



## “Ya la comedia es un mapa”. Cervantes y la teatralización del espacio geográfico

Jörg Dünne  
Universität Erfurt

### Resumen

El artículo se propone analizar la relación entre la comedia española del Siglo de Oro y la puesta en escena del espacio geográfico. Al ejemplo de una “comedia de santos” de Miguel de Cervantes, *El Rufián dichoso*, quisiéramos mostrar, que su autor, como Shakespeare o Lope de Vega, introduce una significación prioritariamente geográfica en el topos tradicional del *theatrum mundi*; pero además utiliza la escena y los mapas para constituir otros espacios que no pueden ser visualizados directamente y que uno podría llamar espacios “metageográficos”. Así, la literatura barroca da lugar a una nueva técnica de la imaginación espacial.

**Palabras-clave:** Miguel de Cervantes – comedia barroca – espacio geográfico – cartografía – *theatrum mundi*

### Abstract

The article is concerned with an analysis of how the Spanish Golden Age comedy and the staging of geographical space are related. The example of a “comedia de santos” by Miguel de Cervantes, *El Rufián dichoso*, will show that its author, like Shakespeare or Lope de Vega, introduces a predominantly geographical meaning into the traditional topos of the *theatrum mundi*; moreover, he uses the theatre scene and maps for constituting other spaces that cannot be visualized directly and that might

*Olivar* N° 17 (2012), 33-54, ISSN 1515-1115, CTCL, IdIHCS, FaHCE, UNLP – CONICET.



be called “metageographical” spaces. Thus, Baroque literature opens the way for a new technique of spatial imagination.

**Keywords:** *Miguel de Cervantes – Baroque comedy – geographical space – cartography – theatrum mundi*

Este artículo no es –en principio– nada más que una meditación acerca de un solo verso de una comedia cervantina, que ya figura en mi título: “Ya la comedia es un mapa” –la persona que emite esta frase, al principio de la segunda jornada del *Rufián dichoso*, es la Comedia como personaje alegórico, en conversación con otra alegoría, la Curiosidad. Partiendo de esa cita cervantina, me propongo analizar la relación entre la comedia del Siglo de Oro y la puesta en escena del espacio geográfico, como elemento importante, sino decisivo de la teatralidad barroca en su sentido de *theatrum mundi*.

En los párrafos que siguen, se enfocará primero la función de esa digresión alegórica en la acción de la pieza, clasificada a menudo como “comedia de santos”, así como la significación poetológica del diálogo entre la Comedia y la Curiosidad con respecto a la discusión contemporánea acerca la unidad de lugar (1). Acto seguido, ampliaré el contexto de mi análisis para relacionar el tratamiento cervantino del espacio de la acción de sus comedias con una concepción geográfica de la época, en la cual la teatralidad desempeña un papel muy importante (2). Finalmente, determinaré de este modo la relación compleja entre la representación geográfica y la representación teatral en Cervantes, en comparación con la utilización del espacio escénico en una comedia de Lope de Vega (3).

Me atrevo desde luego a formular la hipótesis central de mi ponencia: Cervantes, como otros autores dramáticos del Siglo de Oro, introduce gradualmente una significación prioritariamente geográfica en el topos clásico del *theatrum mundi*. Pero al contrario de un Shakespeare o de un Lope de Vega, a Cervantes, en su puesta en escena de la geografía moderna, le interesa menos el mapa como accesorio escénico; él utiliza más bien la escena y los mapas para constituir otros espacios que no pueden ser visualizados directamente y que uno podría llamar espacios “metageográficos”. Así, la literatura da lugar a una nueva técnica de la imaginación espacial.

## 1) El diálogo entre la Comedia y la Curiosidad

*El rufián dichoso* de Cervantes<sup>1</sup>, cuya redacción es posterior a la primera parte del *Quijote* y que se publica por primera vez en 1615 con las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, es clasificado muy a menudo como "comedia de santos", basada en la conversión de un llamado Cristóbal Lugo, hijo de un tabernero sevillano que se aprovecha de la protección del influyente inquisidor don Tello de Sandoval para llevar una vida rufianesca en Sevilla. Mientras su vida religiosa en la segunda y tercera jornada lo muestra sufriendo por los pecados de otros, y muriendo después de estos sufrimientos como santo, la conversión misma ocurre de manera elíptica entre la primera y la segunda jornada, adquiriendo para el lector/espectador un carácter casi instantáneo. Aunque basado en fuentes hagiográficas (la principal, Dávila Padilla, 1625), el texto de Cervantes rompe, según Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini (1986), con la tradición de la comedia de santos, ya que caracteriza al protagonista no como un hombre pasivo que recibe la gracia divina, sino como dotado de una conciencia activa y crítica que elige su conversión por libre albedrío. Es significativo que sea justamente un juego naipes del que hace depender su suerte (*RD*, v. 1000-1039, 1086-1105)<sup>2</sup> –así, la providencia divina de la tradicional comedia de santos es sustituida por la contingencia provocada por el mismo protagonista.

En aquel momento nada indica aún la inminente conversión del rufián; más bien, él mismo prevé un posible futuro como criminal:

Juro a dios omnipotente  
que, si las [sc. las 'súmulas' que le quedan a Lugo] pierdo al presente  
me he de hacer salteador  
(*RD*, v. 1017-1019)

Pero al ganar inesperadamente, Lugo decide curar "contrario con contrario" (*RD*, v. 1167) y hace voto de ser religioso en vez de salteador,

<sup>1</sup> Cervantes, 1986. En lo siguiente, cito esta edición con la sigla *RD*, con los números de los versos citados.

<sup>2</sup> Esa decisión hace pensar en la famosa apuesta de Pascal. Sobre la importancia del juego en el teatro en el Siglo de oro en general, véase Nitsch (2000).

siguiendo el consejo que le da su amigo Lagartija: “O sé rufián, o sé santo” (*RD*, v. 1146).

Con esa decisión se acaba la primera jornada y la segunda empieza con la salida de “*dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito ‘Curiosidad’; en la otra, ‘Comedia’*” (*RD*, después del v. 1209). Al final de su diálogo, las dos alegorías salen para dejar libre la escena al antiguo rufián convertido ahora en fray Cristóbal, y a fray Antonio, su amigo Lagartija (*RD*, después del v. 1312). Al cambio de vida de los dos personajes corresponde exactamente el cambio del espacio de la acción: de Sevilla, la acción se traslada en la jornada segunda a la ciudad de México, adonde Cristóbal Lugo ha sido llevado por su amo don Tello.

Con respecto a la acción del drama, el diálogo alegórico sustituye al desarrollo dramático de la conversión del rufián en religioso. Pero el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad cumple además otra función: la de un discurso metapoético que justifica sobre todo el abrupto cambio espacial.

La Curiosidad ha venido a ver a la Comedia para informarse de las razones de la reciente transformación de la que dice ser su “amiga grande” (*RD*, v. 1228). La asociación de la Comedia con la Curiosidad no es sorprendente, ya que el teatro y la curiosidad están íntimamente vinculados desde las *Confesiones* de San Agustín, aún de manera negativa, es decir en forma de pecado (véase Skutella, 1962, X: 35,55, así como Blumenberg, 1996:364). Pero no se trata en la comedia cervantina, por lo menos no directamente, de la tensión subyacente entre la curiosidad y la religión. La Curiosidad tiene aquí la mera función de sorprenderse de la mudanza de los costumbres de la comedia misma en comparación con la tragedia y la comedia antigua de los autores griegos y latinos (véase *RD*, v. 1239) – su personaje ha dejado de usar sus “antiguos trajes” (*RD*, v. 1212). La Comedia justifica esa transformación, de manera muy semejante al *Arte Nuevo* de Lope de Vega (1971), con el argumento de que “[l]os tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes” (*RD*, v. 1229f). Más adelante, su respuesta enfoca la cuestión de la unidad de lugar, ya discutida por Lope de Vega en su *Arte nuevo*. Lo que decreta la Comedia es aparentemente muy similar; en ese contexto aparece entonces la fórmula ya mencionada de la “comedia como mapa”:

Ya represento mil cosas,  
 no en relación, como de antes,  
 sino en hecho, y así es fuerza  
 que haya de mudar lugares;  
 que como acontecen ellas  
 en muy diferentes partes,  
 voime allí donde acontecen,  
 disculpa del disparate.  
 Ya la comedia es un mapa  
 donde no un dedo distante  
 verás a Londres y a Roma,  
 a Valladolid y a Gante.  
 Muy poco importa al oyente  
 que yo en un punto me pase  
 desde Alemania a Guinea  
 sin del teatro mudarme;  
 el pensamiento es ligero:  
 bien pueden acompañarme  
 con él doquiera que fuere,  
 sin perderme ni cansarse.  
 (RD, v. 1245-1264)

Según parece, la identificación entre comedia y mapa es de índole metafórica y significa la capacidad de la "comedia nueva" de trasladarse en el espacio. Con respecto a la trama de la pieza dice la Comedia:

A México y a Sevilla  
 he juntado en un instante,  
 zurciendo con la primera  
 ésta y la tercera parte:  
 una de su [= de Cristóbal Lugo] vida libre,  
 otra de su vida grave,  
 otra de su santa muerte  
 y de sus milagros grandes.  
 (RD, v. 1289-1296)

Es interesante notar que la Comedia, lejos de negar la ruptura de la trama debido al cambio del espacio, la expone deliberadamente utilizando la expresión “zurcir”: zurcir significa no sólo coser la rotura de una tela “tan sutil que no se echa de ver la costura” (Covarrubias Orozco, 1995) sino también, en sentido figurativo, “mentir, añadiendo unas mentiras a otras, para componer en la apariencia alguna especie, y que sea difícil averiguar la verdad” (Real Academia Española, 1963). Como ya lo han anotado Spadaccini y Talens, la libre disposición de los lugares de la acción dramática ya no se subordina a la unidad de la acción sino que acaba incluso por subvertirla<sup>3</sup>.

El diálogo entre la Comedia y la Curiosidad está situado deícticamente en México –el “medio de transporte” con el que se han trasladado ahí es la palabra: “en México (...) / adonde el discurso ahora / nos trajo aquí por el aire” (RD, v. 1282-1284). Esto lleva a Spadaccini y Talens a una suposición en cuanto a la lógica de la yuxtaposición de los espacios de la acción en el *Rufián*. Comentan: “Ninguno de los [...] lugares tiene más consistencia que la que le otorga el discurso que los nombra” (Spadaccini y Talens 1986,57) Hay dos aspectos que, según mi parecer, merecen un comentario suplementario:

- Primero, es curioso que Cervantes no se fíe del espacio físico de la escena para representar un lugar, sino de la fuerza semiótica de la palabra. Volveré sobre ese asunto al final de este artículo, en el contexto de mis reflexiones sobre la imaginación espacial de Cervantes.
- Segundo, la determinación de los lugares por el ‘discurso’, por perspicaz que sea, no me parece suficiente para comprender la concepción cervantina del espacio. Creo que hay una matriz aún más fundamental que rige el uso de la palabra para designar lugares en el espacio geográfico, a saber, el mapa. A mi parecer, la importancia del mapa para la lógica de la yuxtaposición de espacios geográficos en Cervantes no es solamente metafórica, sino bien concreta. El mapa proporciona a Cervantes un nuevo tipo de “unidad espacial”, más allá de la concatenación de espacios físicos a través del viaje. En Cervantes, lo que en realidad está separado “por tanto mar sin

<sup>3</sup>Véase Spadaccini y Talens 1986,50. Los autores llegan a afirmar que el cuestionamiento de la “motivación” de la conversión de Lugo equivale a un “desmontaje” formal y ideológico de la comedia de santos (54).

naves" (*RD*, v. 1300), se ve en el mapa "no de un dedo distante" (*RD*, v. 1255).

En los párrafos que siguen intentaré aclarar cómo esta concepción cartográfica del espacio cervantino está ligada a una concepción específica de teatralidad.

## 2) El teatro de la geografía

Para poder apreciar mejor el alcance de la relación entre el teatro y la cartografía en el Siglo de Oro y particularmente en el teatro cervantino, me parece apropiada una pequeña digresión. El teatro español todavía carece de investigaciones en ese campo<sup>4</sup>. Es posible que esta situación se deba al hecho de que el teatro del Siglo de Oro se considera muy a menudo como parte de una tradición ininterrumpida o restituida que proclama un orden cosmológico/ teológico, condensado de manera emblemática en el *topos* del *theatrum mundi*<sup>5</sup>. Si fuera así, no habría lugar para una concepción moderna, es decir "geográfica", del espacio en el teatro español. La tradición cosmo-teológica es innegable; sin embargo, no hay que despreciar el vivo interés, expresado en varias comedias, por los descubrimientos españoles en América (Andrés, 1990 y 1991). Por cierto, la forma específica en que la corona española de aquella época administra sus conocimientos acerca del territorio americano está marcada por una política del sigilo y no deja pasar muchas informaciones al público o a la imprenta. Eso es verdad sobre todo en lo que respecta a los mapas de América (véase Hernando, 1995). En cuanto a la difusión de los conocimientos geográficos de la época, es necesario esperar hasta la segunda mitad del siglo XVI para que circulen en España los primeros mapas impresos. Pero desde luego, el mapa se ha vuelto un objeto más o menos familiar no sólo en las bibliotecas, sino también en el teatro.

<sup>4</sup>Ricardo Padrón (2004: 236 ss.), al final su reciente estudio sobre la relación entre cartografía y literatura española, menciona esta pista por explorar.

<sup>5</sup>Para el *topos* del *theatrum mundi* véase el estudio clásico de Curtius (1947); Friedrich (1955) sostiene la primacía del modelo teológico del *theatrum mundi*, mientras que Küpper (1990) argumenta en favor de una *renovatio* discursiva de tal orden luego de su "caotización" moderna.

No puedo intentar aquí un inventario exhaustivo del empleo del término “mapa” como motivo teatral concreto o metafórico, ni como accesorio o decorado escénico en el Siglo de Oro español. Más bien, se trata de aclarar hasta qué punto la aparición del mapa en el teatro del Siglo de Oro español es el signo de una transformación sensible de la imaginación espacial, lo que puede también tener repercusiones en la puesta en escena concreta. A ese respecto, ya existen algunas investigaciones sobre el teatro isabelino en Inglaterra, que a mi modo de ver, se podrían tomar como base para aplicarlas al teatro español. En el teatro inglés, además de la presencia muy marcada de mapas como objetos escénicos (*props*) en algunas obras conocidas de Shakespeare y de Marlowe<sup>6</sup>, el nombre del “Globe Theatre” ha provocado un viva discusión acerca de la relación entre teatro y geografía.

John Gillies (1994), en su *Shakespeare and the Geography of Difference*<sup>7</sup>, ve en el concepto del “Globe Theatre” la copresencia de una tradicional visión cosmológica del *theatrum mundi* y de una concepción moderna de la geografía que tiene una estrecha relación con el teatro (Gillies 1994, cap. 3). Para probar su hipótesis, Gillies investiga las afinidades entre el teatro como escena y una obra cartográfica que es considerada hoy en día como el primer atlas de la historia, y que lleva un título significativo. Se trata del *Theatrum orbis terrarum* del cartógrafo holandés Abraham Ortelius, una antología de mapas de todos los continentes del mundo, publicado por primera vez en el año 1570 (Ortelius, 1991). El *Theatrum* es un éxito comercial inmenso y se traduce a varios idiomas. La primera traducción al español aparece, con algún retraso, en 1588, pero ya quince años antes, el duque de Alba le entrega a Ortelius el título de “Geógrafo de su Majestad” de Felipe II<sup>8</sup>. Cabe preguntar cuál es la significación exacta del concepto de ‘teatro’ para Ortelius, y si esa concepción tiene algo en común con los teatros en el sentido estricto de la palabra, es decir donde se representan comedias. Según Gillies, el *Theatrum* de Ortelius va más allá del concepto tradicional del *theatrum* como un saber ordenado de manera enciclopédica, como por ejemplo en

<sup>6</sup>Se trata ante todo de *King Lear* de Shakespeare (Gillies, 2001) y de *Tamburlaine*, de Christopher Marlowe (Gillies, 1998).

<sup>7</sup>Un resumen preciso de su hipótesis principal se encuentra también en Gillies (1998). Otro estudio acerca de este tema es el de Sullivan (1998).

<sup>8</sup>Sobre la recepción de Ortelius en España véase Hernando (1995:140-153).



un *theatrum memoriae* (véase Yates, 1966). Contiene además un aspecto muy moderno de "puesta en escena"<sup>9</sup>.

Para comprender cómo una enciclopedia del saber geográfico de aquella época puede asemejarse a un concepto de 'puesta en escena' o incluso de 'performatividad'<sup>10</sup>, hay que tener en cuenta que el *Theatrum orbis terrarum*, así como los atlas que se inspiran en él, simulan una construcción arquitectónica que se asemeja a su vez a un teatro público. Además de figuras alegóricas que representan los cuatro o hasta cinco continentes, el frontispicio del *Theatrum* de Abraham Ortelius (véase fig. 1) muestra, por ejemplo, dos columnas laterales que sostienen una construcción arquitectónica en forma de ventana, y que se abre en perspectiva hacia un espacio plano en el que está escrita la palabra "Theatrum". Este espacio se presenta como la pared de una fingida "sala del mappamondo" en un palacio renacentista italiano<sup>11</sup>. Al mismo tiempo, su aspecto alude también a una escena teatral. Esta proximidad se ve aún más claramente en el frontispicio del primer tomo del *Atlas* de Gerardus Mercator y de Iodocus Hondius del año 1633 (véase Gillies, 1994: fig. 14), en el cual aparecen actores de todo el mundo, que ya no se encuentran al margen como las alegorías de los continentes de Ortelius, sino sobre el tablado de la misma escena (véase fig. 2).

Pero hay aún otro aspecto a destacar de la 'puesta en escena'. Desde luego, los frontispicios no son nada más que escenarios simulados en la página de un libro. De ahí surge la posibilidad ya no de una realización arquitectónica sino de la aparición de personas imaginarias actuando virtualmente en un territorio dado e indicado por el mapa. De esa manera, los frontispicios llaman la atención sobre la posibilidad de que los territorios vacíos de los mapas se llenen de habitantes o de viajeros virtuales.

El concepto del viaje virtual era muy popular en la época. En el prefacio de una obra que complementa los mapas geográficos del *Theatrum* de Ortelius con vistas corográficas de las ciudades del mundo, las *Civitates Orbis Terrarum* por Georg Braun, el editor afirma que lo más agradable que uno pueda imaginar es un viaje, que, sin abandonar la

<sup>9</sup>Para el doble sentido del concepto de "teatro" en los siglos XVI y XVII (*theatrum* como "inszenatorische" vs. "repräsentative Form der Darstellung"), véase Matussek (2002).

<sup>10</sup>Véase, entre la abundante literatura a este respecto, sobre todo Fischer-Lichte (2003).

<sup>11</sup>Por ejemplo, la "sala del mapamondo" en el "Palazzo Farnese" o en el "Palazzo Vaticano" en Roma (véase Gillies, 1994:73, n. 9).

propia casa, permita ver todo lo que ve un viajero real, pero sin los esfuerzos y los peligros que implica tal viaje:

Quid enim dici poterit, aut fingi iucundius, quàm in loco aliquo tuto, & à periculorum metu alieno, apud penates domesticos, vniuersam terrae, quam inhabitamus, formam, regionibus diuersis, fluminibus & aquis discretam, vrbium, & oppidorum nitore ornatam, librorum istorum praesidio intueri, illudque inspectione picturae, & adiunctatum enarrationum lectione cognoscere, quod alij longis & difficillimis itineribus vix vnquàm consequi potuerunt? (Braun y Hogenberg, 1965, t. 1)<sup>12</sup>

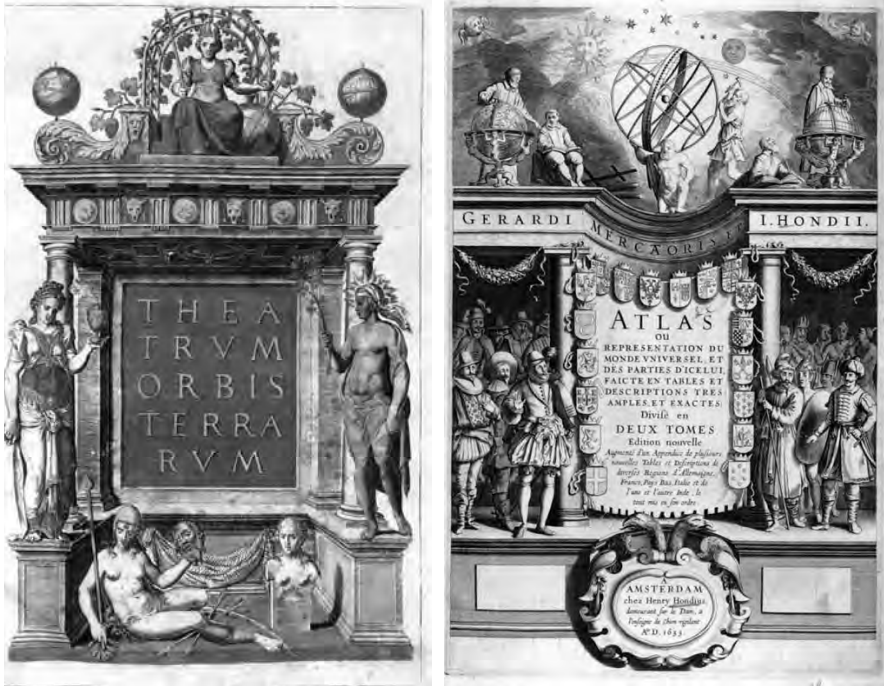


Fig. 1: Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), v. 1, fsp. Fig. 2: Mercator – Hondius, *Atlas* (1633), v. 1, fsp.

<sup>12</sup>“*Georgius Braun, Agrippinas benevolis lectoribus*”. Véase también sobre ese tema Büttner (2000:166-172; “Reisen im Lehnstuhl”).

Cabe preguntarse como las concepciones del atlas como escenario arquitectónico o como matriz para viajes imaginarios influyen en la práctica teatral del Siglo de Oro español, y particularmente en Cervantes. Este será el propósito de mi último capítulo.

### 3) Cervantes y las geografías imaginarias

Partiendo de Ortelius y apoyándose en las diferentes formas de teatralidad cartográfica analizadas por Gillies, se puede decir que hay dos variantes de la utilización del mapa en el teatro: una es su fusión por lo menos parcial con la escena real, arquitectónica, del teatro, y otra la propuesta de una escena alternativa, esencialmente imaginaria. Antes de volver a Cervantes, quien, eso ya quedará claro a esta altura, opta por la segunda variante, parece útil una breve mirada contrastiva sobre el teatro de Lope de Vega. A este propósito, he elegido su comedia de costumbres *El arenal de Sevilla* (1603)<sup>13</sup>, que, por diferente que sea del *Rufián dichoso* en cuanto al género dramático, tiene el mismo lugar de acción que la primera jornada del *Rufián*, es decir Sevilla. No entraré aquí en el detalle de la intriga<sup>14</sup>; me limitaré a analizar la relación entre el espacio geográfico de la acción y el espacio técnico de la escena en la obra de Lope.

Aunque la comedia, por estar destinada a la representación en un corral, debe prescindir de un decorado muy suntuoso, una acotación del

<sup>13</sup>He utilizado la edición digital de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: Vega y Carpio (2002). Es la única edición accesible que numera los versos, aunque la numeración se refiera no a la pieza en su totalidad sino a cada acto. En lo siguiente, *AS* (seguido del número de acto y el número de verso)

<sup>14</sup>El enredo principal es el siguiente: Don Lope viene a Sevilla para embarcarse a las Indias, huyendo de sus amores infelices con Lucinda después de haber herido, por celos, a Alberto, que suspira también por Lucinda. El encuentro con Laura en el arenal de Sevilla (*AS*, I, v. 613 ss.) hace olvidar sus planes a don Lope; mientras vive en casa de Laura como su fingido "primo" y gozando de su amor, Lucinda, vestida de gitana, viene a Sevilla (*AS*, II, v. 1 ss.) y quiere volver a conquistar a don Lope, fingiendo que él es también un gitano que quiere engañar a Laura (*AS*, III, v. 341 ss.). La peripecia de la pieza se da mediante la aparición de Alberto, el otro amante de Lucinda (*AS*, III, v. 803 ss.); gracias a él, se confirma la verdadera identidad de don Lope, y después de la reconciliación entre Alberto y Lope, este último declara que quiere casarse con Laura, y Lucinda debe contentarse con Alberto. Para un análisis más extenso de la obra, véase ahora Lay Brander (2011:243-254).

autor indica de manera explícita: “Véanse unas proas de barcos con ramos y dos o tres Arraeces con remos” (AS, I, después del v. 154). Estos decorados debían aparecer en el nivel inferior de la fachada del teatro (Ruano de la Haza y Allen, 1994:436) y como sinécdoque indicaban el lugar imaginario de la escena, es decir el arenal sevillano el día festivo cuando el capitán general Juan de Cardona regresara a la ciudad. Así, las fiestas al aire libre en la zona ribereña del Guadalquivir, famosa por su animación y por ser el lugar donde se encontraba gente del mundo entero, fueron destinadas a ser revividas en cierta manera sobre la escena de un corral madrileño.



Fig. 3: Georg Braun, *Civitates Orbis terrarum*, vol. 2, “Sevilla”.

Este tipo de presentación de un espacio concreto está ligado a la primera variante de la constitución geográfica del espacio teatral: no sólo las diversas descripciones del arenal parecen establecidas desde una perspectiva elevada<sup>15</sup>, como si se tratara de un mapa corográfico, siguiendo el modelo de la vista de Sevilla en la cuarta parte de las *Civitates orbis*

<sup>15</sup> Véase sobre todo AS, I, vv. 1-50, donde el arenal es descrito a través de la perspectiva femenina de la protagonista Laura y su tía Urbana.

*terrarum* (fig. 3); además, se hace una alusión explícita a las numerosas representaciones cartográficas de la ciudad:

Hase cifrado Sevilla  
 como todo el mundo en mapa,  
 tanto, que el arena tapa  
 en esta trillada orilla.  
 [habla URBANA]  
 (AS, II, v. 635-638)

Y ni siquiera queda excluida la posibilidad, aunque no mencionada en las acotaciones, de que una vista corográfica de Sevilla forme realmente parte del decorado escénico, como en otra obra de Lope, *El Brasil restituído*. Allí, una acotación indica: "*Machado, soldado, en el muro de un lienzo de ciudad, que esté hecho en la fachada del teatro*" (Ruano de la Haza y Allen, 1994:437).

Para las obras como *El arenal de Sevilla*, la evolución de la técnica de la puesta en escena sobre todo en las fiestas palaciegas, pero que tiene sus repercusiones también en los corrales, es muy importante porque multiplica las posibilidades de visualización de un espacio geográfico en el teatro. Con su visión en perspectiva, la escena palaciega intensifica también la ilusión de la visión corográfica de un paisaje o de una ciudad desde alguna distancia, es decir desde la posición de los espectadores<sup>16</sup>.

Muy al contrario de la utilización lopesca del mapa, para Cervantes el mapa no necesita ser adaptado a la perspectiva del espectador teatral, ya que no sirve en primer lugar a una visualización en la misma escena. El mapa proporciona más bien una "metageografía"<sup>17</sup> no inmediatamente

<sup>16</sup> Acerca de la simulación de un espacio en perspectiva a partir del inicio del siglo XVII, véase Shergold (1967:295 ss.). Sobre la utilización, algo más tardía, de la cartografía en el auto sacramental véase también el análisis que Kirsten Kramer hace, en este volumen, de la loa del *Viático cordero* de Pedro Calderón de la Barca, donde la Geografía aparece como personaje alegórico, que realiza una reflexión metapoética muy compleja sobre la relación entre la representación cartográfica y la puesta en escena.

<sup>17</sup> La importancia de ese concepto para una "cartografía en prosa" ha sido desarrollado, siguiendo a Edmundo O' Gorman (1986), por Padrón (2004:26 ss). La metageografía de la cual hablan O'Gorman y Padrón no está inmediatamente ligada a la materialidad del mapa, pero la representación cartográfica en general constituye una especie de *a priori* histórico para poder imaginar visualmente un espacio moderno en su

visual como marco para la imaginación espacial. En este empleo “meta-geográfico”, la presencia material de un mapa en la escena no es indispensable –es suficiente evocar el modelo cartográfico de la constitución del espacio para estimular la imaginación del espectador. Este tipo de utilización del mapa es, por lo menos en principio, independiente también del medio en el que se evoca la presencia del mapa –como base para la imaginación cartográfica puede servir, por ejemplo, también en un texto en prosa. Es precisamente ese tipo de utilización de mapas al que alude el *Don Quijote* cervantino, cuando su héroe cómico dice al inicio de la segunda parte:

porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed... (Cervantes, 1998: 672; II, 6)

Cabe preguntar exactamente en qué este tipo de constitución de un espacio cartográfico virtual se distingue de la puesta en escena técnicamente ‘cartográfica’ del teatro de Lope. Para terminar, quisiera demostrar mediante el ejemplo del *Rufián dichoso* que la metageografía cervantina hace posible una crítica perspicaz del espacio puramente visual de la escena teatral y de la ilusión referencial que ese tipo de espacio produce.

En la segunda y en la tercera jornada del *Rufián dichoso*, no es cuestión de mapas directamente. En general y en comparación con el drama de Lope, son muy pocas las acotaciones que se refieren a la puesta en escena en el *Rufián dichoso* de Cervantes, ya en la primera jornada situada en Sevilla y aún menos en la segunda y tercera jornada en México. Es aquella simplicidad de la escena que Cervantes defiende también en el prólogo de sus *Ocho comedias*, cuando habla del teatro en la época de Lope de Rueda (véase Cervantes, 1986:101 s.).

En el *Rufián*, todos los recursos técnicos de la escena, como por ejemplo la aparición de una gloria al final de la jornada primera (*RD*, después del v. 1205) o la utilización del “espacio interior” de la escena y de la música (véase por ejemplo *RD*, v. 1735-1751), son reservados a la puesta en escena de las apariciones sobrenaturales, pero al contra-

---

“extensión” –véase a este respecto la oposición entre el “espacio-localización” de la Edad Media y el “espacio-extensión” a partir del siglo XVII según Michel Foucault 1994, 753.

rio de lo que se podría esperar de una "comedia de santos", no sirven simplemente para autenticar lo visto, sino para cuestionarlo. Al inicio de cada una de las apariciones visionarias de fray Cristóbal, las acotaciones afirman con una insistencia algo irritante que se trata de un hecho real, atestiguado por las crónicas:

Entren a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. (RD, después del v. 1759)

Lo que sigue, es decir la primera tentación de fray Cristóbal por "Venus blanda amorosa" (RD, v. 1761), el público lo ve desde la perspectiva de fray Antonio alias Lagartija; sin embargo, la verdad de lo visto en la escena es desmentida por fray Cristóbal, cuando habla con su amigo después de aquel momento: "Debía de estar durmiendo, / y soñaba" (RD, v. 1824s.). Así, la "verdad" de la apariencia de los demonios, afirmada un poco antes de manera exagerada en las acotaciones, es cuestionada por el mismo protagonista. El espectador ve en la escena algo de cuya verdad no puede estar seguro.

Lo que está en juego aquí no es solamente una crítica de la comedia de santos, como lo han demostrado Spadaccini y Talens<sup>18</sup>, sino también una crítica de la maquinaria teatral para crear ilusiones visuales. En su repuesta (tal vez soñada) a los demonios que quieren tentarlo, fray Cristóbal habla de las tentaciones como si hablara de elementos de la escena, a saber el despeñadero y los escotillones<sup>19</sup>.

Si por esta senda estrecha  
que la cruz señala y forma  
no pone el pie el que camina  
a la patria venturosa,  
cuando menos lo pensare,  
de improviso y a deshora,

<sup>18</sup> Spadaccini y Talens (1986:65) afirman que se trata de una estrategia irónica de Cervantes para dismantelar las verdades fingidas de la hagiografía.

<sup>19</sup> Véase, acerca del despeñadero, Ruano de la Haza y Allen (1994:426-432) y acerca de los escotillones (Ibíd.: 461-467).

caerá de un despeñadero  
del abismo en las mazmorras.  
(*RD*, v. 1784-1791)

De este modo, las visiones se dan a conocer implícitamente por lo que son según Cervantes: falsos efectos teatrales. No representan la caída del hombre, tanto como la caída cómica y estudiada del actor desde la altura del balcón al subsuelo del tablado.

La gran mayoría de los espacios geográficos evocados en la obra no aparecen concretamente en la escena, sólo son mencionados por los actores. La Comedia como personaje alegórico en su réplica ya analizada habla de Londres, de Roma, de Valladolid, de Gante, de Alemania y de Guinea, y ya antes Lagartija procede a una enumeración caótica de lugares geográficos (desde el Cairo a la Lombardía) en un romance cómico (véase *RD*, v. 208-211) <sup>20</sup>.

Esa tendencia a la superposición del espacio real de la acción (y de su posible realización concreta en el decorado escénico) por otros espacios imaginarios cobra particular importancia en la segunda jornada. Allí, el espacio geográfico de la ciudad de México se encuentra hibridizado por otro espacio virtual muy significativo. Ya las tentaciones de fray Cristóbal pueden entenderse como una alusión a los padres del desierto de los primeros siglos de la era cristiana, y sobre todo a la *Vita Antonii* de Atanasio (Gottfried, 1986). Esa alusión se vuelve explícita cuando el Prior dice de fray Cristóbal que lleva una vida ejemplar comparable a la de los ascetas del desierto:

Él es un ángel en la tierra, cierto  
y vive entre nosotros de manera,  
como en las soledades del desierto;  
(...)  
Resucitado ha en la penitencia  
de los antiguos padres, que en Egipto

<sup>20</sup>Sobre la enumeración como manera de referirse por escrito a geografías imaginarias véase Gillies 1998 y 1994,59. El carácter “caótico” (el término es de Spitzer, 1955) de la enumeración cervantina es debido al modo cómico que tiene Lagartija de referirse a esa técnica de la imaginación, lo que presupone que ya es familiar en la época de Cervantes.



en ella acrisolaban la conciencia.  
 (RD, v. 1448-1450/ 1463-1465)

De esa manera, el espacio geográfico concreto de México se ve absorbido por un espacio virtual vacío, a saber, el desierto. El espacio imaginario “puro” se superpone al espacio histórico cargado de significaciones y connotaciones nada “puras” de la colonización.

A pesar de ese intento de purificar los espacios evocados en la escena, la evocación de una geografía religiosa del pasado no significa necesariamente que Cervantes haya abandonado el paradigma de un espacio geográfico moderno para volver al tradicional espacio cosmológico de la cristiandad. Más bien, puede haberse inspirado una vez más en Ortelio, que fue no sólo el inventor del Atlas moderno, sino también de la cartografía histórica, a la cual dedica una parte importante de su *Theatrum*, intitulada *Parergon*. Precisamente, el mapa del Egipto antiguo fue el primer mapa histórico hecho por Ortelius<sup>21</sup> (véase fig. 4).



Fig. 4: Abraham Ortelius, *Parergon* del *Theatrum Orbis Terrarum* (1579), “Aegyptus antiqua”.

\*\*\*

<sup>21</sup> Véase sobre Ortelio y la cartografía histórica, y en especial sobre su mapa de Egipto, Meurer 1998.

En suma, los espacios concretos de la escena teatral de Cervantes son hibridizados, si no sustituidos casi en su totalidad por espacios imaginarios que tienen, sin embargo, su posible origen en una metageografía bien concreta, es decir en la imaginación cartográfica. Al vaciamiento crítico de la escena real corresponde una proliferación deliberada de los lugares imaginarios a través de una técnica cartográfica de imaginación. Estos dos movimientos de vaciamiento y de proliferación imaginaria se encuentran también en otras obras cervantinas.

Por ejemplo, el principio de la escena vacía es fundamental en el *Retablo de las maravillas*. Ese entremés, además de ser una crítica muy aguda de la situación religiosa en la época de Cervantes, es, en mi opinión, también una especie de poética positiva de la fuerza de la imaginación.

Para encontrar otros casos de proliferación de la imaginación cartográfica en Cervantes no es necesario limitarse a sus obras teatrales. Al fin y al cabo, la concepción del espacio virtual que he intentado desarrollar en mi ponencia se vuelve más o menos independiente de la escena teatral en el sentido estricto de la palabra. La palabra pronunciada en el teatro puede evocar un espacio imaginario tanto como la palabra leída en un texto narrativo<sup>22</sup>. De acuerdo con Spadaccini y Talens (1986), podría decirse que, en el fondo, la obra teatral de Cervantes está escrita para ser actualizada en la imaginación del lector y no en la escena de un teatro.

Haría falta otro estudio más extenso para analizar las implicaciones de las cartografías narrativas de Cervantes en la *Novelas ejemplares*, en el *Quijote* y, sobre todo, en el *Persiles*, que siempre tienen, a su vez, un aspecto de puesta en escena teatral (Dünne, 2011:241-367). Como resumen provisorio de mis reflexiones quisiera retener solamente que el teatro cartográfico imaginario de Cervantes no se confunde con la escena teatral: es su otra escena – “sein anderer Schauplatz”<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Sobre la función de la teatralidad en los textos narrativos de Cervantes, véanse también los artículos de Claudia Jünke y de Wolfram Nitsch.

<sup>23</sup> En su *Traumdeutung*, Freud (1996:541) designa así el sueño, refiriéndose a Fechner.

## Bibliografía

- ANDRÉS, CHRISTIAN, 1990, *Visión de Colón de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Reichenberger.
- , 1991, *Visión de los Pizarros de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina*, Kassel: Reichenberger.
- BLUMENBERG, HANS, 1996, *Die Legitimität der Neuzeit*, 2ª edición, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BRAUN, GEORG y FRANS HOGENBERG, 1965. *Civitates Orbis Terrarum*, [repr. de la ed. 1572-1618], R.A. Skelton (ed.), 3 vols., Bärenreiter: Kassel/Basel.
- BÜTTNER, NILS, 2000. *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- CERVANTES, MIGUEL DE, 1986, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens (eds.), Madrid: Cátedra.
- , 1994, *Novelas ejemplares*, Harry Sieber (ed.), 2 vols., Madrid: Cátedra.
- , 1995, *Entremeses*, Nicholas Spadaccini (ed.), Madrid: Cátedra.
- , 1998, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), 2 vols., Barcelona: Instituto Cervantes.
- , 2001, *Los baños de Argel*, ed. digital de Sevilla Arroyo, Florencio, URL.  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/685057465652274754491/index.htm> (21/09/2005).
- COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: ed. Maldonado, Felipe C.R., segunda edición, Castalia [ed. Original 1611].
- CURTIVS, ERNST ROBERT, 1947. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke.
- DÁVILA PADILLA, AGUSTÍN, 1625, *Historia de la Fundación y discurso de la Provincia de Santiago de Mexico de la Orden de Predicadores*, [primera edición Madrid 1596], Bruselas.
- DÜNNE, JÖRG, 2011. *Die kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München: Fink.

- ORTELIUS, ABRAHAM, 1991, *Theatrum Orbis Terrarum*, [repr. de la ed. 1595], Firenze: Giunti.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (ed.), 2003. *Performativität und Ereignis*, Tübingen: Francke.
- FOUCAULT, MICHEL, 1994. "Des espaces autres", en: *Dits et écrits*, Daniel Defert y François Ewald (eds.), vol. IV, Paris: Gallimard, 752-762.
- FREUD, SIGMUND, 1996. *Die Traumdeutung*, Frankfurtam Main: Fischer.
- FRIEDRICH, HUGO, 1955. *Der fremde Calderón*, Freiburg: Schulz.
- GILLIES, JOHN, 1994. *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge: University Press.
- , 1998. "Elizabethan Drama and the Cartographizations of Space", en: John Gillies y Virginia Mason Vaughan (eds.), *Playing the Globe. Genre and Geography in English Renaissance Drama*, London: Associated University Press, 19-45.
- , 1998. "Marlowe, the Timur Myth, and the Motives of Geography", en: Gillies, John y Mason Vaughan, Virginia (eds.), *Playing the Globe. Genre and Geography in English Renaissance Drama*, London: Associated University Press, 203-229.
- , 2001. "The Scene of Cartography in King Lear", en: Andrew Gordon y Bernhard Klein (eds.), *Literature, Mapping, and the Politics of Space in Early Modern Britain*, Cambridge: University Press, 109-137.
- GOTTFRIED, ADOLF (ed.), 1986. Aurelius Athanasius, *Vita Antonii*, Heinrich Przybyla (trad.), Leipzig: St. Benno.
- HERNANDO, AGUSTÍN, 1995. *El mapa de España. Siglos XV-XVIII*, Madrid: Centro Nacional de Información Geográfica.
- KÜPPER, JOACHIM, 1990. *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón: Untersuchungen zum spanischen Barockdrama*, Tübingen: Narr.
- LAY BRANDER, MIRIAM, 2011. *Raum-Zeiten im Umbruch: Erzählen und Zeigen im Sevilla der Frühen Neuzeit*, Bielefeld: Transcript.
- MATUSSEK, PETER, 2002. "Die Memoria erschüttern. Zur Aktualität der Gedächtnistheater", en: Schramm Helmar (ed.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin: Dahlem University Press, 214-225.

- MEURER, PETER, 1998. "Ortelius as the Father of Historical Cartography", en: Marcel van den Broecke, Peter van der Krogt y Peter Meurer (eds.), *Abraham Ortelius and the First Atlas. Essays Commemorating the Quadricentennial of his Death*, Utrecht: HES Publishers, 133-161.
- NITSCH, WOLFRAM, 2000. *Barocktheater als Spielraum: Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen: Narr.
- O' GORMAN, EDMUNDO, 1993. *La invención de América*, 2ª edición, México: Fondo de Cultura Económica.
- PADRÓN, RICARDO, 2004. *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*, Chicago: University of Chicago Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1963. *Diccionario de autoridades*, [facs. de la ed. 1726-37], Madrid: Gredos.
- RUANO DE LA HAZA, J.M. y JOHN J. ALLEN, 1994. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia.
- SHERGOLD, N.D., 1967. *A History of the Spanish Stage*, Oxford: Clarendon Press.
- SKUTELLA, M. (ed.), 1962. Aurelius Augustinus, *Confessionum libri tredecim*, ed. bilingüe (latín-francés), E. Tréhorel, y G. Bouissiou (trads.), Bruges: Desclée de Brouwer.
- SPADACCINI, NICHOLAS y JENARO TALENS, 1986. "Del teatro como narratividad. Teoría y práctica teatral en Cervantes [introducción de los eds.]", en: Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Madrid: Cátedra, 11-80.
- SPITZER, LEO, 1955. "La enumeración caótica en la poesía moderna", en: *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 295-355.
- SULLIVAN, GARRETT A., 1998. *The Drama of Landscape. Land, Property and Social Relations on the Early Modern Stage*, Stanford: Stanford University Press.
- VEGA Y CARPIO, LOPE DE, 1971, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid: ed. Prades, Juana de José, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [facs. de la ed. 1609].
- , 2002, *El arenal de Sevilla*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ed. digital a partir de Sebastián de Cormellas (ed.), *Doze comedias de Lope de Vega Carpio (onzena parte)*, Barcelona, 1618.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80261652878793052754491/index.htm> (21/09/2005).

——, 2002, *Amar sin saber a quien*, ed. digital a partir de *Ventidos parte de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, ed. Viuda de Gonzalez, Juan, 1635, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260529543471504100035/index.htm> (21/09/2005).

YATES, FRANCES A., 1966. *The Art of Memory*, London: Routledge & Kegan Paul.