GUILLERMO DIAZ-PLAJA

NUEVO ASEDIO A DON JUAN

EDITORIAL SUDAMERICANA

Agrupa el profesor Díaz-Plaja en esta obra tres ensayos alrededor de tan apasionante tema. En el primero estudia minuciosamente y con claro sentido histórico y crítico la vida y la obra de Tirso de Molina. "La figura de fray Gabriel Téllez centra uno de los conjuntos temáticos más apasionantes de la historia de la literatura española. Una prolongada discusión erudita viene tejiéndose en derredor de los temas que con él tienen contacto. Su biografía, en primer término; la paternidad de algunas de sus obras; sus relaciones con la sociedad circundante, y la enorme bibliografía que gira en torno de la figura de Don Juan."

En el segundo de los ensayos se consideran *Tres versiones angulares*, desarrollándose el significado del "Don Juan" de Molière, anécdota y categoría del "Don Juan" de Zorrilla, y el monólogo del "Don Juan" de Unamuno.

Finalmente, se condensa la evolución histórica de "Don Juan", en la zona marginal —entre la vida y los libros— que queda fuera de la literatura específicamente donjuanesca.

NUEVO ASEDIO A DON JUAN

COLECCIÓN ENSAYOS BREVES

IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley. Copyright by Editorial Sudamericana Sociedad Anónima, calle Alsina 500, Buenos Aires, 1947.

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

NUEVO ASEDIO A DON JUAN

EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

I

TIRSO DE MOLINA Y "EL BURLADOR"

VIDA DE TIRSO DE MOLINA

La figura de fray Gabriel Téllez centra uno de los conjuntos temáticos más apasionantes de la historia de nuestra literatura. Una prolongada discusión erudita viene tejiéndose en derredor de los temas que con él tienen contacto. Su biografía, en primer término; la paternidad de algunas de sus obras; sus relaciones con la sociedad circundante, y la enorme bibliografía que gira en torno de la figura de Don Juan.

A pesar de todo, y como observaba ya Menéndez Pelayo, Tirso no ha conocido un auge de atenciones eruditas, como lo ha tenido en la Europa romántica Calderón —por obra de los Schlegel—; o —podría añadirse— Lope de Vega en la actualidad. Los estudiosos de la literatura nacional —excepción hecha de Cotarelo y de Blanca de los Ríos— han dedicado a Tirso de Molina una atención difusa y fragmentaria. Los

hispanistas que actualmente se dedican al estudio de nuestro teatro —Griswold Morley, Buchanam, etc.— concentran la mayor parte de su actividad en Lope. Schack, a quien Tirso entusiasma, presenta, en el aspecto crítico, conclusiones faltas de precisión. Generalmente en el extranjero —Farinelli, Morel Fatio—, Tirso es estudiado como candidato a la paternidad de Don Juan que por lo común le es negada. Por otra parte, los hispanistas que estudian en la literatura española la raíz católica principalmente —Pfandl, Legendre— pasan sobre la figura de Tirso como sobre un valor de interés secundario. Calderón, y sobre todo los místicos, tienen para ellos un sentido más alto.

Entre los eruditos nacionales Tirso ha sido estudiado con profunda simpatía a partir de Menéndez y Pelayo. El siglo XVIII le desconoció. El XIX no supo comprenderle [1]. Falta empero el estudio total, profundo, definitivo. Menéndez y

[1] La crítica romántica —Revilla, Escosura, Mesonero Romanos, Lista; incluso Ticknor— tiene de Tirso un concepto falso. Concepto de fraile libre y despreocupado. Agustín Durán y Hartzenbusch son los primeros que ven claro en la obra tirsomolinesca. Sin embargo, puede considerarse que hasta 1893, en que Cotarelo publica su primer trabajo

Pelayo se acercó siempre a Tirso de una manera accidental o pasajera. La generación posterior ha iniciado el estudio riguroso de la obra tirsomolinesca. Menéndez Pidal estudia "El condenado por desconfiado", en el discurso de entrada en la Real Academia Española (19 de octubre de 1902) y la leyenda de "El convidado de piedra" en 1906 [2]. En adelante la atención hacia la obra de Tirso está asegurada. Bonilla Sanmartín, Américo Castro y Blanca de los Ríos dedican su erudita atención al gran teatrista [3]. Blanca de los Ríos debe situarse siempre en un lugar de

---

sobre el fraile mercedario, no se inicia la verdadera crítica de su obra. El interés por Tirso aparece a raíz del descubrimiento de su retrato —1874— que motiva un concurso de la R. A. Española, a cuyo conjuro aparecen libros de Muñoz Peña, Cotarelo y las primeras investigaciones de Doña Blanca de los Ríos.

[2] Publicados ambos en "Estudios Literarios". Atenea, Madrid.

[3] Esto en el campo erudito. Ya Menéndez y Pelayo (Est. de crit. lit., vol. II, Madrid, 1905), señalaba una subterránea corriente de devoción popular divorciada de la moda literaria. Testimonio de ella, las ediciones populares que a fines del siglo XVIII circulan, en plena etapa neoclásica. Tirso tiene siempre un público incondicional; público escondido que no gusta de vocear su devoción como el calderoniano.

excepción porque ha hecho de Tirso una devoción perenne. Se anuncia desde hace muchos años una obra definitiva que incluya todas las renovaciones que ha fijado en su labor y cuyo conocimiento debemos a una serie de anticipaciones conferenciales; esta obra no ha aparecido todavía, en perjuicio de quienes esperan una ordenación definitiva de la biografía de Tirso para fundamentar sobre ella sus trabajos críticos.

*

* *

La biografía de fray Gabriel Téllez —"Tirso de Molina"— constituye uno de los puntos más oscuros de nuestra historia literaria. No está fijada todavía la fecha exacta de su natividad. Por la inscripción hallada al pie de un retrato suyo [4] se ha venido creyendo durante muchísimo tiem-

[4] Procedente de Soria fué hallado en 1874 un retrato de Tirso que provocó un movimiento de atención erudita hacia el autor de "El Burlador". La inscripción dice: "El Rdo. P. Mtro. Fr. Gabriel Téllez, Comendador que fué de esta Provincia, hijo de este convento, varón de insigne prudencia, predicador y maestro en Teología, definidor y cronista de la Orden. Fabricó el retablo principal, el camarín, los colaterales y todo el adorno que se ve en la nave de la iglesia. Dejando la sacristía llena de preciosas alhajas

po que Tirso nació en 1571 [5]. Investigaciones recientes han dado al traste con esta opinión. Doña Blanca de los Ríos publicó en 1924 [6] un documento del mayor interés. Se trata de una relación de los religiosos que pasaron a la isla de Santo Domingo en 1616. Allí se cita a fray Gabriel Téllez, Predicador y letor, de hedad de treinta y tres años, frente elebada barbinegro [7]. Resulta, pues, que Tirso, según el testimonio de un documento oficial, equivalente a un pasaporte, tenía 33 años en 1616. Había nacido, por tanto,

---

y ornamentos para el culto. Nació en Madrid en 1572. Murió en marzo de 1648 a los setenta y seis años, y cinco meses de edad. Fr. Antonio Manuel de Hartalejo, maestro general de la Religión, hijo también de este convento, copió este retrato." Ya Menéndez y Pelayo (Estudios de crit. lit., volumen II) desconfiaba de esta inscripción. "Por desgracia —decía—, ni el retrato ni la inscripción están a salvo de toda sospecha". Según Blanca de los Ríos ("Raza Española", Nº 67-68) la inscripción es posterior en un siglo a la muerte de Tirso.

[5] Cotarelo cree que la fecha exacta hay que situarla a mediados de octubre de 1571 (T. de M. Madrid, 1893, página 24).

[6] El viaje de Tirso a Santo Domingo y las génesis del "Don Juan". "Raza Española", año VI, Nº 67-68, páginas 4-35.

[7] Documento encontrado en el Archivo de Indias por fray P. Nolasco Pérez, y cedido a la ilustre investigadora.

en 1583, y no en 1572 como se venía asegurando. Esta apreciación había de ser confirmada de una manera contundente y definitiva poco tiempo después. En 30 de abril de 1928, la misma investigadora leyó ante la "Real Academia de Jurisprudencia y legislación" un estudio sobre "El enigma biográfico de Tirso de Molina" [8], en el curso del cual dió a conocer una partida de bautismo que supone ser la del fraile mercedario. Está fechada en Madrid en 9 de marzo de 1584 y firmada por Hieronimo Campos. Pero lo que da un valor apasionante a este documento es el hecho de que los apellidos de fray Gabriel aparecen enérgicamente tachados. Cuando la tinta estaba menos oscurecida que en la actualidad asegura Doña Blanca haber leído en una inscripción marginal las palabras *Tz. Girón hijo del Dq. Osuna.* Se trataría, pues, por estas y otras conjeturas derivadas del estudio de su obra teatral [9], de un hijo bastardo de Don Juan Téllez Girón, Duque de Osuna. Tenemos, pues, atesti-

[8] Publicado en "Raza Española", año X (1928), números 111-112, págs. 24-61.

[9] Doña Blanca de los Ríos señala (ob. cit.) una serie de pasajes en los que aparecen insistentemente temas de

guadas por documentos dos fechas del nacimiento de Tirso: 1583 y 1584. Doña Blanca de los Ríos se inclina hacia la primera, de que da fe la relación del Archivo de Indias. Pero, a mi juicio, de haber un error es menos posible en la partida de bautismo, que se fecha el día, que en la relación de su paso a América, en la que el año de su nacimiento debe explicarse por edad que el mercedario dice tener en aquella fecha.

Sea de ello lo que fuere, la realidad es que la biografía de Tirso debe iniciarse once o doce años más tarde de lo que se había supuesto. Esto, además del apoyo documental, tiene un apoyo lógico que debiera señalarse. Es el siguiente: Tirso es un hombre de una fecundidad extraordinaria. Se dice que en la madurez de su vida —en 1621— llevaba escritas trescientas comedias. Las obras más antiguas que de él se conocen son posteriores a 1605 [10]. Aun dejando un margen a posibles extravíos resultaría que, de haber nacido en 1572,

---

odios fraternales y de bastardos preferidos. Es particularmente interesante, a este objeto, la obra "El castigo del pensé que", en la que interviene un segundón de la casa de Osuna. De todos modos esta interpretación del documento no está aceptada por completo.

[10] Cotarelo: N B A E., vol. IV, pág. XV.

las primeras obras de Tirso habrían de referirse a los treinta y tres años de su edad. Con la nueva fecha, Tirso inicia su producción dramática a los veintidós años, edad mucho más lógica tratándose de un autor tan fecundo y tan bien dispuesto como él. También pierden terreno los que explican la desenvoltura de Tirso por una vida libertina anterior a su toma de hábito que no tuvo lugar, según ellos, hasta su edad madura [11]. Situando en 1584 su nacimiento resulta que la primera noticia de su noviciado aparece cuando Téllez tiene diecisiete años, época por otra parte absolutamente normal.

Efectivamente. Según consta de un "Registro" del P. Talamanco, *Fray Gabriel Téllez y Fr. Hernando de Orio eran novicios en Guadalajara en 14 de Noviembre de 1600*. Profesó en 21 de enero de 1601. Abandonó Guadalajara en 1605 [12].

Cotarelo anota dos indicios de una estancia

[11] Esta tardanza en su toma de hábito servía a la crítica romántica para explicar una borrascosa juventud de libertinaje y escándalo. Don Alberto Lista estimaba como una consecuencia de esta vida el conocimiento y concepto de la mujer que aparece a lo largo de la obra de Tirso.

[12] Blanca de los Ríos. "Del Siglo de oro" (Madrid, 1910), págs. 72 y 75.

de Tirso en la Universidad de Alcalá que no ha sido confirmada [13].

En 1616, parte Tirso de Molina a la isla Española. Este viaje ha sido estudiado con particular interés por Doña Blanca de los Ríos [14]. Acredítase en este viaje una estancia en Sevilla que sirve a Tirso de Molina para conocer las fuentes del Convidado de Piedra [15]. Este viaje acredita también que Tirso terminó sus estudios en 1616. En 1618 había regresado a España. En junio del mismo año tuvo lugar un agitado Capítulo en Guadalajara en el que fray Gabriel Téllez alegó haber explicado tres cursos de teología. Consta que en esta fecha tenía ya el título de *Presentado* [16].

Por estas fechas pasa a la Corte. Acude a la *Academia poética de Madrid* que se reunía en casa del doctor Sebastián Francisco de Medrano.

[13] Cotarelo y Mori. T. de M. (Madrid, 1893), págs. 25-26.

[14] Artículo citado.

[15] Vid. R. Menéndez Pidal: Sobre los orígenes del Convidado de Piedra. (Estudios literarios, Madrid, Atenea), página 136.

[16] B. de los Ríos ("Del Siglo de Oro", Madrid, 1910), página 59.

El *Salón literario,* donde se disertaba de poesía y teatro, seduce a Tirso. En 1621 aparece la primera parte de los "Cigarrales de Toledo", que no es más que una descripción de una de estas *academias,* reunida en una finca apacible, junto al Tajo [17].

En 1622 tuvieron lugar grandes festejos en Madrid para solemnizar la canonización de San Isidro; una Junta poética concentró una gran cantidad de trabajos literarios. Consta que Tirso presentó cuatro octavas reales; no fué premiado [18].

En 1626 fray Gabriel Téllez es objeto de una acusación violentísima. Bonilla Sanmartín hace mención de este suceso: "Entre los legajos del Consejo de Castilla que se conservan en el Archivo Histórico Nacional —escribe— figura uno donde consta cierto acuerdo de la Junta de Reformación. En él se lee: '*Tratóse del escándalo que causa un fraile mercenario que se llama Maestro Téllez, por otro nombre Tirso con comedias que hace profanas y de malos incentivos*

[17] Reeditado por V. Said Armesto (Madrid, Renacimiento).

[18] Cotarelo. Ob. cit., pág. 50.

y ejemplos y por ser caso notorio se acordó que se consulte a Su Majestad mande que el padre confesor diga al Nuncio que le eche de aquí a uno de los Monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunión Latae sententiae para que no haga comedias de ningún género de versos profanos; y que esto sea luego.' "[19]

Esto explica una larga persecución de envidias, de las que tenemos testimonios en algunas dedicatorias. La denuncia, sin embargo, surtió efecto. Tirso de Molina fué nombrado —1626— Comendador del Convento de Trujillo.

En 1632 es nombrado Cronista de su Orden [20]. Y a fines del mismo año Definidor de Castilla. Guadalajara (1632), Madrid (1635) y Soria (1645) sirven de campo de acción a sus actividades religiosas e históricas. Murió en el convento de la Merced de esta última ciudad en 12 de marzo de 1648.

[19] Edición de "La Villana de Vallecas". Prólogo (Madrid, 1916).

[20] Su historia de la Merced —inédita— ha servido de base principal para las recientes aclaraciones de su biografía.

NOTAS A LA OBRA DE TIRSO DE MOLINA

Discípulo de Lope

A pesar de las progresivas aclaraciones que van enriqueciendo la biografía de Tirso existe un fondo de misterio perdurable. Momento de una gran claridad junto a largas etapas de confusa tiniebla. Lo mismo sucede en su vida de relación. Frente a encendidos elogios por parte de sus contemporáneos se contraponen silencios inexplicables y acusaciones violentísimas.

Sabemos, por otra parte, que Tirso hizo una intensa vida de relación. En su teatro no son raras las descripciones de fiestas, reuniones palaciegas y toros [1]. Se nota que conoce a fondo la sociedad

[1] En varias comedias suyas, la acción transcurre en un lugar desde donde se ven alancear toros; los personajes comentan y jalean a los lidiadores. Ej. "Marta la Piadosa" (Acto I. Esc. X). También en "La lealtad contra la envi-

de su tiempo. ¿Hay que buscar en la sátira con que Tirso adoba este conocimiento el origen de estos silencios y estas oscuridades? No es probable. La sátira era esgrimida por casi todos los escritores de su tiempo sin que se den esos casos de pasajero aislamiento que se notan en Tirso. El hecho es éste. Cervantes no le cita en el prólogo de sus comedias; tampoco le cita Rojas en su "Viaje entretenido"; la misma ausencia en el "Discurso en favor de las comedias" de Navarro. Todas las explicaciones que se han dado en derredor de este silencio no llegan a convencernos. Por otra parte, no creemos que esté desprovisto de interés el hecho de no ser premiadas sus obras en los certámenes poéticos, aun cuando Cotarelo pretenda justificarlo por el gongorismo de las obras presentadas.

A partir de 1625 la obra dramática de Tirso de Molina pasa a un segundo término en su actividad vital. Una denuncia de misterioso origen impidió al gran mercedario proseguir —por

---

dia" (Jor. I. Esc. I); y no en "Todo es dar una cosa", como afirma Ticknor (II, 454). La primera cita está recogida por Cossío en su libro "Los toros en la poesía castellana" (Ciap, 1931), I, 102. La segunda, no.

lo menos ostensiblemente— su obra escénica. Entonces se produce un fenómeno de desdoblamiento. "Tirso de Molina" deja paso a fray Gabriel Téllez. Obras religiosas, al servicio de su orden, substituyen a las que, unos años antes, habían sido ruidosamente aplaudidas en los corrales de Madrid. Y, con el tiempo, se acentúa en el poeta un desprecio hacia su obra teatral, que puede anotarse en algunos fragmentos de "Deleitar aprovechando", publicado en 1635 [2]. Se produce un fenómeno muy parecido al que hace considerar a fray Luis de León sus obras de erudición bíblica por encima de sus obras poéticas que tiene por obras superficiales de su esparcimiento; cuando en realidad son ellas las que han de cimentar su prestigio. Así fray Gabriel Téllez es superado, derrotado y puesto en olvido por Tirso de Molina. El gentil hilvanador de comedias se sobrepone al erudito constructor de la Historia de la Merced. Si Tirso traspone las puertas de la Inolvidabilidad es siempre de la mano de su espíritu jugoso y matizado, juguetón y travieso. Sabe las más agudas dicciones y las más certeras imágenes; conoce maravillosamente la técnica del

[2] Vid. Cotarelo. T. de M. Pág. 109.

verso [3]. Tiene una viva humanidad. Se siente dentro de cada personaje y le impregna de su psicología propia. Todo lleno de una deliciosa humanidad. Por eso lo notamos flexible y próximo a nosotros, sin que sus personajes nos amedrenten con sus históricas envergaduras, como nos sucede, por ejemplo, con Calderón. A Calderón lo notamos siempre lejano y fuera de nosotros mismos. La devoción romántica se explica precisamente por esta su misma lejanía, en un momento en que los espíritus se sienten desasosegados y disconformes con la vida vulgar y postulan, a cualquier precio, ambientes distantes y distintos. Tirso, en cambio, debiera conocer su auge en una época de contrarromanticismo. De esfuerzo por lo natural. Tirso hubiera escrito con muy escasas variantes su mismo teatro en el siglo XX. Calderón acaso no hubiera podido escribirlo.

[3] S. Griswold Morley ha estudiado el aspecto formal del teatro de Tirso. (Bull. Hispanique, XVI). "En una comedia dada de Tirso puede uno estar seguro de encontrar: 1º un *armazón* de redondillas y romances compuestos por lo común de 600 a 900 versos de romance y de 1.000 a 1.200 versos de redondilla. 2º Un *adorno* de otras formas el cual puede ser casi nulo . . . o muy complejo y variado."

La preceptiva de Tirso

Tirso es un temperamento literario que siente el halago del lenguaje; el culto —el cultivo— del idioma. Temperamento típicamente renacentista, hay que explicar por él sus posiciones ante el gongorismo. El que hasta hoy es considerado como su evangelio estético —"Los cigarrales de Toledo"—[4], es un libro en forma dialogada que siente muy claramente la presencia de Italia. Hay efectivamente un tipo de diálogo renacentista —que difiere esencialmente del diálogo medieval que siempre es un "debate": "Disputa del alma y del cuerpo", "Revelación de un hermitanno"—; tiene un valor social, de vida espiritualmente superior y en la que cada personaje mantiene un criterio personal. Diálogo-escaramuza, con un firme respeto a la libre conciencia de cada cual. (Ejemplos de Erasmo, Castiglione,

[4] Menéndez y Pelayo diserta sobre él en su "Historia de las ideas estéticas", Vol. III, 457. Pero no toda la doctrina estética de Tirso se cifra en los Cigarrales. En su teatro hay afirmaciones de su estética. Véase también "Deleytar aprovechando" (Madrid, García Infançon, 1677) aparte de numerosos pasajes de sus comedias.

León Hebreo, Juan de Valdés, Alfonso de Valdés, Lebrija, el Aretino, Villalón, Bocaccio y Tirso.) Las figuras que hablan en "Los Cigarrales" son, ni más ni menos, que los *cortegianos* y las damas intelectuales que el Renacimiento fabrica. Entre las opiniones de todos marcha —en zig-zag— la del autor. Sucede alguna vez que estos amigos que descansan apaciblemente en esta finca toledana hablan de teatro —Cigarral segundo, Cigarral cuarto— y el autor nos da a conocer claramente su doctrina literaria. Aprovecha la interpelación de un personaje que echa a faltar, en una obra suya, las unidades dramáticas y la sumisión a una rigurosa verdad, para hacer una calurosa defensa de la Comedia Nueva y, por ende, de su creador Lope de Vega a quien él elogia. "Y habiendo él puesto la Comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta para hazer escuela de por sí y para que los que nos preciamos de sus discípulos tengamos por dichosos de tal maestro y defendamos constantemente su dotrina contra quien con passión la impugnare" [5]. "Que si él en muchas partes de

[5] Edic. Said Armesto, pág. 128. Vid. Morel Fatio: "Los defensores de la comedia" en Bull. Hisp., 1902, p. 30.

sus escritos dize que el no guardar el arte antiguo lo haze por conformarse con el gusto de la plebe —que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos—, dízelo por su natural modestia y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es *política perfección.*" [6]

Si es interesantísima la defensa de la Comedia Nueva que se apunta en el primer párrafo, lo es mucho más la interpretación de la fórmula lopesca del Arte Nuevo, no como un simple proceso de adaptación al pueblo, sino como una consciente y logradísima fórmula de renovación.

En el Cigarral cuarto la docta charla insiste en el comentario del teatro. Nuevamente surge el criterio literario de Tirso. Formula, reiteradamente, acusaciones contra los malos actores, a los que hace responsables de muchos fracasos literarios, y, finalmente —por boca de uno de los interlocutores—, enfoca el aspecto de la fidelidad histórica del drama. Refiere un anacronismo formulado en una comedia bíblica: "¿Tragaría el vulgo, dixo Don Vela, con todo el aplauso y risa imaginable la turbantada que le dió el poetón?" "—Como essas çarandajas, caben

[6] Ídem, ídem.

en el buche (respondió él) de la vallena plebeya" [7]. Este menosprecio del sentir popular —presente en Lope—, también, según hemos visto, a pesar de la extendida creencia en contra, basada en el "hablarle en necio para darle gusto" del Arte Nuevo de Hacer Comedias [8], explicará ciertas actitudes de Tirso frente al gongorismo.

Insistamos en esta ubicación de Tirso de Molina en la fórmula lopesca que llena todo el teatro clásico: "equidistante de Lope y Calderón" [9] pero, de hecho, mucho más cerca del primero que del segundo [10], su posición estética ha de contribuir poderosamente al olvido que durante el siglo XVIII ha de dispensarle el neoclasicismo.

En su obra aparece la supeditación a las normas del Arte Nuevo de hacer Comedias, recogiendo incluso sus consejos. Así este que hace referencia a las mujeres que se disfrazan de hombre, tema muy bien aprendido por Tirso:

> Las damas no desdigan de su nombre
> y si mudaren de traje, sea de modo

[7] Ídem., ídem., pág. 340.

[8] Y otros textos menos conocidos que menciona Castro (El pens. de Cerv., págs. 416-17).

[9] *Castro*. Clás. Casts., 2 pról., XLIX.

[10] Valbuena: *Lit. Dram. Esp.*, 157.

que pueda perdonarse porque suele
el disfraz varonil agradar mucho. [11]

En la arquitectura teatral la fórmula lopesca —que encierra los preceptos "con seis llaves"— es bien clara. La devoción a Lope se manifiesta además en continuados elogios que culminan en "La fingida Arcadia" [12], obra que parece un homenaje al Fénix.

A la muerte de Lope de Vega —1635— Tirso, sin que se sepa por qué, no colaboró en la Fama póstuma.

Comparando la obra de Tirso con la de Lope se advierte en seguida que en el aspecto temático el fraile mercedario supone una reducción de la portentosa obra lopesca. "Eliminó —dice Blanca de los Ríos— todo lo andantesco, lo pastoril, lo puramente épico, lo fantástico y alegórico que informaba gran parte del teatro de Lope, sin admitir tampoco el género rufianesco del Fénix ni los elementos mitológicos y alegórico-sacramentales que constituyen después lo más carac-

[11] Arte nuevo de hacer comedias. (Roma, Loescher, 1915), versos 278-283. Sobre el *disfraz varonil* de las mujeres: Morel Fatio, Bull. Hisp. II, 197.

[12] NBAE, IV, 434.

terístico del teatro calderoniano" [13]. Pero esta reducción en el aspecto horizontal —extensivo— supone para Tirso un enriquecimiento en sentido vertical, psicológico. La equidistancia de que habla Castro al situar la obra de Tirso de Molina tiene en este aspecto una exacta claridad. Las criaturas de Lope son todavía *personajes*; las de Calderón, en cambio, sobrepasan y son —ya— *prototipos*. Sólo en Tirso —término medio— encontramos caracteres, *humanidad*.

Tirso y el gongorismo

Las opiniones sobre este aspecto de la obra tirsomolinesca suelen contradecirse. Mientras para el conde de Schack [14] el culteranismo no existe en la obra del mercedario, para Cotarelo [15] existe de una manera fatal, involuntaria como fruto de la influencia de Góngora, cada vez más sen-

[13] B. de los R.: Tirso de Molina. Conferencia leída por su autora en el Ateneo de Madrid, el día 23 de abril de 1906. (Madrid, B. Rodríguez, 1906). Reproducido en el libro "Del Siglo de Oro" (Madrid, 1910), págs. 1-57.

[14] Lit. y art. dramático en España, vol. III, p. 403-404.

[15] NBAE, V, prólogo, XXXVIII, nota 5.

sible. Leyendo —comparativamente— el teatro y la prosa de Gabriel Téllez, se observa seguidamente una mayor preponderancia cultista en esta última. Esto quiere decir que *cuando habla por su cuenta* —como narrador— se deja arrastrar fácilmente por la seducción culterana. Hay, pues, en principio, una simpatía literaria que naturalmente no tiene nada que ver con las relaciones personales entre Góngora y Tirso. Léase *El Bandolero* [16] y la misma prosa de los *Cigarrales,* donde cultismo y conceptismo alternan confusamente. En cambio, en el teatro se advierte un claro empeño en dotar de naturalidad al lenguaje. Seguidor de la fórmula lopesca no podía olvidar la capacidad mental del público a quien dirigía sus comedias. Si Lope declara sin eufemismos su posición francamente antierudita

> y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron
> porque como las paga el pueblo es justo
> hablarle en necio para darle gusto. [17]

[16] "Deleytar aprovechando, Madrid, Juan García Infançon, 1677.

[17] Arte Nuevo de hacer comedias, versos 45-48. (Edic. Roma, Loescher, 1917). Otras alusiones en Rennert-Castro, 416.

Tirso no pierde ocasión para declararlo. Por boca del Rey Don Pedro, a un poeta cortesano:

> Sabed al pueblo agradar
> y con eso acertaréis [18]

Pero en realidad uno y otro prestaron —como es sabido— homenaje a la pujanza de la nueva escuela. S. Griswold Morley, en un artículo publicado en la "Romanic Review" —1917—[19] hacía notar la importancia que para Tirso tenían los vocablos de color. Esto —aun cuando se le hayan buscado precedentes en el Romancero— no deja de tener un dejo de preocupación cultista por el lenguaje. Los temas barrocos —la descripción del caballo, por ejemplo—[20] aparecen repetidamente en la obra tirsomolinesca.

Ahora bien. En cuanto al lenguaje concretamente influído por la renovación culterana —neologismos, sintaxis, etc.— deben señalarse, a

[18] "El Rey Don Pedro en Madrid". Act. II. Esc. II.

[19] Color Symbolism in T. de M., págs. 77-81. O. Alonso (ed. "Soledades", R. de Oc.), nota la preponderancia de estos vocablos en Góngora.

[20] "El vergonzoso en palacio", Act. I, versos 660-673. "La lealtad contra la envidia", J. I, Esc. I (NBAE, IV, 589).

mi juicio, dos aspectos que son absolutamente contradictorios. Uso de lenguaje culto:

a) por los personajes, en momentos de exaltación descriptiva;

b) por el gracioso, con ánimo burlesco.

En el primer caso —*y sólo en el primer caso*— puede hablarse en propiedad de devoción culterana. El protagonista describe su estado de espíritu —duda, confusión, celos, cólera, amor, su dama o sus hazañas—; usa imágenes arriesgadas, giros extranormales, imágenes de una audacia formidable. En este aspecto Tirso procede con un arrojo verdaderamente extraordinario. No tiene en cuenta para nada la capacidad mental del personaje. Tisbea, la pobre pescadora de "El Burlador", se queja de su desdicha con frases como éstas:

Mi pobre edificio queda
hecho otra Troya en las llamas
que después que faltan Troyas
quiere amor quemar cabañas.
. . . . . .
Rayos de ardientes estrellas
en tus cabelleras caigan
porque abrasadas estén
si del viento mal peinadas. [21]

[21] Jornada I, versos 989-992, 1004-1007.

La dicción gongorina alcanza en la obra tirsomolinesca todos los matices. He aquí una descripción de Enrico en "El condenado por desconfiado":

Dió voces la tal señora
y yo sacando el acero
le metí cinco o seis veces
en el cristal de su pecho
donde puertas de rubíes
en campos de cristal bellos
le dieron salida al alma
para que se fuera huyendo.[22]

Se llega sin dificultad a extremos ridículos. Ejemplo: Un personaje —Floro— de "El castigo del pensé que" expresa sus deseos de victoria:

La ocasión
te dé, señor, sus cabellos.[23]

Hasta aquí —muy acentuada en la prosa; menos en el verso— la devoción culterana de Tirso. Pero hay un porcentaje importantísimo de fichas gongorinas, en boca de lacayos, criados, dueñas y soldados. De *graciosos*. ¿Tiene un absoluto valor de sátira, como se viene afirmando?

[22] "El condenado por desconfiado". Act. I. Esc. II.
[23] "El castigo del pensé que", Act. I. Esc. VII.

Yo creo que no. Yo sigo creyendo que las simpatías literarias de Tirso —como gran sensual del lenguaje que es— van sin proponérselo ni declararlo hacia el culteranismo. Pero ni un solo momento dejó de tener una conciencia clarísima del sentido antipopular de la renovación. El público no transigía con ella. Y Tirso —teatrista lopesco, antes que todo— hace concesiones. Cierto que en "Amor y celos hacen discretos", por ejemplo, una de las comedias donde el tema gongorino se plantea reiteradamente, dice la protagonista:

> Bien escribe quien bien siente
> la llaneza en decir
> el alma de sus deseos
> sin los intrusos rodeos
> que agora usan escribir.[24]

Pero esto es absolutamente excepcional. Lo corriente, lo que sucede el noventa por ciento de las veces es que el pretexto de sátira contra el cultismo lo dé al público el *gracioso* [25]. El *gracioso*

[24] Act. I. Esc. VI.

[25] Menéndez y Pelayo, refiriéndose a los *graciosos* de Tirso, dice que "tienen tanto ingenio y tanta variedad de carácter como los de Lope, y son acaso los mejores del teatro español".

es un heredero directo de la *figura del donaire* de Lope de Vega. Aportación renovadora que substituye la vasta comicidad del pastor o del villano de Enzina y de Gil Vicente, que divertían al público con sus bobadas de labriego ignorante, por un tipo de mozo avispado, criado del protagonista, cobarde, comilón y cínico que es la *contrafigura* del héroe, y a quien sigue como a su propia sombra, con "perruna lealtad" [26]. No me parece difícil dar a entender que contra el criterio de Cotarelo [27] la sátira en boca del gracioso debería tener una eficacia forzosamente restringida —popular— y formaría parte del grupo de concesiones de que hemos hablado antes. Contrariamente el público selecto podía ver en esta burla soez puesta en boca de un individuo

[26] Véase el interesante estudio de J. F. Montesinos "La figura del donaire en el teatro de L. de V.", publicado en el Homenaje a Menéndez Pidal, I. 469.

[27] Esta interpretación del gracioso como personaje *negativo* me parece trascendental para el estudio de este y otros aspectos de la obra de Tirso. Los límites de este trabajo obligan a un simple esbozo de la cuestión que ha de ampliarse, monográficamente. Nótese también, cit. por Valbuena, que en el auto de Mira de Amiscua "Las Pruebas de Cristo" quien habla contra el cultismo es el personaje la *Envidia*.

de baja estirpe mental *una suerte de defensa indirecta del cultismo,* atacado por quien está en el polo opuesto de un protagonista inteligente que muy rarísimas veces usa la expresión culterana en son de burla.

Resumiendo pues, nos encontramos, *a*) con una marcada devoción culterana en la obra narrativa, *b*) una influencia en los pasajes descriptivos de su teatro, y *c*) una defensa indirecta del cultismo, vilipendiado por el bajo pueblo.

Todos los ataques que de una manera expresa y *real pone Tirso en boca de sus personajes serios* quedan contrarrestados por su instintivo amor hacia la forma culta. Sus contemporáneos debían verlo así por cuanto Lope de Vega dedica a Tirso este fragmento de su Laurel de Apolo:

> Si cuando a Fray Gabriel Téllez mereces
> estás ¡oh Manzanares! temeroso
> ingrato me pareces
> al cielo, de tu fama cuidadoso,
> pues te ha dado *tan docto como culto*
> un Tenencio español y un Tirso oculto.[28]

[28] Silva VII.

Geografía literaria de Tirso de Molina

Uno de los ejercicios más sugestivos a realizar sobre nuestro teatro clásico es este de precisar su área geográfica; su amplitud de ubicaciones dramáticas. Una absoluta ausencia de sentido responsable empujaba a los autores a situar la acción de sus obras en los más descabellados lugares del cielo y de la tierra. Teatro de acción —teatro puro— se sentía muy levemente inquietado por este grupo de preocupaciones que ha de importar —ávida de color— la sensibilidad romántica: ambiente, costumbres, lenguaje, folklore. El emplazamiento de una comedia en América o en la India —o en el terreno cronológico: en Roma o en los tiempos bíblicos— llevaba consigo una muy escasa alteración de la presentación y de la indumentaria y del lenguaje. El hecho se daba, por otra parte, con mucha frecuencia.

La geografía literaria de Tirso de Molina tiene una doble condición. De una parte recorre paisajes que él ha conocido personalmente. De otra centra sus obras en territorios que sólo conoce

por textos literarios y por su gran poder imaginativo. España es el centro de su geografía literaria. No sólo se sitúan en ella la mayoría de sus producciones, sino que el elogio surge muy a menudo. En "La fingida Arcadia", Madrid, Toledo, Alcalá son cantados con encendidos ditirambos. Barcelona [29] es objeto de reiterada admiración. Sevilla, cálidamente exaltada [30]. La presencia de Galicia se supone fruto de un viaje al Noroeste [31].

Frente a América sucede análogamente. Hay una geografía real, fruto de la visión directa. Y una geografía fantástica, fruto de posibles referencias verbales durante su estancia ultramarina, o de simples lecturas de crónicas y relatos.

[29] Vid. L. C. Viada Lluch: prólogo a "El Bandolero" (Barña. Ed. Ibérica), B. de los Ríos: "T". y "Cataluña" en "Del Siglo de Oro" (Madrid, 1910) y el propio T. de M. en el pról. a la "Vida de la Santa Madre Doña María de Cervellón" publicada por M. Pelayo en Rev. de Arch. Bibs. y Museos, año 1908.

[30] Ejem. "El Amor médico", Acto I. Esc. II.

[31] Muy problemático, sin embargo, si ha de basarse —como lo hace Muñoz Peña (ob. cit. pág. 60)— en la mención del vino de Ribadaisa y de algunas costumbres gallegas: "La gallega Marihernández". Más convincentes los argumentos de Cotarelo (T. de M., pág. 24).

La primera visión supone para Tirso la existencia de rasgos de observación local — aun cuando Castro crea que no existen más que en las comedias de ambiente hispanoportugués [32]. Así, por ejemplo:

> Las islas de Barlovento
> ¿cuántas son? ¿Dónde es Campeche?
> ¿Guarapo qué es entre esclavos?
> ¿Qué fruto dan los guayavos?
> ¿Qué es cazabe? ¿Qué es joajao? [33]
> ("La Villana de Vallecas", Act. II, Esc. IX)

Notas parecidas de léxico unidas a citas geográficas —Lima, Las Charcas, Cuzco, Arequipa, Chuquisaca— dan fe de la presencia de América en su obra. La América fantástica de Tirso es la del continente. En ella se sitúan "Las hazañas de los Pizarros" y "Amazonas en las Indias".

Tirso de Molina pasó a América en 1616. Aparte de su influencia en la obra, este viaje tiene un doble interés: como hecho histórico ha permitido un avance notabilísimo en el estudio de la biografía de nuestro autor, sirviendo este viaje para fijar exactamente una estancia en Se-

[32] Clás. Castro, "La Lectura". L. Pról., LVII.
[33] Citado por Blanca de los Ríos.

villa que se relaciona con la leyenda del Burlador. Tiene, además, un interés espiritual: Tirso pasa a América junto con cuatro religiosos en *misión cultural*. No deja de ser interesante señalar en Tirso —a principios del siglo XVII— un precedente de los actuales profesores españoles que marchan a América en viaje de afirmación imperial de cultura y de hispanidad.

LA MUJER Y EL HONOR EN LA OBRA DE TIRSO DE MOLINA

Los manuales de historia literaria suelen asignar a Tirso de Molina un extremado conocimiento de la psicología de la mujer. Este conocimiento suele contraponerse a una falta de consistencia psicológica en los personajes masculinos. Ya Don Agustín Durán emitía esta opinión: "Los hombres de Tirso son siempre tímidos, débiles y juguetes del bello sexo en tanto que caracteriza a las mujeres como resueltas, intrigantes y fogosas en todas las pasiones que se fundan en el orgullo y la vanidad." El conde de Schack protestaba ya de esta opinión que no podía referirse más que a un reducido número de comedias. Pero la crítica romántica reiteró esta apreciación. Había un momento particularmente oscuro en la vida de Tirso: el de una supuesta mocedad libertina que luego hubo de purgar ya en la edad madura

con su entrada en religión. Esta tumultuosa mocedad serviría a Tirso para rozarse con toda clase de mujeres, singularmente con las de compañía menos recomendable, y llegar de este modo al fondo de su psicología adquiriendo un conocimiento que había de servirle para la plasmación de una serie de figuras escénicas.

Bien pronto hubo que ir abandonando esta tesis por cuanto los nuevos datos que iban fijando su biografía señalaban el noviciado de Tirso en plena juventud. Buscáronse nuevas explicaciones. Según Fitzmaurice-Kelly [1], el origen del tesoro psicológico de Téllez debe buscarse en el confesionario, en el cual, dice, consumió años enteros. Blanca de los Ríos se muestra disconforme con esta opinión. Según la entusiasta investigadora el confesionario es "anfiteatro de clínica espiritual; pero no escuela de psicología viviente".

Aprovecha más al novelista que al dramaturgo. A su juicio, la fuente de la riqueza psicológica de Tirso debe buscarse en sus conocimientos de mística, considerando a los místicos como los más enérgicos buceadores del alma humana. Ade-

[1] "Historia de la Literatura esp." trad. de Bonilla Sanmartín (Madrid, La España Moderna), pág. 421.

más la Biblia y la observación de la vida debieron enriquecer prodigiosamente su espíritu [2]. Aceptando cualquier origen histórico de este conocimiento de la psicología femenina, queda en pie el hecho de este conocimiento, como tema de estudio.

En primer término, precisa rebatir la tesis romántica que desconoce a Tirso como creador de temperamentos masculinos. Hasta tal punto que la negación de la paternidad del "Burlador" solía incluir la del "Rey Don Pedro en Madrid" y de "El Condenado por desconfiado", magníficos espécimen de virilidad. La presencia de Don Juan ha de bastarnos para confirmarnos en nuestra opinión. En la primera refundición de "El Burlador" [3], se le denomina crudamente "el garañón de España", palabra que se substituye a la de "burlador" que es la que ha prevalecido. No hemos de profundizar ahora en el tema donjuanesco [4]. Digamos solamente, con Blanca de

[2] "Del Siglo de Oro" (Madrid, 1910), págs. 243-246.

[3] "Tan largo me lo fiáis". Véase Comedias de T. de M. y de Don Guillén de Castro. Colección de libros españoles raros o curiosos. Madrid, 1878.

[4] Estos capítulos son la introducción a los que siguen, donde se estudia más demoradamente el tema.

los Ríos, que la figura del Burlador aparece abocetada en diversas obras de Tirso. Si Don Juan es el prototipo renacentista, el Rey Don Pedro es un don Juan medieval; y otro, don Guillén de Montalbán, en "La Dama del Olivar". Pueden considerarse también como esbozos de Don Juan personajes centrales de "La venganza de Tamar", "La musa del Cielo", y "La Santa Juana" [5].

El Rey Don Pedro de Castilla bastaría por sí solo para rebatir la supuesta ausencia de caracteres masculinos en el teatro de Tirso. Figura magníficamente viril y violenta. Los hombres de "El condenado por desconfiado", Paulo, Enrico, presentan una psicología magníficamente delineada, más en calidad de enérgicas abstracciones que de real humanidad.

El predominio de la mujer en la obra tirsomolinesca se desdobla en dos sentidos contradictorios. Por una parte, Tirso presenta una serie de tipos de mujer magníficos por su entereza y su dignidad. Ejemplo y prototipo: la Doña María de Molina de "La prudencia en la mujer". Pero el que viene siendo considerado como típico en

[5] "El viaje de T. a Santo Domingo y la *génesis del* 'Don Juan' ". Raza Española, año VI, Nº 67-68.

su teatro es el de la mujer enamorada que pone en juego toda suerte de ardides para conseguir sus fines amorosos. "Ningún poeta —decía Alberto Lista— ha tenido tanto empeño en describir los lazos amorosos que el sexo débil suele tender al fuerte para cogerle en sus redes y esclavizarlo." Muñoz y Peña clasifica en su teatro hasta cuatro tipos de mujer enamorada [6]. 1º Mujeres que en busca de sus amantes cambian de traje, vistiéndose generalmente de hombres. [7] Por ejemplo, Doña Juana en "Don Gil de las calzas verdes". 2º Damas altivas que se enamoran de hombres de inferior clase social. La Doña Magdalena de "El vergonzoso en palacio". 3º Mujeres que por conseguir su objeto encubren sus verdaderos sentimientos. Doña Marta, en "Marta la Piadosa". 4º Mujeres de humilde linaje —aldeanas y serranas— que el poeta presenta en el amor primero. (La protagonista de "La gallega Marihernández".)

Ahora bien, hay una acusación capital for-

[6] T. de M., pág. 239.

[7] Truco, como sabemos, aprendido del "Arte Nuevo" de Lope:

el disfraz varonil suele agradar mucho
(v. 482-483)

mulada insistentemente contra Tirso. La de que presentó a las mujeres de su tiempo como de una liviandad y una desenvoltura extraordinarias. El mismo Tirso de Molina justificaba, en una ocasión, la libertad de trazos con que presenta a las hijas del duque de Avero, en "El vergonzoso en Palacio", escudándose en la libertad del poeta: "¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiesse fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!", dice defendiendo la fantasía del autor como supremo módulo [8]. Con esto da a entender claramente que no trata en sus comedias de reflejar la sociedad de su tiempo. Este criterio, del teatro-espejo, está muy extendido. Menéndez Pelayo afirmaba ya que en nuestro teatro clásico, más que idealismo, hay convencionalismo; y más que realismo, la realidad histórica de un tiempo dado. Esto, que es exactísimo aplicado a nuestro teatro clásico en general, deja de serlo en cuanto se aplica al teatro de Tirso, que, en este aspecto, es una clarísima excepción. Teatro de caracteres, no puede decir nunca tanto al investigador de nuestra psicología

[8] Cigarrales de Toledo. Edic. Said Armesto, pág. 123.

colectiva como el de Calderón, por ejemplo. En cambio, encierra más realidad universal, humana. Lo que explica perfectamente que Tirso sea el único dramaturgo español puesto en parangón insistente con Shakespeare. Este interés secundario que la reproducción del ambiente tiene para Tirso, se acrece por un afán que Américo Castro ha señalado certeramente en su prólogo de "La Lectura" recogiéndolo de un texto de Mariana que dice así: "Porque primeramente se cuentan historias de acaecimientos extraordinarios y admirables que se rematan en algún fin y suceso más maravilloso, como lo vemos en las tragedias y comedias; cosas increíbles componerse y afeitarse de manera que no parecen fingidas, sino acaecidas y hechas; y es propio de nuestra naturaleza maravillarnos de cosas extraordinarias, menospreciar lo que pasa cada día". La *cosa extraordinaria,* la aventura, he aquí en efecto —comenta Castro— la clave de la comedia como género literario [9]. Debe partirse, pues, de la idea de que el teatro es un mal cuadro de costumbres. R. Schevill afirma conceptos interesantísimos sobre el particular: "Lope divertía al auditorio

[9] Páginas XVII-XVIII.

por medio de una pintura concebida claramente como excepción más bien que como regla... Los que hablan de pintura de costumbres toman por realidad lo que se infiere de la comedia." [10]

*

* *

En la tabla de coincidencias de Tirso y su época no falta —no podía faltar— el culto hacia este concepto extrarreal y violento que condiciona la vida de la Edad Áurea: el *honor*.

¿Qué es el *honor*? Honor y honra aparecen tomados en el mismo sentido por nuestros clásicos [11]. En un sentido, no subjetivo y personal, sino como algo puramente social, independiente de la ética. Suele citarse un fragmento muy significativo de Lope:

> Honra es aquella que consiste en otro.
> Ningún hombre es honrado por sí mismo
> que del otro recibe la honra un hombre.

[10] "The Dramatic art of Lope de Vega" (1918), citado por Castro, pág. XI.

[11] Pfandl, "Introducción al siglo de oro". Edic. castellana, Barcelona, 1929, pág. 139, nota.

Ser virtuoso un hombre y tener méritos
no es ser honrado, pero dar las causas
para que los que traten le den honra. [12]

Américo Castro, que ha trabajado concienzudamente este tema [13], estudia las teorías que pretenden explicar la raíz íntima de este concepto. Sismondi, Ticknor, lo basan en las costumbres. Para Viel Castel, se trata de un fenómeno de ascendencia árabe. Para Munárriz tiene raíces góticas. Marchena y el conde de Schack admiten la influencia del carácter nacional. Stuart cree en una procedencia italiana. Castro cree, por su parte, que se trata de un fenómeno de cohesión social. Últimamente, Giménez Caballero reclama para el estudio de este problema un lugar a su aspecto sexual [14]. El concepto del honor no es exclusivamente calderoniano, anota Castro, que ve en Calderón un mero seguidor de Lope en

[12] "Los comendadores de Córdoba", Ed. R. A. E. XI, 290.

[13] Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII. Rev. Filología Esp. III, 1916, 1-50, 357-385.

[14] E. Giménez Caballero, San José. Contribución para una simbología hispánica. Revista de Occidente, mayo de 1930.

este aspecto[15]. (Hay, además, precedentes en Torres Navarro, Alonso de la Vega y Juan de la Cueva.) Pero el enlace entre Calderón y Lope hay que asignarlo, naturalmente, a eso. De como Tirso recoge el concepto standardizado del honor, da fe una frase de "La Villana de Vallecas" que reproduzco:

Don Vicente: Calla
no publiques si eres sabio
la infamia de aqueste insulto;
ten la lengua, cierra el labio;
que entretanto que está oculto
no da deshonra el agravio.[16]

En otro lugar aparece claro este sentido social otorgado por Tirso de Molina al concepto del honor. En "El Rey Don Pedro en Madrid", acto I, esc. II, diálogo entre Ginesa y el Rey, a quien no conoce:

[15] La afluencia de estudios sobre el honor calderoniano —Rubió y Lluch, Elías de Molins— se explica por la moda romántica que ve en Calderón una fábrica de tipismos ibéricos, sin reparar en las ascendencias.

[16] Acto I, Esc. III, cfr. "La mujer en opinión — siempre más pierde que gana — que son como la campana — que se estima por el son" (*Burlador*, J. III, vs. 85-89).

Gin. Por cruel
Castilla a voces le llama.
Rey. La justicia el pueblo infama.
Gin. La fama está en la opinión.
Rey. No todas verdades son
las que acredita la fama.

Aquí —en estos dos últimos versos— aparece de una manera tímida un sentido de disconformidad con el concepto del honor imperante. Esta disconformidad ha de precisarse en tonos patéticos en Calderón. Rubió y Lluch [17], señala pasajes de protesta. Este, por ejemplo, de "El pintor de su deshonra":

¡Que a otro mi honor se sujete
y sea (¡oh, injusta ley traidora!)
la afrenta de quien la llora
y no de quien la comete.

Pero donde el sentido del honor aparece perfectamente diferenciado es en Cervantes. El profesor Castro ha estudiado también esta variante, en otro lugar [18]. Cervantes se opone a la falsedad ética que supone el honor como mero signo ex-

[17] El sentimiento del honor en el teatro de Calderón. Barcelona, 1882. Cap. IV.

[18] "El pensamiento de Cervantes", Madrid, Hernando, 1925, pág. 361 y ss.

terno, independientemente de la moral de cada cual. El honor es para Cervantes un apéndice de la virtud; el cual no se le debe a la ficticia e hipócrita". Castro cita aquel pasaje de "La fuerza de la sangre" en el que el padre de Leocadia, brutalmente forzada, le dirige estas palabras: "Advierte, hija mía, que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta [. . .] la verdadera deshonra está en el pecado y la verdadera honra en la virtud [. . .] y pues tú, ni en dicho, ni en hecho, la has ofendido, tente por honrada que yo por tal te tendré." Este pasaje es característico porque enfrenta el concepto típico del honor con el principio moral, de abolengo renacentista —estoico—, que profesa Cervantes.

Con todo, y a pesar de que Castro no recoja este aspecto, en su interés por la fórmula de excepción, no es posible olvidar en Cervantes preocupación social que se transparenta en sus obras. En el prólogo de la Segunda Parte del Quijote, tras de una afirmación del concepto del honor según un criterio subjetivo, no puede dejar de escribir estas palabras: "*como la virtud dé alguna luz de sí, aunque sea por los inconvenientes y*

resquicios de su estrechez, viene a ser estimada de los altos y nobles espíritus y por el consiguiente favorecida." ¿Qué es esto más que otorgar una cotización social de la virtud, del honor? Sería inútil negar, sin embargo, la persistencia de un concepto del honor de tipo personal, moral. No ya al margen de la sociedad circundante, sino incluso al margen del abolengo de cada cual. Esto es un claro signo renacentista de sentido imperial que Américo Castro recoge, en una frase subrayable: "Aquel concepto de honor exaltado por Guicciardini y Rabelais independiente de toda casta —pura dignidad humana— es utilizado como alto estímulo en las creaciones literarias del Renacimiento. Si cada uno es hijo de sus obras, cada uno puede aspirar a ser cabeza de linaje; y el afán de gloria será necesaria consecuencia de la mirada entusiasta hacia un porvenir conquistable" [19].

Volviendo a Tirso: encontramos en él una supeditación casi absoluta al concepto típico del honor, como hecho social. Como hecho que solicita un riguroso sigilo, único camino pacífico

[19] Pág. 375. Para generalizaciones sobre este tema puede verse: De los Ríos: "El sentido humanista del socialismo".

de salvación. De otra manera, no hay más solución que la sangre. O la muerte. El honor es naturalmente patrimonio exclusivo de la nobleza. Sin embargo, en nuestro teatro —dirección social que exigiría un detenido estudio de gran interés— abundan las figuras de plebeyos que tomen magnífica venganza de su honor perdido. (Pedro Crespo, García del Castañar, Peribáñez.) Cervantes es explícito en este aspecto: "La honra puédela tener el pobre, pero no el vicioso". En Tirso aparece alguna vez el tema del honor aplicado al plebeyo:

D. Tello. ¡A mí, escudero, te atreves!
D. Rod. Mi honor cobro.
D. Tello. Tu honor muera
si en escudero hay honor.
("El Rey D. Pedro en Madrid", act. II, esc. IX)

En "El Burlador de Sevilla", aparece muy clara esta doctrina:

D. Juan: Con el honor le vencí
porque siempre los villanos
tienen su honor en las manos
y siempre miran por sí.

Que por tantas falsedades
es bien que se entiende y crea

que el honor se fué al aldea
huyendo de las ciudades. [20]
(Jor. III, vs. 100-108)

[20] Otra muestra de la frecuencia de este tema la hallamos en Luis Vélez de Guevara: "La Serrana de la Vera", (Act. I "*Cap.* — ¿Soys hidalgo? *Giraldo*: — No, señor — pero soy trabajador — con honrado nacimiento — cristiano viejo y onrrado, — que nosotros no pudimos — escoxer cuando nacimos — la nobleza y el estado". Y más abajo: "*Cap.* — ¿No soys villano? — *Giraldo* — Hombre soy humilde y llano — mas villano, no, señor".

"EL BURLADOR DE SEVILLA"

El Burlador de Sevilla

De 1630 es la edición más antigua, barcelonesa por cierto, que se conoce, de una obra titulada *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, comedia famosa del maestro Tirso de Molina [1], en la que cobra bulto escénico y realidad espiritual uno de los mayores mitos de la literatura española: el mito de Don Juan.

Una crítica rigurosa de esta producción tirsomolinesca acusaría una dicción no siempre pulcra; un cierto desorden escénico y la gratuidad de muchas escenas [2]. Sin embargo, no hay obra, en la literatura mundial, de tan fecunda prole,

[1] En la colección de "Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores". Segunda parte. Barcelona, 1630.

[2] Sería curioso ir anotando las incongruencias de la obra de Tirso; muchas de las cuales, bien es verdad, son atribuibles a la defectuosa redacción que ha llegado a

no sólo en la multiplicación de su personaje central, sino en el campo de los estudios histórico-literarios.

La fecha y la patria: su discusión

Los eruditos han considerado que la fecha de 1630 es bastante posterior a la de la redacción de la obra. Se señalan, en efecto, numerosas estancias en Sevilla, a partir de 1616, puesto que se estima que fué en dicha ciudad donde Tirso recogió los elementos temáticos fundamentales

---

nuestras manos: faltan versos, sobran escenas (que desaparecen en otras ediciones), la acción es confusa. Muchos personajes —como Octavio— carecen de personalidad y de lógica. Don Juan es contradictoriamente casado por el Rey con Doña Ana de Ulloa y, en el acto siguiente, con Isabela. La pescadora Tisbea se lamenta en un retorcido lenguaje culterano a todas luces impropio. Se introducen temas de burdel que asombran por su desenvoltura. Finalmente, A. Castro ha estudiado, en un artículo reciente, la contradicción que supone el hecho de que la estatua de Don Gonzalo, actuando como brazo de Dios, engañe a Don Juan, invitándole y diciéndole que nada ha de sucederle, "—No *temas*, la mano dame" (III, 496), hundiéndole con este ardid en los infiernos después de negarle plazo para confesarse. El "Don Juan de Tirso y el de Molière" ("Hommage a Ernest Martinenche", París, 1939, págs. 96 y ss.).

para su obra. El problema de la fecha va unido al de la controversia acerca de la primacía de la obra tirsomolinesca. Por los años en que Tirso debió escribir "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra", se representaba en Italia una farsa análoga, en la que algunos eruditos italianos, singularmente Farinelli [3], han querido ver el precedente de nuestro Don Juan, así como en una representación de los jesuítas de Ingolstadt (1615), en que se habla de las aventuras y condenación de un Conde Leontio, pervertido por la lectura de Maquiavelo. La obra española, en su carácter definitivo, nada o muy poco debe a temas que no fuesen ya folklóricos, y la fecha —1616 a 1630— y la patria son irrebatibles. También conviene recordar —para alivio de eruditos— la polémica sobre la paternidad de la obra [4], hoy atribuída ya sin discusión a fray Gabriel Téllez.

[3] Farinelli, "Don Giovanni", en "Giornale Storico della let. ital.", 1896. Sobre estas tesis vid. V. Said Armesto, "La leyenda de Don Juan", Madrid, 1908, págs. 87 y ss. Dos temas aparecen con frecuencia: el del "convidado de piedra" y el del "ateísta fulminado", título de una sonada representación de esta época.

[4] "La Lectura", 1910.

El tipo de Don Juan

Sale, pues, Don Juan de la mano de nuestro fraile mercedario, al gran teatro del mundo. Lleva a las gentes —como a sus conquistas amorosas— detrás de sí. A pesar de ser un ente de moralidad reprobable, arrebata y encandila, como ha notado Marañón, a una sociedad que —en el terreno moral— lo condena. Es arrogante, bien parecido, de familia prócer, discursista y viajero. Sus éxitos de ayer son tan escandalosos, que preparan los de hoy y los de mañana. Le rebosa la vida por todas partes y, como diría el viejo Aristóteles, parece como si su ímpetu amoroso no fuese otra cosa que el desbordamiento de su ímpetu vital. Tan frenético es el impulso, que roza ya la linde opuesta: por la vida al placer, por el placer a la muerte; esta es una de las claves de la historia de Don Juan. La vida exige cada vez más: de ahí la alteración del rumbo, el buscado desnivel social, el ansia de cambiar de sitio, el cansancio hacia la presa ya lograda, el anhelo de acumular nuevo incentivo a la vieja, a la eterna maniobra amorosa.

Frente a la mujer elemental, afincada en el hogar, clavada en la tierra, Don Juan, el trashumante, agita su capa roja de seducción. Llega, ve y vence. Y huye. *Huí de ser conocido,* dice, acaso con más profunda intención de lo que parece El Burlador, de Tirso.

¿Qué busca Don Juan? ¿Adónde van sus desesperados pasos? ¿Adónde tiende este amor que no paladea, que no ahonda, que no deja poso en el alma?

¿Piensa Don Juan, como le hace decir Joseph Delteil, que "les femmes ne sont que des mauvaises photographies de la Femme", es decir, que su búsqueda sólo le da como resultado la distancia abisal que va de la realidad al deseo?

¿O es Don Juan una forma sublimada de Narciso, para el que cada mujer es un espejo emotivo que se tira en espera de uno nuevo?

¿Será, como un novelista quiere, un inapetente? [5] ¿Tendrá esa inapetencia bases biológicas

[5] Palabras de un interlocutor de "Tigre Juan": "Pero quien exige diversidad de golosinas y va picando de una en otra mano, que todas, con algo más que catarlas le repugnan, y lo poco que come es forzándose, a costa de fastidio y trasudores, ese tal no cabe duda que anda flojo de apetito. Así como el hombre no muy hombre va de

más graves? [6] Los biólogos han empezado a explorar el mito de Don Juan, acaso sin pensar que, como decía Montes una vez, "los mitos no tienen secreciones internas"; o, dicho de otro modo, no tienen límites anatómicos precisos [7].

Veamos ahora, una vez más, de encender los focos de nuestras baterías teatrales: entra en escena el Burlador.

---

mujer en mujer con la esperanza, vana siempre, de que la siguiente será más de su gusto y le mantendrá encendido el deseo." (Ramón Pérez de Ayala).

[6] Esta es la tesis, tan ruidosa como mal comprendida, de G. Marañón. Según esta tesis, la ordenación de la vida donjuanesca alrededor del sexo da a esta vida perfiles femeninos, puesto que la mujer, a diferencia del hombre, está hecha primordialmente "para el amor y la maternidad", mientras acucian al hombre los demás deseos de mando, trabajo, lucha social, afanes intelectuales. "Notas para la biología de Don Juan" en "Revista de Occidente", enero de 1924, págs. 32-33. Recuérdese la conocida teoría de Jorge Simmel, según la cual la mujer es un todo psíquico, para la entrega y para el odio, mientras el hombre está hecho de compartimientos estancos, lo que le permite la pluralidad de actitudes. ("Cultura femenina".)

[7] El propio Marañón, en su más reciente trabajo donjuanesco, declara: "Don Juan es, sin duda, así como yo lo he visto; porque no lo he inventado, sino que lo he visto. Mas, en torno de esta variedad de Don Juan hay ciertamente otros Donjuanes diferentes." "Col. Austral", vol. 129, página 72.

Las cuatro aventuras del Burlador

Las aventuras de Don Juan que aparecen relatadas en "El Burlador de Sevilla" son cuatro:

1ª *Aventura de Nápoles. (La Duquesa Isabel.)* — Don Juan, fingiendo ser el duque Octavio, prometido de la duquesa Isabela, se introduce en su aposento del palacio real y goza sus favores. Cuando se descubre el engaño, a los gritos de Isabela acude el rey y ordena al embajador de España detener a Don Juan. Pero el embajador es tío suyo y le facilita la fuga a España. Hace más: detiene al propio duque Octavio como presunto forzador de Isabela, y al contarle que se ha hallado un hombre en la alcoba de su amada, se desespera y huye, también a España, con la complicidad del mismo embajador.

2ª *Aventura de Tarragona. (La pescadora Tisbea.)* — En el viaje a España, Don Juan y Catalinón (su criado) arriban, náufragos, a una playa de Tarragona, donde la pescadora Tisbea se lamenta de su soledad. Socorridos ambos por la pescadora, Don Juan (que se ha desmayado) despierta en los brazos de Tisbea y le declara

fulminantemente su amor. La acción, interrumpida un momento, prosigue en la escena subsiguiente; Don Juan consigue su propósito con la dramática desesperación posterior de la pobre pescadora abandonada.

3ª *Aventura de Sevilla. (Doña Ana de Ulloa.)* — El duque Octavio se presenta al rey (que ha concertado el casamiento de Don Juan con Isabela) y, como compensación al deshonor, le ofrece la mano de Doña Ana de Ulloa (a la que antes de saber nada quiso casar, en la jornada I, con el propio Don Juan). Esta Doña Ana tiene secretas relaciones con su primo el Marqués de la Mota, y Don Juan se las compone, interceptando una cita de Doña Ana, para suplantar a su enamorado (al que ha engañado diciéndole que la cita es para más tarde). Al conocer su engaño, Doña Ana grita; sale su padre, Don Gonzalo, diciendo su furor en una de las mejores estrofas de la obra:

> La barbacana caída
> de la torre de mi honor
> echaste en tierra, traidor,
> donde era alcaide la vida

y Don Juan le mata.

4ª *La aventura del camino de Lebrija. (La pastora Aminta.)* — Antes de terminar la jornada II, Don Juan, que ha salido desterrado para Lebrija por orden del rey, tropieza con una boda de pastores (Batricio y Aminta), a la que se agrega, requebrando insistentemente a la novia. En la jornada III, Don Juan logra su propósito, introduciéndose en el aposento de Aminta y deslumbrándola con el relato de su posición social y con el propósito de casarse con ella, ya que, le dice, el matrimonio celebrado no es válido por no haber sido consumado. Aminta lo cree cándidamente y se deja seducir, mientras Don Juan acentúa sus promesas de ricos presentes.

La obra termina, en relación con las seducciones del Burlador, con unas escenas en las que los interesados presentan sus quejas al rey, resolviéndose la situación con la boda de Octavio e Isabela y de Doña Ana de Ulloa con el Marqués, mientras Aminta y Tisbea casan con sus enamorados.

El amor como obstáculo

Vamos a comentar ahora este cuadro dramático. Presenta Tirso a cuatro parejas de enamorados:

Ana	*Isabela*	*Tisbea*	*Aminta*
M. *de la Mota*	*Octavio*	*Anfriso*	*Batricio*

La presencia de Don Juan, como un torbellino, desarticula las relaciones, conduce a la desgracia a los enamorados, los llena de desconfianza y los coloca fuera de sí. Cuando todo ha pasado, Tirso cuida de que las aguas vuelvan a su cauce y vaya, como suele decirse, cada oveja con su pareja.

Para Don Juan el incentivo inicial es, precisamente, el de irrumpir en una realidad amorosa preexistente y transformarla a su capricho. El amor, como obstáculo que exige todas las cualidades del conquistador: destreza, valor, audacia y, si es preciso, engaño.

Nobles y plebeyas

De las cuatro mujeres que son víctimas de Don Juan, dos son nobles: Isabela y Ana; dos,

plebeyas: Tisbea y Aminta. Para las primeras, Don Juan usa del disfraz, fingiendo ser nada menos que el propio prometido de cada una de ellas, y aun cuando hoy no nos sea posible concebir cómo este subterfugio puede ser, no ya eficaz, sino realizable, es lo cierto que el Burlador conquista a las dos mujeres engañándolas (hemos de suponer, piadosamente, que *realmente* son engañadas), aun cuando sólo en el caso de Isabela llega a consumar su propósito. En cuanto a la pescadora y a la rústica, Don Juan se presenta con su cínica personalidad, abrumando a las pobres y soñadoras mujeres con su superioridad social, su habilidad expresiva, sus promesas rotundas y con el señuelo de la riqueza.

En los dos primeros casos no hay *conquista,* puesto que las damas no se entregan realmente a él, sino que creen gozar de sus respectivos enamorados; en los dos segundos hay, por parte de Don Juan, tal abuso de poder, que la consecución de su deseo no parece hazaña meritoria.

Una sola cosa cierta indica la lista de estas cuatro mujeres: Don Juan no elige. Nobles y plebeyas son iguales a su paladar.

Don Juan y sus cómplices

A pesar de que las aventuras de Don Juan aparecen como relativamente sencillas, sería imposible concebir ninguna de ellas sin la presencia de los tan poderosos como repugnantes cómplices que facilitan, no sólo la aventura, sino que evitan su riesgo y le aseguran, cuando ella termina, la impunidad.

En la aventura de Italia, es el tío del Burlador, Don Pedro Tenorio, quien, no sólo le ayuda a escapar, sino que llega en su cinismo a engañar al rey y, además, al desgraciado Octavio, al que va a prender como si realmente hubiese sido él el forzador de Isabela.

En las aventuras de España, es el propio padre de Don Juan, Don Diego Tenorio, quien pide al rey —de quien es su privado— que evite el desafío entre el agraviado Octavio y su hijo. Don Juan sabe, cínicamente, cuánto ayuda la privanza a la irresponsabilidad de sus aventuras:

Catalinón: Que saliésemos querría
de todas bien.
Don Juan: Si es mi padre
el dueño de la justicia,
¿qué temes?

Sólo al final de la obra, el padre, abrumado por el peso de los crímenes filiales, cede el paso a la justicia. (De este momento psicológico surge el padre del Burlador tal como aparece en el Don Juan de Zorrilla.)

Finalmente queda, como cómplice principal y más constante de las fechorías donjuanescas, el criado Catalinón, tipo universal de tercero y de rufián, astuto y cobarde, que se ha perpetuado en casi toda la literatura donjuanesca. Sin embargo, hay en la obra de Tirso una extraña duplicidad: es este mozo, ruin y sin escrúpulos, quien con más insistencia recuerda el castigo que aguarda a Tenorio en el otro mundo. Si, como quiere Montesinos, la *figura del donaire,* el gracioso, es (a partir de Lope) la contrafigura del héroe, Tirso ha querido, inesperadamente, dotar a Catalinón de un miedo al más allá, cuya inexistencia es una de las características fundamentales de Don Juan.

Don Juan y el goce de la vida

Para Don Juan, en efecto, la vida es siempre el momento que pasa. No hay nada hacia el te-

mor ni hacia el recuerdo, hacia el mañana o el ayer. Vive sin preocupación alguna respecto al porvenir. Esta característica se ha dado evidentemente en todos los gozadores de la sensualidad. Pero hay una época de la historia en la que filósofos y poetas exaltan la vida como un botín. Y esta época es el Renacimiento. Cuando se discute tantas veces acerca del lugar de origen de Don Juan, no se dice bastante que el Burlador no es el fruto de un país, sino de una época. Si Don Juan ha leído los poetas de su tiempo —y si no los ha leído flota en el aire el mismo efluvio vital que los ha inspirado—, habrá aprendido a cantar la célebre *Ballata* del Poliziano.

> Quando la rosa i sue foglie spande
> quando è più bella, quando è più gradita
> allora è buona a mettere in ghirlande
> primo che sua bellezza sia fuggita;
> sicchè fanciulle mentre è più florita
> cogliam le belle rose del giardino.

O habrá respirado el aire que hace decir a Ronsard, unos años más tarde:

> Vivez, si m'en croyez, n'attendez a demain
> cueillez des d'aujourd'hui les roses de la vie . . .

Y más cerca de él, el dulce y amargo Garcilaso le ha podido decir al oído:

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre...

Las mujeres, no la Mujer

El fugitivo fruto: es decir, el goce de cada instante. Cierto que el alma del Renacimiento ha sabido remontarse a altas cimas de perfección. Pero no todos podían ascender a la altura; el ímpetu neoplatónico que, desde el *dolce stil nuovo,* idealizaba a la mujer amada, no era sino patrimonio de los poetas egregios. Las criaturas elementales se quedaban en la zona inmediata del goce epicúreo, propugnado por el neopaganismo renacentista. Cuando sobreviene el Barroco, aquel mundo egregio que desde el Petrarca elevaba el concepto del amor, se desvanece. "La mujer —he dicho en otro lugar— era en el Renacimiento una de las claves de la armoniosa contextura del mundo. Estaba en el ápice de los pensamientos del poeta porque remataba, con una fórmula visible, su aspiración a la Belleza Suma. En el Barroco, en cambio, la mujer es un fragmento palpitante de vida; un poco de carne

puesta a arder." He aquí, pues, cómo Don Juan, que tiene toda el ansia de goce del perfecto renacentista, encaja plenamente en una concepción barroca, en la que cada mujer es una simple anécdota carnal. Este cruce de Renacimiento y Barroco es característico de la obra tirsomolinesca. Y el cruce no se limita a este terreno, sino que trasciende al terreno religioso y moral. La tremenda coyuntura de Don Juan es ésta: la de que siendo un alegre libertino, un amoral, surge, literariamente, nada menos que en España y en plena Contrarreforma y, por añadidura, de la mano de un fraile de la Merced.

La Vida y la Muerte

Y esto, precisamente esto, es lo que da fuerza dramática al mito. No basta definir a Don Juan diciendo con Marañón que es "un hombre que dedica su vida al amor de la mujer y exclusivamente a esto" [8]. Ello será válido para la realidad biológica del Burlador, pero no lo es con respecto a su raíz históricoliteraria. Prefiero, en este caso,

[8] "Biología de Don Juan", pág. 21.

la definición de Gendarme de Bévotte: "*Don Juan est l'homme aiguillonné par l'amour, en lutte contre un Dieu que le defend*".[9] Lo que da raíz y tensión dramática a la obra no es, pues, la exhibición de las fortunas eróticas de un hombre especialmente dispuesto —por su figura y su posición— a triunfar en ellas, sino el tremendo diálogo entre las dos máximas fuerzas de nuestro cosmos espiritual: la tentación hacia la Vida y el terror hacia la Muerte. Para Don Juan parecen escritos los versos de la vacilación eterna del hombre, tal como la ha visto Rubén:

Y la Vida que tienta con sus frescos racimos
y la Muerte que aguarda con sus fúnebres ramos

Vamos a acercarnos a este atormentado varón.

Autodefiniciones del Burlador

A lo largo de la obra de Tirso aparecen varias definiciones del Burlador. Dice Don Juan:

Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber

[9] "La légende de Don Juan", I, 5.

es burlar una mujer
y dejalla sin honor.[10]

Otros textos:

Don Juan: Si burlar
es hábito antiguo mío,
¿qué me preguntas, sabiendo
mi condición.
Catalinón: Ya sé que eres
castigo de las mujeres.
Don Juan: Por Tisbea estoy muriendo
que es buena moza.
Catalinón: ¡Buen pago
a su hospedaje deseas!
Don Juan: Necio, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago.[11]

En la Jornada II, cuando el incauto Marqués de la Mota cuenta a Don Juan su pasión amorosa, dice Catalinón para sí:

No prosigas, que te engaña
el gran Burlador de España.[12]

En otra escena, dice el mismo Catalinón:

Guárdense todos de un hombre
que a las mujeres engaña,
y es el Burlador de España.
Don Juan: Tú me has dado gentil nombre.[13]

10 "Burlador", Jornada II, v. 269-273.
11 Jornada I, v. 891-950.
12 V. 235-236.
13 Jornada II, v. 442-445.

Y en la última Jornada, el diálogo con Aminta:

A tu voluntad, esposo,
la mía desde hoy se inclina:
tuya soy.
Don Juan: (*aparte*) ¡Qué mal conoces
al Burlador de Sevilla! [14]

Que sus tretas no son dignas, que ni siquiera son variadas [15] ni siempre eficaces [16], es algo secundario. Lo interesante es el juego — casi casi diría que a Don Juan le interesa más la *burla* que el placer.

Autodefensa del Burlador

En la Jornada III, cuando Don Juan lucha dramática e inútilmente con la estatua de Don Gonzalo, grita desesperadamente en su defensa:

A tu hija no ofendí,
que vió mis engaños antes.

Pero el espectro no transige:

[14] Jornada III, v. 296-300.
[15] En la aventura con Doña Ana de Ulloa, dice don Juan: "Gozaréla, ¡vive Dios! — con el engaño y cautela — que en Nápoles a Isabela." Jornada II, v. 301-303.
[16] En esta misma aventura no consigue su propósito.

No importa, ¡que ya pusiste
tu intento!

Y Don Juan:

Deja que llame
quien me confiese y absuelva.
Don Gonzalo: No hay lugar, ya acuerdas tarde.[17]

La justicia se abate, implacable, en esta tardía justificación. Ya volveremos sobre ello.

Más interesante es la declaración del Burlador cuando se apresta a engañar a la pastora Aminta:

Yo quiero poner mi engaño
por obra. El amor me guía
a mi *inclinación*, de quien
no hay hombre que se resista.[18]

Es decir: el amor es en mí tan poderoso, actúa con tal fuerza sobre mi naturaleza, que no me es posible eludir su mandato. "El amor me guía a mi inclinación."

La moral del riesgo

La defensa es, desde luego, muy tímida y muy escasa. Don Juan afronta su destino con decidido

[17] V. 963-967.
[18] Jornada III, v. 196-200.

gesto. He aquí uno de los aspectos más interesantes de "El Burlador". Don Juan no es un materialista —como aquel "ateísta fulminado" de que se habla como un precedente del mito—, sino todo lo contrario: un creyente. Cuando Catalinón, primero [19], Tisbea en segundo lugar [20], su padre en otra escena [21] le recuerdan la existencia de una vida y de una sanción ultraterrenas,

19 *Catalinón:* Los que fingís y engañáis
las mujeres de esa suerte
lo pagaréis con la muerte.
Don Juan: ¡Qué largo me lo fiáis!
(Jornada I)

20 *Don Juan:* Juro ojos bellos
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.
Tisbea: Advierte
mi bien, que hay Dios y que hay muerte.
Don Juan: ¡Que largo me lo fiáis!
(Jornada I)

21 *Don Diego:* Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda
su castigo no se tarde,
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre, que es juez fuerte
Dios en la Muerte.
Don Juan: ¿En la muerte?
¿Tan largo me lo fiáis?
(Jornada II)

Don Juan contesta con la muletilla, tantas veces comentada, de

¡Tan largo me lo fiáis!

Don Juan cree llegar a tiempo a su salvación. Eso es todo. Su terror ante el infierno es evidente. Pero su coraje es sencillamente increíble. Cuando se le aparece por primera vez Don Gonzalo, Don Juan se inquieta por el destino del Comendador:

¿Estás gozando de Dios?
¿Dite la muerte en pecado?
Habla, que suspenso estoy.[22]

La lucha, patéticamente, se inicia de nuevo al desaparecer la estatua. Entre el hombre que quiere afirmarse sobre su realidad corpórea y espiritual, y el mundo espectral al que, dialécticamente, quisiera convertir en pura inexistencia:

Pero todas son ideas
que da la imaginación;
el temor y temer muertos
es más villano temor;

[22] Jornada III, v. 637-9. El Comendador no contesta a estas preguntas; sólo al terminar la escena resuelve delicadamente la incógnita, cuando al retirarse le dice Don Juan: "Aguarda, iréte alumbrando", y contesta Don Gonzalo: "No alumbres, que en gracia estoy."

que si un cuerpo noble, vivo,
con potencias y razón
y con alma, no se teme,
¿quién cuerpos muertos temió?
Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor.[23]

Vence la hombría de Don Juan, que, al terminar la obra, acudirá a la macabra cita. Ya hablaremos de este tema. Quede aquí la anotación del brío de Don Juan, brío excepcional por proceder de un hombre que cree y que teme. Como dice, con mucho ingenio, Karl Vossler, Don Juan es *el condenado por demasiado confiado*[24].

Lo característico de "El Burlador", ya lo hemos dicho antes, es esta dramática oscilación entre el agradable instante fugitivo y la eternidad terrible que permanece. Lo momentáneo y lo interminable se rozan en un escalofriante contacto, que hace más frenéticas —con un sabor

[23] Jornada III, v. 637-687.

[24] Castro insiste mucho, después de llamar a Don Juan "héroe de la transgresión moral", en que "caben, pues, virtudes en este personaje a quien no preocupa el juicio de Dios". No es esto: Don Juan es un creyente y su drama está ahí precisamente.

de postrimería— las sensaciones en uno y otro aspecto. Como en un cuadro de Zurbarán o de Ribera, se juega bien el choque de lo luminoso y de lo oscuro. El acierto dramático genial de Tirso es éste —y acaso no sea más que éste—: la yuxtaposición de los dos temas: el goce de vivir y el miedo de morir.

El elemento religioso

Por eso tiene razón Gendarme de Bévotte cuando asevera la españolidad de Don Juan, no por la primacía de los datos eruditos (tan propicios a la polémica de detalle), sino al hecho de ser España la nación más profundamente católica [25]. La Contrarreforma, al liquidar todo peligro de contaminación erasmista o luterana, acrisola más la fe. El siglo XVII es el siglo máximo de este robustecimiento religioso. Fray Gabriel Téllez sabe ya lo que el pueblo español exige como término de la vida pecadora de Don Juan: la condenación implacable.

Por eso, Tirso de Molina, al promediar la

[25] Ob. cit., vol. I, pág. 38.

Jornada III, rompe brusca e inesperadamente la alegre cabalgata de Don Juan, con una aparición del otro mundo. Llaman a la puerta, y ante los gritos de espanto de Catalinón, "*toma Don Juan la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro Don Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, y Don Juan se retira atrás, turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y Don Gonzalo va hacia él, con pasos menudos y al compás. Don Juan va retirándose hasta estar en medio del teatro.*" [26] He aquí un mundo espectral que surge, macabramente, a poner un trágico contrapunto a la sinfonía del héroe. En esta escena, Tirso se separa de todos los precedentes posibles, de todos los Donjuanes anteriores de la vida y del teatro. El doble título marca bien la dualidad: "Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra". No basta ser un gozador, un infamador, un libertino. El mito no está completo hasta que un trazo de sombra funeral no raya la coloración carnal que hasta ahora tenía la escena.

[26] Jornada III. Después del verso 532.

Renacimiento y Barroco

Es curioso comparar el tantas veces citado tipo de "El Infamador", de Juan de la Cueva (como precedente de Don Juan), con "El Burlador" mismo. No es ahora ocasión de volver sobre el tema de si realmente es o no el modelo de la obra de Tirso; Moratín lo afirma e Icaza lo niega [27]. Vayamos al desenlace: Leucino es víctima de la venganza sobrenatural. Pero Cueva vive en pleno mundo renacentista; conoce bien sus clásicos y sobre todo conoce la blanda ironía con que el mundo mitológico transige con los pecados de amor. El castigo tiene un aire de danza pastoral, parecida a los de las églogas de Juan de la Encina, que coronan como mártires a los enamorados de las dulces pastoras esquivas.

Pero la Contrarreforma da al traste con todo esto. Se vierte a Garcilaso a lo divino y el Padre Malón de Chaide ataca, en el prólogo de "La

[27] Cueva (J. de la), "El Infamador". Ed. F. de A. Icaza, Madrid. "La Lectura", 1929. "Leucino el infamador —dice el prólogo— es rico, necio y fanfarrón; es un difamador, no un Don Juan". La verdad es que todas estas cualidades podrían atribuirse al Burlador.

conversión de la Magdalena", al neopaganismo del Renacimiento. No. No hay burlas con el amor; pero mucho menos con el pecado. Tirso de Molina va a realizar la más fecunda fusión de temas que se ha conocido jamás; va a unir la leyenda de amores y de aventuras más extraordinaria que conoce con la más impresionante visión espectral. Y esto lo hace él y —como veremos— no podía hacerlo sino él.

El mundo del goce: tres ejemplos

Se proponía, pues, Tirso, presentar el haz y el envés de una medalla acuñada por Dios para la Eternidad: el goce sensual y el terror de la ultratumba.

La visión del goce de la vida no podía faltarle: el confesionario, el trato social, el contacto con actores y representantes, las hablillas de la Corte y de la aldea, daban tema sobrado. La época conservaba todavía mucho del ansia de goce de la época anterior: dígalo —dato positivo— el teatro y sus conflictos entre el placer y el honor; díganlo —dato negativo— los ademanes

apocalípticos de los sermonarios de la época. El goce de la sensualidad venía ahora acrecido por el sabor de lo prohibido: el amor es ahora fruto de la treta, la astucia y el disfraz.

Se rezaba en voz alta y se murmuraba en voz baja; aventuras increíbles, en las que intervenían, indistintamente, seducciones, violaciones y sacrilegios. Tirso ha tenido un campo inmenso donde espigar el carácter de *El Burlador*.

¿Pudo ser el Burlador el Conde de Villamediana, tal como en un delicioso ensayo se pregunta Gregorio Marañón? [28] ¿Pudo Tirso tomar modelo para su Don Juan, de aquel libertino y audaz mancebo que se llamaba precisamente Tenorio y que raptó a una hija de Lope de Vega? [29] Miguel de Mañara no pudo ser, porque todos sabemos que los episodios principales de su vida —sus fabulosas aventuras amatorias y su retirada al hospital de pobres que fundó y sirvió para expiación de sus pecados de amor— son posteriores al nacimiento del Don Juan de Tirso. Pero, ¿qué importa? La sociedad española de su tiempo

[28] "Don Juan". Colección Austral.

[29] Amezúa (A. G. de), "Un enigma descifrado: El raptor de la hija de Lope de Vega". Madrid, 1934.

abundaba en galanes que tuviesen el boato de Villamediana, la audacia de Tenorio, el arrebato pasional de Mañara. El modelo no podía ser uno, sino todos. De ahí su dimensión espiritual.

Don Juan aparece en Nápoles y en Sevilla, Italia del Sur, Andalucía. La ubicación geográfica es significativa. Tierras de color y de luz, donde el mundo es lo suficientemente bello para hacer olvidar el más allá. Mundo mediterráneo que vive, espiritualmente, su propia belleza, deificándola y llegando, a través de ella, hasta Dios. Recuérdese el "Cant Espiritual" de Maragall [30].

Sobre este mundo orgiástico de color y de calor, de goce de lo momentáneo y de lo brillante, cruza el mundo espectral de la ultratumba.

El mundo espectral

Debemos a Víctor Said Armesto el más completo estudio acerca de los orígenes de la leyenda

[30] Vid. mi ensayo "Ética y Estética del Mediterráneo", en "El engaño a los ojos. Barcelona, 1943.

de Don Juan [31], sobre todo en lo que hace referencia a este mundo misterioso y fantasmal, que constituye, como hemos dicho, el elemento diferenciador del mito, tal como lo concibió Tirso de Molina. Said Armesto ha buceado, con ejemplar tenacidad, en el folklore y en la literatura culta, hasta encontrar una veta temática de gran interés, que el investigador va siguiendo en todas sus ramificaciones. En esquema, esta zona de interés surge en una serie de romances populares recogidos en las provincias de Orense y de León, una de cuyas formas más completas dice así:

Un galán se va casar
pasa, pasa enhorabuena,
le pegó con el zapato,
diciendo desta manera:
—Calavera, ven conmigo
esta noche a la mi fiesta.
A punto de media noche,
cuando estaban a la mesa
. . . . . .
dieron golpes a la puerta.
—¿Quién es ese que ha llamado?
—El brindado de la cena.
—Pasa, pasa el convidado;

31 "La leyenda de Don Juan." "Orígenes poéticos de "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra". Madrid, Hernando, 1908.

pasa, pasa enhorabuena.
Entró pa dentro saltando;
brincó encima de la mesa.
El galán, como discreto,
al confesor fué a dar cuenta.
. . . . . .
Entró y vió en el cementerio
un plato lleno de tierra.
A la verita del plato,
encendida, una candela.
—Vente, vente, el Convidado,
comerás cositas buenas.
Al decir estas palabras
en la tumba lo metiera.
Desque lo pudo meter,
le dijo de esta manera:
—Esto sirva de escarmiento,
tal te viste, tal te veas.[32]

Tenemos, pues, una estampa de mozo resuelto, enamoradizo, que tropieza con un ser fallecido, y, lejos de arredrarse, le convida a cenar, lo que le lleva a la muerte. He aquí todos los elementos de *El Burlador*.

[32] Recitado en Borrenes, comarca del Brierzo (1905). Said, ob. cit., pág. 35.

Importancia y extensión del tema de ultratumba

Said Armesto ha encontrado, como ya indiqué, numerosas ramificaciones del tema. Se relacionan, unas, con convites a calaveras, cadáveres de ahorcados y fantasmas; se entroncan, otras, con los banquetes funerarios que muchos pueblos organizan en obsequio a sus muertos, de los que se dice que tienen todavía hambre y sed; finalmente, se enlazan estas leyendas con la del hombre que ve pasar su propio entierro. Todas ellas tienen de común la familiaridad y la devoción hacia el mundo fantasmal de la muerte. La investigación es muy interesante y muy copiosa. Ahora bien, excepto en algunos casos aislados, la situación geográfica de estas leyendas nos permite trazar una zona que ocupa Escocia, Irlanda, el País de Gales, Picardía, Normandía, Bretaña, Gascuña, Asturias, Galicia y Portugal. Esta ubicación, marcadamente céltica, es muy interesante: corresponde a los finisterres de Europa, al término del mundo medieval, a aquel sector de la Cristiandad que se asoma hacia lo misterioso,

lo desconocido y lo interminable. En la sinfonía hispánica de las letras, Galicia da justamente el tono de lo melancólico y lo espectral [33]. "No se es en vano —ha dicho Eugenio d'Ors— fin de un Continente" [34]. Se diría que un poso de creencias y actitudes medievales ha quedado remansado en esta marginal zona de un mundo, que a partir del Renacimiento aprende, primero a posponer y después a olvidar, la noción del más allá. Pues bien; este mundo medieval, que persiste en el rincón de Occidente, va a ponerse en brutal contacto con la alegría de vivir de Don Juan, con el mundo renacentista. Y el choque se produce en el siglo XVII, siglo de la Contrarreforma religiosa y del artificio estilístico que recuerda tanto lo medieval, que es, en cierto modo y sobre todo en España, un retorno a su espíritu [35].

[33] "Lo español, conjunto sinfónico" en "La Ventana de Papel".

[34] "El Nuevo Glosario".

[35] L. P. Thomas ha notado exactamente lo que el siglo XVII tiene de retorno al espíritu medieval. Ved "Gongora et le gongorisme . . ."

El mundo espectral y Don Juan: su contacto

Ya hemos visto cómo irrumpe la estatua del Comendador en la alegre inconsciencia de Don Juan. Detengámonos un momento: en el folklore antes indicado se aparecen toda una serie de elementos espectrales: desde la calavera al fantasma; nunca la presencia rotunda de una estatua, antípoda del sueño. Es curioso que el único romance popular en que se dialoga con una estatua sea de tierra burgalesa. Castilla, bajo el pasmo de su luz, no ve sino las cosas claras; por eso en el Poema del Cid no hay apariciones, mientras Rolando y Sigfrido están rodeados de enjambres monstruosos. La estatua en Castilla (o en Italia).

El libertino caballero de siempre va a la iglesia.

Se ha arrimado allí a un difunto
que está fundado de piedra;
cógele barba y cabello,
le dice de esta manera:
—¿Te acuerdas, gran capitán,
cuando estabas en la guerra,
y ahora te ves aquí
en este bulto de piedra?
Yo te convido esta noche

a cenar a la mi mesa.
El santo, como no duerme
en olvido, no lo echa.
A eso del anochecer
llega el santo a la puerta.
Ha bajado a responder
un criadillo de mesa:
—Criadillo, dile a tu amo
que el *convidado de piedra,*
que convidó en San Francisco,
viene a cumplir la promesa. [36]

Anterior o posterior a la obra de Tirso, he aquí el fantasma hecho bulto corpóreo. Lo fantasmal, sin embargo, persiste, puesto que en la terrible escena final, Don Juan, en la cumbre de su valor, le tira cuchilladas, sin hacer mella en él:

¡Que me abraso, no me aprietes!
Con la daga he de matarte.
Mas, ¡ay!, que me canso en vano
de tirar golpes al aire. [37]

Es, en suma, con la estatua del sepulcro, que el diálogo con el más allá comienza. Don Juan lee el epitafio:

"Aquí aguarda del Señor,
el más leal caballero,

[36] Recogido por N. Alonso Cortés en Reville-Vallegera (Burgos) en 1905. Rep. Said Armesto, ob. cit., pág. 17.
[37] Jornada III, v. 959-962.

la venganza de un traidor."
Del mote, reírme quiero,
y habeiros vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra.
. . . Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada.
Allí el desafío haremos
si la venganza os agrada. [38]

Said Armesto nota agudamente lo ilógico y absurdo de la transición; es notable cambio de ánimo pasar del desafío al convite. Sin embargo, esto se encuentra de tal suerte expandido en el folklore estudiado, que Said halla precisamente en "el convite" el signo diferenciador de esta leyenda frente a todas las demás apariciones y espectros que existen en la literatura universal. [39]

Por lo demás, si bien es absurda la actitud, no casa mal con la psicología donjuanesca. Aun sin la tradición folklórica, que, como vemos, pesa tanto en el ánimo de Tirso, cabría estudiar el ademán de Tenorio en relación con su carácter. Jactancioso de su valor, extremo sobre el que

[38] Jornada III, v. 450-55, 58-59.

[39] Ob. cit., págs. 124 y 11. Said elimina así, expresamente, una serie de leyendas de estatuas que se mueven, hablan, etc., que nada tienen que ver con este tema.

no admite dudas [40], procede frente a lo fantasmal con un gesto superior al valor mismo. Este gesto es el de la ironía: ¿No es esta la manera más espectacular de demostrar cómo se pasa del miedo a la cólera, de la cólera a la serenidad, de la serenidad a la ironía? El convite es una superación despectiva del terror; el más arrogante de los gestos de audacia y de dominio de sí mismo.

El Burlador, encrucijada

El camino que llevo, acaso con impertinente rodeo, intenta hacernos llegar a este punto: "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra" es una encrucijada de múltiples direcciones: es, en primer término, el cruce donde se encuentran el mundo espectral céltico y el mundo sensual del Mediterráneo, y el contacto tiene lugar justamente en Sevilla, marca fronteriza de ambas

40 *Don Gon.* — "El muerto soy, no te espantes. — No entendí que me cumplieras — la palabra, según haces — de todos burla. *Don Juan*: ¿Me tienes — en opinión de cobarde? — *Don Gon.* — Sí, que aquella noche huiste — de mí cuando me mataste. — *Don Juan*: Huí de ser conocido, — mas ya me tienes delante."

zonas [41]; segundo, este contacto tiene lugar en el alma de un hombre que por su vida y sus afectos es un castellano, perfecto conocedor y enamorado del mundo céltico; tercero, esta encrucijada trasciende a la geografía: es un cruce histórico, en que batallan el espíritu de la Edad Media y del Renacimiento. Finalmente, este contacto trasciende también a la historia: es un debate del alma y del cuerpo, la lucha eterna y patética entre el instante y la eternidad, entre lo permanente y lo fugitivo. Entre la Vida y la Muerte.

El Burlador, obra barroca

He aquí, pues, un mundo de luz, resquebrajado por la oscura tiniebla. Un poso de melancolía en el fondo de un ademán resuelto y alegre. Un sabor de ceniza en el término de tanto amor.

Si el estilo de las lamentaciones de Tisbea no acusaran la presencia de Góngora; si la precipitada "fuga" de algunas escenas no fuera un claro

[42] No es preciso subrayar, por ejemplo, las relaciones de toda índole que tienen, verbigracia, Lisboa y Sevilla.

síntoma; si la confusa mezcla de tipos y ademanes no marcasen un camino, con sus abigarrados contrastes sociales y morales —nobles y plebeyos, damas y prostitutas, honor y cinismo, placer y amargura—, el tono general de la obra con su final desolado y trunco, el ademán burlado con que termina entre llamas teológicas el Burlador, nos ayudarían a clasificar "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra" dentro del más puro clima barroco español.

II

TRES VERSIONES ANGULARES

SIGNIFICADO DEL "DON JUAN" DE MOLIÈRE

En 15 de febrero de 1665 en el Teatro del Palais-Royal de París la compañía dramática de Molière presentó su producción "Don Juan ou le Festin de Pierre". La obra, que obtuvo un éxito notable, tanto desde el punto de vista artístico como económico, fué prohibida el 20 de marzo, y no apareció publicada hasta 1682.

¿Qué importancia tiene la obra? ¿Qué elementos aporta a la leyenda de Don Juan? ¿Hasta qué punto es deudora de los orígenes españoles? Gendarme de Bévotte halla evidentes huellas de la obra primigenia; sin embargo, cree que han llegado a Molière a través de las versiones italianas de la misma [1].

[1] Ob. cit. I, 80 y ss. En realidad la obra de Molière acusa toda ella, en su marcha y en sus episodios, la huella de Tirso.

Veamos los caracteres de la obra molieresca. Dejemos hablar a los personajes. Al empezar la obra, Sganarelle —el Catalinón de Tirso— define a su señor, hablando con otro criado: "debo decirte, *inter nos,* que mi señor es el mayor canalla que ha visto la luz del sol: es un poseído, una fiera, un demonio, un hereje, un turco que no cree ni en Dios ni en los santos, ni en el diablo. Su vida es la de una bestia codiciosa, la de un cerdo de Epicuro, la orgía perpetua de Sardanápalo, y mi amo cierra los oídos a todas las amonestaciones cristianas que escucha y llama necedades a cuanto los demás creemos" [2]. Creía cubrirse el autor con el dictado de hereje aplicado a su criatura; no le valió. La obra fué prohibida por las ideas, que hoy llamaríamos "positivistas", del "Burlador". "¿Qué es lo que creéis, señor?", le pregunta Sganarelle en otra escena. "—Creo que dos y dos son cuatro, Sganarelle, y que cuatro y cuatro son ocho. —¡Lindas creencias y hermosos artículos de fe! Por lo que veo, vuestra religión es la aritmética?" [3] A continuación Sganarelle —que sigue fiel a la tradición

[2] Acto I, escena I.
[3] Acto III, escena I.

moralizadora de Catalinón— intenta, con muy mala fortuna, explicar la idea teológica del "primer motor", ante la irónica socarronería de Don Juan.

He aquí la clave diferenciadora de esta obra con respecto a la producción inicial de Tirso. Don Juan no cree en el más allá. Fantasma, espectro, estatua, el ultramundo se presenta al final de la obra, en una breve y dramática escena. Pero "nada hay en el mundo capaz de poner miedo en mi corazón", dice Don Juan. La Estatua, como en la obra de Tirso, le ordena que le dé la mano y el Burlador muere entre relámpagos y llamaradas. Sganarelle se sobrepone pronto al terror para terminar la obra con una divertida consideración egoísta [4].

Carece, pues, la obra molieresca del fundamental conflicto dramático de la creación de Tirso. Si suprimimos las creencias de Don Juan atenuamos de manera extraordinaria su patético

[4] "¡Ay, mi salario, mi salario! ¡Con su muerte todos quedan contentos: cielo a quien ofendió, leyes violadas, doncellas seducidas, familias sin honor, padres escarnecidos, mujeres desgraciadas, maridos engañados, todos estarán satisfechos! El único desventurado soy yo; ¡ay, mi salario! ¡mi salario!" (Acto V, esc. VII).

forcejeo: no hay angustia, puesto que el terror de la ultratumba no existe; no hay, por las mismas razones, valor en sus actitudes vitales, puesto que subjetivamente no hay riesgo para el personaje.

La obra, pues, ha perdido —al perder sus horizontes hispánicos— una de sus más subyugadoras fuerzas. "Don Juan" entra en el ambiente europeo del XVII, en una atmósfera racionalista y cartesiana. Ha dejado de ser un conflicto teológico, de dimensión trascendente, para ser una comedia de —malas— costumbres.

Afirmemos, en cambio, que la producción de Molière es, literariamente, muy superior a la de Tirso. Más clara, mejor construída, más razonada y razonadora —impregnada, en suma, del espíritu francés—, posee un indudable encanto, sin duda más humano que arqueológico. Don Juan desarrolla su punto de vista con mayor habilidad dialéctica —aunque no mejor éxito— que el "Burlador" español. "Pero ¿crees —dice— que es posible atarse de por vida a la primera mujer que nos agrada, que por su amor debemos renunciar a cuanto existe y que ya no hemos

de tener ojos más que para ella? ¡Linda cosa sería hacer un punto de honor de la fidelidad, enterrarse para siempre en una pasión única y morir en plena juventud para todas las innumerables hermosuras que se ofrecen a nuestras miradas. No, de ningún modo. Buena es la constancia para las gentes ridículas, pero todas las mujeres hermosas tienen derecho a nuestra admiración, y la ventaja de habernos encontrado antes no puede privar a las demás de las justas pretensiones que todas tienen sobre nuestro corazón. Me siento siempre arrebatado por la belleza, háblese donde se hable, y no puedo resistir a la dulce violencia con que nos encadena." "En fin —termina Don Juan su interesante parlamento—, no hay mayor delicia que vencer la resistencia de una mujer hermosa; en esto siento la ambición de los conquistadores que vuelan constantemente de triunfo en triunfo y no intentan poner coto a sus ambiciones. Nada hay en el mundo capaz de detener el ímpetu de mis deseos; tengo un corazón que gozaría enamorando la tierra entera. Como Alejandro, desearía que hubiese otros mundos para poder hacer allí también conquistas amorosas." "—¡Válgame Dios,

y cómo peroráis", dice, estupefacto, su interlocutor Sganarelle [5].

La retórica parrafada de nuestro protagonista es un tratado de psicología amorosa donjuanesca. Marañón hubiera podido extraer de ella una de las características más señaladas en sus estudios: el antropocentrismo de la brega amorosa, en la que el hombre —femeninamente— es el hito de la actividad amorosa de la mujer. Por lo demás, la autodefinición donjuanesca está llena de irónica filosofía, de gracioso "esprit".

El resto de los personajes es, en general, reflejo de los tradicionales. Sganarelle, el criado, adoba sus afanes moralizadores de una redomada habilidad para el servilismo y la hipocresía. Las aventuras con mujeres humildes se funden: dos pastoras —Carlota y Maturina— son requebradas, a la vez, en una escena de equívocos vaudevillescos.

La mujer que centra la tensión amorosa de la obra, Elvira, es digna de especial estudio. Arrancada del claustro, seducida y abandonada, provoca el anhelo de venganza de sus hermanos, de la que escapa Don Juan. Cuando el final del

[5] Acto I, esc. II.

seductor se acerca, Doña Elvira vuelve de nuevo: "*No vengo aquí llena de la pasión que se desbordó de mi pecho hace mucho, y ya veis cuán otra soy de lo que era esta mañana.*" Por el contrario, lo que pide en última instancia Doña Elvira es la salvación de Don Juan. "*Salvaos, Don Juan; os lo pido por nuestro amor, o por el mío si queréis*" [6]. La figura redentora de una mujer, prenuncio de la Doña Inés de Zorrilla, aparece por primera vez en la literatura donjuanesca.

[6] Acto IV, escena X.

ANÉCDOTA Y CATEGORÍA DEL "DON JUAN" DE ZORRILLA

La más popular de las versiones que a lo largo de tres siglos de movida historia presenta la figura del "Burlador" es, sin duda alguna, la que José Zorrilla puso en escena en 28 de marzo de 1844. Al cumplirse su centenario se han evocado las circunstancias que rodearon este acontecimiento literario y popular. Mientras en el Teatro del Príncipe de la Villa y Corte Julián Romea, Matilde Díez y Teodora Lamadrid llevaban a cabo una temporada brillantísima, la compañía del Teatro de la Cruz, que acaudillaba Lombía, se debatía en una innegable languidez. La llegada del veterano y diestro actor Carlos Latorre pareció animar el conjunto, que intentó salvarse definitivamente solicitando a José Zorrilla una obra de teatro. La petición era desesperada: se trataba de ur-

gencia máxima. Pero Zorrilla tenía ya fama de gran improvisador [1].

Quiso Zorrilla añadir un título más a la tradición donjuanesca que desde Tirso había arraigado en la literatura española. La comedia de Tirso estaba ya olvidada, pero todos los meses de noviembre se representaba en nuestros tea-

[1] Véase, como ejemplo curioso, este fragmento de los "Recuerdos del Tiempo": "Picóme el amor propio el tonillo provocativo de Lombía, y sin reflexionar, tomé mi sombrero y dije saliendo tras él de su cuarto: —Mañana a estas horas quedan ustedes citados para leer aquí un drama en un acto. Buenas noches.

"—¿Apostado? — me gritó Lombía dirigiéndose a los bastidores.

"—Apostado: me darán ustedes de cenar en casa de Próspero —respondí yo echándome fuera de ellos por la puerta de la plaza del ángel.

"Poco trecho mediaba de allí a mi casa, núm. 5 de la de Matute; poco tiempo tuve para amasar mi plan, pero tampoco tenía minuto que perder. Me encerré en mi despacho; pedí una taza de café bien fuerte, di orden de no interrumpirme hasta que yo llamara, y empecé a escribir en un cuaderno de papel la acotación de mi drama. "Cabaña, noche, relámpagos y truenos lejanos. *Escena Primera.*" Yo no sabía a quién iba a presentar ni lo que iba a pasar en ella; pero puesto que iba a desarrollarse en una cabaña, debía por alguien estar habitada; ocurrióme un eremita, a quien bauticé con el nombre de Romano por no perder tiempo en buscar otro; y como lo más natural era que un

tros la obra de Zamora: "No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague", versión absurda y fantasmagórica del tema inicial.

Por otra parte, existía una nueva orientación en derredor del tema de Don Juan producida por la fusión de los héroes Tenorio y Mañara, que Dumas y Merimée habían puesto de moda en Francia. Afirma Zorrilla no conocer entonces ni el "Don Juan" de Molière, ni el libreto del abate Da Ponte, que fué el que sirvió a Mozart

---

ermitaño se encomendase a Dios en aquella tormenta que había yo desencadenado en torno suyo, mi monje Romano se puso a encomendarse a Dios, mientras yo me encomendaba a todas las nueve musas para que me inspiraran el modo de dar un paso adelante. Pensé que si el monje y yo no nos encomendábamos bien a nuestros dioses respectivos, corría el riesgo de meterme, empezando mal, en un pantano de banalidades del que no pudieran sacarme ni todos los godos que huyeron de Guadalete, ni todos los moros que a sus márgenes les derrotaron.

"Llevaba ya el monje rezando treinta y seis versos, y era preciso que dijera algo que preparara la aparición de otro personaje, que era claro que si andaba por el monte a aquellas horas y con aquel temporal, debía de poner en cuidado al que abría la escena en la cabaña. Decidíme por fin a atajar la palabra a mi monje Romano y escribí. *Escena Segunda. Sale Theudia*: y salió Theudia; mas como no sabía yo aún quién era aquel Theudia, le saqué

para crear su famoso poema lírico. Habrá que creer a Zorrilla en esto. En lo que no es posible creerle es en que desconociera también el "Don Juan de Mañara", de Dumas, y "Les Âmes du purgatoire", de Merimée; pues de todas estas obras hay algo en la suya, especialmente de la primera, que fué la que le sirvió indudablemente de pauta para escribir la escena por donde comenzó el "Tenorio". Dicha escena es la famosa de los orillejos y he aquí los textos comparados de una y otra obra:

---

embozado, y me pregunté a mí mismo: ¿Quién será este señor Theudia, a quien tampoco podría tener embozado mucho tiempo en una capa, que no me di cuenta de si usaban o no los godos? Era preciso, empero, desembozarle, y él se encargó de decirme quién era: un caballero; por lo cual, y por su nombre, y por su traje, tenía necesariamente que ser un godo; quien trabándose de palabras con aquel monje que en la choza estaba, me fué dando con los pormenores que en ellos daba, la forma del plan que me bullía informe en el cerebro; de modo que andando entre Theudia, el ermitaño y yo a ciegas y a tientas con unos cuantos recuerdos históricos y unas cuantas ficciones legendarias de mi fantasía, cuando al fin de aquella larga escena segunda escribí yo: *Escena Tercera*: *El ermitaño, Theudia, Don Rodrigo,* ya comenzaba a ver un poco más claro en la trama embrollada de mi improvisado trabajo, y el cielo se me abrió en cuanto me vi con Carlos Latorre en las tablas."

Texto de Zorrilla:

Lucía. ¡Oh!; si es quien me dora el pico...
Don Juan. Muy rico.
Lucía. ¿Sí? ¿Qué nombre usa el galán?
Don Juan. Don Juan.
Lucía. ¿Sin apellido notorio?
Don Juan. Tenorio.
Lucía. ¡Ánimas del purgatorio!
¿Vos don Juan?
Don Juan. ¿Qué te amedrenta,
si a tus ojos se presenta
muy rico don Juan Tenorio?...

Texto de Dumas:

Don Juan. Quant a *moi,* je suis le comte don Juan de Mañara.
Paquita. ¿Noble?
Don Juan. Je t'ai dit mon nom.
Paquita. ¿Riche?
Don Juan. Comme une mine d'or.
Paquita. ¿Et magnifique?
Don Juan. Comme le roi.
Paquita. ¿Vous croirai-je sur parole?
Don Juan. (*Lui donnant sa bourse.*) Non, sur actions...

Rimó éstos, según él nos cuenta, durante una noche de insomnio. A la mañana siguiente se levantó muy temprano y los escribió para que no se le olvidasen.

El drama había comenzado, pero, ¿cómo continuarlo?... Nada más sencillo. Eran los días

de Carnaval, Zorrilla vivía en una casa de la calle del Carmen, a la que llegaban, muy distintamente, los ruidos de la fiesta popular. Como tenía la costumbre de trabajar al pie de la ventana, el jolgorio del pueblo le molestaba. De repente, en uno de aquellos arranques suyos, tan admirables y famosos, trazó sobre el papel la celebérrima redondilla:

"¡Cuál gritan esos malditos!
¡Pero mal rayo me parta
si en concluyendo la carta
no pagan caros sus gritos!"

Es muy posible que la fuerza del consonante —aun dentro de la espontaneidad de la redondilla— le obligase decir lo que él no se había propuesto: lo de la carta. No lo sabemos. Lo cierto es que leyó los cuatro versos, y encontrándolos sueltos y fáciles, y viendo ya en ellos pintado de una sola y valentísima pincelada el carácter de Don Juan, no tuvo inconveniente en hacer escribir a éste la carta de referencia para justificar la orgullosa amenaza.

Y siguió escribiendo.

Así, tomando la realidad circundante del ambiente carnavalesco, tomando de la vida real los

personajes de Buttarelli (que era un hostelero de la calle del Carmen) y Ciutti (que era un camarero del Café del Turco), confeccionó Zorrilla esta obra que en el momento de su estreno tuvo una mediana aceptación.

Que Zorrilla no tenía fe en su obra lo prueba que la vendió antes de estreno a su editor Manuel Delgado.

"Creo en favor de don Manuel Delgado la propiedad absoluta, y para siempre, del drama original en siete actos y en verso, titulado "Don Juan Tenorio", por la cantidad de 4.200 *Reales Vellón,* que recibo en este acto, a fin de que como cosa suya privativa, pueda disponer de dicho drama libremente para su impresión y representación en todos los teatros exceptuándose únicamente en los de esta Corte. — Madrid, 18 de marzo de 1844. — *José Zorrilla.*"

Mucho se ha comentado este contrato editorial, pero el propio Zorrilla en la obra antes citada se refiere a este tema:

"Si esta propiedad no hubiese sido literaria o la ley acordara al ingenio la lesión enorme, es claro que un capital de 600 duros del cual se han cobrado 49.000 de intereses, podía muy bien ser

objeto de reclamación y de transacción y no hubiera conciencia que no se pusiera de parte del reclamante; pero en este acto excepcional, no teniendo la ley efecto retroactivo ni existiendo excepción para las mercancías del ingenio, mi obra está legalmente vendida, y legalmente y en derecho poseída por quien me la compró: *y ni me ha ocurrido nunca ni me ocurrirá jamás demandar a mis editores la cesión de su propiedad, ni en todo ni en parte, ni menos caer en la vulgaridad de darme por robado ni estafado; yo vendí como entonces se compraba y mis editores compraron como yo vendía; las obras de teatro no pueden venderse a cala como los melones; éste pudo salir muy bien calabaza, como otros muchos; conque a quien Dios se la dé, San Pablo se la bendiga.*"

Y en otro lugar escribe:

"¿Intentar desacreditar mi obra y conspirar contra su representación y éxito anuales por el inútil y villano placer de perjudicar a mis editores y a los empresarios y actores, porque la propiedad de la obra no me pertenece? Estúpida o malévola suposición. "Don Juan Tenorio", que produce miles de duros y seis días de diversión

anual en toda España y las Américas españolas, no me produce a mí un solo real; pero me produce más que a ningún actor, empresario, librero o espectador; porque la aparición anual de mi "Don Juan" sobre la escena constituye a su autor su fénix que renace todos los años. "Don Juan" no me deja ni envejecer ni morir; "Don Juan" me centuplica anualmente la popularidad y el cariño que por él me tiene el pueblo español; por él soy el poeta más conocido hasta en los pueblos más pequeños de España y por él solo no puedo morir en la miseria ni en el olvido; mi drama "Don Juan Tenorio" es al mismo tiempo mi título de nobleza y mi patente de pobre de solemnidad; cuando ya no pueda absolutamente trabajar y tenga que pedir limosna, mi "Don Juan" hará de mí un Belisario de la poesía, y podré sin deshonra decir a la puerta de los teatros: dad vuestro óbolo al autor de "Don Juan Tenorio"; porque no pasará delante de mí un español que no nos conozca o a mí o a él."

Hemos dicho que la obra tuvo un éxito mediano. He aquí algunos textos de la crítica aparecida en aquel momento que hacían refe-

rencia unos a su obra y otros a la interpretación.

Así, la "Revista de Teatros" (del 30 de marzo) decía: "Su éxito ha sido satisfactorio, no brillante. Con todo, el señor Zorrilla puede envanecerse de haber enriquecido la literatura dramática con un tesoro de inestimable precio. Si la época actual no es la más adecuada para obtener ruidosas victorias escénicas con esa clase de producciones, no por eso el drama de que hemos hablado pierde nada de sus muchos quilates de valía."

No se libró, sin embargo, el gran poeta de críticas acerbas. Su paisano y enemigo implacable *Juan Martínez Villergas* se desató en latigazos contra el drama y contra su autor, diciendo que no sólo es aquél "*una miserable parodia*", *sino que éste ha tenido la comodidad de apropiarse todo lo más notable que ha encontrado en los autores que le han parecido.*

Y he aquí, con respecto a la interpretación: Excepto Latorre, los primeros intérpretes del Tenorio hicieron una labor poco recomendable. He aquí lo que de Bárbara Lamadrid decía "El Laberinto": "A la señora Lamadrid no quisiéramos acusar de defectos de que no tiene la culpa, tales

como la poca conveniencia de su edad y figura con el papel que se le ha encomendado, y prueba de que lo desempeñó bien cuando no quedó en manera alguna deslucida." Todos sabemos lo que son los eufemismos de la crítica cuando trata de ocultar los defectos de una dama, y "El Laberinto", con una inexcusable galantería, los empleaba en aquella ocasión; pero periódico hubo —"El Castellano"— que dejando a un lado todos los paliativos y reverencias se expresó en estos términos: "La señora Lamadrid es una actriz de distinguido mérito, pero no puede representar con verdad papeles como el de Doña Inés sin rebajar mucho la ilusión de los espectadores."

Sin embargo, la crítica más despiadada es del propio Zorrilla, que ciertamente ha puesto en juego su ingenio en detrimento de su propia obra [2].

[2] "Desde la primera escena —escribe Zorrilla queriendo echar por tierra el drama— ya no sabe don Juan lo que se dice:

"Ciutti . . . este pliego
irá dentro del horario
en que reza doña Inés
a sus manos a parar."

"¡Hombre, no!, en el horario en que rezará, cuando usted se lo regale; pero no en el que reza aún, porque aún no se lo ha regalado usted. Así está mi don Juan en toda la

Otros defectos podrían hallarse al "Don Juan" de Zorrilla: la cobardía de Don Juan, su falta de lealtad, lo absurdo de muchas de sus situaciones, su arbitrariedad.

Sin embargo, la obra sigue en pie. Desde el mes de noviembre del propio año 1844 en el que la obra fué repuesta con sorprendente éxito hasta hoy, "Don Juan" ha ahincado en el corazón de las gentes. ¿A qué es debido este éxito incomprensible desde un punto de vista meramente teatral y literario? La crítica sigue siendo muy severa con la música barata de los versos de este "Don Juan". Sin embargo, la emoción que despierta en el público es evidente. Hemos visto

---

primera parte de mi drama, y son en ella tan inconcebibles como imperdonables sus equivocaciones hasta en las horas. El primer acto comienza a las ocho; pasa todo: prenden a don Juan y a don Luis; cuentan cómo se han arreglado para salir de su prisión; preparan don Juan y Ciutti la traición contra don Luis, y concluye el acto segundo diciendo don Juan:

A las nueve en el convento,
a las diez en esta calle.

"Reloj en mano, y había uno en la embocadura del teatro en que se estrenó, son las nueve y tres cuartos, dando de barato que en el entreacto haya podido pasar lo que pasa. Estas horas de doscientos minutos son exclusivamente propias del reloj de don Juan . . ."

cómo desde Molière a Lord Byron la figura femenina, mero obstáculo que se atropella en Tirso, va tomando un relieve cada vez más alto. El secreto del "Don Juan" de Zorrilla es que en él el protagonista no es un eje arrebatador alrededor del cual giran las apasionadas criaturas femeninas, sino que al promediar la obra surge frente a la aparatosa virilidad donjuanesca una feminidad antagonista que reclama su derecho a erguirse ejemplarmente ante el varón hasta cambiar su sino y su destino.

El secreto del "Don Juan" de Zorrilla es que, por influjo de doña Inés, Don Juan acaba por dejar de ser Don Juan.

Esta progresiva ascendencia de lo femenino es debido a la valoración de lo sentimental y de lo afectivo que durante todo el siglo XVIII prepara el advenimiento del romanticismo. Como en la dulce y antigua época trovadoresca en la que los poetas elevaron el concepto de la mujer y aunque hicieron de la Virgen María la más alta cumbre del cielo, llegando con Dante a hacer de la feminidad la más alta cumbre del espíritu humano, así también el romanticismo valora la feminidad en su mayor altura. El sentido trascendente de

esta valoración está en Goethe. Es Goethe quien en las escenas finales, tan grandiosas, de su Fausto presenta a la Virgen María a las pecadoras y penitentes y el coro místico canta grandiosamente: "Lo perecedero no es más que figura. Lo inaccesible se hace realidad, y lo inefable toma figura. El eterno femenino nos atrae hacia la altura."

El "Don Juan" de Zorrilla no es otra cosa sino la conjunción de la vieja leyenda del varón desenfrenado con la noción de una feminidad que por vía del espíritu ennoblece a la humanidad toda.

EL MONÓLOGO DEL "DON JUAN" DE UNAMUNO

La aportación unamunesca al mito de Don Juan constituye una de las últimas creaciones de su densa y tensa vida literaria. "El hermano Juan o el mundo es teatro", "vieja comedia nueva" (así la subtitula), se publicó en 1934 [1]. Lleva un extenso prólogo, de interés trascendental para explicar el pensamiento del autor con respecto del mito.

La visión de Unamuno se apoya en cuatro ideas capitales: *a*) Don Juan se siente siempre en escena, siempre soñándose y siempre haciendo que le sueñen, siempre soñando por sus queridas" [2]. *b*) "El legítimo, el genuino, el cas-

[1] Espasa-Calpe, editor. Madrid.

[2] Prólogo, pág. 11. "cínico ¡no!, sino hipócrita de cinismo . . . lo finge, lo representa . . . ¡El muy botarate quiere hacer creer que se cree irresistible!" (Acto II, escena V, pág. 124).

tizo Don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarlo y para jactarse de ello" [3]. *c*) "¿Por qué se enamoran de Don Juan sus víctimas? . . . Es que le compadecen. Le agradecen, ante todo, que se fije en ellas, que les reconozca personalidad, siquiera física, corporal. Y que las quiera —aun sin él propiamente quererlo— hacer madres. Hay vanidad en ello, regodeo de sentirse distinguida la preferida y de distinguirse así. Pero hay además, y acaso sobre todo, comprensión maternal" [4], y *d*) Don Juan es el excitante erótico del amor de los demás: "acaso le estoy haciendo un gran servicio (a su rival) enseñándole, por los celos, a quererte mejor [5].

Bastarían estos cuatro rasgos fundamentales para dar un fuerte perfil personal al "Don Juan" de Unamuno, en el que transpira toda la "ago-

[3] Id. pág. 15-16.

[4] Id. pág. 19-20.

[5] Acto I, esc. I. Más expresivamente, en otro lugar, Don Juan dice: "Mi destino no fué robar amores, no, no lo fué, sino que fué encenderlos y atizarlos para que otros se calentaran a su brasa . . . soñando en mí y en palpitantes brazos de otros concibieron no pocas locas de amores imposibles. Así se encintaron . . . Los antiguos, que fueron unos niños, me llamaron Cupido, el arquero . . ." (Acto III, escena IX.)

nía", toda la patética angustia atormentada en que viven otras criaturas del autor [6].

La obra es, en realidad, un inmenso monólogo entre Don Juan y sus fantasmas — las criaturas que han rodeado su vivir. Al terminar la obra Don Juan se hace fraile y muere explicando la inanidad de su leyenda.

[6] En su novela "Nada menos que todo un hombre", escenificada por Julio de Hoyo con el título de "Todo un hombre", presenta Unamuno un tipo de Don Juan, en Alejandro Gómez, hombre de presa para los negocios y el amor. Pero carece de la dimensión trascendente de la obra que comentamos.

III

ESQUEMA DEL RASTRO DE "DON JUAN"

Es mi propósito condensar en un capítulo, forzosamente breve, la evolución histórica del mito de "Don Juan", precisamente en la zona marginal —entre la vida y los libros— que queda fuera de la literatura específicamente donjuanesca. No he de ocuparme, pues, ahora, de las distintas obras que han tomado como tema específico la figura del Burlador, sino de la zona difusa en que el mito alienta, bien en formas vitales e históricas, bien en prefiguradas o adyacentes imaginaciones literarias. Vida e historia se entrecruzan oscuramente con los mundos creados por el escritor; y esto de tal suerte que la realidad y la leyenda forman un conjunto indiscriminable, válido todo él como documento, ya que una y otra son testimonios de una realidad vital o de una realidad psicológica, ambas igualmente ciertas.

1. Incurriría este trabajo en una pedantesca erudición, que quiere rehuir expresamente, si se hiciese eco de los precedentes donjuanescos que se han querido encontrar en épocas remotas, incluso del mundo extremo oriental, muchos siglos antes de Jesucristo. También en el período romano se ha intentado la búsqueda de precedentes. La filosofía epicúrea es buen fundamento para una vida centrada alrededor del placer, y en el "Ars Amandi" de Ovidio se ha visto un completo vademécum del perfecto "Don Juan". Insisto en que todo esto son formas prematuras del mito, encontrables en cualquier mundo donde aliente el ansia de generación, pero que entran sin duda en esta zona difusa de las derivaciones extraliterarias del tema.

2. Lo mismo podría decirse de las anotaciones que se han formulado con respecto del mundo medieval. Que en "El Libro del Buen Amor" aparece el Arcipreste en actitud donjuanesca; que esta actitud le lleva —como en tantos tenorios posteriores— a cortejar monjas; que hay en esta obra, incluso, el inequívoco pero secundario tema de la alcahuetería que hace a la Trotaconventos madre de Celestina y abuela de Brígida;

todo ello es evidente. El mundo de los escolares nocherniegos, del "Roman de Renart" y los "fabliaux", pone en contrapunto de grasa alegría en el alma vertical y mística de la Edad Media. "Comamos, bebamos tanto — hasta que nos reventemos — que mañana ayunaremos", dice este mundo plebeyo y sensual que alienta a la sombra de las catedrales. Ahí han debido surgir numerosas vidas donjuanescas [1].

Quiero llamar la atención sobre un tema medieval, cuyo contacto con el mundo místico de Don Juan es para mí indudable: me refiero a la famosa leyenda de "El Comte l'Arnau", poetizada en nuestro tiempo por Juan Maragall y José María de Sagarra.

Entendiendo la raíz del mito de "Don Juan" como un choque entre el mundo de la sensualidad

[1] No, en cambio, la de Calisto; a pesar de la proximidad de Celestina, Calisto se quema en el culto de una sola mujer: Melibea, y llega a decir que él melibeo es y no cristiano. Pero es que Calisto inaugura la serie de enamorados, neoplatónicamente, de un esquema único de mujer: como Garcilaso y Elisa —nada pesa el fugitivo amor de Nápoles—; como Herrera y la Condesa de Gelves. Con el Barroco la cosa es ya distinta: la realidad concreta e inmediata de cada mujer atraen sensualmente, individualizada. Ya volveremos sobre ello.

y el de la ultratumba, es extraño que nadie haya reparado en el precedente que representa la antigua leyenda de "El Comte l'Arnau", poetizada por Juan Maragall. En "El Comte l'Arnau" encontramos, efectivamente, de un lado, un ansia frenética de goce, una vida orgiástica, que no se detiene ni ante el sacrilegio. Cuando la abadesa le habla del cielo, Arnau se limita a elogiar su belleza, sí, pero visto desde la tierra:

Pro a mi el cel no em fa goig més que si el miro
des de la terra sobre meu obert...
Me plau trobar-lo, quan els ulls hi giro,
buit i silenciós com un desert...

La tierra manda, la vida exige, la abadesa vacila. Arnau, donjuanescamente, la incita al goce. Triunfa un momento la imagen de Cristo, pendiente entre los dos; pero luego, el anhelo frenético, el rapto de la religiosa, el ansia desesperada; el rondar —como castigo— la tierra para toda la eternidad:

—Viure, viure, viure sempre;
no voldria morir mai.
—Correràs per monts i planes,
per la terra que és tan gran,
muntat en cavall de flames,
que nose't cansarà mai.

Cuando Adalaisa, la dulce mujer, quiere arraigarlo junto al amor que él ha producido, grita Arnau con donjuanesca soberbia:

—Jo sóc dels meus braços i els meus passos

Como coincidencia última, cuando al final del ciclo poemático surge, como una redención del atormentado héroe, es una sublimación del ideal femenino lo que produce el milagro:

Lo que la mort tanca i captiva
sols per la vida és deslliurat;
basta una noia amb la veu viva
per redimir la humanitat.

3. Con el Renacimiento surge una efervescencia vital bien conocida de cuantos atienden al pulso de la historia. Una ráfaga de paganismo pasa —del brazo de los humanistas— por la vieja Europa: el goce de vivir intensamente acucia. Las figuras reales que han de servir de base a los primeros donjuanes literarios se encuentran ya en el ambiente cálido del mediodía de España y de Italia. De todas ellas la más conocida —si bien no ha podido ser modelo directo del Burlador— es la del Caballero, de origen corso, Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, que nació

(1626) y murió (1679) en la ciudad de Sevilla. De él se une, como es de esperar, una vida de intensa actividad amorosa, bruscamente truncada por celestial aviso. "Iba —dice el P. Cárdenas, su biógrafo— una noche por la calle del Ataúd de Sevilla a una cita amorosa, cuando sintió un golpe tan fuerte en la cabeza que lo derribó en tierra, al propio tiempo que escuchó una voz que decía: *traigan el ataúd que ya está muerto.* Levantóse lleno de turbación y no se atrevió a seguir, regresando a su casa, y después supo que lo estaban esperando para darle muerte en la que iba a visitar." De este suceso provino el radical cambio de rumbo en la vida de Mañara, que ingresó en religión, fundó un hospital y se entregó a una fervorosa vida de penitencia y caridad.

Otro Don Juan de carne y hueso, cuyo interés desde este punto de vista ha destacado Marañón, es el Conde de Villamediana, cuyas brillantes aventuras llenaron su época y cuyo trágico final ha sido estudiado —con el sensacional descubrimiento de una vida sexual equívoca— por Alonso Cortés. Todos los elementos, incluso —turbadoramente— los rasgos patológicos señalados por

Marañón, se hallan en esta brillante figura cortesana.

No es este lugar para afirmar primacías ni precedencias con respecto del "Burlador" de Tirso. Ya hemos dicho que el ambiente total de la primera mitad del siglo XVII era extremadamente favorable a la eclosión del mito literario que, en adelante, va a encontrar franco el camino de la curiosidad universal.

4. Vitalmente, sobre todo la posición donjuanesca se enlaza bien en las épocas de libertinaje; cierto que, como hemos visto unas páginas atrás, el mito literario de "Don Juan" no está completo sin el choque con el mundo teológico. Este choque desaparece en el siglo XVIII, tan agudamente calificado por d'Ors como un "esfuerzo para superar el Remordimiento". Junto a los cuadros generales de esta humanidad racionalista, catalogadora y analítica, surge la flor social, delicada y corrupta, del libertino. De todos ellos el más conocido es el ejemplar sinvergüenza Giacomo Casanova de Seingalt, cuyas "Memorias" han sido delicia y escándalo de Europa. Casanova, brillante hasta la ostentación, viajero infatigable —lo que constituye un género de vida y a la vez

una de las claves de su éxito—, puede ser un modelo vivo de esta perpetuación del alma donjuanesca.

Los ejemplos, por lo demás, están en todas partes. ¿No es donjuanesca, por ejemplo, la figura del caballero Chamilly, el seductor de la religiosa portuguesa, la dulce y apasionada Mariana Alcoforado? Ya recordáis la historia. Un brillante escuadrón de caballería francesa entra, caracoleando su gracia ecuestre, en la tranquila plaza mayor de Beja, en el Alemtejo lusitano. Uno de los oficiales forasteros va a impresionar, por su gallardía, a una pobre monja del convento de la Concepción. El amor cobra su tributo y la guerra, también. El caballero Chamilly sale para Francia, a donde le persiguen, venablos de amor y de pena, las cartas de Sor Mariana. Estas "lettres d'une religieuse portugaise", abrasadas de sentimiento, fueron dadas cínicamente por Chamilly a un impresor que lanzó un libro que había de hacer furor —profeta del Romanticismo— con más de noventa ediciones europeas.

Anotemos, finalmente, las derivaciones del libertinaje hacia lo morboso, entre las que destaca la figura turbia y turbadora del Marqués de Sade

y tantos otros que tienen, como él, un indudable sello de época.

5. Pero cuando nos aproximamos a la segunda mitad del siglo XVIII, notamos que algo cambia en el ambiente. El rigor neoclásico, hecho de medida y razón, va dejando paso a una nueva concepción de la vida y del arte en la que predomina el sentimiento. Partiendo de la filosofía, se llega a la vida. En el ser de carne y hueso de Don Juan, del que huyó la preocupación religiosa, para convertirse en un simple gozador de la vida, va a entrar ahora el sentimiento. Nada mejor para comprender el cambio de rumbo que estudiar los grandes éxitos novelísticos de finales del XVIII y principios del XIX. Veamos, por ejemplo, la silueta del Caballero Des Grieux, héroe de amor y de desventura de la novela "Manon Lescaut". Des Grieux no es ya posible dentro de la trayectoria donjuanesca anterior; la verdadera donjuán es ella, como Don Juan atolondrada e inconsciente. Des Grieux es, pura y simplemente, su víctima. (De una agudización de este tema añadido el *pathos* de la muerte surgirá "La Dama de las Camelias".) Análogamente "Adolphe", en la famosa novela de Benjamin

Constant, nos presenta (en un educador contraste) la psicología amorosa de un primer preromántico frente al mundo irónico y racional de sus padres, puros racionalistas dieciochescos.

Adolphe, apasionado e indeciso, retraído y voluble, es ya una clara figura romántica. Mal avenido con la vida, será el primero de los desventurados de amor, cuya serie termina con los más espectaculares suicidios de la historia de la literatura.

6. El éxito de estas dos novelas, y otras de tipo análogo —de "Werther" a "La Nueva Eloísa"—, demuestra que, efectivamente, las cosas han cambiado. El "Don Juan" que rueda por la vida ya no se concibe sin un perfil patético. Su pasión y sus aventuras chocan siempre con la prosa de la vida y con el dolor de la muerte. Espronceda y Lord Byron, por poner dos ejemplos característicos, son dos auténticos desasosegados entre la vida y el más allá.

Por otra parte, la fantasía del Romanticismo está en disposición de ofrecer a Don Juan las más bellas perspectivas escenográficas. Las leyendas —aun las más apócrifas— se ponen a su servicio. La vida de Mañara se populariza y se

enlaza confusamente con el mito de Don Juan. Por otro lado, se produce un interés hacia el tipo del seductor que triunfa por su presencia en la vida social. He aquí el tema de los *dandys*, desde Brummell a Barbey d'Aurevilly, y el de los *satánicos*, desde Lautréamont a Baudelaire [2]. El Romanticismo hace de Don Juan un tema multiplicado hasta el infinito y de indudable dimensión popular.

7. El tema, pues, pasa de lo literario a lo sociológico. Don Juan no sólo vive en la vida y en los dramas, sino que constituye un hecho vivo de importancia suficiente para que biólogos, moralistas y sociólogos den sobre él. Esta es la última derivación del mito donjuanesco.

Se empieza por desglosarle de las obras iniciales que le dieron vida para considerarle como tema histórico sujeto a trascendente evolución. Ello se inicia en críticos como Don Manuel de la Revilla ("El tipo legendario del Tenorio", 1883) y Don Francisco Pi y Margall ("Observaciones sobre el carácter de Don Juan, 1884").

[2] Véase sobre este tema el excelente y curioso libro de Claudius Grillet, "Le diable dans la litterature au XIXème siècle", París, 1935.

En 1886 se publica el libro de Armand Hayem "Le Donjuanisme" (París, Lamerre, editor), primera consideración general del tema desde un punto de vista extraliterario: se ensaya un esquema de la biología del Burlador y la proyección social de su aventura.

Es curioso sintetizar este primer punto de vista, raíz de una tan amplia como contradictoria bibliografía. Caracteriza físicamente a Don Juan —según Hayem— una envidiable salud y fortaleza [3]; un hombre así dotado hace del amor un oficio, en el que los obstáculos que se oponen a su voluntad amorosa no sirven de mucho más que de pretexto para lucir su esgrima sentimental, en la que se muestra constantemente vencedor: de ahí su vanidad y su optimismo.

8. Es muy curioso estudiar los más interesantes momentos evolutivos de la interpretación de Don Juan, ya en los estudios o ensayos destinados a precisar su etopeya, ya en las sucesivas recreaciones literarias que, en adelante, no pue-

[3] "Imagine-t-on un Don Juan maladiff, impuissant. De Don Juan il tombera a Lovelace, ce qui est une chute réelle; de Lovelace a Werthe, ce qui sera une chute bien plus humillante." Ob. cit., pág. 11.

den evitar este aspecto trascendental. Así, por ejemplo, extraemos de un texto de Gustave Flaubert: "Une nuit de Don Juan" [4], un Burlador cuyas características son la inconstancia, un falso orgullo y cierto "êmbetement que donne la femme". Los ejemplos podrían multiplicarse. La literatura francesa contemporánea trae numerosos temas alrededor del motivo central donjuanesco.

9. Notemos, en este sentido, el curioso estudio de Guillaume Apollinaire sobre nuestro mito [5]. La psicología donjuanesca viene marcada por su horóscopo, que preside Venus Afrodita. Apollinaire —siguiendo en esto a Byron— inicia su consideración de la vida de Don Juan por sus adolescencias: curiosidad prematura, madre anciana, numerosas hermanas, etc.

10. Una fusión poética de estos elementos biográficos hallamos en el ensayo de reconstrucción espiritual que lleva a término Joseph Delteil en su "Don Juan" [6], el más sugestivo de

[4] "Oeuvres complètes. Théâtre". París, Librairie de la France, 1924, pág. 453.

[5] "Les trois Don Juan (Don Juan Tenorio d'Espagne. Don Juan de Mañara de Flandes. Don Juan d'Angleterre"). París, Bibliothèque des curieux, MCMXII.

[6] París, Grasset.

todos, tanto en lo que se refiere a su valor literario como a su poder de evocación.

Parte Delteil de la coexistencia de dos fuerzas: misticismo y sensualidad, cuyo contacto, como ha notado Werner Weisbach, es muy característico del período barroco [7]. El nacimiento de Don Juan se produce en una apoteosis primaveral en la que se alían religiosidad y alegría. "Il naquit au côté de Seville, un dimanche a l'heure brillante du Magnificat, alors que les grandes orgues, dans tous les villages d'Andalousie chantent Marie Inmaculée" [8]. Infancia "ávida de pan y de rosas"; primeros anhelos hacia Dios y sobre todo hacia la Virgen, en la que el niño encuentra una forma sublimada de amor. La mujer le defraudará siempre porque, se diría, le ha quedado impresa en el alma una idea sublime de la Feminidad a la que no alcanza mujer alguna; mu-

[7] "El Barroco", Madrid, Espasa-Calpe, pp. 79 y ss. Recuérdese lo que se ha dicho sobre el signo barroco del Burlador. Vid. además Croce, "Sensualismo nella lirica del Seicento" en "Saggi sulla litteratura italiana del Seicento", Bari, 1924. Vid. Male, "L'art religieux après le concile de Trente" y nuestro "Espíritu del Barroco": III. La sensualidad barroca.

[8] Ed. Cit., página 13.

cho menos todas esas mujeres de la carrera amorosa de Don Juan que son, en cierto modo, las grandes seductoras del Burlador, siempre presto a obrar por su ciego y casi automático impulso; prisionero de su sensual avidez vital, de su meridional embriaguez de los sentidos que, en último término, hace imposible el amor. "Oui, ce sont les Don Juan qui deviennent les assassins de l'amour" [9].

No es nuestro propósito multiplicar estas citas; se haría sencillamente imposible dar una idea de la cantidad de teorías formuladas alrededor del tema. Sí, únicamente, nos cumple hacer notar la importancia progresiva que, en la interpretación del mito donjuanesco, adquieren los temas sexuales y la importancia que ha de adquirir la observación biológica, médica y psicoanalítica del tema.

[9] Pág. 249.

ÍNDICE

I

PÁGINA

Tirso de Molina y "El Burlador" 7
Vida de Tirso de Molina 9
Notas a la obra de Tirso de Molina .. 20
La mujer y el honor en la obra de Tirso 41
"El Burlador de Sevilla" 56

II

Tres versiones angulares 95
Significado del "Don Juan" de Molière 97
Anécdota y categoría del "Don Juan" de Zorrilla 104
El monólogo del "Don Juan" de Unamuno 118

III

Esquema del rastro de "Don Juan" 121

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN BUENOS AIRES EL DÍA TREINTA DE JULIO DE MIL NOVECIENTOS CUARENTA Y SIETE EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE J. HAYS BELL, CAMPICHUELO 553.