esta canción se inicia con la pareja Elvira-Gil y justo cuando empieza el primer estribillo (en Ms solamente) reza una didascalía «salen otros dos». En el momento preciso en que se encarece la belleza de Juana por encima de la de la novia, esta segunda pareja anónima alude a la futura pareja que formará Juana no

---

<sup>23</sup> Cf. Ibáñez, *La Santa Juana...*, *op. cit.*, Parte I.

se sabe si con el galán Francisco Loarte presente en la escena o, como incita a pensarlo el horizonte de expectativas del público que conoce la historia de Juana Vázquez, con un galán “a lo divino”, o sea Cristo.

Por otra parte es de notar el “espacio especial” que ocupa Juana desde el principio, más allá del puesto de honor que se le atribuye: y es que se señala respecto a los demás por un mutismo, una voluntad de no hablar que la sitúan al margen de los demás, especialmente en un universo teatral cuya base es en principio el intercambio de palabras. Buen ejemplo es la «bendición» de «santa» antes citada y su deseo de no hablar más de lo que dice su padre. Este rasgo viene reforzado en PrI en el que Juana se opone a la justa poética sobre el amor que le parece «ocioso disparate» (BR p. 773b), proponiendo como alternativa un «ejemplo o suceso / en que dos buenos casados / y santos nos entretengan»<sup>24</sup>. De manera general, fuera de las escenas de visiones y raptos en las que queda aislada del mundo material corriente, cuando ella se relaciona con los personajes que no son sus familiares, o se queda callada, o lo hace desde el punto de vista de la predicación o del consejo espiritual, lo cual es un rasgo hagiográfico de la Juana Vázquez histórica cuyos partidarios propugnaban que se la canonizara como doctora por sus escritos, inspirados según los testimonios por el Espíritu Santo cuando ella estaba arrobada<sup>25</sup>. Lo que sí se perfila ya desde esta escena inaugural es que el espacio habitado por Juana es un espacio aislado, separado del de los demás, o sea, etimológicamente hablando, sagrado.

Resumiendo: si el zum sobre Juan Vázquez y su hija aislaba un espacio de la virtud, a tono con el espacio villanesco tratado convencionalmente en la comedia como espacio de inocencia<sup>26</sup>, dentro del tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, el zum sobre Juana configura un núcleo de espacio sagrado, llevado por el personaje, adherido a él, en espera de desarrollos ulteriores. Al fin y al cabo, desde el punto de vista de la acción principal en *SJI*, el conflicto que se plantea entre amor profano y amor sagrado sufre una dilación, ya que apenas viene sugerido aquí por el final de la escena, aunque de manera clara para el público que ya conocía este episodio de la vida de la Juana Vázquez histórica. Es más, entre esta primera escena y la escena en que Loarte le pide la mano de su hija a Juan Vázquez, median dos escenas de 119 y 108 versos en torno a los amores adúlteros de Melchor, el primo de Juana. La razón estriba en que, como queda dicho, el espacio dramático inaugurado aquí es sobre todo un espacio ideológico y estético (siendo solidarios ambos aspectos), de ahí que la primera escena haga hincapié de manera variada sobre la temática del amor, la cual será explorada en esta primera parte.

Efectivamente, alternando con estos enfoques sobre Juana, se explayan los espectáculos internos sobre el tema del amor, o sea:

- la glosa satírica de los versos que Gil dedica a Elvira («Mi bien / no sale el sol tan bizarro / cuando en su lucido carro / alumbra el mundo», BR, p. 772a), protagonizada por

<sup>24</sup> Es decir: se queda voluntariamente al margen de los discursos pronunciados por los demás, fuera del espacio configurado por sus intercambios sobre el tema.

<sup>25</sup> Más en María V. Triviño, *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, BAC, 1999, pp. 94-135.

<sup>26</sup> Sobre este tema sigue imprescindible la lectura de Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1985.

Crespo, Toribio, Llorente y Gil según proporciones diferentes entre PrI y MsI;

- la justa poética sobre el amor en PrI, protagonizada por igual parte por los cuatro villanos siendo Toribio quien lleva la dirección de la justa.

El sesgo metaliterario de estos pasajes subrayado anteriormente tiene su interés en la configuración del espacio dramático, ya que éste se constituirá de este modo a la vez en referencia al espacio “imitado” de la Sagra toledana (espacio de la Juana Vázquez histórica) y a espacios literarios hipotextuales, principalmente los de la poesía cortesana culta renacentista, del universo pastoril y de la comedia villanesca con sus formas, coloridos, tonalidades propios, convencionales y codificados.

#### 4. CONCLUSIÓN

Además de la instauración de un espacio de ficción como tal y de un acto de lectura (se “abre el libro” iniciando la comunicación escenario / público), el espacio en construcción en la escena I se apoya en un cuádruple andamiaje que formatea la percepción del espacio dramático *in fieri* de la comedia:

- el referencial de la sagra toledana<sup>27</sup>, que al fin y al cabo es el que interesa la fábula biográfica-hagiográfica, un espacio con el que, por otra parte, el público madrileño, el primero en oír la comedia en su versión Ms, estaría de una manera u otra familiarizado;

- el hagiográfico que exalta la figura de la futura santa, aunque ésta ocupa desde el principio un espacio aparentemente reducido pero sobre todo diferente por naturaleza del de los demás;

- el ideológico franciscano e inmaculista;

- el metaliterario rico y variopinto que abarca tanto la poesía amorosa de tipo culto o gongorino como los géneros convencionales de la comedia, un rasgo que se intensificará a partir de *SIII*.

Este espacio inaugural, de gran densidad semántica y rentabilidad dramática de cara al desarrollo ulterior de la ficción, es la resultante de estos tipos de espacio instaurados tanto por el texto verbal como por el texto no-verbal que cooperan en esta tarea. La densidad semántica que se impone avasalladoramente desde estos inicios se explica por el hecho de que la comedia propone un discurso que rebasa el discurso hagiográfico de exaltación de las excelencias de Juana Vázquez, un aspecto confirmado por el sesgo teológico que cobró el conjunto al pasar de dilogía a trilogía<sup>28</sup>.

Por fin, aunque no se le ha dedicado atención exclusiva a este punto, cabe tener en cuenta el contexto particular de recepción de la comedia (una apasionada campaña de canoniza-

---

<sup>27</sup> No nos hemos detenido en este punto por obvio pero el texto viene salpicado de referencias toponímicas precisas: Azaña, Illescas, Añoover, Sagra de Toledo, que unidas a las referencias a la jerarquía entre villanos (Gil es criado de Juan Vázquez, labrador rico) y a la vida del campo configura un marco genérico (ya que los villanos son villanos “de comedia”) y denotativo a la vez.

<sup>28</sup> Cf. Ibáñez, *La Santa Juana...*, *op. cit.*, especialmente pp. 446-450.

ción vinculada a la campaña inmaculista) en el que circulaban textos y discursos de diversas índoles sobre el personaje. Cada espectador llegaría al corral con un universo “biográfico” ya pre-formateado que tenía que poder encajar con el universo dramático y su espacio propuesto por una obra “a noticia”, o sea no ficcional (siguiendo los criterios de la época).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, rev. por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995.
- Daza, Fr. Antonio, *Historia, vida, y milagros, éxtasis, y revelaciones de la Bienaventurada Virgen Santa Juana de la Cruz, de la Tercera Orden de nuestro Seráfico Padre San Francisco*, compuesta por F. Antonio Daça, indigno frayle Menor, Difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y Coronista general de la Orden, En Madrid, Por Luis Sánchez, Año 1610 (Biblioteca Nacional, 2/46171).
- , *Historia, vida, y milagros, éxtasis, y revelaciones de la Bienaventurada Virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercera orden de nuestro Seráfico Padre San Francisco*, compuesta de nuevo corregida y enmendada por fray Antonio Daça, indigno frayle Menor, Difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y Coronista de la Orden, Dirigida a la Católica Magestad del Rey don Felipe III nuestro señor. - Año 1613. Con privilegio de Castilla y Aragón. En Madrid, por Luis Sánchez impressor del Rey N. S. (Bibliothèque Nationale de France, 4-00-682).
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras*, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001.
- Ibáñez, Isabel, *La Santa Juana de Tirso de Molina. Etude monographique*, Lille, ANRT, 1997.
- , «La Historia desmemoriada: Sor Juana de la Cruz y la cruzada anti-protestante. Historia y avatares de una santidad de circunstancia», en *Persona y personaje: el Homo historicus y su 'puesta en discurso(s)' en el Siglo de oro*, New York, Idea (en prensa).
- Ly, Nadine, «La littéralité», *Les langues néo-latines*, 262 (1987), pp. 5-30.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor-Éditions Sociales, 1987.
- Ruano de la Haza, José María - Allen, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco libros, 2005.
- Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- Téllez, Fr. Gabriel, *La Santa Juana*, Ms Res 249, Biblioteca Nacional.
- Tirso de Molina, *Quinta Parte de Comedias del Maestro Tirso de Molina*, recogidas por don Francisco Lucas de Avila, sobrino del autor, [...] Año 1636, En Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de Leon, Mercader de libros.
- , *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, tomo 1, pp. 725-909.
- Triviño, María Victoria, *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, BAC, 1999.
- Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Editions sociales, 1991.

Zugasti, Miguel, «Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de *La santa Juana* (1613-1614)», *Teatro de palabras*, 6 (2012) pp. 31-81.