MÁS DETALLES SOBRE IRONÍA, SIMETRÍA Y SIMBOLISMO EN *EL BURLADOR DE SEVILLA*, DE TIRSO DE MOLINA *

Es difícil presentar nuevos hallazgos sobre un tema tan conocido y discutido como *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra,* siendo tan inmensa y en parte tan difícilmente accesible la bibliografía sobre este tema. Así es preciso contar con el hecho de que algunas de las siguientes observaciones hayan sido ya expuestas en estudios que yo desconozco.

Mis observaciones se fundan sobre todo en las investigaciones especiales de Ch. Aubrun, J. Casalduero, A. Castro, Courtney Bruerton, B. Croce, G. Delpy, W. Kraus, I. L. McClelland, W. Mettmann, E. H. Templin, K. Vossler y en los estudios del número de la *Revista de Estudios,* 1949, dedicado a Tirso de Molina, y persiguen la finalidad de enfocar la estructura de la pieza de acuerdo con los tres siguientes criterios: ironía, simetría y simbolismo.

Entre estos tres medios la ironía desempeña el papel más importante en muchas comedias de Tirso; pero es en *El Burlador de Sevilla* donde se nos aparece más evidente, predominando la burla como forma de ironía. Ésta es, sobre todo, degradatoria y presenta dos funciones diferentes: una negativa que es el engaño, otra positiva que es el deshacer el engaño.

La burla positiva, exhortativa, admonitiva, punitiva es ejecutada por los representantes de Dios, por los representantes del amor verdadero, auxiliante, ordenador, es decir, por don Gonzalo de Ulloa, en forma de estatua, por los reyes y por el criado Catalinón. La burla negativa, al contrario, es el instrumento que obra seducido por el amor profano y sensual, es decir, en primer lugar, Don Juan; en grado muy inferior, Isabela, Tisbea, Mota y Aminta. Estos últimos, contrariamente a Don Juan, no intentan ni engañar ni deshonrar a nadie. Se fundan más bien en el amor profano mismo, el cual, según el modo de pensar de Tirso, es "todo cautela" (Fabio, III/39). Sus engaños consisten en jugar con sus amantes, como Tisbea lo hace, en el juego del perro muerto con mujeres de mala fama (Mota) o en la infidelidad (Aminta).

Todas estas pequeñas burlas tienen que pagarlas llegando a ser víctimas de una más grande burla de Don Juan. Éste, faltando a las reglas del juego del amor, con cautela busca el engaño por sí mismo. El continuo empleo de palabras significativas como "disimular", "fingir", "trocar", "trueque", "huir", "escapar", muestran su astucia y simulación en los lances amorosos. Su comportamiento para con sus víctimas, sobre todo las de baja condición, corresponde al del torero frente al toro: su burla es un juego peligroso ejecutado con artificio. Su ostentación retórica, es decir, sus hipérboles lisonjeras, sus conceptos, el esplendor de sus palabras por las cuales seduce a sus víctimas, puede compararse con el embriagador triunfo del matador.

En los estadios de preludio Don Juan se sirve especialmente de bruscas antítesis ciásticamente ordenadas, como "Vivo en vos, si en el mar muero" (I/12, 584). Asimismo de juegos de palabras, de ambigüedades, de las hipérboles apasionadas del cesáreo *veni-vidi-vici* frente a Aminta: "Víte, adoréte, abraséme..." (III/7, 247). En los estadios avanzados de la burla aparecen alteraciones del contenido de cartas, mentiras, disimuladas promesas de matrimonio bajo la forma de la *reservatio mentalis* con ayuda de la metonimia, y el aparte que sirve también como medio de disimulación.

Sin embargo, el punto de gravedad de las burlas de Don Juan hay que buscarlo, en primer lugar, en la profanación de conceptos y símbolos sacrosantos. Profana Don Juan el concepto del tiempo ("que largo me lo fiais"), el de Dios (profana invocación de Dios, "por Dios", etc.), se burla de la estatua y de sus atributos. La profanación se extiende sobre los conceptos vida-muerte (I/12, 584 etc.), cielo-infierno, amor (mediante el mal uso de los conceptos fuego, frío, nieve, quemar, abrasar), fidelidad a la palabra dada, sobre todo del dar la mano como símbolo de la hospitalidad amante y honrosa, así como la del concepto e imagen de la muerte; éstos pertenecen a los crímenes más graves que comete Don Juan. Comienza por jugar livianamente con expresiones como "muerto", "muero", "muerto soy", empleadas como metáforas amorosas, y culmina en el escenario de la imagen de la muerte que es la estatua de piedra, de su ser de piedra, en general, y de sus pétreos atributos de honor, la barba y la espada. Aquí termina el triunfal-burlesco huir de Don Juan y comienza la contra-burla de Dios. A ésta preceden numerosas advertencias y admoniciones, tanto manifiestas como ocultas. De un modo manifiesto mediante el coro, el padre y el criado Catalinón cuyas admoniciones resultan las más certeras. Admoniciones ocultas en forma de la ironía dramática son, entre otras cosas, las palabras de Don Juan referentes a la muerte: (D. J.) "Muerto soy" — (Tisb.)

"¿Cómo, si andais?" — (D. J.) "Ando en pena como veis" (I/13, 694); "Si acaso / la palabra y la fe mía / te faltaré, ruego a Dios / que a traición y alevosía / me dé muerte un hombre... ([Ap.] muerto: / que, vivo, ¡Dios no permita!). Don Juan muere gritando las palabras poco antes profanadas: "Que me quemo, que me abraso, / muerto soy" (III/20, 970). La burla de Dios, su ironía de superioridad ha resultado más eficaz.

Ya hemos visto que la ironía se funda en la contrastación por la que adquiere una eficacia de claro-oscuro típicamente barroca debido a su ordenación simétrica mediante la repetición y el paralelismo. A las situaciones, a los conceptos, a los símbolos entendidos en sentido negativo, suceden las mismas situaciones, conceptos y símbolos en sentido positivo: a la burla de Don Juan sucede la burla positiva de la estatua; al falso apretón de manos de Don Juan frente a Isabel, Tisbea y Aminta sucede el admonitivo y punitivo apretón de manos de la estatua; al amoroso y honroso banquete de Gaseno sucede la burlesca invitación de la estatua por Don Juan, el banquete que él convierte en una manifestación de su *hybris*.

Del mismo modo los otros conceptos y símbolos se hallan frente a frente en una posición de polaridad. Su confrontación se acumula sensiblemente en las escenas que preceden las escenas culminantes. Especialmente se trata de la polaridad, larga duración —y brevedad de la vida (en las amonestaciones del padre, poco antes de la burla de Mota y Doña Ana, y en las escenas II/10, 398-410 y III/6, 158 y ss., y en las amonestaciones de Catalinón antes de la burla de Aminta).

Finalmente, todo el drama está lleno de las antítesis de: claro-oscuro, verdad-falsedad, honor-deshonor, risa-llanto, etc. El camino hacia el momento culminante del pecado se halla simbolizado por la referencia expresa al paso del día a la noche, por la creciente oscuridad exterior: II/1-8 claridad (1-3 el rey en el centro de las escenas, 4-8 leves burlas de Don Juan), II/9-10 crepúsculo (preparación de la burla grave, encuentro con el padre); 9/368 Don Juan (con ironía): Ya el sol al ocaso va, II/11-17 noche (momento culminante de la burla de representación-suplantación de Mota, 13, fracaso de la burla de Doña Ana, 14, el dar muerte a su padre, 15-17, primeras consecuencias de ello derivadas).

En cuanto al honor, Tirso pone frente a Don Juan, el noble, a Gaseno, padre aldeano (III/4, 146/51: "Acompañarle querría... el alma mía / en la muchacha os ofrezco") de acuerdo con la platónica exaltación de la vida sencilla del campo. En cuanto a la confrontación alegría-dolor, conviene observar que las puras alegrías son raras, y en caso de existir, pronto

vienen a ser turbadas. Sólo Don Juan se siente siempre seguro de su ventura, hasta el momento de la intervención de la estatua.

Al lado de la contrastación de conceptos, son las muchas reiteraciones que producen la intensificación de situaciones. Por ejemplo, aparece el rey, en calidad de ordenador en el sector de lo temporal, en I/2 (Nápoles), 14; II/1, 17; II/16, 21-27. Se repiten además: la sospecha dirigida primero contra el falso y su castigo (Octavio en I, Mota en II), el motivo del amante o del novio a quienes con facilidad se puede engañar debido a los celos (en I Octavio, en III/2 Batricio), las visiones del fuego: I/18 (Tisbea: tópico de Troya, choza ardiendo: alma) II/15 (Mota, Troya de antorchas y "gigante de llamas"), III/20 (Cat.: "toda la capilla se arde", 976); es decir, una intensificación de la quema del deshonor; finalmente, visión del castigo-fuego, siendo preludidas cada una de las tres visiones, las primeras mediante el juego con el fuego por parte de Don Juan, la última mediante la abreviada visión del fuego por parte de Tisbea.

A la repetición pertenecen también el frecuente empleo de palabras determinadas en forma de anáfora (por ejemplo, la palabra "aguardar" en los actos II y III). Cabe citar también los numerosos coros y estribillos que constituyen el elemento lírico en este drama y demuestran su estructuración melodramática. Los estribillos aparecen en las lamentaciones de los engañados: I/9 (Octavio), I/12 y I/18, 20 (Tisbea), II/19, 20 (Batricio). ¡Es muy significativo el hecho de que Mota y Aminta, más fríos y calculadores, no se lamentan!

Conviene observar, por otra parte, que las canciones del coro se hacen más intensas a partir de la segunda jornada, predominando el leitmotiv de la liviandad de Don Juan. De entre las cinco canciones, cuatro son de tipo sereno —bien que en ninguna falte un serio tono concomitante—. Van pronto seguidas de situaciones trágicas (I/17-18, II/12-13, II/20, III/7, III/14-20), de tal modo que destacan con melodramática intensidad el contraste alegría-dolor.

Para terminar nuestro estudio, habría que hacer referencia a un medio melodramático que hasta ahora, que yo sepa, no ha sido objeto de ninguna investigación. Me refiero al simbolismo de los sonidos.

Por ejemplo, aparece el sonido "i" en el *Burlador* en rimas, asonancias y hasta en nombres propios para expresar la risa de Don Juan (I/13, donde D. J. *se ríe* de los pescadores; II/9, donde Don Juan se *ríe* de la ciega confianza de Mota). Punto culminante de la ironía en "i" son las escenas III/5-7, es decir, la risa de Don Juan sobre la burla de Aminta.

Los otros sonidos simbólicos de esta comedia son: "o", "ais (eis)", "a". El sonido "o" hace alusión a lo inquietante, diabólico y fatal. Por ejemplo, en I/8, 275-314, romance con asonancia en "o" (relato fantástico-burlesco de D. Pedro que habla a Octavio del "Demonio ... que, vuelto en humo y polv*o*-se arr*ojó* p*or* l*os* balc*o*nes", I/10, 375-516, romance con asonancia en "o" (fatal arrogancia de Tisbea). El simbolismo del sonido "o" se hace, no obstante, más palpable en la primera escena del convite (III/14) donde la estatua, a la pregunta "¿Quién va?" que le pone Don Juan, contesta con voz tumbante: "Y*o* s*oy*", a lo cual éste pregunta: "¿Quién s*o*is v*os*?", comenzando luego la asonancia en "o" en el momento (604 y ss.) en que Don Juan empieza a reirse la última vez de sus burlas.

Las terminaciones en "-áis", "-éis" de la segunda persona del plural tienen su valor simbólico en la expresión de lo fatal, de un peligro inminente, recordando "los ayes" de intensos dolores: I/12 (situación peligrosa de Tisbea: "mucho habláis cuando no habláis...". 609, 12, 13, 16, 17-20, 32-36, 93-96. Las rimas en "áis" aparecen siempre en unión con el estribillo "¡Qué largo me lo fiáis!". Finalmente se acumulan al comienzo de la tercera jornada, matizando el doloroso estado de celos en que se halla Batricio (III/1, 2-4).

Aún más impresionante resulta el empleo del sonido "a", como símbolo de la venganza, de la excitación, del castigo. Así se entiende el empleo de la asonancia en "a" en los romances I/18, 985-1080, 1026-28, momentos culminantes de la primera jornada. Predomina el motivo de la venganza en las escenas II/13, 15, 16, 17 (muerte de Don Gonzalo y venganza, respectivamente, castigo del falso). Momento culminante absoluto es la tercera jornada: aquí sigue a los romances con asonancia en "i" (III/7) y asonancia en "o" (III/14), la asonancia en "a", constituyendo el momento de culminación, en la segunda escena del convite, en la escena del juicio divino, del pagar, de la venganza, con el estribillo: "Quien tal hace que tal pague" (cuatro palabras con "a"). También III/21, la escena siguiente, en la cual se realiza el definitivo arreglo de cuentos temporal y la restauración del orden, sigue empleada lógicamente la asonancia en "a".

Como lo ha demostrado J. Casalduero, el *Burlador* de Tirso es una obra que tiene "la calidad musical de un tema con variaciones, siendo cada variación consecuencia de la antecedente y preparación de la que sigue". Además, como afirma el gran crítico, el carácter fundamental de la pieza es sentimental, no lógico. De acuerdo con lo que he venido exponiendo propondría modificar la constatación de Casalduero diciendo que la pieza se mueve en una categoría sentimental y lógica. Porque al servicio de la ejem-

plificación del falso uso del amor, del honor, de la gracia y de sus consecuencias, Tirso se esfuerza por unir las dos categorías, se esfuerza por hacer resonar conjuntamente, de un modo sinfónico, el lógico-racional, simétrico, paralelístico, contrastante, con frecuencia casi silogístico, escolástico girar en torno a conceptos y símbolos, con todos los elementos sentimentales, visuales y acústicos.

De ahí se deriva precisamente el efecto especial que emana de esta obra.

HEINRICH BIHLER

Universidad de Gotinga.