



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Rodríguez, V. (1974). *La técnica dramática en "El burlador de Sevilla"* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:**

La técnica dramática en "El burlador de Sevilla"

**Autor:**

Virgilio Rodríguez Nache

**Año:**

1974

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Doctorado

**Palabras  
claves:**

Tirso de Molina, técnica dramática, tecnica tirsiana, interpretación global

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Rodríguez, V. (1974). *La técnica dramática en "El burlador de Sevilla"* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

## Resumen

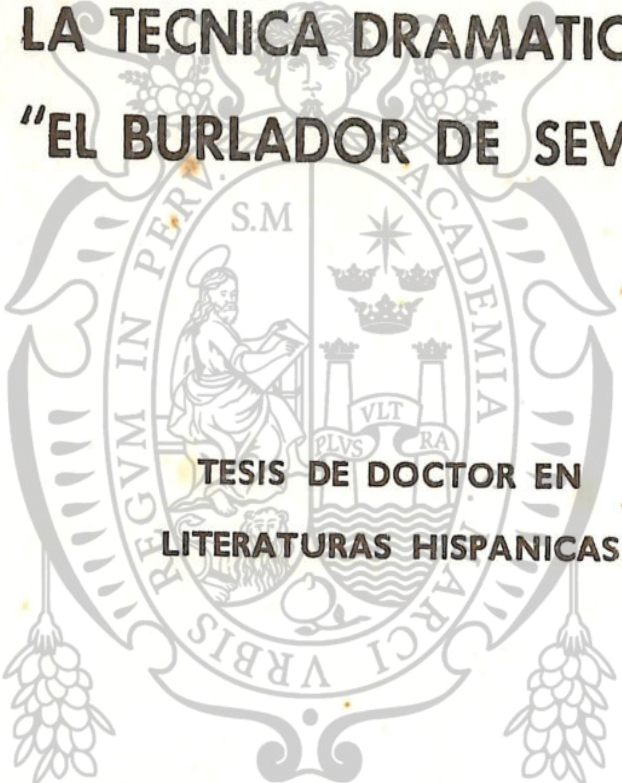
El objetivo de la tesis es ver el texto lo más clara y profundamente posible y defender la técnica tirsiana en esta obra, teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales: los numerosos estudios y bibliografía sobre Tirso y “*El burlador de Sevilla*”; y la técnica dramática. El estudio se divide en dos partes, la primera en la cual se analiza el texto de “*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*”, tomando en cuenta los aspectos indicados en los diversos epígrafes y puntos de vista obtenidos de la lectura orientada hacia la acción y reacción dramática, los caracteres de los personajes, la ubicación histórica del drama, la validez del análisis fragmentario para la validez de la interpretación global y la obtención de un esquema dramático valedero para una interpretación global. En esta parte también se analizan lo que vendrían siendo los anacronismos y aparentes errores por precipitación; el pasado de Don Juan, los temas de la virginidad y el honor dentro de la obra, la rebeldía de Doña Ana y como está la salva del burlador, la exactitudes históricas y el satanismo, la fe y el retrato a partir del personaje de Don Juan. Mientras que en la segunda parte se analiza la técnica empleada en esta obra a base de los hallazgos logrados y a través de la visión especial en dos planos: el humano y el trascendente. Para al final hablar sobre las diferencias significativas entre “*El burlador*” y “*¿Tan largo me lo fiáis?*”.

*Palabras Clave:* Tirso de Molina, técnica dramática, técnica tirsiana, interpretación global.

**NO SE PRESTA  
A DOMICILIO**

VIRGILIO RODRIGUEZ NACHE

**LA TECNICA DRAMATICA EN  
"EL BURLADOR DE SEVILLA"**



**TESIS DE DOCTOR EN  
LITERATURAS HISPANICAS**

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

026



**L I M A**

**1974**

115

0060

5/115

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



## INDICE

Pág.

Preámbulo ..... I

### PARTE PRIMERA

I.- Errores que no lo son .....	15
II.- El pasado de Don Juan .....	23
III.- La virginidad .....	28
IV.- El honor .....	38
V.- La rebeldía de Doña Ana .....	46
VI.- Exactitudes históricas .....	53
VII.- El satanismo de Don Juan .....	68
VIII.- La fe de Don Juan .....	78
IX.- El retrato de Don Juan .....	87

### PARTE SEGUNDA

I.- La técnica de Tirso en "El Burlador" .....	100
II.- La visión de los dos planos .....	136
III.- Diferencias significativas .....	160
CONCLUSIONES .....	171-A
NOTAS .....	172
FUENTES BIBLIOGRAFICAS .....	201
NOTA BIBLIOGRAFICA .....	202
BIBLIOGRAFIA .....	203



## P R E A M B U L O

Resultaría muy aventurado afirmar cuál mundo poético de los grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro está más ricamente poblado de realidades físicas y espirituales, de intensidad intencional, de contenido psicológico, de ideas encarnadas. Desde las realidades pasajeras, circunstanciales, ciudadanas, hasta las más complicadas abstracciones metafísicas pululan este cosmos en apretada síntesis artística; y todas las posibilidades temáticas en el más amplio sentido de la palabra. Y tal vez sea Tirso de Molina, para el que las realidades españolas de su tiempo existían con presencia dolorosa y agobiante, sintiéndolas hondo y en su integridad, quien nos ofrezca clara y veladamente a la vez - veladas con velo transparente - esas realidades que son al mismo tiempo pasajeras y permanentes, pues salen del sustrato y vuelven a él tras dejar la huella que caracteriza por de fuera a todo momento histórico.

La obra de Tirso rechaza un poco la visión de perspectiva, como muy bien la admite la de Lope; ni se aprieta tanto - en torno de una idea, como sucede con la de Calderón; es más bien como un surtidor en el que hubiese chorros poderosos y pequeñas gotas. Lope es dispersivo, Calderón cohesivo, Tirso analítico. Lope puebla su mundo de personajes, Calderón de ideas, Tirso de caracteres. Lope se propone acciones que desarrollar; Calderón, ideas que exponer; Tirso, hechos que desentrañar y corregir, y para ello no obsta su carácter satírico, punzante, irónico y hasta socarrón. Lope es un crisol de fantasía en la cual todo se funde en formas épicas; Calderón un asceta con ex-

traordinarios arranques líricos; Tirso es un psicólogo lleno de calor cordial. (1)

Pero acaso sea Tirso el que se revela más dolido de los excesos y defectos de los hombres y de la sociedad de su tiempo, y quien más valientemente lo muestre y lo demuestre, bien que a veces sea con sutilezas que llegan a lo mistagógico, o bien con audacias que lo llevan al confinamiento o lo enajenan amistades; pero siempre bajo formas artísticas manejadas con extraordinaria destreza y singular maestría, y a menudo con la cautela necesaria requerida en el peligroso menester de decir a los hombres la verdad. Por todo ello es tan franco, sano, valiente y humano el teatro de Tirso. Valentía y humanidad a las que suman su penetración psicológica y su sólida cultura. (2).

No se puede hoy dudar que en la génesis de la obra de Tirso, así como en las de Cervantes, Lope y Quevedo y Góngora y Juan Ruiz de Alarcón - haya mucho de personal. Ninguno de ellos vacilaba un punto en aprovechar toda coyuntura favorable, o forzada, para deslizar en sus producciones pullas y sátiras según el humor o la necesidad. Tal vez esto no correspondía a ideas estéticas o técnicas, que no obstante, pueden entresacarse de los prólogos cervantinos, del "Arte" de Lope, o de "Los Cigarrales" de Tirso, y, en definitiva, de todas las comedias, sino a su concepto vital del arte. Arte que se resiste a ser reducido a fórmulas; y se las viola tan pronto son enunciadas. Lo cual produce un frondoso cosmos. Por eso, cada nueva aproximación a la obra de estos genios nos permite ver una faceta a veces inesperada. Aparte de ello, creo que constituyen una fuente

inagotable de la Historia de España; a veces la historia sote rrada en el espíritu de las gentes. Tirso, Lope y Quevedo, Cer vantes y Calderón, pueden ser, en este sentido, colocados en la misma línea, cierto que con alguna ventaja a favor del Tirso. - Son grandes historiadores. Como Shakespeare, como Esquilo, Sófo cles y Eurípides. Y Homero. Los grandes dramaturgos, como los grandes novelistas, son historiadores natos: recogen la histo ria de las ideas, de los sentimientos, de las costumbres, de los ideales. Los hechos son siempre simples consecuencias. Si Tucídides fue un gran historiador, lo fue sin duda porque yacía en él un eminente novelista. Y, en tiempo y espacio más reduci dos, Aristófanes no fue inferior historiador que comediógrafo.

Importa mucho deshacer los equívocos en torno a Tir so, desde los de Voltaire - que no comprendió ni a éste ni a Shakespeare - hasta los casi actuales, - de los que hemos de o cuparnos sucesiva y repetidamente - que ponen a Fray Gabriel Téllez como un creador inconsciente que adivinó a Don Juan sin saber cómo ni por qué. Si creemos que el teatro español del Si glo de Oro arrasó modelos rígidos y moldes rigurosos porque fue el teatro más romántico y más pleno de fantasía y poesía de to dos los tiempos, aquí tenemos una típica ruptura, donde no hay falsedad artística ninguna, ni siquiera (tal como sucede en la escena inglesa) en las apariciones fantasmagóricas ni en las so luciones truculentas. Otros errores y equívocos que se refieren a su persona pueden quedar fuera de nuestro campo, ya que Tirso, como dramaturgo sería socarrón, donairoso, agudo y picante, de confadado y crudo, ingenioso e irónico, libre y atrevido, pero-



como Fray Téllez fue hombre de vida pura y austera. Eso explica que su Orden no le prohibiese escribir comedias; fue el Consejo de Castilla, en 1625, quien le impuso la prohibición.

Tampoco parece cierto, como dice Jacinto Grau, que la facultad de confesar le dio "un rico muestrario de almas". Creemos que ni una estadística admitiría tal afirmación, pues son muchos los que confiesan y ni un mal sermón pueden componer. Decía Marañón que "el pecado es apenas una anécdota para la biografía del alma". Depende de la calidad del pecador. Don Juan no se confesaba. La honda penetración psicológica es un don de la naturaleza.

Creo que yerran también los que afirman que "El Burlador" está hecho con descuido. Está hecho de prisa, sin duda, y no tiene ni más ni menos ni mayores ni menores alteraciones cronológicas o errores que otra comedia cualquiera; suponiendo en algunos casos que se trate de errores o precipitaciones y no alteraciones intencionales.

De todas maneras, prisa no es precipitación, aunque ambas puedan conducir al error o a la equivocación. No pensemos en las alteraciones al texto que hayan podido poner actores y copistas, puesto que, a lo que parece, el texto actual a nuestra disposición está bastante depurado y limpio. Pensemos más bien en ciertas palabras de Goethe.

Eckermann, en la Conversación del miércoles 13 de Abril de 1827, transcribe: "Es menester además tener muy en cuenta que es muy difícil que Shakespeare pensase en la posibilidad de ver sus obras impresas para que los conceptos allí estampa -

dos pudiesen ser contados, comparados e inventariados minuciosamente. De seguro, al escribir, Shakespeare no veía ante sus ojos más que la escena, considerando sus obras como una cosa viva, siempre en movimiento, que tenía que pasar con rapidez desde la escena ante los ojos y oídos del espectador, como algo que no debía ser retenido ni desmenuzado en sus detalles, sino que sólo tenía importancia para aparecer de momento con viva significación y plena eficacia teatral". ¿Acaso no puede decirse lo mismo de Lope, de Tirso, de Calderón? ¿No tuvo Calderón su Vera Tassis que las adulteraba? ¿No pasaron en horas veinticuatro más de ciento de Lope de las musas al teatro? ¿No salieron de las manos de Tirso muchas comedias directamente al tablado?

Tirso, que concebía la poesía dramática en función de la escena, como parece traslucirse en "Los Cigarrales"; que tenía sin duda un especialísimo sentido del ritmo dramático, como se ve en el propio "Burlador"; que solía tener visiones estéticas íntegras, como se deduce de la mayoría de las comedias, no deja tantos cabos sueltos como se ha querido ver. Si alguno queda es que carece de importancia y no resta significación ni calidad. Su esencia está allí, por muy rápidamente que pase sobre el asunto, pero unida correctamente la onda psicológica. "El Burlador" puede estar técnicamente fraccionado, pero no incompleto. Fraccionamiento que constituye su estructura atípica. En la primera versión directa - "¿Tan largo me lo fiáis?" - el tipo de Don Juan ya está completo aunque le faltan ligeros retoques que hemos de ver comparativamente, y está esbozado en las diversas encrucijadas de su obra, especialmente en "La Santa Juana". Si anotamos fechas y años lo veremos surgir paulatinamente: "La Santa-

Juana" en 1614; "San largo" en 1616; "El Burlador" en 1620; y - la raíz que se apuntala por el otro lado, "El Condenado por desconfiado", en 1615.

Oportunamente nos referiremos a la estructura dramática de "El Burlador". Es posible hallar en ella algo así como una nueva fórmula que no se encuentra ni en Lope ni en Calderón - y ni siquiera en el mismo Tirso. En ninguno hemos hallado un planteamiento y un desarrollo similares. Por tanto, que la factura sea diferente a sus otras producciones no quiere decir que ésta sea defectuosa.

Sí admitimos que la producción de Tirso es muy desigual: mientras por un lado nos presenta "La Prudencia en la mujer", "El Condenado por desconfiado", "El Vegonzoso en Palacio", por presentar algo de variado muestrario -, por el otro no deja de producirnos cierto desencanto "Herodes", por ejemplo. "El Burlador" es, sencillamente, diferente.

Es ésta una hipótesis de trabajo. Y como tal será válida cuando, al desarrollarla, admita una razonable comparación con lo que común y habitualmente se considera como cierto.

"El Burlador" es obra de enorme poder de síntesis. Lo prueba su rápida transformación en mito. Lo prueba la innumerable cantidad de interpretaciones que ha tenido y sin duda tendrá. - Lo prueban asimismo, las imitaciones. Por desgracia, no todas las interpretaciones se han hecho a través del prisma poético. - Si Don Juan es un personaje con posibilidades humanas habrá que admitir éstas; si se lo considera como un ente artístico exclu-



sivamente habrá que rechazar de plano toda interpretación biológica. No vale la pena plantear esta clase de discusiones cometiendo el grave error de hacerlo unilateralmente; es decir, estudiarlo estéticamente desatendiendo su posibilidad de existencia o pre-existencia física, o enfocarlo su existencia como la de un sujeto que deambula por la vida con sus problemas a cuestas. No es un caso clínico. No es un caso jurídico. Simplemente hace cosas que los demás no acometen. Los reformadores sociales estarían en parecido caso. Don Juan es un personaje artístico y, como tal, y a la vez, humano o posible humanamente. Una vez creado constituye una biografía. Su viabilidad depende de las capacidades de su creador.

Admitamos que Tirso obtuvo su personaje no por imitación directa, sino extrayéndolo de las profundas realidades humanas, pues en cierta medida los personajes pre-existen a sus creadores. Las leyendas no son otra cosa que profundas realidades humanas personificadas. El poeta genial, con su poder constructivo, insufla realidad en lo que la realidad no puede producir o solamente lo da en balbuceos. "Son las imágenes poéticas, como decía Dilthey, las que, al agregar sus elementos a lo pre-existente, descubran la existencia de las creaciones dándoles forma posible".

Un carácter dramático puede darse en la realidad fraccionado en muchos individuos, y esta disolución en el género es lo que ve el artista para hacer la síntesis específica, y no ha de encerrar por fuerza la suma de todas las facetas similares y estar sujeto a manifestaciones absolutas, o, cuando-

menos, rigurosas, como si se tratase de un fenómeno de mecánica universal. Un carácter es un compendio psicomático con bases constitucionales o temperamentales, que sustenta las formas de conducta frente al ambiente, un a modo de símbolo de poderosa unidad en que se funde lo fragmentario e imprime a toda acción un sello típico y característico. (3).

No hemos de hacer aquí disquisiciones filosóficas ni aventurar una interpretación más de Don Juan, que sería un añadido tal vez inútil o falso, sino ver el texto lo más clara y profundamente posible y defender la técnica tirsiana en esta obra, sobre la que ha caído un verdadero alud de manifestaciones adversas. Donde tengamos que apoyarnos en la biología o la psicología lo haremos obligados a ello; donde tengamos que apoyarnos en la Historia lo haremos con las confrontaciones necesarias; donde tengamos que apoyarnos en la Literatura Dramática lo haremos cotejando cuidadosamente los textos.

No perderemos de vista, siempre con relación a nuestro objetivo principal, dos aspectos fundamentales: que sobre Tirso y especialmente sobre "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" son tan numerosos los estudios y bibliografía que por fuerza habrá que satisfacerse con modestos y pequeños hallazgos en cada nueva aproximación a su obra; y esto implica dejar de lado muchos estudios importantes referentes a uno y la otra pero que aportan poco a aquel objetivo principal: la técnica dramática; que, repetimos, está supeditada al intento de plantear la estrecha relación de un significante y su significado en los planos humano y trascendente, relación que

constituye un nexo teológico --al igual que en " EL CONDENADO POR DESCONFIADO "-- lo que exige la vigorosa presentación de una imagen social exacta y fiel, aunque, por razones obvias , haya sufrido una traslación temporal y adoptado formas directas de aguda crítica y cierta traza de sátira.

Esta sería, pues, la tesis: la técnica dramática de Tirso de Molina en "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" es singular, y, dentro de su teatro, específica de esta obra. Sólo "EL CONDENADO POR DESCONFIADO" tiene técnica igual a causa de su similitud ideológica.

Nos hemos referido líneas arriba al contexto histórico indispensable a Tirso para la plasmación de su idea. Sin aquél, con sus características, --especie de razón informado --ra--, plano humano, no habría razón para tratar el plano trascendente. Por tanto, el cotejo de la realidad artística con la realidad histórica nos proporcionará un camino bastante seguro para la interpretación de la obra tirsiana. Pero, en general, esta especie de premisa histórica es valedera para todo el teatro, sobre todo para el griego, el inglés y el español de los Siglos de Oro respectivos.

Pero hay un punto de interés sustancial que debe dirigir nuestro estudio de la citada técnica dramática: se trata de la imputación a Tirso de errores, precipitaciones, --inexactitudes y otras fallas de construcción y redacción que, muy probablemente, sean, cuando no intencionales (como veremos particularmente), mal interpretadas, insuficientemente estudiadas o no tratadas con directa finalidad exegética. Algunos otros puntos merecen ser vistos con nuevo sesgo. Es evi -

dente que algunos de esos aspectos reputados como fallas corresponden a propósitos técnicos.

Esta premisa, que podríamos llamar crítica, necesita, cuando menos, una ligera explicación: tratar estos aspectos como base de una futura conclusión aunque sea solamente provisional, obedece a una razón de táctica que facilite la interpretación global; y es la interpretación fragmentaria de diversos contenidos, episódicos unos e intencionales otros, vistos independientemente y aislados para ver si adquieren por sí mismos valores y significaciones propios --sin perder la relación con el todo-- que se establecerá una vez analizados individualmente. Una obra dramática es un conjunto complejo; por sus simbolismos, por la presentación de estímulos y reacciones que se gestan en el momento, por el diseño de caracteres que se apoyan en lo irracional, en la subconsciencia o en los contenidos latentes del aparato psíquico: por la inclusión de series paralelas, y personajes de contraste, por las intenciones parciales y la intención total, por las alusiones a fenómenos reales manifiestos e implícitos, etc. El análisis, pues, de esta especie de subconjuntos que en definitiva constituyen el conjunto global puede darnos, y de hecho nos ofrece, las visiones fragmentarias o segmentarias de la organización estructural. En otras palabras: las partes que tienen una significación propia al servicio de la significación total nos permiten la comprensión de ésta por la comprensión de aquéllas. Al volverlas al esquema general podremos apreciar si su contenido es legítimamente significativo. La información parcial que sin duda se obtiene por este procedimiento va a reforzar el contenido y significado globales. Todo esto constituye la justificación de los puntos trata-

dos en la Parte Primera. Además, el análisis de estos subconjuntos desprendidos del conjunto total e interpretados individualmente nos ofrecen --fuera ya del objeto de nuestro trabajo-- la convicción de que el autor de "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" es el mismo que el de "EL CONDENADO POR DESCONFIA-DO". Atribuir uno cualquiera de ellos a Tirso es atribuirle el otro; negarle uno es negarle el otro. Si "LA SANTA JUANA", "LA DAMA DEL OLIVAR" y "EL CASTIGO DEL PENSEQUE", por ejemplo, son de Tirso, los son las otras dos.

Podemos plantear además una premisa interpretativa: la estructura --típica o atípica-- según se mire --de "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" permanece invariable en el drama y es tan enérgica y vigorosa en estilo que permanecen, a través de las versiones posteriores, tanto el carácter como los episodios.

Una conclusión previa, referida a la tesis planteada, puede enunciarse así: "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA"--segunda redacción de "¿TAN LARGO ME LO FIAIS?"-- no está escrito con precipitación --lo que no cabría en una refundición meditada-- aunque sí rápidamente. Está concebida, al parecer, bajo una visión íntegra, pero ejecutada "en tromba", en acción pura, condensando el ritmo dramático, retratando hábilmente los caracteres, indicando agudamente los nexos de los episodios, estableciendo un paralelismo histórico intencional y significativo, y trabando en forma especial las motivaciones y sus consecuencias; y, esto es importante, la introducción de la raíz teológica (como en "EL CONDENADO POR DESCONFIA-DO"), que obliga a una técnica especial: la visión en dos planos.



El método seguido y explicado ya en parte va implícito en las premisas que nos hemos planteado: análisis del texto partiendo de análisis parciales que vuelven al conjunto con su significación propia; confrontaciones bibliográficas; e interpretación histórica y crítica. Es decir, un método objetivo-analítico. No obstante, el tema exige a veces opiniones personales por cuanto se oponen a otras opiniones personales, aparte de que hay aspectos que por no haber sido nunca tratados ( que se sepa a nuestro alcance), por fuerza, al ser planteados, requieren una posición propia.

En la Parte Primera se analiza el texto de "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" tomando los aspectos indicados en los diversos epígrafes; puntos de vista obtenidos de la lectura orientada hacia:

- 1.- La acción y reacción dramáticas.
- 2.- Los caracteres de los personajes.
- 3.- La posible ubicación histórica del drama ---que tiene importancia para la transferencia temporal que ha hecho Tirso--- de la cual puede obtenerse:
  - a) El medio social del tiempo de Tirso y su reflejo en el drama, o a la inversa (contexto sociopolítico).
  - b) Los parangones intencionales de Tirso y su resultado crítico.
  - c) El carácter de Don Juan y su posible significación múltiple.
- 4.- La validez del análisis fragmentario para la validez de la interpretación global.

5.- La obtención de un esquema dramático valedero para una interpretación global.

En la Parte Segunda se analiza la técnica de "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" a base de los hallazgos logrados y a través de una visión especial en dos planos, el humano y el trascendente. Y, por último, se establecen las diferencias entre "EL BURLADOR" y "¿TAN LARGO ME LO FIAIS?", con objeto de deducir no sólo la procedencia de uno u otro, sino también aclarar la discusión sobre la técnica precipitada o no de Tirso en su "Burlador".

Debemos señalar que tanto algunos pasajes como versos, episodios y detalles serán enfocados desde distintos puntos de vista, lo que obliga a volver sobre ellos no como repetición, sino como resultado de nueva perspectiva. A esto obliga, en cierto modo, el análisis de los subconjuntos estructurales que van uniéndose así hacia el conjunto total.

0 0

Usaremos "El Burlador" para referirnos brevemente a esta obra; "Tan largo" o TL cuando nos refiramos a "¿TAN LARGO ME LO FIAIS?", y "El Condenado" cuando lo hagamos a "EL CONDE-



NADO POR DESCONFIADO".

Usaremos la numeración de los versos de "El Burlador" de la edición de Américo Castro para CLASICOS CASTELLANOS, que hemos tomado como una fuente directa. A dicha numeración se referirán las indicaciones.



## PARTE PRIMERA

### I.- ERRORES QUE NO LO SON

Anacronismos y aparentes errores por precipitación son comunes y hasta abundantes en la producción dramática inglesa y española de los Siglos de Oro. A algunos se les ha encontrado razón psicológica o artística, mientras que otros han quedado sin dilucidación satisfactoria. "Hamlet" tiene algunos anacronismos a los que se les ha dado explicación aceptable. Por lo común no hay desprecio de las realidades históricas o cronológicas, sino exigencias artísticas. Goethe decía que en la realidad, sin olvidarse de ella, hay que apoyar sólo un pie. Muchí sino tiempo antes, Tirso había dicho: "¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!". (4)

Esta afirmación del propio Tirso podría dar pie para deducir que el personaje de "El Burlador" fuese obtenido de la realidad, aunque, naturalmente, incompleto o insuficiente artísticamente. No obstante esto y la acusación que contiene "el pedante memorial" que dió lugar a la definición de Tirso, el colofón que éste pone a "Las quinas de Portugal" aseverando, autógrafamente y con fecha 8 de marzo de 1653, que "todo lo histórial de esta comedia se ha sacado con puntualidad verdadera" de varios libros y autores que a continuación cita, demuestran que estaba perfectamente al tanto de aquellos y otros muchos conocimientos históricos.



Tirso, en verdad, no viola en grado tan alto las realidades, y tal vez mucho menos que sus contemporáneos, si bien defendiendo la verosimilitud moral tanto como la material. Hay, ciertamente, anacronismos en Tirso, pero muchos de ellos no son tan importantes como se ha querido ver. (5). La raíz profunda de un acontecimiento histórico está, de hecho, mucho más lejana en el pretérito de lo que a primera vista parece. El fondo no es la superficie. Bastantes de los errores y precipitaciones achacados a Téllez no son tales errores ni precipitaciones. La precipitación estuvo en juzgarlos como tales sólo porque saltaba a la vista una aparente contradicción.

Así, es una supuesta precipitación de Tirso la que sucede en la escena en que Don Pedro Tenorio va a prender al Duque Octavio. Américo Castro, en su edición de "El Burlador" de Clásicos Castellanos, dice: "Por precipitación del autor, Don Pedro no distingue entre el rey de España, de quien es embajador, y el de Nápoles que le dio el extraño encargo de prender a Don Juan". Son los versos 267 y 268 de la Jornada Primera (6).

No hay necesidad de hacer tal distinción ni el encargo de prender a Don Juan primero, y después al Duque Octavio, son tan extraños. Hay que tomar la onda completa, que se halla repartida en dos escenas.

El Rey de Nápoles sorprende a Don Juan con la Duquesa Isabela en cita amorosa dentro de su propio palacio. Ante tal sorpresa y atrevimiento, dice:

Esto en prudencia consiste. (1. 24)

Don Pedro Tenorio, que a la sazón estaba con él tratando "ciertos negocios" (I.234), sale en su ayuda por obligación - de cortesía, por curiosidad diplomática y también admirado de aquella falta de respeto:

¡En tu cuarto, gran señor,  
voces! ¿quién la causa fue? (I.27-28)

Prescindamos de la posible presión - o de la posible - intención - que sobre el espíritu de Tirso ejerciese en su tiempo el poder de España en Nápoles para justificar esta íntima intervención de Don Pedro. El rey le contesta:

Don Pedro Tenorio, a vos  
esta prisión es encargo.  
Siendo corto, andad vos largo,  
mirad quién son estos dos  
y con secreto ha de ser,  
que algún mal suceso eró. (I.29-34)

El rey muestra confianza en la energía y discreción de Don Pedro, así como su prudencia. Le quiere que el asunto trascienda, lo cual ocurriría si se enterasen las interesadas gentes de palacio, y dado que Don Pedro, al entrar, se enterará de todo, le obliga a corresponder con discreción a su confianza. Es decir, le compromete encargándole el secreto y las prisiones.

Hasta aquí no hay para el público, - pues damos por sentado que Tirso escribía directamente para la comprensión del público -, ningún misterio ni equívoco en cuanto a las funciones accidentales de Don Pedro. Pero tampoco más tarde los hay para el Duque Octavio cuando Don Pedro le dice que es embajador del -



rey de Nápoles y que de él le lleva una embajada. Dice Don Pedro nada más entrar en casa del Duque:

¿quien así  
con tanto descuido duermo  
límpia tiene la conciencia.

OCTAVIO.-

Quando viene Vuescelencia  
a honrarme y favorecerme  
no es justo que duerma yo;  
velaré toda mi vida.  
¿A qué y por qué es la venida?

DON PEDRO.-

Porque aquí el rey me envió.

OCTAVIO.-

SI EL REY, MI SEÑOR, se acuerda  
de mí en aquesta ocasión,..... (I.250-260)

Octavio entendió perfectamente que el rey que enviaba a Don Pedro no podía ser otro que el de Nápoles, y, por tanto, - en ese momento es Don Pedro, como lo va a decir, embajador suyo. Precindamos del encargo halagüeno y de las ironías. Octavio - continúa:

Decidme, señor. ¿Mé dicha  
o qué estrella me ha guiado,  
que de mí el rey se ha acordado? (I.263-265)

DON PEDRO.-

Fue, duque, vuestra desdicha.  
Embajador del rey soy.

dél os traigo una embajada. (I.266-268)

O sea, que le dice que es embajador del de Nápoles - después de estar de acuerdo que es éste, señor del duque Octavio, quien lo envía. (Embajada: encargo). Octavio le dice que - aguarda tranquilo y Don Pedro le aclara que va a prenderlo. Es - entonces cuando Octavio se sorprende de que Don Pedro, embaja - dor del rey de España, tenga esta misión del de Nápoles:

¡Vos por el rey me prendéis! (I.273)

Y en una larga y barroca explicación le cuenta lo su - cedido, los gritos de Isabela y la fuga de Don Juan. Ni para - los propios personajes ni para el público, que siguió la onda - de la acción, hay equívoco posible. Y no fue, por tanto, preci - pitación de Tirso. Lo que sí vemos en esto es condensación dra - mática y un excelente ritmo escénico.

Otra precipitación que se achaca a Tirso es la refe - rente a la escena entre el marqués de la Mota y Don Juan (Jorna - da II, Esc. XIII), previa a la burla de Doña Ana y la muerte - del Comendador. Américo Castro dice de esta escena. "Don Juan - piensa en el perro que va a dar a la prima de Mota; éste cree - que se trata de una aventura vulgar. A su vez el marqués tenía - preparada otra diversión para aquella noche, que no tiene incon - veniente en ceder a Don Juan, ya que él confía lograr a su pri - ma. Como se trata de un perro bravo, es decir, que el engaño o - frece dificultades, Mota halla natural que Don Juan quiera a - frontarlo, y que desista de su otro proyecto. Todo ello es es - quemático y de un violento convencionalismo". La cita continúa -

con una alusión a "Carta la piadosa"; pero aquí sólo interesa -  
lo transcrito.

Pegamos de pleno lo de violento convencionalismo y a-  
ceptamos que, en cierto modo, la escena sea un tanto esquemática,  
como, por otra parte, corresponde al esquema general del --  
drama y su desarrollo activo y fulminante. Es lo primero en tan-  
to y en cuanto al teatro es convención. Nada más. Pero la esce-  
na, aunque rápida, está expuesta con una serie de pormenores --  
perfectamente enlazados, y lo realmente interesante y admirable  
es que muestra y revela al mismo tiempo la técnica constructiva  
de Tirso y la técnica destructiva del burlador. Para el corres-  
pondiente epígrafe dejamos el análisis conjunto de ambas técni-  
cas. Aquí sólo nos interesa dejar en claro que, pese a lo de es-  
quemático y convencional, hay un episodio lleno de riqueza psi-  
cológica. En resumen, el marqués quiere ir a la Calle de la --  
Sierpe en busca de Venus mercenaria; Don Juan, no.

- 1º.- Porque ha recibido la carta de la cita y sabe --  
por el marqués la belleza y buena disposición de  
la dama. (II. vs. 224; 252-257 y 281-299)
- 2º.- Tiene el dato de la capa de color como contrase-  
ña y tiene que darse tiempo para buscar una o --  
ver la que se pondrá el marqués. (II. 295-297; --  
346-348)
- 3º.- Cambia la hora de la cita. (II. 346)
- 4º.- Ha preguntado qué casa mira el marqués y éste le  
dice que es la de la dama. (II. 453-459)

5º.- Dice que quiere dar un perro, pretexto para separarse, alejar al marqués y preparar su burla; lo cual lo confirma a Catalinón. (II.432-433 y 500-503).

Puede decirse que en esto hay convención - la del episodio necesario - pero el pulso interno de Don Juan y el ritmo dramático son suficientemente explícitos y significativos.

° Valbuena Prat (7) también opina que "El Burlador" es- ta hecho con técnica precipitada y descuidada y que, por ejem- plo, la escena del convite a la estatua no está preparada muy - lógicamente.(8) Si bien es cierto que la invitación está muy escu- tamente propuesta, no lo es menos que corresponde en un todo al carácter y tipo generales de la obra. Más extraño nos tendría - que parecer la estatua del Comendador ataviada con traje de em- perador romano, como aparece en el relieve. Sucede que se afilan - las lancetas que hurgan en "El Burlador", como si se quisieran - cargar a tirso, por transferencia, las dificultades que ofrece - su inasible personaje. A trueque de correr el riesgo de repe - tirlo en demasía, insistiremos en que la técnica obedece a una - idea generatriz específica, pues eso es lo que se pretende de - mostrar. Y así en este episodio. Don Juan ha regresado a Sevi - lla al encuentro de su destino. Pasa por delante de la iglesia - donde está enterrado el Comendador. Pregunta a Catalinón:

¿Dónde me tienes posada? (III.430)

Ve la estatua, se mofa de ella, y, como va a cenar, hace la invitación. Si este verso III.430 y la pregunta se su -

primiese, perdería algo la significación del drama y su valor estético? No. Lo que se perdería es su constancia y unidad rítmicas. Las leyendas y romances - que están presentes en la obra - son similares de escuetos y condensados. Se dice que lo breve y directo es siempre claro y efectivo. Aquí lo hay. Podrá argüirse que nada de breve tienen las descripciones de Sevilla y Lisboa, y que pueden suprimirse o trocarse como se hace en "¡Tan largo ...!" y en "El Burlador", cambio que puede estar destinado al lugar de la representación; y que asimismo no es breve el monólogo de Tisbea (Jorn. I, Esc. X). Pero, naturalmente, este monólogo es otra cosa: nos hace volver los ojos a los monólogos de Shakespeare y Calderón. Dice Dilthey (9): "El episodio interior del héroe se erige como centro del efecto poético. Lo que confiere al héroe de Shakespeare esa imponente superioridad sobre los personajes que lo rodean, es el autoanálisis, la lucha con su conciencia y el sentimiento de la responsabilidad y de su personalidad, expresado en monólogos".

En fin, puede también considerarse como no error que Tirso llame capitán de Salatrava a Don Gonzalo de Ulloa. Blanca de los Ríos, afirma que darle tal denominación es un decapitino. Dejamos para otro lugar lo referente a la Orden de Salatrava (10), y nos conformaremos con apuntar aquí que en el siglo XVII la palabra capitán se usaba frecuentemente en la acepción de "guía en sentido moral". Tal vez en éste la usó Tirso, además de condensar la expresión del rey:

Ha de sentir esta falta  
Castilla; tal capitán

ha de llorar Calatrava. (II.630-632)

que en la primera versión, "¿Tan largo me lo fiáis?!" tiene una ligera diferencia en su redacción como luego veremos.

## II.- EL PASADO DE DON JUAN

Hay algunos aspectos en "El Burlador" sobre los que la exégesis ha sido insuficiente o no se ha hecho nunca. Y esto es importante desde nuestro punto de vista; no porque añada luces a la interpretación del tipo, sino porque las añade a la construcción técnica del drama. Se ha dicho - G. Marañón, R. de Maestu - que Don Juan no podría haber cometido sus tropelías en España. Que esto sea así hemos de verlo (11), aduciendo incluso textos del propio Tirso, en cuya obra, - puede decirse sin rebozo -, abundan de tal modo estas aventuras que de no considerar admonitoria tanta profusión de ellas llegaríamos a la conclusión de que un treinta por ciento de la misma constituye un excelente manual para burladores. Y esto no es así. Ya hemos dicho anteriormente que Tirso sentía hondamente los problemas sociales de su época, y si eligió otra para situar su drama fue - sin duda, primeramente por razones obvias, y tal vez porque la del drama y la suya se pareciesen no poco; lo cual hemos de ver cuando tratemos de desentrañar la génesis de "El Burlador". Y en segundo lugar porque, como Shakespeare (HAMLET, Acto III, Esc. II), considerase que el fin del arte dramático "tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a ca

da edad y generación su fisonomía y sello característico" (12).

Uno de estos aspectos es el pasado de Don Juan. Unas cuantas alusiones le bastan a Tirso para referirse a él y que quede tan enérgicamente impreso como las mismas acciones que lo vemos acometer. Por lo pronto, nada más comenzar el drama, y eso tiene importancia capital, cuando tras la burla de Isabela es sorprendido en el palacio real de Nápoles, al enterarse su tío, lo increpa:

Di, vil: ¿No bastó emprender  
con ira y con fuerza extrema  
tan gran traición en España  
con otra noble mujer, .... (I. 77-80)

Anérico Castro, al llegar a este episodio, anota: "No sabemos nada más sobre esta aventura de Don Juan" Y Blanca de los Ríos repite esta nota señalando la observación de aquél. Es sorprendente como la actitud crítica nubla la pupila para las interpretaciones simples y directas.

Así, de pasada, puede considerarse como una aventura más, a la que no debe concedérselo importancia porque no se ve y resulta una simple alusión. Tampoco se ve la de Doña Ana - y en "El Burlador" ni a ésta siquiera (aunque aparece un momento en la primera versión: ¡¡tan largo ...?!), y tiene, sin embargo fundamental importancia.

Nos quedamos, pues, sin averiguar más datos y detalles de esta dama española; pero no hace falta, ya que no es ella lo importante, sino lo que significa del pasado turbulento-

de amoríos y suplantaciones de Don Juan. Esta burla ha sido por suplantación con una mujer noble, como las de Isabela y Doña Ana, así como las burlas por amor - nótese que Tirso las presenta apareadas - son las de Tisbea y Aminta.

Desde luego, Don Juan huyó de aquella dama como ahora de Isabela y, más tarde, fracasado, - y eso también tiene un positivo interés fundamental - lo hará de Doña Ana.

Don Pedro prosigue:

Tu padre desde Castilla  
A Nápoles te envió, .... (I. 35-36)

Es de suponer que el escándalo haya sido mayúsculo, - pues Don Pedro lo recuerda, y no tan lejano, pues lo tiene tan fresco en la mente que es lo primero que le dice. Y para no dar tanta faz de fuga a la huida de Don Juan le colocaron en el séquito de caballeros del embajador de España.

Se imponen algunas deducciones y algunas preguntas. - Alguien fue suplantado también en España - el galán no importa y la mujer no reclamó de la burla. Y si reclamó no importa tampoco. ¿Guardó silencio, en cuanto a pedir venganza o reparación, se entiende?. ¿Se retiró a un convento?. ¿Fue lo suficiente fuerte y valerosa como para meterse la rabia y la pena en su propio corazón?. Esa mujer que no conocemos, ¿fue la única que perdonó a Don Juan?. Cabe preguntar, buscando el significado de esta incógnita dama burlada, ¿era necesaria para la perfecta comprensión del drama o para su normal y natural desarrollo la alusión a esta aventura? No. Pero sí para la de Don Juan y para la ra -

zón de haberlo enviado a Nápoles. En el tiempo histórico del drama - el reinado de Alfonso XI- fueron promulgadas Las Siete-Partidas (13), que establecían la pena de muerte para estos burladores. En suma, esta incógnita mujer es cifra y compendio de todas las anteriormente burladas por Don Juan; es su historia- y su pasado de engaños y amoríos. Tanto Don Juan como Catalinón, corroboran a cada paso estos asertos y antecedentes. Catalinón, en un aparte, cuando el Marqués de la Mota da a Don Juan noticias de Doña Ana, dice:

No prosigas, que te engaña  
el gran burlador de España. (II. 235-236)

Y otra vez, al propio Don Juan, a modo de pregón:

"Guárdense todas de un hombre  
que a las mujeres engaña  
y es el burlador de España" (II. 442-444)

Y Don Juan:

Sevilla a voces me llama  
el burlador, (II. 269-270)

Y otra vez, cuando la burla a Aminta:

¡Qué mal conoces  
al Burlador de Sevilla! (III. 299-300)

Y otra vez, dirigiéndose a Catalinón cuando éste se duele de la burla que se cierne sobre Tisbea:

Si burlar  
es hábito antiguo mío,  
¿Qué me preguntas, sabiendo

mi condición?

(I. 891-893)

¿Hace falta más para explicar el significado, ya al principio del drama, de la alusión a la incógnita española? Mas el pasado de Don Juan para nadie es un misterio, pues su propio padre le dice:

Verte más cuerdo quería,  
más bueno y con mejor fama. (II. 380-381)

Y también:

Por tu trato y tus locuras (II. 385)

Si bien tiene en su pasado algo positivo: el prestigio heroico:

que, aunque mozo, gallardo y valeroso,  
y le llaman los mozos de su tiempo  
el Héctor de Sevilla, porque ha hecho  
tantas y tan extrañas mocedades, ... (II. 40-43)

Son frases que su padre, Don Diego Tenorio, dice al rey, tratando de evitar el duelo y la venganza - por el escándalo y el deshonor, se entiende - que sin duda pretenderá Octavio.

Estos pasajes ratifican el modo sintético pero expresivo de Tirso en esta obra de especialísima factura. Repasados muchos dramas españoles del Siglo de Oro, y todos los de Tirso, no la hemos encontrado. No hemos encontrado tampoco esta forma de esparcir las ondas psicológicas reveladoras de los caracteres. Parece haber el propósito de eliminar todo lo que estorbe a la acción, que va directa y sin pausa de su planteamiento a su solución con muy pocos respiros a la tensión emocional. Si a

caso, hay similitud técnica en "EL CONDENADO". Porque en "EL BURLADOR" hay algo más que un mujeriego, algo más que un seductor, algo más que un violador de mujeres, normas y reglas; algo más que un homicida, algo más que un blasfemo, algo más que un ladrón, un mentiroso y un traidor; y desde luego, algo más que un atropellador de culturas y sentimientos: es el satanismo desencadenado en el mundo. Y el mundo es cómplice: intolerancia, rígido, lascivo, ... libertad clandestina. Es un enfrentamiento de culpas. ¿Quién es más culpable? Éticamente, como apunta Said Amesto en "LA LEXENDA DE DON JUAN", es "antipático"; y odioso. Moralmente, repugnante; físicamente hermoso (lo dice Lisbea y es parte del tema interno - el monólogo interior - de Aminta). Pero aflora en él el impulso hacia la libertad irrestricta; y esto, al fin, por una extraña y profunda alquimia espiritual, termina por hacerlo simpático. Y lo es también por su máxima virtud: la de aceptar sin quejas su destino trágico. Lo que, dicho de pasado, nada tiene de mujerial, y sí, todo, de viril.

### III.- LA VIRGINIDAD

Don Juan burla solamente vírgenes. En "El Burlador" es tan claras aventuras y elusiones.

Decía Freud en 1910 (14): "En la vida erótica normal, el valor de la mujer es determinado por su integridad sexual, y disminuye en razón directa de su acercamiento a la prostitución".

Dijo Tirso en 1614 (15):



DON LUIS.-

¡Oh, malhaya!

LILLO.-                   ¿Ya lo escupes?  
¿Tan malo es el bodegón?

DON LUIS.-

En gozando la ocasión  
nunca más la calle ocupes.

Frases que se cruzan Don Luis y su criado Lillo cuando aquél sale a burlar a Inés suplantando a su prometido, César. Salta a la vista la condensación de la imagen poética de Tirso, calando hondo en la naturaleza del juego sexual.

Y en "LA NINFA DEL CIELO Y CONDESA BANDOLERA", Act. I  
Esc. IX:

CARLOS

Roberto, todas son Anas  
en llegando a ser gozadas.

Y también, como hace "El Burlador", huye después, que es mayor triunfo.

Tratándose de Tirso, y especialmente de "El Burlador" aunque como venos, no muy especialmente -- donde el sexo está -- siempre o casi siempre presente o representado ("la inclinación de quien no hay hombre que se resista" de los versos 198-200 de la Jorn. III), resulta a veces difícil referirse a él sin riesgo de parecer brutal. Por eso considero que, en ciertas ocasiones, es preferible aludir humorísticamente al asunto, y, sin --

perder sinceridad, ganar en delicadeza. Humorísticamente también, llama Tirso "bodegón" al sexo de la mujer.

Trataremos en lo posible de apoyarnos en los textos comparados para que nuestro menester sea más fácil. Sin duda, también, sería de sumo interés penetrar lo más posible en ciertos paralelismos entre "El condenado" y "El Burlador", trabados sincrónicamente en la mente de Tirso y procedentes de pareja raíz teológica. Y aludo a esto porque hay en el primero de los dramas una alusión a la virginidad, en cierto modo burlesca pero dolorosa, que más tarde en "El Burlador" adquiere frecuencia sistemática:

Seis doncellas he forzado  
;Dichoso llamarme puedo,  
pues seis he podido hallar  
en este felice tiempo!

Es Enrico quien habla (Act. I. Esc. XII), cuando, entre sus compañeros, alardea de sus maldades. ¿Podría verse en esto el antecedente de la fanfarrona lista de los donjuanos de Zorrilla y Dumas, entre otros?. Sólo en parte, porque en la *Jorn. I, Esc. XII*, no sólo alardea Enrico de sus malditas hazañas, sino que induce a sus congéneres a recitar las suyas. En todo caso, la alusión que hemos transcrito, sea satírica, sea doliente, es, indudablemente, significativa. (16).

El gusto y preferencia de Don Juan está por las vírgenes. Cuadra bien a su carácter querer lo inédito, ser el iniciador, afirmar su yo también por este modo, ser el primero, y co-

responde al carácter satánico expugnar la virtud de las mujeres en lo que se considera su origen. El propio Don Juan lo dice:

Sevilla a voces me llama  
el Burlador, y el mayor  
gusto que en mí puede haber  
es burlar a una mujer  
y dejalla sin honor. (II. 269-273) (17)

Más podría quedar en duda, por estas palabras, si sus otros gustos son menores, y si el honor es sólo la virginidad o algo más, diferente y compatible. Admitamos la aberración de que el honor está en el sexo - Tirso también creía que esto era una aberración - y, dentro de él, la virginidad especialmente; esa virginidad de valor equiparable a la propia vida, pues según Catalinón:

Don Juan, del Comendador  
haciendo burla, una tarde,  
después de haberle quitado  
las dos prendas que más valen, ... (III. 1033-1036)

una de las cuales es la vida y la otra la virginidad de su hija, o el honor, que, al final de su relato, el propio Catalinón aclara que es falsa alarma, y que la virginidad de Doña Ana está a la sazón incólume:

que a Doña Ana no debía  
honor, que le oyeron antes  
del engaño. (III. 1053-1055)

Como así fue en efecto:



DON JUAN.-

.....

A tu hija no ofendí,  
que vió mis engaños antes. (III. 963-964)

Y es Catalinón también el que ha dicho, en forma de -  
pregón, y mucho antes, esta preferencia de Don Juan cuando éste-  
se prepara a suplantar al Marqués de la Mota:

Y tú, señor, eres  
langosta de las mujeres  
y con público pregón,  
porque de ti se guardara  
cuando a noticia viniera  
de la que doncella fuera,  
fuera bien se pregonara:  
"Guárdense todas de un hombre  
que a las mujeres engaña  
y es el Burlador de España" (II. 434-444)

La apreciación es tan clara como exacta la noticia: de  
Don Juan deben guardarse las doncellas. Pero hay más: las cuatro  
aventuras de Don Juan, y la de la noble dama española, exactamen-  
te igual a la de Isabela, y que constituía el compendio identifi-  
cador de su pasado, suceden con vírgenes. Ellas mismas lo dicen-  
y ponen en ello mucho empeño:

ISABELA.- ¡Que me robase el dueño  
la prenda que estimaba y más quería!  
(III. 301-302)

ELISBEA.- Mi honor conservo en pajas  
como fruta sabrosa,  
(I. 423-424)

DOÑA ANA.- ¿No hay quien mate a este traidor  
homicida de mi honor?

( II. 518-519)

AMINTA.- Decid como fui doncella  
a su poder (III. 809-810).

Y más tarde, la misma Aminta, al rey:

porque me debe honor (III. 1011)

Por su parte, Patricio, cuando reclama, también aclara el punto:

Don Juan Tenorio,  
alevoso y detestable,  
la noche del casamiento,  
antes que lo consumase,  
a mi mujer me quitó; (III. 991-995)

y recuérdese la llegada de Don Juan a Dos Hermanas y el desarrollo pormenorizado de las escenas que muestran al burlador poniendo en juego todo su ingenio y sus tácticas para evitar que el matrimonio se consuma. Hay que notar, pues, las constantes y claras alusiones.

Pero también es cierto que Catalinón, cuando Don Juan irrumpe en la boda de Aminta, alude claramente al número de burladas:

Con ésta cuatro serán  
(II. 476)

Lo cual no invalida lo dicho porque antes - Jorn. I.- vers. 891 a 893 - confiesa Don Juan ser hábito antiguo suyo burlar, Sevilla le llama el Burlador, existe aquella incógnita dama española y Catalinón no estará desde siempre a su servicio.

Otra cosa sí podría deducirse de la conversación de Don Juan con el Marqués de la Mota, por cuanto pregunta a éste detalladamente por nombres y pequeñas particularidades características de varias mujeres. Pero, en realidad, examinando atentamente el texto y las circunstancias, se puede suponer - suponer por ahora y confirmar después con las palabras de Tirso que tenía con aquellas por las que pregunta sólo trato superficial. Tirso era muy aficionado a satirizar sobre las mujeres, a veces describiéndolas con una sola palabra, como, por ejemplo, en "La vilana de Vallecas", "La venganza de Tamar", etc. (18). El interés verdadero de Don Juan se manifiesta cuando hablan de "perros muertos", y aun le ofrece al marqués ir con él a "cierto nido que dejé en huevos para los dos", gracioso donaire para aludir a los preparativos de una conquista o burla. Volveremos a esta frase muy luego y oportunamente.

El marqués, que hace, con Octavio, los contrastes de Don Juan, es un mujeriego empedernido; pero por lo que hace y dice, pese a que también da "perros muertos" con frecuencia y maestría, es amigo y frecuentador de las venus mercenarias, cosa que, plenamente, no se sabe de Don Juan. Ciertas palabras de Catalinón dicen mucho.

Como no le entreguéis vos  
moza o cosa que lo valga,

(II, 162-163)

y ya sabemos por el contexto y por el concepto de Don Juan que nada hay que valga lo que una moza. Es evidente que la acepción de moza no puede tomarse aquí en la de "criada de servicio", ni-

mujer de trato ilícito, ni moza de fortuna o de partido, sino en el de doncella o virgen. Era entonces, y es actualmente, de uso común en tal sentido, y posiblemente más popular en tono burlesco; que es el tono que corresponde a Catalinón en estos momentos. Mas el mismo Tirso emplea la palabra moza al referirse a una viuda, si bien parece aclarar que no es en el sentido de "joven". En efecto, en el Acto Primero, Esc. VII de "EL castigo del penséque" encontramos estas palabras:

CONDESA.- Viuda soy, moza y mujer

.....

CASINIRO.- .....

Por los dos puedes traer  
el luto que has escogido,  
y vendrá, señora, a ser  
por un esposo fingido,  
y otro que lo quise ser.

Y un poco antes, Esc. VI:

LUCRECIA.- Quedó viuda la Condesa,  
y por no estar bien casada,  
el segundarlo la enfada  
y sólo el luto profesa,  
aunque príncipes y grandes  
no dejan de pretendolla,  
viéndola muchacha y bella,  
etc.

La métrica no sufriría si dijese "viéndola joven y bella". Y la frase de Catalinón -- moza o cosa que lo valga -- es -- por demás expresiva.

Tomando ahora tres expresiones concordantes quedará --

en claro, nuevamente, la preferencia de Don Juan. Le dice éste al marqués.

Iré con vos  
que también recorrerá  
cierto nido que dejé  
en huevos para los dos. (II. 210-213)

De ninguna manera, si no es la de un engaño o seducción bien preparados, pueden tomarse estas palabras de Don Juan, pues falta de Sevilla algún tiempo y, aunque no fuese mucho, lo bastante para que los huevos aquellos se enfriasen definitivamente u otro terminase de empollarlos. Con todo, se deduce que el 'nido' no era un prostíbulo. Además, Don Juan ha preguntado: "¿Qué hay de Sevilla?", y pregunta ahora:

¿Dónde iremos?

MOTA.-

A Lisboa.

DON JUAN.- ¿Cómo, si en Sevilla estáis?

MOTA.- ¿Pues aqueiso os maravilla?

¿No vive con gusto igual,  
lo peor de Portugal  
en lo mejor de Castilla?

DON JUAN.- ¿Dónde viven?

MOTA.-

En la calle  
de la Sierpe, donde ves,  
a Adán vuelto en portugués;  
que en aqueste anargo valle  
con bocados solicitan  
mil Evas que, aunque dorados,  
en efecto, son bocados  
con que el dinero nos quitan.

(II. 460-473)

La pregunta, desconocer el remoquete o apodo de la ca

lle y escucharlo todo con curiosidad pone a Don Juan por encima de sus congéneres. Por eso Tirso cuida de que su personaje ignore esos detalles. ¿Era necesaria la explicación detallada y crematística del marqués a un hombre galanteador, mujeriego y aficionado a la barraganía fugaz? En resumen: Don Juan, que falta de Sevilla cierto tiempo, pero no para que surja por arte de encantamiento un barrio alegre, ni tanto que todavía no le llamen ya el Héctor y el Burlador de ella, no preguntaría, si fuese asiduo concurrente a dichos lugares. Pero Catalinón sí, sabe su existencia:

Ir de noche no quisiera  
por esa calle cruel  
pues lo que de día es miel  
entonces lo dan de cera. (II. 474 - 477).

Y, además, los frecuentaba:

Una noche, por mi mal,  
la vi sobre mí vertida,  
y hallé que era corrompida  
la cera de Portugal. (II. 478-481)

Pese a otra acepción - la de excremento - esa cera corrompida a que alude Catalinón podría ser un "mal francés" injertado en portugués. Cuadra al donaire de Tirso y a su habilidad en el empleo y juego de vocablos hacer estos chisporroteos mentales. Quevedo, en su "Epitafio a un portugués" parece usar la palabra cera en la primera acepción:

Aquí yace un portugués  
que haber muerto no quisiera  
por no ver junto a sí cera. (19)

De todos modos, queda claro que Don Juan no frecuentaba esos lugares; y asimismo que Tirso, por alguna razón, presenta a Don Juan burlando solamente virgenes. Y lo hace, también en esto, ladrón, pues roba "una dote", a la cual no debe renunciar el hombre", como llama a la virginidad Freud. (20).

#### IV.- EL HONOR

Hay ya tanto escrito sobre el tema del honor en el teatro español que sería ocioso insistir sobre él. Hay evidencias de que ni Lope ni Calderón creían íntimamente en tal concepto al uso de su tiempo. Tampoco Tirso. Pero cada uno de ellos tiene su particular manera de manifestarlo.

Ruiz Ramón (21) dice que "es difícil admitir que Calderón aceptara, como lo aceptan sus personajes, ese 'bárbaro fuero del mundo', como llama a las leyes del honor otro asesino": Curcio, de "La devoción de la Cruz". Y añade algo más adelante, que en los tres dramas-límite del honor, Calderón "se abstiene de toda reflexión moral, de toda intromisión personal mediante un juicio de valor". Pero este juicio puede verse en la contrapartida-dramática que representa "El Alcalde de Zalamea". (22).

En su drama "A secreto agravio, secreta venganza", llama Calderón "tirano error de los hombres" y "vil ley del mundo" a la posibilidad que una sola palabra ofensiva pueda traer abajo el honor adquirido a lo largo de los años: (Jorn. I, Esc. I)

DON JUAN DE SILVA.-

¡Oh tirano error  
de los hombres! ¡Oh vil ley

del mundo! ; que una razón  
o que una sinrazón pueda  
manchar el altivo honor  
tantos años adquirido  
y que la antigua opinión  
del honrado quede póstrada  
a lo frágil de una voz!  
; Que el honor siendo diamante  
pueda un frágil soplo (¡ay Dios!)  
abrasarle y consumirle,  
y que siendo su esplendor  
más que el sol puro, un aliento  
sirva de nube a ese sol!

Y esto está dicho por un personaje, que asegura de sí-  
mismo: "Yo fui su espejo" (Jorn. III. Esc. I), y es un personaje -  
de contraste, al referirse a Don Lope; tiene mucha importancia.-  
No vamos a analizar si, por el contrario, la actitud de Don Lope  
es constantemente dubitativa, rencorosa, cobarde, como se revela  
en el monólogo de la segunda jornada, sino señalar una de sus ex-  
presiones - muy parecida por cierto a las de Tirso - refiriendo-  
se a la ubicación del honor en el sexo femenino: "¿Quién puso el-  
honor en vaso que es tan frágil?" (Segundo monólogo de Don Lope-  
en la Jorn. III). A veces, esta obra de Calderón me ha parecido-  
toda ella una gigantesca ironía, especialmente considerando que-  
la intronización de Don Juan de Silva en los asuntos familiares y-  
de honor de Don Lope, sólo por ser amigo suyo, y representar la-  
"voz del mundo" en asuntos de honor, significan, en cierto modo,  
la línea de interpretación objetiva. Y juntos, los tres grandes-  
dramas calderonianos del honor un estentóreo grito de protesta.

Algo muy distinto - la otra boca de la tenaza - es el asunto en "El Alcalde de Zalamea". Aparte de aquello de que "el honor es patrimonio del alma, y el alma sólo es de Dios", Pedro Gropo - un gigante del teatro universal - considera de muy distinto modo, no la ofensa en sí, sino el agravio que se hace a la dignidad y libertad de las personas. Por eso le dice a su hija (Jorn. III. Esc. I):

Alzate, Isabel, del suelo;  
no, no estés más de rodillas:  
que a no haber estos sucesos  
que atormentan y que aflijan,  
ociosas fueran las penas,  
sin estimación las dichas.  
Para los hombres se hicieron,  
y es menester que se impriman  
con valor dentro del pecho.  
Isabel, vamos aprisa:  
demos la vuelta a mi casa.

El honor, en Calderón, es asunto personal. (23)

Lope, pese a que en el "ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS" p. 1447, dice que:

Los casos de la honra son mejores,  
porque mueven con fuerza a toda gente,  
con ellos las acciones virtuosas,  
que la virtud es dondequiera amada;

no es tan proclive a presentar los temas del honor con tanta frecuencia personal, prefiriendo lo colectivo: "El mejor Alcalde, el rey", "Peribáñez y el Comendador de Ocaña" y, sobre todo, sin duda, el extraordinario drama - extraordinario por su-

contenido y por la conjugación democrático-monárquica, "Fuenteovejuna". El rey y el pueblo estableciendo un puente entre los poderosos injustos y abusivos. Es no sólo un grito de protesta, sino una advertencia, una admonición, una adivinación. Y es que los genios poéticos sienten el pulso íntimo de los fenómenos sociales y pueden definirlos y preverlos artísticamente. Esta idea democrática del honor popular - aldeano si se quiere - está representado en el herido grito de Laurencia cuando irrumpe en el Concejo, (Act. III, Esc. III), que, por cierto, es muy similar a la Laurencia de "La Dama del Olivar", de Tirso. (24).

Puede afirmarse que los grandes creadores de la poesía son de un indiscutible liberalismo, pues no se concibe que cerebros de tanta excelcitud puedan tener ideas - y menos defenderlas - contrarias a la dignidad y la libertad humanas.

En Tirso este problema del honor toma, por lo general, un tinte de sátira aunque a través de ella se trasluzca una profunda verdad y una franca acusación. Crudeza y acusación que también empleaba contra príncipes y poderosos.

Por lo pronto, en "El Burlador" encontramos frases si milares a las de Calderón, pero con su puntillo burlesco:

REY DE NAPOLES.--

(Ap) ¡Ah, pobre honor! Si eres alma  
del hombre, ¿por qué te dejan  
en la mujer incostante  
si es la misma ligereza? (I. 153-156)

Tiene, para lo que se pretende demostrar en cuanto a-

la técnica de Tirso en esta obra, muchísima importancia este aparte del rey de Nápoles. Notemos que es un diálogo de sólo dos interlocutores y no hay razón, no hay razón que lo justifique, - como no sea su íntima duda de que no es correcta ni adecuada la ubicación del honor, y no quiere que Don Pedro sospeche siquiera que él lo duda. De lo contrario, ¿por qué el aparte, si su frase podría considerarse como una apreciación general muy encajada al momento y sucesos, dicha en confianza, y más cuando le demuestra tanta al tratar con él graves negocios a altas horas de la noche (I. 279-284) y le encarga la prisión de una dama de su propio palacio y la de un súbdito noble como lo es el duque Octavio? Se podrá decir que un rey no puede, y menos en aquellos tiempos, no podría permitirse tales confidencias; y podremos responder que, en todo caso, sería el de Nápoles particularmente, porque el de Castilla, como veremos muy pronto, hace afirmaciones rotundas al respecto.

Si revisamos este tema a todo lo largo de la obra, veremos que prácticamente, sólo Batricio - personaje de condición social humilde - toca y toma grave y seriamente el asunto del honor. Mientras Octavio, no habiendo acudido a la cita con Isabela dando ocasión a que Don Juan lo suplantase, se levanta insomne y se dedica a consideraciones erótico-filosóficas, en respuesta a unas frases de su criado Ripio,

anda el cuerpo siempre en vela  
guardando ausente y presente  
el castillo del honor. ( I. 206-208).

Don Juan, sin necesidad de forzar guardas que no había, burla a Isabela. Esta frase de Octavio, por mucho que quiere presentársele como un representante del amor idealizado - el amor platónico que Tirso conocía muy bien y a él se remite en varias oportunidades - es una evidente exageración y una imposibilidad manifiesta. Tirso adivina, - lo hemos de ver oportunamente -, los signos del carácter neurótico, y no sólo aquí, sino también en Amón de "La venganza de Tamar".

Matricio, por el contrario, con gran dignidad dice a Don Juan:

Si tú en mi elección lo pones,  
tu gusto pretendo hacer,  
que el honor y la mujer  
son males en opiniones.  
La mujer en opinión  
siempre más pierde que gana,  
que son como la campana,  
que se estima por el son.  
Y así es cosa averiguada  
que opinión viene a perder,  
cuando cualquiera mujer  
suena a campana quebrada.  
No quiero, pues me reduces  
el bien que mi amor ordena,  
mujer entre mala y buena,  
que es moneda entre dos luces.  
Gózala, señor, mil años,  
que yo quiero resistir,  
desengañar y morir,  
y no vivir con engaños. (III. 81-100)

Las demás referencias, como queda dicho, tienen carácter cuando no satírico, agudamente dudoso. Así, cuando Don Pe -

dro Menorio dice a Don Juan, ya descubierto tras la burla a Isabela:

Tu padre desde Castilla  
a Nápoles te envió,  
y en sus márgenes te dio  
tierra la espumosa orilla  
del mar de Italia, atendiendo  
que el haberte recibido  
pagaras agradecido,  
¡y estás su honor ofendiendo,  
y en tal principal mujer!

no se explica, si no es una ironía punzante, tal afirmación. No puede entenderse que es el honor del rey, pues sería dislocar -- todavía más el asunto y perdería significación. Y más si se considera que las palabras anteriores de Don Pedro se refieren a -- la incógnita dama de que hemos hablado, y aunque se nombra a España y se especifica que fue una gran traición, no se menciona -- para nada el honor peninsular. Como no sea obligado que esté de por medio la hospitalidad.

Otra, en la que Virso, señor del idioma, hace una metáfora de gran precisión: Don Juan intenta burlar a Doña Ana y, a los gritos de ésta, acude el Comendador:

La barbacana caída  
de la torre de mi honor,  
echaste en tierra, traidor,  
donde era alcaide la vida. (II. 525-528)

Envuelta en la metáfora va la ironía; sutil y fuerte -- esta vez, pues la barbacana es obra de fortificación baja y ais



lada y el verdadero honor de Don Gonzalo es una torre: su propia personalidad. Quiso decir esto Tirso señalando su disconformidad. Es posible, porque, por su parte, el rey de Castilla no parece admitir en la mujer el sentido del honor. Cuando Don Diego le da cuenta de la llegada y cuitas de Isabela y lo informa que "siente, señor, el nombre de infamada" (III. 695), Don Alfonso XI, que tenía tanta experiencia femenina como política y militar, no hace sino un comentario rotundo y definitivo:

De otra causa procede su tormento. (III. 690)

Y más tarde, refiriéndose a Octavio, que a la sazón -- hay todas las probabilidades de soltería a su favor

Desdichado es el duque con mujeres;  
son todas opinión y pareceres. (III. 725-727).

Antes, el propio rey, en la primera escena que tiene con Octavio, al ofrecer casarlo con la hija de Ulloa, pondera a ésta.

Este tiene una hija en quien bastaba  
en dote la virtud, que considero,  
después de la beldad, que es maravilla (VI. 69-71)

No creo necesario subrayar eso de virtud después de beldad ni la ironía que lleva toda la intervención del rey al respecto de Octavio, del honor y del juego amoroso. Oscar Wilde, el paradójico, dijo tres siglos después que era preferible ser bello que bueno.

Si planteamos unas cuantas preguntas respecto de todas estas afirmaciones de Tirso, todas ellas tendrán un notiz -

de desconfianza en la ubicación del honor, que se toma con alegría y humorísticamente.

¿No es monstruoso que se pueda menoscabar el honor de un reino en el sexo de una mujer? ¿Octavio, Batricio, el Conendador son menos honrados porque Don Juan haya cometido sus fechorías con sus allegados? Tirso, al final, casa a Octavio con Isabela y Batricio queda casado con Aminta, y son tan honrados como antes. Esta es la solución seria que Tirso da a sus sátiras a cuenta del honor; y con ella va su opinión. No obstante, en "La Villana de Vallecas" (Act. I, Esc. II) pone una advertencia formal.

Casa sin padre o marido  
es fortaleza que está  
sin alcaide apercebido.

Por último, es difícil desentrañar el sentido de otra alusión a la honra. En "El castigo de pensóque" (Act. I, Esc. V) dice el personaje Chinchilla.

Está obligado  
a no hablar el que pretende  
venganza, y la toma.  
la honra es ley de sahona,  
que con armas se defiende.

¿Por qué Tirso transfiere al infiel el trabajo de defender la honra con las armas?

#### V.- LA REBELDÍA DE DONA ANA

Su rebeldía, y podría también incluirse su perdón, - pues es, que se sepa, la única que escapa de las garras del Fur

lador, Tirso la ha perdonado. ¿Por necesidad o por simpatía? La solución más simple y evidente es la necesidad de los gritos de Doña Ana para que el Comendador acuda y sea muerto por Don Juan pues en esta escena se entroncan las dos leyendas: la de "El Burlador de Sevilla" y la de "El convidado de piedra". Pero igual sucedería si Doña Ana fuese burlada y gritase después de descubrir que el galán no era su galán - como sucedió con Isabela, que a sus alaridos acudió el rey de Nápoles -. En este caso sería el Comendador, cuya muerte era inevitable. El entronque de ambas leyendas quedaba asegurado. Esto implica que se supone que Tirso tuvo presentes las dos leyendas: la del nozo enamorado que se va a casar (y las otras formas de esta misma), y la de la invitación a la calavera o el convite a una estatua. Ya en el estudio más detallado de la técnica tirsiana de esta obra hemos de ver no sólo esta posibilidad, sino también la presencia de un modelo vivo, dándole la razón a Dilthey (loc. cit. páginas más arriba), tanto como al propio Tirso en la transcripción que hemos hecho de sus palabras en el Cigarral I: "sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas".

No vemos a Doña Ana, el menos en la versión de "El Burlador" y apenas se la ve en la versión de "¿Tan largo ...?". Pero sabemos que es mujer fuerte y enteriza. Por tanto, podría pensarse que ella no gritaría una vez burlada - por más que el gritar sea el primer recurso femenino, y así debió hacerlo la incógnita dama española, pues de otro modo no podría saberse por el relato escénico - y, en tal caso, establecer un distingo

entre las demás burladas, que gritan o reclaman. Distingo que no es necesario en esta forma, porque la carta de Doña Ana al marqués (II. 231-299), y su resistencia al Burlador la retratan suficientemente.

Que Doña Ana sale incólume de la aventura no se dice con palabras explícitas hasta el final del drama, y así lo consideró Américo Castro, si bien no reparó en que Tirso, en la propia escena de la burla, lo está dando a entender. En efecto al final del drama se dice por dos veces el fracaso de Don Juan. La primera, cuando el Burlador devuelve en la iglesia la visita de la estatua:

A tu hija no ofendí  
que vio mis engaños antes (III. 963-964)

a lo cual recibe una respuesta que tiene, ciertamente, mucha importancia para la moraleja de la obra: "No importa, que ya pusiste tu intento". No es necesario acudir a la doctrina para que quede patente que el pecado se condena ya en intención. La segunda vez, cuando Catalinón informa sobre esto mismo en el palacio real (III. 1053-1055):

que a Doña Ana no debía  
honor, que le oyeron antes  
del engaño.

Adviértase que Catalinón no supo si Doña Ana había caído o no hasta que el propio Don Juan se lo dice al Comendador - o a su estatua - delante de él.

Pero ya en esta escena que estamos analizando, sólo-



por las voces y una comparación sabemos el fracaso de Don Juan:

DOÑA ANA.- ;Falso! no eres el marqués,  
que me has engañado.

DON JUAN.- Digo  
que lo soy.

DOÑA ANA.- ;Fiero enemigo,  
mientes, mientes!

(II. 513-516)

La escena es exactamente igual en "Tan largo ...?", -  
pero en la siguiente, cuando pide que maten al homicida de su  
honor, aparece la dama, que en "El Burlador" permanece oculta.

Retrocedamos a Nápoles, a la escena similar con Isa-  
bela:

ISABELA.- ;Qué no eres el duque?

DON JUAN.- No (I. 16)

Es decir, que conseguido su objeto ya no le importa-  
ni le interesa el incógnito. En cambio, con Doña Ana, fracasado,  
lucha aún por no perderla. Desde y en ese momento sabemos-  
que Doña Ana queda excluida de la lista. E insisto que, preci-  
samente, por su rebeldía. Hay ligeras diferencias entre estas-  
dos escenas en "¿Tan largo..?" y "El Burlador", que volveremos-  
a ver cuando estudiemos la técnica específicamente.

Sólo la suprema habilidad de Tirso puede retratar a-  
sí los caracteres: sólo una voz, unas cuantas palabras y una -  
carta: Doña Ana; un monólogo-confesión: la nada exorable Tis-  
bea; un monólogo interior transferido a diálogo común: la ter-

nura de Aminta; la rapidez y agilidad mentales: Isabela. Pero se da el caso que la única mujer que se resiste a Don Juan sale poco o nada, según se tome una u otra de las dos versiones. No es necesario, pues, para el estronque de las leyendas aunque hemos visto que éstas se ligarían igualmente mediando el éxito de la burla, puesto que en "Tan largo ..." sale efectivamente.

No precisa decir que en el siglo XIV y en los tiempos de Tirso, la voluntad paterna, y más si en ella mediaba la del rey o su deseo, una mujer se casaba conforme a ellos. Unas veces aceptándolo, otras burlándolo por uso de cierta libertad clandestina, pocas serían las que valientemente hicieran oposición. No obstante, teóricamente, habría algunas. Doña Ana es prácticamente una rebelde. Las Siete Partidas (LEY V. TIT. 3. PARTIDA IV), establecen penas para los que se casan sin conocimiento de los parientes de la mujer. Para Tirso, mente superior y teólogo enterado, que era partidario de la libertad de conciencia, la violación de ésta le resultaba monstruosa. Y pone en Doña Ana el ejemplo de la rebeldía. Rebeldía que la salva de las garras de Don Juan. Rebeldía que se manifiesta claramente en la carta, la resistencia que opone a ser burlada y la defensa que posteriormente, sin rebozos, hace del marqués. Esto lo sabemos por el propio rey. (III. 712-714). El castigo de Doña Ana - para el público acostumbrado a ver la docilidad en estas cuestiones - sería caer en manos del Burlador. Y ese público se sorprendería al ver que se salvaba. Basta hacer una rápida y ligera revisión de algunos pasajes de las obras de Tirso para saber que éste se mostró siempre partidario de la libertad en ma-

teria de amor, y que las burlas, los engaños y los matrimonios clandestinos eran la consecuencia de la falta de esa libertad.

En "Cómo han de ser los amigos" hay dos momentos significativos. Act. I. Esc. I:

DON GASTÓN.—.....

Su padre, el Duque, la casa  
con Don Ramón de Tolosa,  
aunque dicen que forzada  
la libertad de Armesinda.  
Y si esto es así, ¡mal hayan  
leyes, que la voluntad  
siendo libre, hacen esclava.

Y Armesinda:

Ordena naturaleza  
que de su patria se aleje  
el hombre, y sus padres deje  
por la conyugal belleza;  
¿y obligate tu nobleza  
por un amigo a quebrar  
aquesta ley? Por amar  
bien pudieras ser traidor  
que los yerros por amor  
dignos son de perdonar.

Y un poco más adelante:

Mi padre y el de Aragón  
lo mandan; soy desdichada,  
etc.

Act. III. Esc. XIV

También en "Escarnientos para el cuerdo" hay, además de la idea de que tratamos, una seria admonición:

GARCÍA.-

Daros quiero bien por mal,  
aunque indignos de este bien  
a Don Juan de Mascareñas  
escogía mi elección;  
ir contra la inclinación  
ocasiona no pequeñas  
dificultades después;  
que el matrimonio desdoran  
y necios los padres lloran  
llevados de su interés.  
Mi jurisdicción no llega  
al alma, que el señorío  
tiene en él libro albedrío (Act. II. Esc. VII)

Y por fin, en "Tanto es lo de más como lo de menos", -  
Clemente, hablando con su hijo, dice, entre otras cosas:

¿No puso Dios en su mano  
su libertad y albedrío?  
Act. I. Esc. V.

Hemos elegido estos ejemplos por la gradación que presentan. Primero, la protesta por esa esclavitud; después, el peligro de traicionar bajo el pretexto de un yerro de amor; la desdicha que significa esa falta de libertad, el fracaso y disgusto de los padres al comprobar el peligro y las complicaciones, y, por último, el origen divino de la libertad y el albedrío. Pero en la obra de Tirso hay innumerables casos similares parece como si para él fuese una preocupación primordial: En "El castigo de penséque", en "El vergonzoso en palacio", en "La Santa Juana", etc., y en el propio "Burlador" donde las palabras y los conceptos adquieren transformación plástica en una escena

fugaz, pero cargada de extraordinarios tintes dramáticos; la rapidez y la intensidad de esta escena, su significativo perdón - de Doña Ina - única vez que fracasa Don Juan, y por algo es - - son razones suficientes para aceptar esta interpretación. De todos modos, es una escena que no tiene similar en la obra de Tirso, sino en "¿Tan largo?" y en "El Burlador". (25).

#### VI.- EXACTITUDES HISTÓRICAS

No es necesario, de ninguna manera, ajustar a una realidad común, por muy interesante o importante que sea, una creación poética, pues ésta apunta a la medula de un hecho - ya sea físico, ya espiritual - tratando de revelar las raíces originarias, la génesis de su transformación, el resultado final visible, la intervención de los seres humanos en la construcción de su propio destino. Ni siquiera un drama histórico puede ni debe ceñirse exactamente a los hechos ya acaecidos, pues si consultamos una historia los tendremos presentes. Una buena historia, - por cierto, nos ofrece los antecedentes necesarios para justificar el resultado del episodio o el fenómeno. Incluso la intervención de los hombres. Pero la intuición artística, las imágenes poéticas calan algo más hondo y abren una ventana a través de la cual nuestra contemplación es íntegra en la medida que sepan mirar y ver. La realidad artística es una realidad de orden superior y si para revelarla es necesario alterar - sin traicionar - un hecho o una fecha, es legítimo hacerlo si con ello la visión resulta ampliada.

En "El mayor desengaño", por ejemplo, Tirso manifestó

interés por San Bruno, fundador de los cartujos, y, asimismo, -- por ciertos dogmas expuestos en el Concilio de Viena de 1311. -- San Bruno había muerto ya en 1101, y, por tanto, mal podía referirse a ellos como se refiere; pero si es uno de los puntos -- tratados en su vida de mercedario por Fray Gabriel, el aspecto cambia, aparte de que en dicha obra reproduce con casi fidelidad un "Acto Universitario" de su tiempo. Pero Tirso da libremente sus opiniones de todo orden. (26).

Pero hay también en varias obras de Tirso referencias a hechos históricos rigurosamente exactos. En "Habladme en entrando", la entrada de los ingleses en Cádiz; en "La huer-ta de Juan Fernáñez", la inundación de Sevilla el año que fue escrita la comedia; en "Marta la piadosa", la descripción del sitio y toma de La Lámpara, en el norte de Africa. (27)

Respecto de esta obra -- tan interesante por todos conceptos -- habrá que señalar cómo la mente prodigiosa de Tirso -- asociaba ideas y recuerdos, hechos y concomitancias. Dequiera que se tropiece uno con esta mente recibe la impresión de ser -- un fabuloso receptáculo clasificador, ordenador, asociador y panorámico. A su percepción de gigantescas e innúmeras facetas se presentan los hechos tales como son, como podrían haber sido, de qué manera se asocian entre sí, qué contrastes arrastran y cómo se organiza todo ello en un modo sinfónico. La expedición a La Lámpara fue en agosto de 1614, en la que Don Luis Fajardo -- personaje a cuyas hazañas se alude -- se distinguió -- por su éxito. Pues bien, agosto es el mes de Virgo. Y Tirso di



ce:

Pagaba el sol la posada  
con el oro que se viste  
al signo sexto, que es Virgo  
(si en el sexto hay signo virgen)  
..... etc. (Act. II. Esc. IV)

asociación de la realidad con la fecha, signo zodiacal y hondos  
mientos, Malicia, ingenio, humor, ironía. Y fabulosa asocia -  
ción.

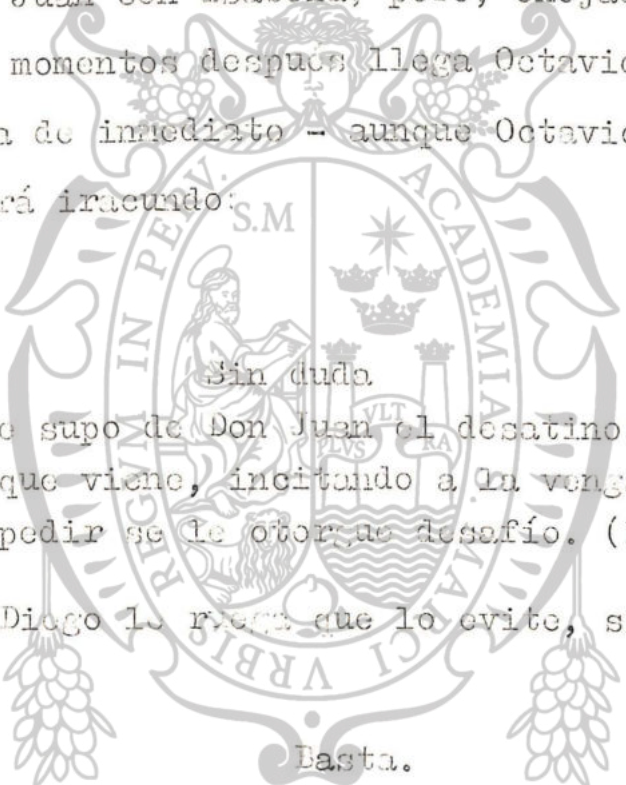
Tal vez no fuese necesario, conociendo a Fray Gerónimo  
briel, detenerse en estas particularidades, pero nos servirán  
para aceptar la ingente cantidad de detalles históricos, implí -  
citos a veces, que muestra en "El Burlador" gracias a la poder -  
rosa capacidad de asociación de su mente. Por eso insistimos  
tanto en que la lectura de su "Don Juan" ha de ser extrema -  
mente cuidadosa so pena de que se escape este bagaje de pormo -  
nres y el drama nos dé la sensación de que es precipitado o -  
descuidado en su factura; drama tan rápido como sintético y  
tan intenso como verídico.

Hemos de pasar ahora revista a los más saltantes; a  
aquellos que nos ayuden a perfilar la estructura de "El Burla -  
dor". Por lo pronto, Tirso no aclara, entre las personas que  
hablan en la comedia, que sea Alfonso XI el rey de Castilla de  
la misma. Es Octavio (Jor. II. verso 30), quien lo dice: "Pri -  
mero Alfonso sois, siendo el oncenno". Automáticamente tenemos  
que situar el drama en el siglo XIV y antes de 1350, año en  
que murió Don Alfonso XI, durante la epidemia de peste mien -

tras ponía sitio a Gibraltar. Y esto nos deriva a una serie de consideraciones cronológicas que tendremos que cotejar con la acción dramática.

Tomemos el primer ejemplo: Don Diego Menorio confiesa sinceramente al rey la traición de Don Juan a Octavio en Nápoles y la burla a Isabela. Alfonso XI toma la determinación de casar a Don Juan con Isabela; pero, enojado, lo destierra a Febrija. Pocos momentos después llega Octavio y pide audiencia. El rey sospecha de inmediato -- aunque Octavio todavía nada sabe -- que llegará iracundo:

REY.-



Sin duda  
que supo de Don Juan el desatino,  
y que viene, incitando a la venganza,  
a pedir se le otorgue desafío. (II. 53-56)

Don Diego le ruega que lo evite, si es posible, y el rey accede:

Basta.

Ya os entiendo, Menorio, honor de padre.

(II. 45-46)

El resto de esta línea dramática está en la tercera jornada, una vez que Octavio se entera y se queja de la traición.

REY.-

No pases más adelante.

Ya supe vuestra desgracia.

En efecto: ¿qué pedís?



OCTAVIO.-

Licencia que en la campaña  
defienda como es traidor. (III. 752-756)

Dos escenas para una venganza, cuando, en similares - casos, el ofendido busca al ofensor y tratará de matarlo. Pero - Tirso sabía muy bien que en el tiempo histórico del drama dos - caballeros no podían cruzar las armas sin permiso del rey, ex - clusivamente del rey, pues ni el Consejo ni Alcaldes ni otra au - toridad estaba facultada para hacerlo. Porque las Siete Parti - das, llamadas de Alfonso X el Sabio, fueron compuestas por ini - ciativa suya y bajo su dirección, pero no fueron promulgadas - por él, sino por Alfonso XI como derecho supletorio en el Orde - namiento de Alcalá de Henares. (28). En ellas - Partida VII, - Tit. III, De los rieptos - se establece que "rieptanse los fijo - dalgo segund costumbre de España, quando se acusan los unos a - los otros, sobre yerro de traçion, o de alove" (29). Y Octavio acusa a Don Juan de traidor, mientras Patricio - que ni pide ni puede pedir desafío - lo acusa de alove. Lo que parecería un - juego de bravatas o pretexto para dar movimiento al drama tiene una profunda razón histórica. Y la cuestión era realmente grave, pues según la Ley IV de esa Partida y Título, el peor donuesto - que se le podía decir a un hombre era traidor y alevoso.

Igual o parecido caso se da respecto de los matrimo - nios clandestinos, hechos bajo promesa y mano, sin los ritos y - formalidades de ley. Las Siete Partidas, vigentes, pues, en el momento histórico del drama - que también regulaban las penas a plicables a los transgresores - sirven a Tirso para establecer-

el adecuado ambiente al gran transgresor, y establecer, por la parte humana, los límites hasta los cuales puede distenderse el conflicto.

Asimismo, Las Partidas imponían muy duras sanciones - para los raptos y corruptores, para los que sonsacaban vírgenes con halagos y engaños y a los que abusasen para estos fines de la hospitalidad que se les brindaba.

El Concilio de Letrán más próximo al tiempo del burlador, el de 1215, tampoco fue suficiente en sus conclusiones, - muy desvaídas a este respecto, para evitar los matrimonios clandestinos, hechos, como hemos visto, bajo falsas promesas. Dando lugar y origen a las sátiras de Tirso como advertencia dolorosa.

Pero no siempre son detalles de gran monta los que expone o implica Tirso en "El Burlador", sino que a veces se detiene en algunos que, de no servirle para regocijarse con su ingenio, lo serían para demostrar su amplísima cultura y su oportunidad para usarla. El caso sucede en Dos Hermanas, cuando Don Juan cae sobre la boda de Aminta. Aunque sí la escena, la forma no aparece en "¿Tan largo..?", lo cual parece demostrar que la segunda redacción está mejorada por cierta rápida meditación al transcribirla y copiarla; o puede que Tirso haya profundizado más en la época que interesa puesto que, historiador de su Orden, al ascender hacia sus orígenes en el siglo XIII, iría encontrando datos interesantes o curiosos que luego emplea con su inimitable donaire. (30)



En "El Burlador" dicha escena aparece así: Catalinón se refiere a Batricio, que ha puesto muy mala cara al ver a Don Juan, y dice

(Ap.) ;Desventurado marido!

DON JUAN.- (Ap.) Corrido está.

CATALINÓN.- (Ap.) No lo ignoro;  
mas si tiene que ser toro,  
¿qué mucho que esté corrido:  
No daré por su mujer  
ni por su honor un cornado.  
;Desdichado tú, que has dado  
en manos de Lucifer! (II. 722-729)

El juego, con toro y, naturalmente, la alusión a su cornamenta, tiene un antecedente que hemos de ver por otra razón, en la escena en que Don Juan y el marqués de la Mota cambian las capas para que el primero dé un perro muerto. Aquí, en las frases de Catalinón, el juego de palabras es más ingenioso por la introducción de un nuevo elemento - "cornado" - que remacha la burlesca expresión aludiendo a otra cosa. Porque cornado era moneda de cobre que valía un maravedí o menos, y debía su nombre a la corona que llevaba estampada. Pero lo importante es la exactitud con que este elemento sutilmente burlesco ha sido empleado - y repito que se debe observar en qué detalle insignificante es Tirso exacto - pues tal moneda corrió en los siglos XIII al XV, o sea desde el reinado de Sancho IV, el marido de la "prudente mujer" Doña María de Molina, hasta el de los Reyes Católicos. Por tanto, estaba en el apogeo de su circulación en el tiempo histórico del drama, y Catalinón usa, pues, algo -



familiar. Cuando Tirso escribía "El Burlador" lleva dos siglos de desaparecida.

Que un hecho histórico sea alterado en parte o ligeramente por razones artísticas es común en la producción dramática de todos los tiempos, y lo encontramos frecuentemente en las obras de Shakespeare y de los grandes españoles del Siglo de Oro. Si una de las finalidades del arte dramático es "poner el espejo a la época", nada de extraño viene que se aprovechen las similitudes de una u otra épocas, o que en una de ellas se hagan alusiones más o menos directas, o más o menos encubiertas a la otra. Tal acontece, en Tirso con su gran obra histórica "La prudencia en la mujer", en la que se afila el dardo contra el Conde-Duque de Olivares y se dirige a la reina Doña Isabel de Borbón. La diferencia es de tres siglos, pero el valor histórico es permanente (31).

Claro está que hay anacronismos que no parecen relacionarse con el tema de la comedia aunque tal vez sí con la intención. En "Siempre ayuda la verdad", Tirso advierte la coincidencia de que en la península ibérica haya a un tiempo tres reyes a los que se los llama Cruces o Justicieros (Jorn. I, Esc. K):

REI.-

Mi querida esposa  
no me deja alegrar.

REINA.-

Si el reino puede  
viendo que tu pesar lo justo excede.  
Ya en público teatro, coronada  
Reina de Portugal, después de muerte,

fue la divina Inés jurada,  
de telas de oro y de dolor cubierta;  
y el pecho que pasó cobarde espada  
del alma noble dolerosa puerta  
gozó tus brazos; ¡ánimo excesivo,  
con una muerta desposarse un vivo!  
De tu venganza y deste dolor fiero  
tan sangriento y cruel, señor, quedaste,  
que tiembla Portugal, de aquel severo  
rostro que desde entonces mostraste,  
confieso que la causa fue primero,  
mas ya los homicidas castijaste;  
tres reyes Pedro tiene agora España  
y todos tres crueles ¡cosa extraña!  
mas si el de Aragón y el de Castilla  
por Justicieros este nombre tienen,  
en Zaragoza aquél, éste en Sevilla,  
diferentes renombres te convienen,  
tu tristeza y tu reino maravilla:  
fiestas en mar y en tierra te previenen,  
alégrate, señor.

Pero en la Jornada Segunda, Esc. II, el Condestable, -  
que regresa de Castilla, da la noticia de que Pedro I el Cruel -  
ha muerto ya y que reina el pacífico Enrique de Aragona, -  
cuando, en realidad, Pedro de Portugal murió dos años antes que  
el de Castilla. Pero lo importante es esa "cosa extraña" que -  
nos dice algo de aquellos tiempos, que efectivamente son contem -  
poráneos y que Tirso lo hace notar y da noticias a quienes no -  
las supieran - pues el teatro cumple una función social y ense -  
ñar es una de ellas - que Pedro I de Portugal hizo coronar muor -  
ta a Inés de Castro después de dar cruel muerte a sus asesinos,  
y que como reina la juraron los portugueses. Es de notar la -



dulce suavidad con que Tristán de Silva consuela al rey diciéndole la verdad. El tema, que tomó también Vélez de Guevara en "Reinar después de morir", procede de Camoëns, en "Os Lusíadas", publicado ya antes de nacimiento de Tirso. Lope lo leía con verdadera delectación. (32)

Esta fijación de personajes y de hechos contemporáneos, a los que era muy adicto Tirso por su cultura, por lo que le permitían ampliar los horizontes de sus creaciones y por lo que tenían de aleccionador - pues él era historiador y había aprendido la dignidad de la historia - aparece en forma notable en sus obras "Próspera fortuna de Don Alvaro de Luna y adversa de Ruy López de Avalos" y "Adversa fortuna de Don Alvaro de Luna". Ellas suceden durante el reinado de Juan II, hijo de Don Enrique el Doliente, al que se llama el Enfermo, y se nombra a una serie de personalidades importantes todas ellas contemporáneas: el Papa - antipapa - Benedito XIII, Don Pedro de Luna, aragonés, que desde 1415 hasta su muerte en 1423 se recogió en Peñíscola, pueblo de Castellón, desde donde se dedicó a excomulgar a diestra y siniestra a todos los que se oponían a su elección y reconocimiento, mientras la sede de San Pedro era ocupada por Bonifacio X; Don Enrique de Villena, poeta, hijo de Fernando I de Aragón; Juan de Luna, célebre poeta cordobés; San Vicente Ferrer, religioso y político valenciano. Pone incluso el dato, - una de esas alusiones astrológicas que a veces desliza Tirso -, de la muerte del rey:

.....  
con piedad y sin engaño,



todo es piedad y sentir,  
que sólo podré vivir  
más que Don Alvaro un año.

lo que así fue, en efecto, pues murió Don Alvaro de Luna decapitado en 1453 y el rey al año siguiente. (33)

Tirso, autor de una historia general de su Orden Mercedaria, y que al parecer la había seguido paso a paso desde su fundación por San Pedro Nolascó en el siglo XIII, está familiarizado con antecedentes y su búsqueda. "La prudencia en la mujer", drama que se reputa como no poco ceñido a la realidad histórica pese a las alusiones a hechos contemporáneos de Mélliez, demuestra que asciende por el árbol de esta familia con bastante rigor y conocimiento. Doña María de Molina fue abuela de Alfonso XI, el rey del Burlador. Y se remonta más en ésta, pues cuando Don Juan le dice a Marina que él es "cabeza de la familia de los Tenorios, antiguos ganadores de Sevilla" (III. 236-238), llega hasta el tatarabuelo de Alfonso XI, y con ello prueba que conocía perfectamente que el apellido Tenorio estaba ligado a Fernando III el Santo y a la conquista de Sevilla. Y así parece que siguió ligado por cierto tiempo a esta dinastía. Añadamos un par de datos interesantes: cuando Octavio discute con Don Diego ante el rey por el insulto de traidor que aquél profiere contra Don Juan, Alfonso XI interviene enérgicamente y dice a Octavio:

Gentilhombre de mi cámara  
es Don Juan, y hechura mía;  
y de aqueste tronco rama:



mirad por él

(III. 777-780)

demostrando el afecto que tiene por esa familia. Unos momentos antes - ¡estupenda ironía! - lo había nombrado Conde de Lebrija, lugar de su destierro en pena por sus fechorías. El otro dato - se refiere al Almirante de Castilla Don Alfonso Jofre Tenorio, - de excelentes servicios al rey desde su minoría de edad, de excelentes servicios dentro y fuera del reino, del que se discute su oriundeza gallego, dicen unos; sevillano, otros (34)

De todos modos, el apellido Tenorio, gallego o sevillano, está ligado a Alfonso XI y nada de extraño tiene que Tirso lo haya tomado para su personaje. Fray Gabriel pudo recoger el apellido en Galicia o en la historia general, y Sevilla era un punto lógico para las actividades del Almirante, que murió - en 1340 en el ataque a las fuerzas navales musulmanas frente a Gibraltar. Reinaba entonces en Nápoles Roberto de Anjou, que fue rey de 1309 a 1343. Al no dar Tirso ningún dato referente a la muerte de Jofre Tenorio parece situar el drama antes de 1340, pues el hecho fue importante. A no ser que lo silencie porque fue un fracaso para la Armada de Castilla, o mucho después, pero inmediatamente antes de la muerte de Alfonso XI, y ya no era oportuno recordar el hecho.

Sí resulta una inexactitud de grueso calibre la referencia a Goa. Blanca de los Ríos dice que esta alusión a Goa la rectificó y corrigió, suavizándola un tanto, en "El Burlador", - lo que para ella significa un doble aspecto: primero, que la corrección implica la posterioridad de "El Burlador", que es don-

de está la corrección, respecto de "Tan largo...?", que es - donde está el primer error; y segundo, que está la segunda redacción muy próxima al viaje de Tirso a Galicia y Portugal. - Valgan ambas cosas, que son puntos de vista de texto y cronología. Pero se pueden plantear algunas preguntas, ya que, tratándose de Tirso, no hay que detenerse solamente en la cronología ni en el texto, pues tras éste están la intención y el pensamiento agudo y penetrante del mercedario.

Preguntas y respuestas:

REF.- ¿Cómo os ha sucedido en la embajada, comendador mayor?

D. GOMEZ.- Halló en Lisboa al rey don Juan, tu primo, previniendo treinta navos de armada.

REF.- ¿Y para dónde?

D. GOMEZ.- Para Goa me dijo; mas yo entiendo que a otra empresa más fácil apercibe, a Ceuta o Tánger pienso que pretende cercar este verano.

(I. 697-704)

Sabida es la alteración cronológica, pues en el tiempo que se puede fijar al drama no había en el trono de Portugal ningún rey Juan. Juan I de Portugal, fundador de la fugaz dinastía de Avis, hijo de Pedro I el Cruel y de la desdichada Inés de Castro, nació en 1357 o 1358 y comenzó a reinar en 1385. Nació, por tanto, siete u ocho años después de muerto Alfonso XI de Castilla. En cuanto a la expresión "el rey tu primo" es un tratamiento que se dan familiarmente los reyes cuando se escriben o cuando hablan entre sí. (35)



Veamos este aspecto en "¿Tan largo me lo fiáis?"

REY.- ¿Cómo os ha sucedido en la embajada,  
Conadador mayor?

D. GONZ.- Hallé en Lisboa  
al Rey Don Juan juntando gruesa armada  
para los mares de la ardiente Goat  
recibióme muy bien.

REY.- Remió la espada  
en el famoso brazo de Ulloa,  
cuyo esfuerzo y valor, cuyo decoro  
tantas veces temer la puesto al moro (I.XVII)

Aquí, en "¿Tan largo...?" el rey no hace ningún comen-  
tario más y de inmediato pregunta si "¿Es buen lugar Lisboa?".-  
En "El Burlador" - y ésta sí, que es corrección porque a algo ha-  
bría ido Ulloa como embajador - le pregunta: "¿Qué es lo que --  
concertasteis?"

Y sigue una relación de ciudades y pueblos, - realmen-  
te para el efecto artístico no importa cuáles - pero que en al-  
gún modo y en algún momento fueron motivo de acuerdos y cesio -  
nes mutuas entre ambos reinos. Pero, ¿por qué Firso, tan sin ne-  
cesidad y sabiendo - ¿cómo no? - que una embajada es algo pací-  
fico en principio y al principio pacífica - habla de que el rey  
de Portugal tome a la espada de Ulloa, que al moro pone tanto -  
temor?

¿Será una indicación indirecta para mantener firme la-  
mano en Portugal y solidificar en un solo reino peninsular en -  
bas naciones, tal como fue gestándose la unificación española? -  
Porque es absolutamente cierto que el Conde-Duque de Olivares, -



a la sazón gobernante, y malo como tal, equivocó totalmente los procedimientos políticos. Portugal llegó a independizarse de España en 1668. Tirso había muerto cuatro años antes.

En "El Burlador" se mantiene esta idea, pero dicha en otra oportunidad, aunque refiriéndose siempre a Don Gonzalo de Ulloa: cuando el duque Octavio llega a Sevilla "huyendo del fiero desatino de una mujer", el rey le tranquiliza y le ofrece un patrimonio con Doña Ana:

.....  
que puesto que Isabela un ángel sea,  
mirando la que os doy, ha de ser fea.  
Comendador mayor de Calatrava  
es Gonzalo de Ulloa, un caballero  
a quien el moro por temor alaba,  
..... etc. (II. 63-67)

El moro aquí; el moro allí. Don Juan I de Portugal conquistó Ceuta en 1415, conquista que se preparó con el mayor sigilo, con un silencio impenetrable para los embajadores de Castilla, Aragón y Granada. Las realidades históricas de Goa y Ceuta eran perfectamente conocidas en tiempo de Tirso. Otra historia y vieja. Calderón, en "El príncipe constante", dramatiza la prisión y cautiverio del príncipe portugués Fernando, hermano de Enrique el Navegante, que éste dejó en rehén en Fez, y cuyo precio de rescate era la devolución de la conquistada Ceuta, que lo fue por el padre de ambos príncipes en la fecha indicada.

Si se comparan, como hemos de hacerle oportunamente-



las redacciones de "¿Tan largo...?" y de "El Burlador", se verá que hay entre una y otra correcciones sustanciales, verdaderos cambios que eran necesarios para perfilar definitivamente el tipo de Don Juan y darle al drama la efectividad teatral y la intensidad que le conocemos. ¿Por qué, si se emprende una corrección, no se corrige y se suprime un dato peligroso no para el drama en sí, sino para el prestigio de un dramaturgo que, al mismo tiempo, era un excelente y agudo historiador, un psicólogo que calaba tan hondo en los individuos y en la sociedad? ¿Por qué lo deja, suavizando simplemente el error?

Para mí es un misterio este romilgo de Tirso. ¿Pone el ejemplo de una empresa grande o acaso señala un peligro en el Norte de Africa, y ese peligro es la pérdida de Ceuta, española desde Felipe III, y deja a un lado en la corrección como pretexto? ¿Qué sucedía en ese tiempo - el tiempo de Tirso - en España, además de pésima política, corrupción, privanza fatídica, rey donjuanesco y errores de todo tipo? Porque Ceuta, en realidad, estuvo efervescente desde 1580, en que la corona portuguesa pasó a Felipe II, pese a que esa ciudad, según los acuerdos sería administrada por portugueses. Sea lo que fuese, Tirso corrige y no corrige el anacronismo, ni de Goa ni de Ceuta.

#### VII.- EL SATANISMO DE DON JUAN

Afirmar que Don Juan es satánico no es decir nada. Pero afirmar que viola los Diez Mandamientos ya significa algo más. Al encontrar en "El Burlador" las violaciones es ponerse a la par con la intención de Tirso. No sería necesario detenerse-



a examinar todas las transgresiones. Basta enumerarlas:

- 1º.- No ama a Dios, y menos sobre todas las cosas.
- 2º.- Jura, y muy en vano, su nombre.
- 3º.- No santifica las fiestas, al menos que se sepa.
- 4º.- No honra a su padre; lo deshonra.
- 5º.- Mata al Comendador.
- 6º.- ..... pasemos de largo.
- 7º.- Roba las yeguas con que se fuga de Tisbea.
- 8º.- Miente descaradamente.
- 9º.- Desea, y, lo que es peor, consigue la mujer de su prójimo.
- 10º.- Codicia bienes ajenos.

Con sólo recordar el esquema dramático de "El Burlador" y obtener una síntesis del mismo, resaltan inmediatamente las transgresiones. Pero hay ciertos puntos importantes sobre los que es necesario detener la atención. Uno de ellos es la constante blasfemia de Don Juan, tan notoria, que no sería ni siquiera pertinente fijar en ella la atención si no fuese un detalle tan fundamental y característico que se imprime indeleblemente en todas las imitaciones. Excepto en la de Moliere, que, como es sabido, desvirtuó al Don Juan originario haciéndolo ateo; Esta huella llega hasta Zorrilla.

Dice Salvador de Madariaga que "Zorrilla aporta mucho más. En primer lugar, un sentido de desplante, actitud española". No se refiere Madariaga, desde luego, al punto de la violación de los Mandamientos de la que estamos tratando, -



sino al carácter general de Don Juan. Y eso de "actitud españolísima" seguramente no le habría gustado a Tirso. Tampoco a Unamuno, que le llamaba españolería (36).

Es necesario transcribir los párrafos de Madariaga -- porque importa a nuestro objeto. Dice:

"No hay nada más español. Sólo a un español como Zorrilla pudo habérsele ocurrido tanta blasfemia... y no es de extrañar si se piensa que sólo los creyentes pueden ser blasfemos, y que por lo tanto, cuanto más fe hay, más ámbito y más vigor hay para la blasfemia. Sólo pues a un poeta español pudo ocurrírsele la blasfemia de desplantar a Don Juan frente a Dios, y decirle como le dice: "¡ahí queda eso!" -- tan sólo porque su primer minuto de arrepentimiento en tan larga vida de crimen no produce al instante cosecha de satisfacción.

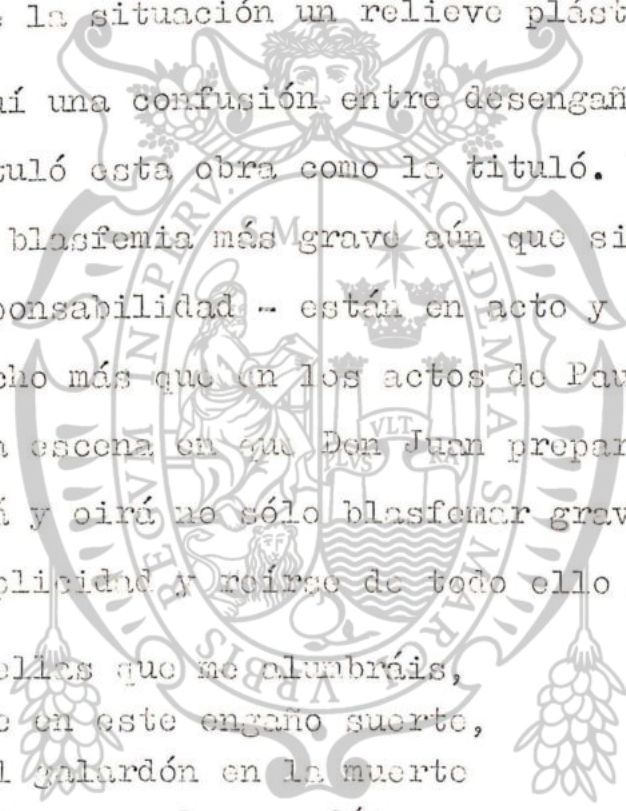
llané al cielo y no me oyó;  
y pues sus puertas no cierra,  
de mis pasos por la tierra  
respondía el cielo, y no yo."

Hasta aquí Madariaga. Y, como en estos casos vidriosos, pone su puntito de humor. Pero Tirso también era poeta. Y poeta español. Y entendía mejor a Don Juan, sin decir por ello que el drama de Zorrilla no tenga fabulosas excelencias teatrales. Efectivamente, ese desplante y esa blasfemia de Don Juan -- los profiere cuando, fracasado en su intento de hacer las paces con Don Luis Mejía y ganar la confianza del padre de Doña Inés, se fuga después de matar a ambos. (Acto IV. Escena X). Y continúa Madariaga:



"La simiente de esta situación está ya en Tirso; pero no en "El Burlador de Sevilla", sino en otra obra que ha influido no menos que el Burlador en la gestación del Don Juan Tenorio de Zorrilla. "El condenado por desconfiado". En los actos más que en las palabras, el ermitaño Paulo se desplanta en el Cielo al ver que aquel Enrico a quien se ha equiparado su salvación resulta ser un bandido; y se hace bandido también. Pero en Zorrilla adquiere la situación un relieve plástico sin igual".

Hay aquí una confusión entre desengaño y desconfianza. Por eso Tirso tituló esta obra como la tituló. Y este desplante, y la blasfemia -- blasfemia más grave aún que simplemente cargar al cielo una responsabilidad -- están en acto y en palabras en "El Burlador" mucho más que en los actos de Paulo el ermitaño. Si se recuerda la escena en que Don Juan prepara la burla de Aminta, se le verá y oirá no sólo blasfemar gravemente, sino pedir al cielo complicidad y reírse de todo ello al mismo tiempo:



Estrellas que me alumbráis,  
dadme en este engaño suerte,  
si el galardón en la muerte  
tan largo me lo guardáis.

Equivalencia: si las estrellas no premian ni castigan, ni Tirso podría decirlo ramplonamente como sacerdote y como poeta: Dios que me estás mirando, dame suerte en este engaño si para castigarme esperas a que me muera. Entre las sorpresas y reacciones de Paulo el ermitaño y la osadía inconcebible de Don Juan el burlador, hay una astronómica diferencia; que sin duda fue la que vió Zorrilla.



De la misma manera han pasado directas de Tirso a Zorrilla y de Tirso a Dumas, y de uno a otro, las fanfarronas listas de las mujeres burladas. En "El Condenado por desconfiado" está el germen de estas listas.

ENRICO.-

Agora quiero

que cuente cada uno de vuarcedes  
las hazañas que ha hecho en esta vida,  
quiero decir ... hazañas... latrocinios,  
cuchilladas, heridas, robos, muertes,  
salteamientos y cosas de este modo.

(Jorn. I. Esc. XII)

Y en Zorrilla:

DON JUAN.- Por dondequiera que fui  
la razón atropellé,  
la virtud escarnecí,  
a la justicia burlé  
y a las mujeres vendí.  
Yo a las cabañas bajé,  
yo a los palacios subí,  
yo los claustros escale,  
y en todas partes dejé  
memoria amarga de mí.

(Act. I. Esc. XII)

No cabe duda que esto es expresivo y hasta musical; -- pero fanfarrón. Lo cual acaso constituya una de las razones para que a muchos públicos guste oír estas bravatas. Tirso no tiene necesidad de hacer fanfarronear a Don Juan obligándole a decir que sube a palacios y baja a cabañas; lo presenta haciéndolo: Isabela-Dofia Ana, Tisbea-aninta. Economía dramática, síntesis y condensación dramática, acción dramática. Igual, haciéndo



lo, presenta Tirso la suplantación: con Isabela suplanta a Octavio; con Doña Ana al marqués de la Mota. En Zorrilla, en las escenas VI y VIII, Don Juan suplanta a Don Luis Mejía pero cometiendo la burda acción de hacer encerrar a éste mientras él acude a la cita; cosa que no se permitiría el Don Juan de Tirso. E igual, como ya sabemos, hay en "La Santa Juana" la intención y el acto de escalar un convento. "El Burlador" de Tirso es el vivero de los donjuanes. Y lo es directamente.

El segundo punto interesante es el robo de las yeguas en las que Don Juan huye tras la burla a Tisbea. Américo Castro, en su ya citada edición, dice en la nota correspondiente al verso 878, pág. 181: "Barry, página 124, piensa que Don Juan es en este caso un ladrón, ya que se dispone a robar las yeguas; pero del texto sólo se deduce que Don Juan se dispone a escapar en ellas, por creerlas buenas para el efecto".

Así es. Dice el texto, dándole orden Don Juan a Catalinón:

Esas dos yeguas prevén,  
pues acomodadas son. (I. 877-878)

Pero en un drama, obra fundamentalmente de síntesis, - el texto es la vía directa a la interioridad de los personajes. - Por tanto, hay más que el texto, y es la intención, el significado, pues Catalinón contesta:

Aunque soy Catalinón,  
soy, señor, hombre de bien. (I. 879-880)

es decir, que no quiere ser ladrón. Porque en uso de burlar le-



ayuda aunque proteste, y cuando ve a su amo en peligro en la casa del Comendador también desnuda su espada para defenderlo si es necesario; e incluso, muriéndose de miedo, está a su lado ante los misterios de ultratumba. Y más tarde, Fisbea también alude al robo (I. 1021-1024).

Se pueden aventurar - se han hecho - innúmeras interpretaciones: Don Juan, pese a lo hidalgo de su nacimiento, desciende a robar; que no lo ha hecho por robar, sino por fugarse; que puede ser un recurso obligado por la acción dramática pues como fue por mar a Tarragona, y naufragó, de alguna manera habría de proseguir su camino. Si por la propia y profunda significación del drama y del personaje Tirso no hubiera tenido la deliberada intención de hacerle violar los Diez Mandamientos - podría haber dejado en la mayor de las incógnitas, sin que el drama perdiese belleza externa, si se fugaba de Fisbea a caballo, a pie o por otro procedimiento. ¿Por qué no nos informa de la clase de navío que lo llevó de Nápoles a Tarragona y cuyo era el nombre, pues alguno tendría? Porque esto, realmente, no tiene interés; porque es innecesario; porque Tirso no recarga un ápice - salvo las descripciones de Sevilla y Lisboa, y alguna concesión al gusto barroco de la época - la estructura de "El Burlador", de factura especialísima. Don Juan roba porque ha de quebrantar los Diez Mandamientos. De lo contrario, como carácter satánico estaría incompleto. Tirso prefirió, siguiendo su esquema, poner esta transgresión no en palabras, sino sobre el tablado. (37)

Don Juan miente; miente él y obliga a Catalinón a men

tir. "Si te pregunta quién soy di que no sabes" (I. 631-632).--  
Y, cínico, confiesa que miente: "No quiero daros disculpa, que  
la habré de dar siniestra" (I. 97-98). Pero goza en confesar -  
su engaño y su técnica a su propio tío, que, por cierto, mues-  
tra interés por ella como veremos al estudiar el esquema desa-  
rrollado. Le vuelve a mentir a su tío diciendo que irá a Sici-  
lia o Milán y para sí dice que gozoso se parte a España. En -  
fin, miente a todos y a todas. Traiciona la amistad y sus debe-  
res para con Octavio y el marqués. (38).

No es necesario detenerse en la muerte del Comenda -  
dor, como tal muerte, como violación de otra norma; y ya hemos  
hablado del ataque al honor expugnándolo en la virginidad de -  
las mujeres. El Marqués de la Mota, por ejemplo, que tanto co-  
mo Don Juan de "perros muertos" y es mujeriego empedernido, es  
tá dispuesto a casarse y, se supone, cambiará un tanto de vida.  
Pero no se vanagloria sino de la satisfacción que de ello reci-  
be. Don Juan, por el contrario, - y en realidad no es alarde,  
sino propósito de maldad -, lo dice como un desafío; desafío -  
que hace, como hemos visto y seguiremos viendo, a todos los po-  
deres humanos y divinos:

..... y el mayor  
gusto que en mí puedo haber  
es burlar una mujer  
y dejalla sin honor (II. 270-275)

y la impiedad en la serie que podemos llamar, - como el título  
de la primera versión -. "¿Tan largo me lo fiáis?": a Catali -  
nón, cuando éste le dice que los que engañan así a las mujeres



lo pagarán con la muerte; a Tisbea, cuando ésta le advierte, ante el miedo al engaño, que hay Dios y que hay muerte; cuando Tisbea misma deja a Dios el castigo si Don Juan la engaña; cuando su padre le recuerda que es juez fuerte Dios en la muerte; - subiendo en su osadía él mismo alude a esta su frase favorita - cuando pide complicidad a las estrellas; a Catalinón, cuando, - al recibir la orden de ensillar para después de la burla a Aminta, le habla de la muerte y del infierno; cuando, ante la estatua del Comendador la primera vez que la ve, le dice que, ya muerto, pierda la esperanza de vengarse; y, por fin, esta frase favorita la dice su propia conciencia en la cena con el Comendador.

Por lo común, - se ve tanto en las obras de Tirso como de los otros autores de su tiempo - el título se expresa a veces durante el desarrollo de la obra, justificándolo, o al final como uso y costumbre. A veces sólo es el título real de la obra el único que se pone. Pero esta constancia y repetición del "motivo" es por demás significativo, y constituye a la vez una llamada al castigo.

Don Juan codicia el bien ajeno (no por envidia, pues no tiene otro pecado capital que la soberbia), sino por imponer su voluntad, por poder ejercer su impulso, por desencadenar entorno así la feroz potencia de su naturaleza.

La soberbia de Don Juan es manifiesta. Paul de Saint-Victor (39), al estudiar a Moliere y comparar su Don Juan con el de Tirso, minimiza a aquél frente a éste en cuanto a la com-



prensión del tipo, al que llama "elegante culebra" y "bandido soberbio". Realmente Don Juan es grande en el pecado y en el valor, grande, desmesurado más bien, en su estimación propia. Y la exige de los demás, incluso frente al muerto, incluso ante el más allá. Que Tirso, como no podía ser menos, le haga arrepentirse al final, no quita un ápice de su valor y soberbia. No es una solución de teólogo, por mucho que se haya dicho que el "patio" no soportaría a Don Juan sin el supremo miedo final, porque, en suma, es católico. No es una solución de teólogo, por mucho que se haya dicho que un sacerdote cristiano no podría dar otro desenlace ni tampoco explicaciones que justificasen algo distinto. Es, conjuntamente, un desenlace y una solución de teólogo, psicólogo y dramaturgo. Cuando el Diablo se cansa de serlo volverá a Dios-arrepentido y contrito. Mientras, tanto la soberbia del Diablo como la de Don Juan se justifican a sí mismas en la reincidencia. El Diablo y Don Juan han inventado el perfecto círculo vicioso: crean la necesidad a base de su satisfacción.

Hemos dicho algo más arriba que Don Juan no tiene otro pecado capital que la soberbia. Aunque parezca un contrasentido, Don Juan no es lujurioso. La lujuria es un desenfreno sexual en el que interviene en mayor proporción que el deseo mismo el elemento mental que le confiere integridad. Don Juan, en esto como en todos sus actos guarda un cierto tono, un cierto nivel de medida. Que atropelle no quiere decir que sea por lujuria; y Don Juan es franco hablando de sí mismo. Y Tirso lo retrata como realmente lo ha visto.

Completaremos estas ideas, - quizás más adecuadamente-



allí --, al tratar de la fe de Don Juan y del esquema dramático de la obra.

### VIII.- LA FE DE DON JUAN

Este punto es aceptado por unánime consenso. Lógica, histórica y psicológicamente Don Juan es católico y creyente. Tirso no se banderiza con su personaje, pero tampoco está contra él. No le da fe cristiana para que por contraste destaque su tenerrario valor. Cuando Tirso introduce una opinión personal en sus obras lo hace casi siempre en función de satírico porque cree que lo punzante, si no obliga a reflexionar, al menos no exige de sentir la pulla y, por tanto, agudizar la atención como fenómeno de defensa. Obsérvese que Tirso apenas se concede una sátira en "El Burlador" y sólo una alusión o pulla - sin duda - contra el Conde-Duque de Olivares.

De los que privan  
suele Dios tomar venganza,  
si delitos no castigan; (III, 166-169)

porque el drama es un drama serio y grave. No obstante, Catali-  
nón es tal vez el gracioso más perfecto de Tirso y quizás el me-  
jor o uno de los dos o tres mejores de todo el teatro español -  
de su época. Lo cierto es que en "El Burlador", pese a tratarse  
de un drama en que las burlas amorosas, los perros muertos y  
los ataques a la virginidad abundan, Tirso ni siquiera apunta  
sátiras como: "en Madrid hasta hay ángeles encinta", de "La  
huerta de Juan Fernández", o "se usan doncellas encinta", de  
"La Dama del Oliver". Ni el tema ni la estructura permiten otra  
cosa que la preparación constante, progresiva y sin desviacio -



nos para el tremendo final que se le ha dado.

Por un fenómeno de íntima constitución psicológica - sobre la que sin duda gravita su educación - Don Juan trata de no jurar por Dios, aunque siempre ha de jurar en falso. Pero - si se establece la lucha no solamente lo hará sino que se dejará arrastrar por su voluntad puesta a prueba por él mismo y - dentro de sí mismo. Es la gradación constante, los pasos contados de su modo de sentir y de actuar. Dícele a Tisbea:

Juro, ojos bellos,  
que mirando me matáis,  
de ser vuestro esposo.

TISBEA.-

Advierete,

mi bien, que hay Dios y que hay muerte.

DON JUAN.-

¡Que largo me lo fiáis!  
y mientras Dios me dé vida,  
yo vuestro esclavo seré. (I. 941-946)

Y más tarde a Alinta:

Juro a esta mano, señora,  
infierno de nieve fría,  
de cumplirte la palabra.

ALINTA.-

Jura a Dios que te maldiga  
si no la cumples.

DON JUAN.-

Si acaso  
mi palabra y la fe mía  
te faltare, ruego a Dios  
que a traición y alevosía  
me dé muerte un hombre... (Ap.) muerto;  
que vivo, ¡Dios no permita! (III. 273-282)

Lo cual no impide que, llegando al caso, pida complicidad al mismo Dios. Naturalmente, no es cuestión de que Don Juan esté blasfemando a cada rato, porque, además, "El Burla -



don" es, a diferencia de muchas de sus imitaciones, más hacer - que decir. Y haciendo demuestra Don Juan su satanismo, sus impulsos de disociador, su desafío a la divinidad, su atropello - del honor. Salpicadas, pues, las facetas de su carácter, algunas son establecidas indirectamente. Por ejemplo, Gaseno, cuando acompañando a su hija va al alcázar, a pedir que se realice el casamiento o querellarse ante el rey, hace la declaración de que Aminta es "cristiana vieja hasta los güesos" (III. 503-504), da por sentado que de ninguna manera - Don Juan podría casarse con quien no fuese cristiana vieja y - probada. O esto débese a la intención de dejar sentado un perfil más o a un sutil dato sobre la incipiente intolerancia religiosa de aquel tiempo. Porque, según la manera que hemos adoptado para juzgar estos pormenores, la declaración de Gaseno no era necesaria para la acción dramática ni para la comprensión directa del mismo. Es, como muchos otros detalles, la carne íntima de la obra, tan encueta, tan esquemática o tan precipitada - como se quiera, pero llona, como vemos, de sustancia histórica, sustancia psicológica y, sobre todo y especialmente, sustancia-dramática.

Don Juan mismo prueba su fe católica cuando al Comendador le pregunta, con genuino interés, si le dió la muerte en pecado y si está gozando de Dios, si anda en pena o aguarda alguna satisfacción. Le promete hacer lo que esté en su mano y le da palabra de hacer lo que el Comendador le ordenare (III. 630-639). No hay aquí, ni por asemo, la menor sombra de burla o ironía; y no se puede invocar que la ocasión no se presta para e -



llo desde el momento que Tirso - que cuida los detalles (dígase lo que se quiera, porque son detalles que van implícitos en la propia versión estética y en la propia creación) - hace conrpor cuenta de Catalinón las bromas y las gracias, pese a que sinceramente se muere de miedo. Este es, también, un ligero respiro a la tremenda escena del enfrentamiento de Don Juan con un muerto. La seriedad de Don Juan y su sinceridad en estos momentos están probadas con el contraste de su valor ante la aparición.

Por último, al fin, pide quien lo confiese y absuelva (III. 966-967). Don Juan, pues, se arrepiente. Su arrepentimiento exige unas palabras y unas comparaciones previas. La escenasfantasmagórica de su castigo, las necesita asimismo

Dice Paul de Saint-Victor (40) que "No existe, en el teatro, fantasmagoría más terrible que la de esta cena sepulcral". Pero antes de llegar a ella hay un episodio íntimo del alma de Don Juan que lo lleva a su arrepentimiento. Similar, creo yo, - pero más potente, a las fantasmagorías de "Hamlet" (Act. I, Esc. V y Act. III, Esc. IV), y de "Macbeth" (Act. I, Escenas I y III) en que las conciencias o subconciencias y su contenido andan en juego.

Hay en ciertos momentos una especie de crepúsculo a - nínico en el que se gesta el arrepentimiento; unas veces es contemporáneo del pecado, al menos en su manifestación; otras, anterior a él, y otras, posterior a él.

El ejemplo de San Pablo es muy expresivo a este respecto

pecto: el arrepentimiento del Apóstol, si bien es cierto que viene gestándose lentamente, tiene su manifestación en el momento que emprende o se dispone a emprender su mayor culpa: es en el camino de Damasco. La hora suprema crucial de lanzarse al crimen. Su arrepentimiento es tan profundo cuando su proverbial fogosidad lo lanza como una tromba de ascuas a la persecución, que un ataque, al parecer pseudoepiléptico, lo derriba y libera. Caen Saulo de Tarso y se levanta ya San Pablo, el Apóstol de los Gentiles. Son conocidos el sentido y transformación de estos ataques en los que una gigantesca fuerza espiritual impole el crimen, del que sólo es posible liberarse anulando el instrumento corporal. Esta anulación es la expresión material del arrepentimiento, un cepe que impide el delito.

En el caso de contemporaneidad de gestación de crimen y arrepentimiento, en la fase irracional de su evolución, puede surgir, subconscientemente, la contrición. Raskólnikov, de "CRIMEN Y CASTIGO" de Dostoyevski, tiene un sueño cuyo simbolismo interpreta él mismo inmediatamente: sueña que, todavía niño, presencia la bárbara muerte que unos campesinos borrachos dan a una pobre yegua. Las fases del sueño, que proceden de sus íntimos pensamientos, contienen, en símbolos, su impulso irracional al crimen. Al despertar, exclama: "¡Gracias a Dios que no era más que un sueño!. ¿Será posible que yo tome un hacha y le hunda el cráneo? ¡Señor, muéstrame el camino y renunciaré a este maldito sueño!"

El arrepentimiento de Don Juan es posterior a sus in-



numerables delitos y pecados, pues sólo ante lo inmediato del castigo pide al Comendador:

Deja que llame  
quien me confiese y absuelva. (III. 966-967)

aunque su arrepentimiento tiene una gestación anterior, aunque casi inmediatamente anterior.

Don Juan no tiene, como San Pablo, esa delicadeza de conciencia ni preocupaciones religiosas y mucho menos teológicas. No tiene, como Maslóvnikov, inquietudes sociales ni psicológicas. Para él, los problemas psíquicos no existen. Toda duda es enfermiza, por más que la duda podría ser la posición filosófica más razonable. Pero él no duda. Ni de sí mismo ni de que existe Dios. Lo que duda es que el castigo pueda llegarle tan pronto, porque la juventud pujante y en plenitud, la vitalidad y corazón firmes son incompatibles con la idea de la muerte, aunque siempre y continuamente le acompaña y la siente a su lado, Don Juan ni siquiera suena; y cuanto mata lo hace impulsivamente, sin premeditaciones ni odios, sino porque el predestinado a morir le estorba en aquel momento. No puede odiar porque tampoco ama. Y no puede pensarse que él cree que no le llegó la hora, pues que tiene fe y cree. Su arrepentimiento comienza poco antes, poco verdaderamente, pero antes del minuto fatal.

A lo largo de toda la obra Tirso tiene dispuesto el arrepentimiento de Don Juan en ondas fraccionadas, con maravi-



lloso conocimiento del ritmo, que esta vez pone en parejas con la acción externa. Don Juan, tras oír tantas veces las amenazas del castigo en la muerte, a las que invariablemente contesta -- que se lo fían largo, que de entonces allá hay gran jornada -- -- pese a que su padre le dice que le ha de parecer breve, y su tío le había dicho, ya en Nápoles, que le engañaba su mocedad; -- que si el castigo lo dejan para entonces "vengan engañados"; -- tras ser amenazado con la ira de Dios repetidas veces, no deja de creer en ello, pero muy lejano. Luego, hay base para su arrepentimiento final. Mas al acercarse el momento -- que lo ve cuando el Comendador acude a su invitación en la posada -- vacila un tanto. Hay unas voces que cantan dentro. Como en "Hamlet" y en "Macbeth" las voces de la Sombra y de las Brujas, este canto no es tal canto: son los latidos del corazón de Don Juan -- que siempre late firme -- y los pulsos de su mente, que recuerda y actualiza:

Si de mi amor aguardáis,  
señora, de aquesta suerte  
el galardón en la muerte,  
¡qué largo me lo fiáis! (III. 532-535)

y un poco después.

Si ese plazo me convida  
para que gozaros pueda,  
pues larga vida me queda,  
dejad que pase la vida.  
Si de mi amor aguardáis,  
señora, de aquesta suerte,  
el galardón en la muerte,  
¡qué largo me lo fiáis! (III. 594-601)



La ocasión es ciertamente terrible y no poco macabra - más lo será después en la gradación - pero si su indomable valor aún lo sostiene, por otra parte todas sus potencias están concentradas y ese canto es su examen de conciencia. ¿Qué pueden significar esas voces que cantan, prólogo de otras - una especie de réquiem si en el infierno puede haberlo - sino la conciencia de Don Juan, pues repiten sus palabras? Todavía resiste y tiene arrestos y, como dice, tiene corazón en las carnes. Reacciona cuando el muerto desaparece, recobra la serenidad y el valor y promete ir a la capilla regocijándose íntimamente de la admiración y espanto que asombrará a Sevilla cuando lo sepa. Pero desde aquí, Don Juan ya no es el mismo. Ido el Comendador reconoce que dentro de sí se le había helado el corazón y el cuerpo se le había bañado de sudor. Don Juan ya no es el mismo. En efecto, al llegar a la capilla es parco en palabras, a cada indicación del Comendador muerto contesta breve y secamente, mostrando - sin duda supremo valor - deseos de hacer más que lo que le pide: "Y se te importa levantaré estos pilares", "Comeré áspid y áspides cuantos el infierno tenga". Pero él mismo, que habla del infierno, comienza a temerlo. Y oye los cantos funerarios de su propia muerte:

Adviertan los que de Dios  
juzgan los castigos grandes,  
que no hay plazo que no llegue  
ni deuda que no se pague.  
Mientras en el mundo viva,  
no es justo que nadie diga:  
¡qué largo me lo fiáis!



siendo tan breve el cobrarse. (III. 930-933)  
(III. 938-940)

Son la respuesta a su pensamiento interior de la cena-  
en la posada. Don Juan resiste aún un momento más, pero termina  
por pedir:

Deja que llame  
quien me confiese y absuelva. (III. 966-967)

Ya es tarde. Ya ha muerto Don Juan, la brillante figu-  
ra del Renacimiento que se abre paso entre las sombras de la E-  
dad Media. Símbolo Don Juan; símbolo la estatua. Pero ni la ver-  
dad religiosa ni el orden social han tenido solución. Don Juan  
se arrepintió tras haber sido estéril, y Tirso sale ortodoxo por  
haber hecho a esta figura estéril y por hacerla arrepentirse.  
Don Juan muere a manos de un enviado de la divinidad. La justi-  
cia humana no habría podido con él. Sin duda Dios es más justo  
pero también más misericordioso. Y ha de perdonarlo -no importa  
cuantos siglos tarde- porque Dios no está contra la naturaleza.  
No puede estarlo. Es su obra. Y la condición humana ama la fuer-  
za, el vigor, el valor y la rebeldía. El secreto está en usar -  
las como es debido.

Hundidas en el substrato mental de Tirso las raíces de  
"El condenado por desconfiado" y este "condenado por confiado",  
pero de confianza en sí mismo, recordemos unas palabras de aque-  
lla obra:

PEDRISCO.-

.....  
se vieron patentemente,  
que llevaban entre ambos  
el alma de Enrico al cielo.



PAULO.- ;A Enrico, el hombre más malo que crió naturaleza!

PEDRISCO.-¿De aquesto te espantas, Paulo, cuando es tan piadoso Dios?

### IX.- EL RETRATO DE DON JUAN

No haríamos el retrato de Don Juan - que, desde luego, haremos como lo trazó Tirso - si no sirviese para establecer el contraste con los otros personajes y constituir una de las bases para el estudio de la técnica tirsiana en "El Burlador" y establecer la estructura de esta obra.

Se ha dicho varias veces - Menéndez y Pelayo, Blanca de los Ríos (copiándolo) - que Tirso podría equipararse a Shakespeare en la maestría que revela en la pintura de caracteres. No hay duda. (41)

Decía Goethe (42). "Esas misteriosas y complicadas - criaturas de la Naturaleza muévense en sus dramas al modo de - relojes cuya esfera y tapa fueran de cristal que mostrasen según su albedrío el curso de las horas, pudiéndose reconocer al mismo tiempo las ruedas y resortes que los mueven". Se refiere a Shakespeare, naturalmente.

En el tan acusado de precipitado y descuidado drama de Tirso "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA", encontramos, a poco que fijemos la atención, esa misma virtud. No sólo vemos al personaje en sí mismo, sino también a los que le rodean, sirviéndole de marco para establecer su contorno y contenido; a todos ellos por dentro y por fuera, moviéndose todos



en la acción común, mostrando las similitudes y diferencias, y todo ello en un maravilloso alarde de economía dramática.

Esta economía dramática se observa ya desde la primera escena cuando Tirso presenta al Burlando burlando; y, tal vez, tenga significación que él mismo asegure ser un hombre sin nombre. Y la burla es por suplantación:

ISABELA.- Duque Octavio, por aquí  
podrás salir más seguro (I. 1-2)  
y al rey le responde:

¿Quién ha de ser?

Un hombre y una mujer (I. 22-23)

Un minuto después, cuando se animan a prenderle y matarle, dice:

¿Quién ha de osar?

Bien puede perder la vida;  
mas ha de ir tan bien vendida,  
que a alguno le ha de pesar. (I. 37-40)

y

¿Quién os engaña?

Resuelto a morir estoy,  
porque caballero soy  
del embajador de España. (I. 50-53)

O sea, que, embozado, es un hombre sin nombre, un burlador y un valiente. Poco después confiesa a su tío que fingió ser el duque Octavio. Y, decidido, desciende por el balcón. Su valor va en gradación ascendente desde esta aventura y la inmediata, en la que salva del mar a Catalinón, hasta el enfrentamiento con los poderes de ultratumba, pasando por la desobediencia al rey cuando le destierra a Hebrija y regresa, tras otra



burla, a Sevilla desde Dos Hermanas.

Se ha dicho que los métodos de seducción de Don Juan son toscos. "Si se trata de damas educadas -- dice Ramiro de Maeztu (43) -- a las que no puede engañar con sus palabras, como a la Duquesa Isabela y a Doña Ana de Ulloa, se hace pasar por sus prometidos al amparo de nocturna oscuridad. Claro está que el texto de Maeztu es una apreciación personal, sin ánimo de crítica literaria, y, como casi siempre, una acusación más contra Don Juan. Así lo hizo Tirso, burlador, y para burlar es necesario que aproveche todas las coyunturas favorables que se le presentan. Además, no es sólo Don Juan el que burla, como hemos visto repetidamente; hay más burladores y tanto da uno como otro para merecer la censura. Lo que no se puede hacer es un drama de burlas amorosas y que el personaje no burle. Don Juan es el mayor, es el límite, el compendio de todos. Y en él caerá el tremendo castigo. Y continúa Maeztu: "Si corteja a doncellas más simples como Tisbea y Aninta les da palabra de matrimonio y no se olvida de mencionar que es un señorito de influencia". Lo cual no es cierto, porque cuando ve a Tisbea, vuelto del desmayo ocasionado por el naufragio y el esfuerzo de salvar a Catalinón, y, como el gato, que pasa del sueño profundo al ataque sin transición, la enamora y la ayuda a que ella se enamore profundamente de él, nada le dice que no sean palabras de encendido deseo; pero le advierte a Catalinón:

Si te pregunta quién soy  
di que no sabes. (I. 651-652)

aunque Catalinón, como buen criado indiscreto, ya lo había di ..



cho antes. Y don Juan sigue enamorándola como si guardase el - incógnito ofreciendo, eso sí, como era costumbre, matrimonio.

Distinto es el caso de Dos Hermanas, cuando cae en - la boda de Aminta, pues Catalinón anuncia que la boda ha de te - ner huéspedes y declara quién es Don Juan. Lo cual obliga a ég - te a variar su técnica; y, como ya está casada, aunque no con - sumado el matrimonio - y eso tiene la significación que hemos visto al tratar de la virginidad - por fuerza ha de emplear a - fondo sus argumentos. Pero que tanto Tisbea como Aminta se eng - moran profundamente de él quedará fuera de dudas un poco más a - delante.

Seguiremos analizando y comparando con el drama algu - nas frases más de Maetztu: "En Nápoles dice para que no se pon - ga mano en él":

Porque caballero soy  
del embajador de España.

Podría esto interpretarse como indica Maetztu si an - tes no hubiese dicho: "¿Quién os engaña? Dispuesto a morir es - toy", pues el porque entraña una alabanza a la que Virso era - muy dado (44). Maetztu admite que Don Juan "tiene la virtud del valor" y que "es bueno en cuanto valiente". ¿Por qué se lo nie - ga? En el mismo " Burlador" se habla de "española arrogancia" - (III. 747), y "ya conocieron mi espada en Nápoles y en Milán" - (III. 767-768). Y menos aún podemos mostrarnos conformes con - esta nueva afirmación de Maetztu: "Cuando empieza a verse aco - rralado confía en que:



Si mi padre  
es dueño de la justicia  
y es la privanza del rey" (III. 163-165)

porque cuando dice esto no está acorralado ni mucho menos, e incluso está decidido a regresar a Sevilla - a donde irá al en encuentro de su destino - desobedeciendo al rey pues no llegará - al lugar de su destierro. Don Juan jamás se siente acorralado, ni siquiera cuando el muerto lo visita:

¿Así dices? ¿Lo temeré?  
Si fueras el mismo infierno  
la mano te diera yo. (III. 943-949)

y hasta con su puñal quiere atacar al muerto. Pero parece que no hay solución a estas apreciaciones apresuradas acusando a Tirso de precipitado. Lo que sucede - ya lo hemos apuntado antes - es que la estructura de "El Burlador" está fraccionada y las ondas tanto psicológicas como de acción dispersas deliberadamente para darle esa dinámica tan especial. Pero volvemos a eso de la privanza. Tirso le hace decir esto para que el propio Tirso pueda aludir a lo otro.

Quedamos en que es valiente, osado, impío, confiado - en su juventud y fuerza, mentiroso, cínico y soberbio. Tisbea lo califica de "hancebo excelente, gallardo, noble y galán" - (I. 579-581), sin haber todavía cruzado una palabra con él, y pese a estar mojado y desmayado, pues lo ha visto luchar con las aguas, con la no poco pesada carga de Catalinón, y lo ve ahora recostado en su regazo. Tiene valor la descripción, por so- nera que sea, por cuanto la propia Tisbea, al referirse a Anfrí

so, dice:

Anfriso, a quien el cielo  
con mano poderosa,  
prodigio en alma y cuerpo,  
dotó de gracias todas,  
medido en las palabras,  
liberal en las obras,  
etc. (I. 435-440)

que es el que entre todos los pescadores y campesinos la corteja sin recibir más que desdenes.

Conocemos ya su aspecto físico, su valor y varias otras peculiaridades de su modo de actuar y tenemos ligeras referencias de cómo es realmente Don Juan por dentro. Pero no podremos verlo del todo si no es por medio de la comparación con quienes le rodean.

John Dover Wilson (45) dice que "Shakespeare no explica a Hamlet; lo revela". Del mismo modo está revelado Don Juan. No pretendemos, como Maeztu, aplicar criterios morales a la figura del burlador, pues lo estamos analizando como creación estética y no vamos a aplicarle los códigos humanos. Tampoco se los aplica Tirso, pues lo castiga la justicia divina.

La primera comparación que se nos presenta es con el duque Octavio. Se ha dicho que Octavio representa, en el drama, el amor idealizado. Es posible, porque nada puede ser negado. Pero de lo que dice y hace Octavio hemos de deducir una realidad contundente, sin por eso negarle toda angustia interior que



eleva su alma a regiones puramente teóricas o ideales. Lo que ya no podemos concordar es todo esto con la no asistencia a la cita que tenía con Isabela. La psicología elemental nos muestra que en los casos en que el sujeto que se mueve entre sucesos habituales se enfrenta un día con un caso excepcional sólo puede responder, manifestarse o reaccionar de dos formas: imponiendo su voluntad (Don Juan), o inhibiéndose (Octavio).

que Octavio estaba citado aquella noche con Isabela, - en secreto, sin conocimiento del rey ni de persona alguna de palacio, es evidente, pues de lo contrario Don Juan no habría podido suplantarle. Y la razón de la cita es también evidente y sería ocioso insistir sobre ello. No solamente no acudió a la cita, sino que se pasó la noche en elucubraciones erótico-filosóficas:

PIPILO.-

¿Van de mañana, señor  
te levantas?

OCTAVIO.- No hay sosiego  
que pueda apagar el fuego  
que enciende en mi alma amor. (I. 191-194)

.....  
Acuéstase, no sosiega,

.....  
Pensamientos de Isabela  
me tienen, amigo, en calma,  
que como vive en el alma  
anda el cuerpo siempre en vola,  
guardando ausente y presente  
el castillo del honor ( I. .... 208)



Cuando Cipio le hace consideraciones naturales sobre el amor y el matrimonio, Octavio saca del cauce normal su respuesta y le pone un inconveniente que ni existe ni puede existir, ya que una boda común puede ser lujosa y distinguida, y no "de lacayo o lavandera". Los pensamientos y las ideas tienen una natural tendencia a resolverse en acción, especialmente si una pasión los alimenta. Según Roustand "Las inhibiciones provienen por lo general de ciertos estados psicológicos y no de una voluntad exterior a esos mismos estados psicológicos".(46) ¿Cuál es la razón íntima de la abstención de Octavio?

No tengo noticias de que en los siglos XVI y XVII se definiere el carácter neurótico; pero Góngora parece haberlo intuido con cierto rigor y exactitud, pues no sólo este contraste entre Don Juan y Octavio lo presenta en "El Burlador", sino que también lo esboza con cierta condensación expresiva en "La venganza de Tamar", donde, según muy bien anota Valbuena Prat: "El carácter de Amón (Amón) se descubre desde las primeras escenas enemigo de las armas, apático, huele, hastiado de lo vulgar, apetece de lo excepcional; "en todo soy singular - que no es digno de estimar - quien no intenta nada nuevo". En el fondo, se revela un espíritu refinado, melancólico, un caso de neurosis". Se parecen a las exigencias y puntos de vista de Octavio. "Absalón, - sigue diciendo Valbuena - es, en esta obra una especie de Don Juan, etc." Por su parte, Freud (op. cit. Vol. I, pág. 143) afirma: "Todos los casos de neurosis poseen una etiología sexual". Y también: "En ciertos casos el cuadro sintomático aparece formado por síndromes distintos, relaciona



dos todos con la 'angustia' como perturbación central (sobresalto, inquietud, temores, insomnio)". Recuérdense los versos 192-208, en que Octavio describe o revela estos síntomas: no tiene sosiego, se acuesta y no duerme lleno de pensamientos de amor y - miedo - honor; se levanta temprano, insomne; tiene el alma en calma. Américo Castro da la explicación de esta palabra como expresiva de tristeza, desesperación, desamparo. Y ofrece ejemplos demostrativos de este significado sacados de Juan del Encina, "Auto del Repelón"; Calderón, "La vida es sueño"; Guillén de Castro, "Las mocedades del Cid". En suma, una obsesión en torno al sexo. Freud añade que "en la génesis de la neurosis de angustia se presentan con regularidad influjos sexuales que tienen como carácter común la continencia". Llevemos la mente a Don Juan. Y el propio Freud afirma que, absolutamente, "la etiología sexual de las neurosis carece de excepciones". Sin duda una excitación frustrada embarga a Octavio, cosa inconcebible en Don Juan.

William Steckel, (47) aunque no comparte la teoría de la libido de Freud, sostiene que todos los síntomas de la angustia pueden explicarse por un conflicto psíquico, y añade que "todo hombre insatisfecho, invadido por representaciones de voluptuosidad está predispuesto a la parapatía de angustia".


Hay en la escena de que estamos tratando, y también en la primera del drama - que hemos de ver en la comparación de ambos - ciertas diferencias, así como en la de Isabela frente al rey, que considero que han ganado expresividad, condensación



y efecto teatral en la segunda versión.

Don Juan, por el contrario, no tiene ninguna de estas preocupaciones. Tal vez, y sin tal vez, Don Juan es incapaz de identificarse con sus congéneres, es rabiosamente individualista (y en esto sí que es español), y por ello el ambiente social ha perdido para él todo valor; y él, por su parte, le ha perdido todo el respeto.

Volviendo a Octavio. El resultado de no haber acudido a la cita con Isabela le hace lamentarse. (reproduzco solamente lo sustancial)



Será verdad que Isabela,  
alma, se olvidó de mí  
para darme muerte. (I. 324-327)  
Señor marqués, ¿Es posible  
que Isabela me ha enajenado,  
y que mi amor ha burlado?  
¡Parece cosa imposible!  
¡Oh, mujer! ¡Ley tan terrible  
de honor, a quien me provooco  
a emprender! Mas ya no toco  
en tu honor esta cautela. (I. 335-342)

Este parlamento, expresión de la suprema habilidad de Pirro para retratar caracteres, nos muestra parte de esa sintomatología de que antes hablábamos: preguntas innecesarias y esperanzadas en una negativa, su propia reflexión de que parece imposible; de inmediato se da cuenta de que en sus lamentos se olvida del problema del honor y lo trae a cuento pero encontrándolo realmente desmesurado pese a que dice que enfrentará el



problema, para, inmediatamente después, decir que nada tiene que ver en ello. ¿Qué otro sino él es parte interesada en el desahucio de Don Juan?

Pero Octavio está, por así decirlo, diagnosticado incluso por Isabela, pues tras la tormenta del descubrimiento en palacio, dice:

Mi culpa

no hay disculpa que la venza;  
mas no será el yerro tanto  
si el duque Octavio lo enmienda. (I. 187-190)

En "¿Tan largo ...?" dice:

No será tan grande el yerro  
si el duque Octavio lo enmienda.

No obstante, hay otra diferencia más notable entre ambas versiones. En ésta es ella quien primero afirma que había sido el duque Octavio el nocturno visitante, y luego, cuando lo pregunta el rey, vuelve a afirmarlo; mientras que en "El Burlador" Tirso retrata mejor la inteligencia y sutileza de esta mujer y le hace responder a la pregunta de si lo era: "Señor....", sin negarlo ni afirmarlo. Y en ambas piensa que el duque, de algún modo se avendrá a remediarlo.

Quedamos en que el duque no acudió a la cita y por eso se lamenta:

¿Anoche con Isabela  
hombre en palacio? .. Estoy loco.

Es necesario observar un detalle importante. en "El Burlador" esta expresión de Octavio se repite sólo dos veces,--



cierto que tras expresiones doloridas, que con éstas se renan-  
tan y refuerzan. En "¿tan largo me lo fiáis?" la repite cuatro  
veces, también como remate de sus lamentaciones, una de las  
cuales es más significativa que las otras:

¿Con otro hombre y no conmigo  
Isabela en palacio?

Repetimos nuestra apreciación de la economía dramáti-  
ca en esta obra y concluimos que Pirro corrigió las de la pri-  
mera versión ya que todo estaba suficientemente claro desde el  
principio, puesto que se sabía que era Don Juan el visitante.-  
Al hacer posteriormente la comparación específica de ambas ve-  
riones cómo están también modificadas y mejoradas las interven-  
ciones de Isabela. Igual condensación y perfeccionamiento hay-  
ya en la primera escena, al suprimir la recomendación de Isabe-  
la de que su amante salga sin hacer ruido - pues era lógico no  
hacerlo - ofreciéndola salida más segura, y, sobre todo en el  
detalle de la luz, cuando Don Juan amenaza apagarla si ella la  
trae: con rápida inteligencia Isabela comprende que si después  
de lo sucedido Octavio no quiere que le vea la cara es prueba  
evidente de que no es Octavio:

¡Ah, cielo! ¿quién eres, hombre? (I.14)

Dejemos para más oportuna ocasión el resto de la es-  
cena, asimismo modificada.

Huye Octavio de la ira del rey de Nápoles y llega a-  
Sevilla. Antes, habían llegado noticias de su desgracia. Ve al  
rey Alfonso, que le ofrece casarlo con Doña Ana, ya que con I-



sabela quiere casar a Don Juan. No sólo acepta Octavio, sino que se vanagloria de que así lo manejen, dándole al asunto visos de especial consideración:

me he dado  
el trabajo recibido  
conforme me ha sucedido,  
desde hoy por bien empleado.  
Hablé al rey, vióme y honrome,  
César con el César fui,  
pues vi, peleé y vencí;  
y hace que esposa tome  
de su mano, y se prefiera  
a desenojar al rey  
en la fulminada ley. (II. 91-91)

y se consuela de su mal ante la perspectiva de casarse con una sevillana.

Más tarde previene a Octavio que tampoco se casará con la dama sevillana que le tenían destinada, y cuando llega ante el rey a pedir autorización para el desafío a Don Juan, no sólo no lo concede el rey, sino que le ordena:

Gentilhombre de mi cámara  
es Don Juan, y hechura mía;  
y da a queste tronco rama;  
mirad por él. (III. 777-780).

lo cual acepta, cuando, momentos antes, habíase puesto muy alto con Don Diego Tenorio. Pero trata de vengarse de Don Juan y no lo consigue porque la reacción humana contra Don Juan no llega nunca embrollándolo en un lío palaciego con Aminta cuando ésta llega a celebrar sus bodas con el Burlador. Por fin deli



cioso eufemismo - el duque Octavio se casa con Isabela en "vista de que ha enviudado". Octavio es la imagen de la frustración: falta de equilibrio, oscilaciones sucesivas, fracasos al tratar de conseguir sus propósitos, falta de voluntad específica, visión deformada de las realidades, y, en fin, actividad delicada.

El marqués de la Mota es cosa distinta en gradación - y en esencia, Mota es tan amigo de Don Juan que:

Todo hoy os está buscando  
y no os ha podido hallar.  
¿Vos, Don Juan, en el lugar,  
y vuestro amigo pensando  
en vuestra ausencia? (II. 154-158)

Don Juan le corresponde con el mismo afecto, pues:

¡Por Dios,  
amigo, que no debéis  
esa merced que no hacéis!

No en vano son camaradas de aventuras, lo que no impedirá a Don Juan traicionar la amistad y al amigo, como anuncia Catalinón:

Como no le entreguéis vos  
mosa o cosa que lo valga,  
bien podéis fiaros dél,  
pues cuanto en esto es cruel,  
tiene condición hidalga. (II. 159-165)

Mota es mujeriego empedernido, burlador, amigo de po-



eros muertos, y amigo de frecuentar meretrices, cosa que, plenamente, no se sabe de Don Juan. Esta es franco y sincero, abre su corazón con suma facilidad no sólo ante Don Juan, sino ante todos los que quieren oírle, y le oyen hasta los músicos que frecuentemente le acompañan en sus serenatas. Esta franqueza y confianza es la que le lleva a comunicar a Don Juan sus amores con Doña Ana, a hacer su panegírico, y, más tarde, a no ruborizarse por lo que va a hacer con su prima, según el recado que Don Juan le transmite tan maliciosamente por cierto. Tanta es su franqueza, que Catalinón, cuyo fondo sentimental es fácilmente excitable, y pese que si a algún lado debe inclinarse es justamente al de su amo, no puede reprimirse y dice:

No prosigas, que te engaña  
el gran burlador de Honana. (II. 235-236)

Es eso que hasta el momento no se había hablado más que de generalidades sobre la danta, si bien encareciendo su belleza. Es de notar que Don Juan le había dicho: "Casáos, pues es extremada". Y con ella deseaba casarse el marqués desde el principio, rectamente, sin considerar que así casado fuese de lacayo o lavandera su boda. El marqués no tiene necesidad de arrebatos románticos, y así, rectamente, se casa al final. La suplantación de Don Juan está en este caso favorecida por la rebeldía de Doña Ana, que no por la presión del marqués.

La confianza del marqués en la amistad de Don Juan es tanta que incluso le presta su capa. Esta confianza y esta amistad le honran, así como también le honra el hecho de que cuando-



sabe la felonía de Don Juan no se prodiga en estridencias ni bravetas ni lamentos de débil, sino que defiende dignamente la verdad y se queja de la traición a la amistad. La dama de sus sueños queda en segundo plano hasta que se revela su integridad. En efecto, le dice al rey:

Pues es tiempo, gran señor,  
que a las verdades se saquen,  
sabrás que Don Juan Tenorio  
la culpa que me imputaste  
tuvo él, pues como amigo  
pudo cruzar engañame; (III. 1014-1019)

Es decir, que sólo alude a la culpa que el rey le había imputado, que fue la muerte del Comendador, pero no dice una sola palabra de la dama ni del engaño de que fue víctima, aunque todos lo sepan. En cambio Octavio "haye del fiero desatino de una mujer" y acusa a Don Juan de traidor. Dice Virgo en "¿quién habló paje", Jorn. II. Esc. VII, que en amor siempre pierde el cobarde.

Las mujeres, y en este caso especialmente, ayudan a perfilar todavía más el retrato de Don Juan. Ellas son una de las principales razones de su existencia y todas, como es natural, tienen frente a él diferentes reacciones: Isabela satisfacción inmediata; Tisbea sentimiento de hostilidad; Aminta absoluto equilibrio. Doña Ana es cuenta aparte. Veremos algo sobre ellas al tratar de la técnica del drama, puesto que en gran medida están presentes. Lo que significa, - al menos para mí, - que Don Juan no es sólo el símbolo del sexo y que hay que dejar de tratarlo desde este punto de vista.



Debemos dedicar unas palabras a Catalinón, el simpático personaje sobre el que hay que deshacer un equívoco. El aumentativo de Catalino con el que se le conoce, no es el de Catalina, aludiendo a su femenil cobardía, sino que es Catalinón aludiendo a su corpulencia. Que por juego de palabras en algún momento quieran hacérsele aparecer así es sólo eso, un juego de palabras o de intención burlesca, como se ha dicho maricón de marica. El es corpulento y voluminoso porque, no lo niega y lo pregona, es adicto a los placeres gastronómicos no menos que a la bebida. Pero no es efeminado ni cobarde. Guarda las espaldas de Don Juan, cosa que no podría encomendarle si fuese cobarde; e incluso desnuda su espada cuando cree que en casa del Comendador su ano está en peligro.

Catalinón tiene natural bondadoso. Cuando trata de evitar que Don Juan burle a Fishon y recibe la orden de prevenir las yeguas, dice:

Aunque soy Catalinón,  
soy, señor, hombre de bien;  
que no se dijo por mí:  
"Catalinón es el hombre";  
que sabes que aquese nombre  
me sienta al revés a mí (I. 379-384)

Es decir, que es muy hombre y Don Juan lo sabe. Su humor le sugiere este juego de palabras, que Don Juan le devuelve cuando ante la estatua que acude al convite tiene miedo.

Catalinón al fin.



y otra vez:

¡a ser yo Catalinón!

si bien es cierto que cuando no quiere ir a abrir la puerta se escuda diciéndole:

Señor, si sabes  
que soy un Catalinón...

La primera vez que vemos a Catalinón es en circunstancia poco grata para él, doblemente ingrata, pues sale de un peligro y este peligro es de agua. La maldice, naturalmente, y dice que Dios debió juntar tanto vino donde juntó tanta agua (I.- 523-524)

Más adelante, a Cipio, criado de Octavio:

vuestras continúamente  
me hallarán para servillios.

No es necesario subrayar continuamente:

CIPIO.-

¿Dónde?

CATALINÓN.-

En los Pajarillos,  
tabernáculo excelente. (II. 150-153)

Denos un paso más: Catalinón interviene en un diálogo entre Don Juan y Hicta:

NOTA.-

Pues llegad  
y decid: "Beatriz", y entrad.

DON JUAN.- ¿Qué mujer?

NOTA.-

Rosada y fría

CATALINÓN.- Será mujer cantimplora. (II. 945-948)



En las bodas de Batricio a cuanto quiere comer y beber echa mano sin rubor y aun burlescamente, preguntando irónico a Batricio si éste no come, siendo así que es él quien está comido por los celos.

Cuando Don Juan le ordena abrir la puerta a su convidado de piedra y Catalinón, nervioso y asustado, represa tartamudeando, le dice aquél:

¡Cómo el vino desatina!

dicho con el desprecio que el hidalgo muestra por el bebedor inmoderado. Sin embargo, más tarde, pose a su temor natural, Catalinón pregunta al muerto:

¿Hay allá

nuevas tabernas? Sí habrá  
si Noé reside allí.

y también.

Señor muerto, ¿allá se bebe  
con nieve? (III. 571-573)

y termina, para animarse, bebiendo por los dos:

Poco beben por allá;  
yo beberé por los dos.

Brindis de piedra ¡por Dios!  
menos temor tengo ya. (III. 590-593)

Más tarde aún, en la retribución del convite, Catalinón pregunta al muerto:

¿Qué vino beben acá? (III. 926)

Son suficientes estas citas para demostrar la inquebrantable adhesión al vino que tiene Catalinón. En cambio, sólo una vez alude Don Juan a su propia comida y bebida, y eso por -



que es necesario para la invitación al muerto. Don Juan no es glotón ni bebedor, se mantiene, pese a su sensualidad, dentro de los rígidos límites del buen tono. Y tampoco es lúbrico. Ja mas le atormenta un deseo incumplido. Dice:

Sólo aquel llamo mal día,  
aciago y detestable,  
en que no tengo dineros;  
que lo demás es donaire. (III. 857-860)

Cierto que el papel de Catalinón como una medida de contraste es usar una pequeña unidad para medir miles grandes, pero su manera de ser y de actuar va destacando más el retrato de Don Juan. Recordemos que en Farragona, Tisbon anuncia:

Mas milagrosamente  
ya tierra los dos toman:  
sin aliento el que nada,  
con vida el que le estorba. (I. 513-515)

Mas como al salir a la playa es Catalinón quien lleva a Don Juan, él mismo termina por aclarar, agradecido, cómo fue la cosa:

Veo, por librarne a mi  
sin vida a mi señor. (I. 557-558)

de lo cual se deduce que Catalinón perdió el ánimo pero no Don Juan, que jamás pierde el valor y el coraje aunque pierda las fuerzas.

También Catalinón le sirve a Don Juan como una pequeña voz de la conciencia, si bien esta constante llamada hace notar la falta de eco en el Burlador. Bien de una manera c de-



otra, directamente a Don Juan o para sí mismo, ya aconsejándole, ya lamentándolo, Catalinón advierte a Don Juan el castigo que merece seis veces en el caso de Tisbea; seis en el de Doña Ana; siete en el de Aninta, y dos ante el convidado de piedra:

Tisbea. I. 890-891; I. 901-903; I. 906-908; I. 911-912; I. 894-895; I. 897-898. En la Segunda Jornada, también recuerda dolorido a la pescadora (II. 920-922), y es para la única que tiene una galante admiración: "Extremada es tu belleza" (I. 629).

Doña Ana: II. 101-105; 144-146; 235-236; 303-314; 376-377; 561-562.

Aninta. II. 722; 728-729; 745; 750; III. 166-174; 178-181; 442-443.

y ante el muerto: III. 606-614; 970-972.

Catalinón es el primero que trata de frenar a Don Juan en sus locas aventuras. Catalinón mismo se considera hombre de bien, aunque débil, y además, está supeditado a su señor. (Tampoco el coro griego impedía la acción del héroe, aunque advirtiese sus consecuencias) Catalinón es quien primero le advierte:

Los que fingís y engañáis  
las mujeres desdicha suerte  
lo pagaréis en la muerte.

Y no sólo trata de que su señor vuelva al buen camino - vano empeño - sino que se contrista y duele por la suerte de las mujeres. Tiene la delicadeza de sentirse un poco cómplice y un poco culpable, cuando no hace sino obedecer.

Catalinón, - creo yo el mejor gracioso de Tirso - con-



pendia en su persona muchas de las buenas cualidades y de los defectos populares. Es un tanto sentimental y a veces, pese a su debilidad, trata de vencerla y erguirse, pasando de la simple familiaridad al enfrentamiento con Don Juan:

DON JUAN.- Los dos  
aquesta noche tenemos  
que hacer.

CATALINÓN.- ¿Hay engaño nuevo?  
DON JUAN.- Extremado.

CATALINÓN.- Ha lo apruebo.  
¿Me pretendes que escapemos  
una vez, señor, burlados,  
que el que vive de burlar  
burlando habrá de escapar  
pagando tantos pesales  
de una vez.

DON JUAN.- ¿Predicador  
te vuelves, impertinente?

Catalinón no cede, pues replica:  
Ha razón hace al valiente.

y Don Juan:  
Y al cobarde hace el temor.  
y trata de ponerlo en su sitio:

El que se pone a servir  
voluntad no ha de tener,  
y todo ha de ser hacer,  
y nada ha de ser decir.  
Sirviendo, jugando estás,  
y si quieres ganar luego,  
haz siempre, porque en el juego,  
quien más hace gana más.



Mas Catalinón no se rinde aún:

Y también quien hace y dice  
pierde por la mayor parte.

Don Juan corta:

Esta vez quiero avisarte  
porque otra vez no te avise. (II. 305-429)

Catalinón se rinde al fin. Pero sólo momentáneamente, ya que en la próxima burla volverá a la carga. A veces realmente sublevado.

Las virtudes fundamentales de Catalinón son la lealtad y la gratitud. Sabe que don Juan es malo pero tiene condición hidalga. Le sirve, pero lo critica; le reconviene, pero acaba por sometersele; lo admira, pero lo censura; lo ayuda, pero le repugna hacerlo; lo quiere, pero encuentra justo su castigo. Catalinón no olvida que lo ha salvado de la muerte y lo sigue hasta la de él. Sus principales defectos son la indiscreción, la impertinencia; y, aparte, claro está, los menores de su glotonería y afición al vino.



## P A R T E   S E G U N D A

### I.- LA TECNICA DE TIRSO EN "EL BURLADOR"

No sería este lugar apropiado para entrar en disquisi-  
siones sobre el origen de la figura del burlador. Doña Blanca  
de los Ríos no cree que Tirso haya extraído su personaje ni de  
la leyenda popular ni de los romances, aunque los conociese, que  
seguramente los conocía muy bien. Sin duda su íntima convicción  
se basa en que Fray Gabriel había tocado el punto - un poco co-  
lateralmente y no de manera frontal - en diversas producciones  
anteriores y posteriores al Don Juan Tenorio genuino. Ya hemos  
apuntado, tanto en el texto como en las notas, que el Burlador  
anda por las diversas encrucijadas de la obra de Tirso posible-  
mente con fuertes llamados a su concreción. Pero esto no es ó-  
bice para que, conociendo romances y leyendas, le fuese quedan-  
do en substratos de la mente la posibilidad de un personaje es-  
pecial que compendiasse los freccionarios de otras obras y que  
fuese el otro extremo del problema de "El Condenado". Tirso de-  
muestra en mucha de su producción acudir a leyendas, romances,  
e incluso refranes. La alusión a los cofres del Cid llenos de a-  
rena es una de las tantas pruebas que pueden aducirse.

Víctor Said Armesto, por el contrario, cree que sí, -  
que Tirso obtuvo de los romances, consejas o leyendas su míti-



co personaje. Que Tirso estuvo en Galicia, - posiblemente dos veces y una de ellas muy joven -, y su carácter curioso e inquisitivo o su trato con sencillas gentes de aldeas y poblados le haya puesto en conocimiento de esas consejas, es evidente y no -- puede negarse. (49)

Las leyendas o romances están reducidas a tres líneas generales que Tirso pudo haber tomado sin necesidad de alterarlas pero dándoles profundidad y universalidad, edificando un carácter que sólo en un ligerísimo esbozo estaba contenido en ellos. Esas tres líneas generales son: un joven alegre, impetuoso y atrevido; damas, boda y muertes; convite macabro y sus consecuencias. Destacan siempre la riqueza y juventud del protagonista, y puede observarse que el tema de la boda está contenido en el 85% de dichas variantes, el ver las damas simplemente insinuado en el 95% y sólo un 5% precinden de estos detalles y -- contienen exclusivamente el convite sacrílego. Las del noroeste de España incluyen todas las tres líneas generales: juventud, amor y muerte. En "El Burlador" no falta ninguno, aunque aquí es té sustituida la calavera por la estatua. La patada a la calavera es el rechazo de la muerte. ¡Vivir! ¡largo plazo, larga vida! En "El Burlador" se sustituye por el ultraje del tirón de las barbas a la estatua y la invitación sacrílega. Tal vez a algunos -- críticos no les parece lógico este episodio, pero está en la leyenda, la inscripción de la tumba excita a Don Juan y éste ofrece que en la invitación podrán hacer el desafío.

Burlas, suplantaciones y escalamientos los hay en todo el teatro español de aquel tiempo, y muy abundante en Tirso-



de Molina..Pero siempre sabemos quién es el personaje que acomete tales hazañas. Pues bien, observemos ahora que en los romances y consejas "el enamorado galán", "un galán se va a casar",- el "alocado joven", el "joven enamorado" no tiene nombre.

Es el caso que Tirso, durante las dos primeras docenas de versos de "El Burlador", en que presenta a Don Juan, lo mantiene a oscuras, embozado y sin nombre, y así sigue hasta que se descubre a su tío. Podría quedar así y era suficiente para la continuación normal del drama, pero se remacha la nota:

¿Quién soy? Un hombre sin nombre.(I.15)

y cuando el rey de Nápoles le pregunta, responde:

¿Quién ha de ser?

Un hombre y una mujer. (I. 22-23)

y el propio Don Juan, antes de la burla a Aminta:

El a or me guía  
a mi inclinación, de quien  
no hay hombre que se resista.  
(III.198-200 )

No quiero sino anotar la coincidencia, pero podríase señalar otro detalle que, en cierta forma, es la contrapartida de éste, y ocurre, precisamente, con la pescadora Tisbea, tal vez la contrafigura femenina del Burlador:

DON JUAN.- ¿Dónde estoy?

TISBEA.- Ya podéis ver:

en brazos de una mujer. (I. 582-583)

Por lo que se refiere a que Tirso haya tomado un modelo vivo para su Don Juan también se han expuesto opiniones en -



pro y en contra. El conde de Villamediana parece haber sido el más señalado.

Los apasionados de uno y otro bando quieren a toda costa poner a Tirso o bien como "un generador" espontáneo sin contacto alguno con las realidades de su ambiente y sin capacidad de adquisición de experiencias, o bien como un simple reproductor de realidades mostrencas que pueden adobarse luego con habilidades técnicas. La realidad es que ambas cosas son perfectamente compatibles, pues las síntesis y asociaciones que hace el artista se originan en lo que el espíritu obtiene del mundo y que es capaz de transformar en imágenes estéticas. A este respecto dice Dilthey (Op.cit.pág. 104): La característica del genio poético consiste precisamente en que no sólo es capaz de copiar con fidelidad la experiencia, sino que puede producir, con una especie de poder constructivo genial, una figura que ninguna experiencia podría haberle dado, y por la que luego las experiencias cotidianas adquieren sentido y se tornan inteligibles. No olvidemos, tampoco, que el propio Tirso, en el Cigarral I, — alude a la obtención de asuntos dramáticos a partir de realidades; y tiene mucho valor que lo diga en momento de apasionada protesta por la acusación de alterar la verdad histórica. En suma, Tirso no es el autor de las consejas ni el procreador de Villamediana. El entronque de las dos leyendas, como hemos visto, está contenido en "El Burlador" con claridad meridiana. Y los raptos, violaciones, engaños y demás parecen haber estado a la orden del día en varias épocas a él cercanas.

Antes de examinar la estructura del drama quisiera de-

cir unas palabras que comportan una idea general sobre el mismo. Así como en el dibujo y la pintura el movimiento es la manifestación de la energía que da valor a los trazos, en la obra dramática esta "dinamís" se halla contenida en los episodios fundamentales que revelan los trazos caracterológicos, a veces fugaces pero expresivos. Shakespeare y Tirso fueron maestros en esa técnica de vitalización. Por lo que en este caso respecta a la obra de Tirso está construida sobre un breve esquema y se condensa en muy pocas escenas fundamentales a las que preceden o siguen otras escenas secundarias -- de alguna manera hay que llamarlas -- en igual pequeño número, ya preparatorias, ya consecuentes. Hemos de aclarar que por motivos de verosimilitud algunas de estas escenas fundamentales están separadas por algunas de las secundarias, lo que parece multiplicarlas cuando en realidad sólo las divide. Pero en rigor los 48 movimientos de personajes, incluídos en los cuadros, pueden reducirse a doce: seis escenas principales -- dos por cada jornada -- y seis secundarias -- también dos por jornada -- con una escena final. Son escenas principales aquellas en que el héroe está presente; y secundarias aquellas que, no estando físicamente presente, nueve a los demás. Tal como están en el drama se les puede llamar de acción a las principales y de reacción a las secundarias. Adelantemos un ejemplo: la burla de Tisbea está repartida en dos escenas -- siendo el mismo episodio -- con la interposición de la escena en el Alcázar de Sevilla, donde el rey dispone casar a Don Juan -- con Doña Ana de Ulloa, señalada por la fatalidad para que sea burlada por Don Juan; o al menos que lo intente. Y es éste, creo,



uno de los muchos detalles que revelan que no existía en su redacción ni precipitación ni descuido.

Un drama es acción, y su contraria y consecuencia, la reacción. Entre una y otra se tiende y teje el hilo de la intriga, que los dramaturgos españoles de los siglos de oro manejaron con sin igual destreza y maestría. En la medida que un drama es acción, "El Burlador" es un ejemplo singular: la acción - la comienza el personaje principal desde el primer momento del drama, desencadenando, en ese mismo instante la reacción.

Tracemos, pues, el esquema técnico:

JORNADA PRIMERA.- Escenas principales: la burla de Don Juan a Isabela y el episodio de amor con Tisbea. Escenas secundarias: la prisión de Octavio por Don Pedro y la presentación en el Alcázar de Sevilla del Rey Don Alfonso y el Comendador Ulloa. Las dos en que interviene Don Juan son escenas de acción. Las cuatro, en conjunto, de exposición y planteamiento, destacándose en la acción de Don Juan la suplantación y la conquista -- por amor. (Ya hemos apuntado antes que Tisbeo presenta apareadas estas acciones: suplantación en los casos de Isabela y Doña Ana y amor en los de Tisbea y Aminta).

JORNADA SEGUNDA.- Escenas principales: la burla de Doña Ana, con su preparación, fracaso y consecuencias (la muerte del Comendador), y el planteamiento de la burla de Aminta. Escenas secundarias: la conversación en el Alcázar de Sevilla entre el rey y Don Diego Tenorio, y la aparición y encuentro de Octavio con Don Juan. Las dos escenas principales de esta jornada -



con también de acción - suplantación y así, en el mismo oración que antes - y en la segunda de ellas el planteamiento del punto culminante. Ahora se introduce una variación importante: el fin de la suplantación y la conquista por amor de una mujer es el amor. (Tisbea, como se recordará, era soltera y resistente al amor). Las secundarias, sólo la primera es importante realmente: es el rey y Don Diego - porque es el comienzo de la reacción - significadas: destierro y matrimonio forzoso.

JORNADA TERCERA.- Escenas principales: conquista y muerte de Aminta, y el doble convite y muerte de Don Juan. Escenas secundarias: Isabela y Lisbea en la Playa de Corrugone (la reacción se aconteciéndose para cercar a Don Juan), y la Escena en el Alcazar de Sevilla. Toda lo que ocurre entre Don Juan y la reacción, tras la invitación del Duque, es la reacción convertida en acción bajo la cual sucumbe el héroe a la catástrofe. Mirse la libra de la justicia humana, todos y cada una de las acciones que hace Don Juan no caben en los códigos normales, y sobre todo es Dios el primer ofendido. La escena final es la reacción humana en conjunto, que llega tarde. Observemos cómo las acciones de Don Juan corresponden siempre unas escenas en el Alcazar de Sevilla, punto rector de la reacción humana que significa el ambiente. Pues mientras el destino va cercado a Don Juan - destino que no es un fin hacia el cual va, sino un pasado y lo lo el cual se van agrupando el Duque Octavio, el Marqués de la Mota, Isabela, Lisbea, Aminta, padres, novios y meridos infelices, el rey y su propio padre; toda la fuerza reaccional que va a tomar acción. Sin embargo, ói, maravillosa fuerza, forcejea contra su -

propia muerte hasta que sucumbe a ella en un momento de última -  
tensión dramática.

El hilo de la intriga es sumamente fácil de seguir a través de las rápidas acciones; y nada hay que sea necesario explicar fuera de éstas. "En el teatro - dice Pérez de Ayala (50)- las acciones se ostentan en su motivación inmediata y en sus resultados , por sí mismas". Todo lo que hay en "El Burlador" se deduce de lo que allí sucede y nada hay que no pueda derivarse de la acción, que comienza, como hemos visto, súbitamente, desde la primera escena del drama, en la que también se gesta la reacción. Igual sucede con el hechizo de amor de Tisbea y la violenta reacción de ésta en pos de la venganza. El "hábito antiguo" del Burlador hace que, justamente en él, en su pasión y carácter, esté el nudo de la acción dramática y, por consiguiente, el estímulo para desencadenarse en su contra las acciones y pasiones de los demás. La pasión y carácter de Don Juan pretenden arrollarlo todo, mientras que la resistencia del ambiente trata de sitiarlo y destruirlo. El conflicto dramático es evidente y será legítimo - en tanto y en cuanto Don Juan tenga la fatalidad de no poder oponerse a sí propio, y el ambiente se resista al cambio que, en cierto modo, aquél trata de imponer. En Don Juan hay un instinto - o "inclinación" de quien no hay hombre que se resista ", que no puede reglamentar porque tal instinto ha caído en alguien con tales condiciones pasionales en su personalidad, tal arrojo y - tal soberbia, tanta capacidad de acción, que sólo arrollando, - imponiendo su voluntad y despreciando la ajena puede realizarse. Su ambiente, como todo cambio social, es lento y cree que en su -

estabilidad reside su propio fin. Pasión e inercia enfrentadas. Sólo un orden superior puede ofrecer la solución. Que no es matar al instinto ni a la naturaleza, sino ajustar ésta a un destino trascendente.

La acción es siempre ascendente. En la burla de Aminta Don Juan pide complicidad al cielo y advierte a Catalinón que tras la burla dormirá en Sevilla; es decir, va al encuentro de su destino, y tan claramente está anunciado cuál es, que, como una trágica adivinación, dice a Aminta que pide a Dios que le dé muerte un hombre muerto.

Punto culminante y momento trágico quedan planteados - uno tan cerca del otro que es imposible que la emoción dramática pueda decaer ni un solo instante. Don Juan va camino de Sevilla mientras en la playa de Tarragona juntanse Tisbea e Isabela, elementos de la reacción y de justicia humana, de la que al fin escapa. Está insinuado que el castigo de la sociedad sería, simplemente, casarlo y sujetarlo a las normas; o la cárcel por la muerte del Comendador, e incluso la muerte, como se la ofrece el rey al marqués de la Mota en un momento de ira e indignación. Mas también es posible que el rey lo perdonase, pues es hechura suya y casi su privado. Al de la Mota lo perdona por intercesión de Doña Ana en su favor ante la reina "ya que perdió un padre, - marido quiere" y "casa sin padre o marido es fortaleza que está sin alcaide apercebido" - aun cuando no está muy claro todavía.

insuficiente. Siendo su mayor pecado la impiedad, el satánico orgullo, la violación de las normas y el desafío en todas formas al poder divino el castigo corresponde al mayor ofendido. El castigo y muerte de Don Juan, tan aparatoso, espectacular y fantasmagórico, corresponder en todo a la fantasmagoría de las apariciones del Comendador, puesto que esta muerte y castigo, simbolizan los del alma, la condenación,

Hay a través del drama una serie de líneas melódicas ininterrumpidas y entrelazadas con gran sutileza. La principal es la que muestra y revela el carácter del personaje, que se extiende de principio a fin sin contradicciones; siempre actúa en perfecta concordancia con su lógica interna. Así, en la primera escena, en la que se presenta oscuros, embozado, sin nombre, es el suplantador y violador; luego, el hombre que hechiza por amor; más tarde, el hombre arrebatado que mata sin odios ni rencoras, por impulso arrollador, y traiciona al amigo por el goce de la mujer y la burla; después, el hombre capaz de engañar no sólo a la mujer, sino también al padre y al marido; seguidamente el tenerario que para un pecado pide ayuda al mismo Dios; y, por último, el impío y valeroso que no se detiene ante la muerte ni los misterios de ultratumba;

Nos queda ahora ver qué magistralmente distribuidos, hilvanados y repartidos están los puntos de suspensión emocional todos ellos derivados de la acción con absoluta naturalidad. El primero es la presentación del propio Don Juan y su manera de ganar la fuga: es una emoción misteriosa. El segundo es la emo-



ción sentimental: el hechizo de amor en que Tisbea pierde todos sus arrestos, voluntad y freno. Y luego se suceden: curiosidad ante la boda en que el rey determina casarlo con Doña Ana; piedad, viendo la burla que Don Juan prepara a Tisbea, que, absorbida del todo por el burlador, presiente el engaño y no puede resistir; patetismo, cuando Tisbea, desgarradamente pide clemencia al amor porque se le abrasa el alma; admiración ante la habilidad con que Don Juan urde las burlas, que es tanta que pasa casi desapercibida en el primer momento la repugnante traición a su amigo el marqués; sobrecogimiento ante la blasfema invocación a las estrellas. Y otra vez, como un ligero respiro ante tanta tensión desencadenada - y encadenada - el tierno y profundo amor de Aminta, tras el cual el propio Don Juan nos vuelve a la áspera realidad: "¡Qué mal conoces al Burlador de Sevilla!". Sorpresa ante el encuentro de Tisbea con Isabela; sensación de espeluznante horror cuando la estatua aparece y Don Juan se le enfrenta; suave sensación irónica - interpuesta entre la emoción pasada y la que viene - cuando el rey sigue en aquellos de matrimonios y bodas como si su manía esponsalicia pudiese arreglar el desastroso desarreglo producido por Don Juan. Y terror ante la trágica y sobrenatural muerte del Burlador. Y aquí y allá, tejiéndose en filigrana, el humorismo, la gracia y la ternura, cruzados por el sustrato dramático siempre presente. Don Juan tiene, sobre los que le rodean una proyección trágica.

Veamos, por último, cuatro episodios que demuestran cómo Tirso presenta la internidad de sus personajes, sus pensamientos bajo el diálogo o, si se quiere, el paralelismo entre

ambos; cómo es cierto que Don Juan despierta amor (y no abusa de su posición, según apunta Maeztu); y, finalmente, cómo en la redacción de "El Burlador" corrigió y perfeccionó según su idea - primigenia el texto de "¿Tan largo...?".

Unas breves palabras bastarán para revelar el mecanismo de la mente de Don Pedro Tenorio y ver el escollo que la conciencia pone a la conveniencia, obligando a mentir al Embajador de España en Nápoles. Don Pedro miente a sabiendas, aunque se resista a ello, y lo hace por necesidad, por razones políticas - y también un poco por razones militares. Le repugna mentir, pero no le queda otro remedio: primero inventa ante el rey la aparatosa fuga de Don Juan, porque naturalmente, quiere salvar a su sobrino y tapar el hecho de que fue uno de los caballeros de su séquito el autor de las meretricias, lo cual daría cierta incomodidad a sus funciones. Pero luego, dando un sagaz golpe de timón, injerta una verdad que le repugna también, aunque le complace decirlo como desahogo de su mentira, añadiendo una nueva:

La mujer, que es Isabela,  
- que para admirarte nombre -  
retirada en esa pieza,  
dice que es el duque Octavio  
que, con engaño y cautela,  
la gozó.

REY.-

¿Qué dices?

DON PEDRO.-

Digo

lo que ella propia confiesa. (I.146-152)

Es verdad que ella es la mujer de que se trata, pero -



no es verdad que ella lo diga. Quien lo dijo fue Don Juan:

Fínjé ser el duque Octavio. (I. 71)

pero Don Pedro le carga a Isabela la responsabilidad de decirlo, pues sabe que no tendrá más remedio que hacerlo. (En "¿Tan largo...?" "sí, lo dice Isabela, pero Tirso parece haberse inclinado en el segundo texto por una mayor sutileza y la eliminación de aspectos que lo harían más conciso, intrigante e interesante, y eran perfectamente inteligibles).

Hay que tener en cuenta ciertas expresiones anteriores a este episodio, pues ellas revelan diáfyanamente las interioridades psicológicas de que estamos tratando. En efecto, cuando Don Juan accede a entregarse al embajador, no por cobardía, sino porque, dispuesto a morir como dice, la fuga forma parte del engaño - "Huí de ser conocido" (III. 694), le dice el Comendador cuando éste le llama cobarde - Don Pedro, su tío, al saber por la propia confesión del hasta entonces enbozado Don Juan que es caballero de su séquito y su sobrino, exclama para sí:

¡ Ay, corazón

Que temo alguna traición (I. 54-55)

pero Don Juan se defiende:

mozo soy y mozo fuiste,

y pues que de amor supiste, (I. 62-63)

palabras que no tendrían mayor importancia si no se le escapase a Don Pedro una pequeña traición del subconsciente, al ordenar primero que no prosiga con la referencia de su hazaña, pero manifestando después curiosidad por saber de qué técnica hizo uso:

No prosigas,

tente. ¿Cómo la engañaste? (I. 68-69)



y, algo muy significativo, como un relámpago le ordena:

Habla quedo o cierra el labio. (I. 70)

que es cuando Don Juan le revela que ha suplantado a Octavio; - lo cual es suficiente para la comprensión de Don Pedro:

No digas más, calla, basta. (I. 72)

declaración de Don Juan que trae a la mente de su tío la famosa e idéntica aventura de España.

Don Pedro, con razón, piensa:

Perdido soy si el rey sabe  
este caso. ¿Qué ha de hacer?  
Industria me ha de valer  
en un negocio tan grave. (I. 73-76)

Se refiere, naturalmente, al rey de Nápoles, ante quien se ve forzado a mentir, protegiendo el éxito de su embajada, y no al de España, al que escribe más tarde contándole todo. (II. 1-5) Por tanto, tiene que urdir una serie de mentiras, aunque esté - de por medio el honor de la mujer. Primero es salvar su embajada. Y el inciso - "que para admirarte nombre" - es revelador. Isabelita no desmiente al sagaz diplomático, pues cuando el rey le recrimina sólo contesta "Señor...", y cuando le pregunta si "aquel era el Duque Octavio vuelve a responderle lo mismo: "Señor ...", sin negarlo ni afirmarlo; lo cual dice mucho de su inteligencia. Inteligencia y rapidez mental ya demostradas en el momento que se percata que no es Octavio el galán nocturno que quiere apagarle la luz.

ISABELA .- Quiero sacar una luz

DON JUAN.- Mataréte la luz yo.

ISABELA.- ¡Ah , cielo; ¿Quién eres, hombre?



Y Don Pedro vuelve a mentir, porque ya está en la pendiente. Pero su repugnancia, que antes se resolvió en un fantástico relato, buscando la coyuntura que al fin encuentra para injertar una verdad que le dé alivio y ponga las cosas en el punto que él necesita, además de distraer la atención del rey del cuento que le está contando, se resuelve ante el Duque Octavio en balbuceos y en consonantes mentales.

DON PEDRO.- Hice prender la duquesa,  
y en la presencia de todos  
dice que es el Duque Octavio  
el que con mano de esposo  
la gozó.

OCTAVIO.- ¿Que dices?

DON PEDRO.- Digo

Lo que el mundo es ya notorio  
y que tan claro se sabe:  
que Isabela por mil nodos...  
(I. 307-314)

Podrá ser o no ser cierto. En el texto primero - "¿Tan largo..?" - no figuran estas palabras que son consecuencia de la nueva redacción, más intrigante y expresiva. Pero ¿esta palabra notorio, no es un arrastre mental al apellido notorio de Tenorio? ¿Es una imagen verbal de sustitución? Don Pedro está repensando por fuerza en quién fue el verdadero galán pues jamás podría separar la idea de los dos relatos que hace. Y queda en claro la habilidad para urdir esta trama en que todo, excepto la situación de Isabela, queda bien.

Otro episodio. En la playa de Tarragona Tisbea, en un importante monólogo, cuenta su vida y sus pensamientos, su his-



toría y sus sentimientos. Don Juan, desmayado, es acogido en su -  
femenil regazo. Tisbea se deleita contemplándolo:

Mancebo excelente,  
gallardo, noble y galán.

Volved en vos, caballero, (I. 579-581)

Don Juan comienza el galanteo, ingenioso, en el que in  
jerta la palabra amar. Tan pronto sale del desmayo pone sin dila  
ciones su deseo bien claramente. Tisbea le contesta con frases -  
asimismo ingeniosas, alacridad y ligereza que le da la costumbre  
de responder a infinitos requiebros masculinos; y siendo moza -  
disputada cobra mayor importancia la atracción que sobre ella -  
ejerce Don Juan.

Es importante reproducir desde aquí sus palabras; e--  
llas dicen del atractivo fundamental del Burlador:

Mucho habláis cuando no habláis,  
y cuando muerto venís  
mucho al parecer sentís;  
¡llega a Dios que no mintáis! (I. 609-612)

Primer deseo de Tisbea de que Don Juan no mienta en su  
promesa - que no ha hecho pero que la pescadora desea y espera,  
y a ello dará lugar si es preciso - porque se ha enamorado de  
él. Y sigue:

Parecéis caballo griego  
que el mar a mis pies desagua,  
pues venís formado de agua  
y estáis preñado de fuego. (I. 613-616)

La sensibilidad femenina ha descubierto el fuego de -  
Don Juan, y la alusión al caballo de Troya - de gran fuerza y va



lor psicológicos - aparte de su recta significación es el sentimiento de que Don Juan la engañará, pues el caballo llevaba dentro fuego (guerreros) y traición.

Y si mojado abrasáis  
estando enjuto ¿qué haréis?  
Mucho fuego prometéis.  
¡Plega a Dios que no mintáis!

(I. 617-620)

Este es ya deseo de Tisbea, encendido por el fuego que a Don Juan le es consustancial; pero él no ha hecho nada ni prometido nada; sigue en los galanteos y en las alusiones a lo físico.

Y Tisbea:

Por más helado que estéis,  
tanto fuego en vos tenéis  
que en este frío os ardéis.

confiesa su propio fuego y quiere que ardan juntos; pero ¡Plega a Dios que no mintáis!

Después de esto a Tisbea le parecen ya burdas las li-sonjas que antes la hacían los peccadores y campesinos, pero sin-  
ceras porque, sintiendo lo que siente y de lo que es capaz, en-  
morada de Don Juan, tiene un remoto miedo al engaño.

Sigue la acción en otra escena, pues según hemos ad-  
vertido este episodio se hallaba dividido. ¿Quién es el primero  
que busca al otro? Tisbea. Don Juan da a Catalinón las últimas  
instrucciones para la fuga. Ella va a Don Juan marca, enamorada,  
casi suplicante:

El rato que sin ti estoy  
estoy ajena de mí (I. 914-914)



Don Juan aprovecha y acorta el camino:

Porque lo finges así  
ningún crédito te doy.

TISBEA.- ¿Por qué?

DON JUAN.- Porque si me amaras  
mi alma favorecieras

TISBEA.- Tuya soy.

El deseo vehemente de Don Juan no admite dilaciones:

Hues di, ¿Qué esperas,  
o en qué, señora, reparas?

TISBEA.- Reparo en que fue castigo  
de amar el que he hallado en ti.

Don Juan habla del sexo y Tisbea del sexo y del corazón. Tisbea presiente su ruina; es castigo de amar al amor que ella no quiso escuchar y amar. Le padece y le apremian los deseos de Don Juan.

Don Juan no ha prometido nada, Tisbea se ha enamorado de él, pero como tiene prisa, ha de fugarse vence la última resistencia con la fórmula usual y usualmente quebrantada:

Si vivo, ni bien, en ti  
a cualquier cosa me obligo.

.....

y te prometo de ser  
tu esposo.

A él se allana bajo palabras y mano de esposo, y, Don Juan, como es lógico:

Ya en mí mismo no sosiego.

Pero Tisbea siempre sigue demostrando que lo suyo es -



amor:

Ven y será la cabaña  
del amor que me acompaña  
tálamo de nuestro fuego. (I.....952)

Largo se lo fía y fuga inmediata.

Cae Don Juan como un nubarrón de presagios en la boda de Aminta.(51)La desea. La galantea, atrevidamente hasta el punto - de tomarle la mano ante su marido. No se despega ni un momento - de la pareja hasta que el propio marido cansado de sufrir y - de aguantar, es el que se aleja mientras Don Juan prosigue. Pare - ce que Aminta termina por enamorarse de Don Juan, y cuando este considera que la oportunidad está próxima, busca a Batricio. Co - mo es natural, miente y pone en tela de juicio a los ojos del - infortunado marido la lealtad de la muchacha, diciéndole que no por casualidad ha llegado allí, sino llamado por Aminta. Y lo - convence. Y por si acaso se resistiese, lo amenaza; amenaza que no necesita Batricio, no por miedo o cobardía, pues sin alte - rarse un punto le contesta sereno, dueño de sí, con sencillez y dignidad admirables:

Si tú en mí elección lo pones,  
etc.

Y he aquí algo verdaderamente interesante. Por prime - ra vez Don Juan se siente impresionado, no por un hombre que le haga frente espada en mano ni usando privilegios de clase, sino por un sencillito campesino que pone el corazón en los labios. Di - ce Don 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 entienda y crea  
que el honor se fue a la aldea  
huyendo de las ciudades.

Mas este corto parlamento - tan significativo y más en boca de Don Juan - es ya demasiado filosofar para él, el eterno burlador, que inmediatamente añade:

Here, antes de hacer el daño  
le pretendo reparar:  
a su padre voy a hablar  
para autorizar mi engaño.

Autorizar está aquí usado en el sentido de perfeccionar. Y salta de un momento de humildad al colmo del cinismo y la dureza, y de allí a la blasfemia:

Bien lo supe negociar,  
gozarlo esta noche espero.  
La noche camina y quiero  
su viejo padre llamar.  
Estrellas que me alumbréis,  
...etc.

(III.101-117)

Don Juan sabe, pues, donde está y como es el verdadero honor, sabe el mal que hace y las trampas que tiende, y, de pronto, sin transición, arrollado por su propio carácter, se lanza a la terrible blasfemia mientras, Aminta se ha enamorado de él.

Aminta está trastornada por el efecto que sobre ella -



ha hecho Don Juan. Desconcertada, cuando su amiga Belisa le aconseja que entre a desnudarse pues de un momento a otro puede llegar su marido, ella se lamenta de haberlo visto todo el día huido y celoso, melancólico y confuso: "¡Mirad que grande desdicha!". E inmediatamente añade:

Di ¿qué caballero es éste  
que de mi esposo me priva?

lo cual quiere decir que piensa en él intensamente, pues todo cuanto dice es un puente para referirse al Burlador:

La desvergüenza en España  
se ha hecho caballería.

lamentándose:

Déjme, que estoy sin seso;  
déjame, que estoy corrida.

para, inmediatamente, volver a pensar en Don Juan:

¡Mal habiöse el caballero  
que mis contentos me priva! (III.129-136)

Y cuando Don Juan se acerca a su cuarto y la llama está tan nerviosa, tan absorbida por su pensamiento que no reconoce la voz ni de Don Juan - o acaso sí - pero no la de Batricio; o pregunta si es él por sí acaso. Mas cuando el Burlador se identifica - o mejor, se deja ver - Aminta exclama: "¡Ay de mí! - ¡Yo soy perdida!". Y aunque amenaza gritar no grita, y aunque se resiste, lo hace con preocupaciones legales, que arrancan a Don Juan una lección de derecho canónico, juramentos y demás; ofrecimientos y demás. Pero como hay tanta distancia social entre Don Juan y Aminta no le queda más remedio al Burlador que hacer gala de su prosapia. (52).



Esto ha dado lugar, entre otros a Maeztu(Op.cit.pág.77) a decir: "Cuando se trata de mujeres sencillas o simples no se olvida de echar por delante su calidad y de ofrecerles joyas y lujos". Pero Don Juan en estas materias aprende pronto. A Tisbea, enamorada ardiente y fogosa, - corazón de fortísimo diamante, como ella misma dice - le basta con decirle que el amor es "ley que iguala con justa ley la seda con el sayal". A Aminta, casada, hay que convencerla que el matrimonio puede anularse no siendo consumado, y, ante la desigualdad social tan manifiesta, dice Don Juan: soy noble caballero cabeza de la familia de los Tenorios, después del rey está mi padre y en la corte es quien más puede. Pues bien, siendo todo esto, aunque el rey no quiera, mi padre trate de impedirlo y todo el reino murmure, yo me caso contigo. Tuya soy, dice Aminta. Y él:

¡Qué mal conoces  
al Burlador de Sevilla!

No creo necesario hacer más comentarios para demostrar que Don Juan es un burlador, suplantador, blasfemo y atrevido, - pero tiene un hechizo de amor y, sea como quiera, las mujeres se enamoran de él. Así lo creó Tirso.

Hay, finalmente, una escena que importa analizar con -- cierto detalle pues es una de las tantas que sirvieron de base - para achacar a Tirso, cuando no precipitación, esquematismo excesivo. A veces me ha parecido esta obra de Tirso una especie de "guión técnico" para una película cinematográfica: diálogo directo, rápidos cambios de ambiente, secuencias alternadas, ligaduras ideológicas y temáticas fragmentadas, lugar y tiempo cambian-

tes, directa percepción e inteligencia de acciones sincrónicas, etc. Ciertamente que en casi todas las comedias del Siglo de Oro español se observa, en mayor o menor grado, una técnica similar; pero creo que en ninguna se ha llevado al punto que en ésta. Y, no obstante, por muy esquemáticas que parezcan algunas escenas, están pormenorizadas, detalladas.

Me refiero al episodio de la "capa de color" entre el marqués de la Mota y Don Juan, en el que Tirso nos presenta al Burlador maquinando una de sus hazañas. Cuando el marqués se despide de Don Juan dándose cita para más tarde, éste, sin que medie otra referencia a Doña Ana que la que el marqués sobre su belleza y que el rey la tiene casada y no se sabe con quién, da orden a Catalinón para que siga a su amigo. ¿Para qué? En la mente de Don Juan ya germina la traición y quiere saber dónde habrá de ser. Y es la casualidad, el azar, el destino cómplice quien lleva a sus manos la misiva de Doña Ana al marqués. Exclama: "Venturoso en esto he sido" (II. 268), e inmediatamente, - hay que observar que inmediatamente y antes de leer la carta, añade:

Sevilla a voces de llama  
El Burlador.... etc.

y sin leer la carta sabe perfectamente que es cita de amor, pues que lo ha deducido muy fundadamente de su conversación con el amigo, y, muy fundadamente también, porque sabe que hay mujeres - con libertad clandestina.

Un inciso. "El público" sabe desde la primera jornada, que esta dama le está destinada. ¿Qué fatalidad le lleva a pretender burlarla? Hay quien, con dulzura poética y penetrando en

el mecanismo de las cosas fatales, dice que es la mujer que hubiera sido capaz de sujetar a Don Juan. Creo que es un gusto por las incógnitas. Pues ya hay demasiadas sombras femeninas interpuestas es su camino.

Don Juan duda en abrir el papel el tiempo justo que sus dedos emplean en hacerlo. La carta acusa al Conendador de casarla contra su voluntad; ella se resiste y se rebela; se ofrece al marqués, la cita es a las once y la seña una capa de color. Y Don Juan, tan pronto termina de leerla:

¡ Desdichado amante!.

¿ Hay suceso semejante ?

Ya de la burla me río.

¡ Coraró! ¡ Vive Dios!.

con el engaño y cautela

que en Nápoles a Isabela. (II. 299-304)

Don Juan tiene en estos momentos dos datos positivos y dos incógnitas que despejar. Son aquellos la belleza de la dama y la hora de la cita; quedando para posterior averiguación el color de la capa y la dirección de la bella. Don Juan falta cierto tiempo de Sevilla - justamente ese día ha llegado, exactamente la noche anterior, según se deduce por dos referencias: la de su padre al rey: "Anoche a Sevilla llegó con un criado" (II.10-11), y "Todo hoy os ando buscando y no os he podido hallar", como le dice el marqués de la Mota ( II. 154-155) - y por tanto desconoce el gusto del marqués en cuestión de capas y no puede dejar al acaso este detalle. ( Se dirá que es una insignifican-



cia, pero creo que por algo Tirso lo por menoriza). Cuando Don Juan le da esta referencia al marqués, cambiando la hora de la cita, - éste se despeña por su propia emoción, quiere que el sol apresure el paso y va en busca de la capa. Como Don Juan le lleva la ventaja de una hora, puede esperar su regreso y buscar una igual. Le queda por averiguar solamente el lugar de la cita.

Vuelve el marqués llamativamente ataviado. Un elegante noble no anda de noche con capa que no sea oscura. Don Juan, con una sola frase, nos revela en que estaba pensando:

Luego que la capa os vi,  
que érades vos conocí. (II. 453-454)

Puede preguntarse que si todo está preparado y presentado a la vista de todos no era necesario esta aclaración de Don Juan. Sólo que significa la ocupación de sus pensamientos y nos introduce en ellos, igual que hemos visto a Tirso ayudarnos a penetrar en los de todos sus personajes.

Inmediatamente:

DON JUAN.- ¿Qué casa es la que miráis?

con lo cual también sabemos que la mirada traiciona el ansia del marqués:

De Don Gonzalo de Ulloa (II.458-459)

Ya Don Juan tiene todos los datos. No necesita más. Comienza la acuciante llamada, pues de inmediato, sin respiro, pregunta, más que nada para alejar al marqués de aquel lugar:

¿Dónde iremos?

NOTA.-

A Lisboa. (II. 460)

"Mientras a la calle váis - dice Don Juan preparando -

su despedida del marqués para irse en busca de una capa de igual color - yo dar un perro quisiera!! El cómplice y jugueteo destino, que, en el fondo, lo confía, le ayuda también esta vez. El marqués, que esa noche ya no le importan aquellos que tenía ciertos, le dice que allí cerca le espera uno bravo, y le ofrece la capa para que mejor lo dé. Don Juan apremia para alejarlos de aquellos alrededores - proximidad de la casa de Doña Ana - y, a su pedido, pues el disimulo es absolutamente necesario y Tirso no deja un cabo suelto, el marqués le señala la celosía, le da el santo y seña, y lo cita para más tarde. Don Juan, por cínico y gigantesco humorismo y para confiar del todo a su amigo - otro cabo que no queda suelto aunque tenga o pueda tener otro significado - le pregunta qué clase de mujer es. Cierto que puede ser, efectivamente, otra aventura, pues tiene el nombre, dirección, hora apropiada, color de capa y calidad de mujer - "rosada y fría" - pero no es, en la mente de Don Juan, tal aventura, pues lo aclara al responderle a Catalinón con un ex abrupto, cuando éste, que cree que su señor duda en la elección, le pregunta:

¿Dónde vamos?

DON JUAN.-

Calla, necio, calla agora:

adonde la burla mía

ejecute.

(II. 500-503)

En "¿Tan largo me lo fiáis?" esta violencia de la contestación de Don Juan no figura, lo que permite suponer que en la nueva redacción Tirso dió un paso más hacia la internidad del personaje. Y en cambio suprimió allí la siguiente expresión, dicha por Don Diego Tenorio:



Esta es la capa  
que dijo el comendador  
en las postreras palabras.

ya que no eran necesarias porque todo se está viendo. En suma, -- en el segundo texto, "El Burlador", sobreviene el mayúsculo escándalo cuando el propio rey sale más allá de media noche a ordenar la prisión y castigo del marqués. Lo prenden por la capa comprometedora y Don Juan se salva porque hay otro castigo reservado para él.

Se podría decir que todo esto no es más que un hábil -- pero en modo alguno esquemático y convencional -- manejo de la intriga. Indudable. La intriga está contenida en los episodios, y los episodios son la "dinamita" impuesta por los caracteres. Estos, pues, deben ser revelados de tal forma que constituyan con el episodio un todo unitario e inseparable, vitalizándose mutuamente.

## II.- LA VISION DE LOS DOS PLANOS

Una idea dramática que pueda considerarse de absoluta -- legitimidad, procede de otra idea -- anterior por tanto y asimilada -- no legítima -- que es la idea de conflicto; o sea, oposición y -- lucha consiguiente. El antagonismo de potencias, sea de voluntad o intereses, crea un conflicto del que deriva la idea dramática, y conjuntamente ambos imponen la forma técnica del relato escénico. No nos detendremos a examinar la generalidad de este principio, harto palmario, así como tampoco la diversidad de conflictos que generen planteamientos dramáticos. Nos interesa solamente



establecer la correspondencia de esos tres elementos en "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra".

El conflicto se plantea en la oposición entre el hombre y Dios; las normas impuestas por éste y la voluntad del hombre contra ellas; su deseo de irrestricta libertad frente a la inconmensurable libertad de Dios -- en la que tiene que creer, -- pues no se lucha contra la nada o lo no existente -- arrastrando incluso la pérdida total.

La idea dramática - las bases de esta lucha - es que Dios quiere ganar al hombre para un destino eterno e infinito, a condición de que cumpla las normas no sin cierto sacrificio por su parte; pero tiene que contar -- aun siendo Dios -- con la voluntad de aquél. Y esta voluntad está sometida a su vez a las poderosas exigencias de la naturaleza, y, sobre todo, a la más poderosa, a la que "no hay hombre que se resista" (53). Si estas exigencias anidan en un carácter heroico, es evidente que un destino trágico lo acecha.

La técnica del relato escénico tendrá necesariamente -- que basarse en el establecimiento de dos planos paralelos: el plano humano y el plano trascendente; aquél, con sus tensiones de acción y reacción, las fuerzas individuales y sociales -- llámense orden institucional, costumbres, creencias, convicciones -- y éste, imperturbable, registrando los hechos y a la espera del saldo final de cuentas, en la instancia sin apelación de lo irrevocable.

Ahora sí consideramos oportuno decir unas breves pala-



bras sobre las fuentes iniciales de "El Burlador": antecedente real, y leyendas populares. Tirso no inventó la leyenda; Tirso no fue padre ni guía de Villamediana u otro tipo donjuanesco que pudiera servirle de modelo. Encontró una especie de modelo vivo que podía ajustarse no poco a la leyenda y, con entrambos, adivinando profundamente, crea un personaje que contiene ya perfiles de mito. "Hamlet", "Romeo y Julieta", "Otelo", están en pareja o similar condición de una narración corta, conseja o leyenda, en la que se adivina una poderosa obra dramática. No se pretende zanjar la porfía de si Tirso creó su personaje de una fuente u otra ni adoptar por comodidad la posición que acepte ambas raíces. Anteriormente hemos apuntado que no había contradicción íntima o esencial en admitir las dos posiciones, y ahora lo ratificamos. Pero creo que debemos sentir una fuerte inclinación -- pues es lógico cuando en una construcción dramática interviene una fábula -- que sea ésta la raíz inicial a la que se añade una prefigura humana. Se ha dicho que el modelo habría sido un ser humano -- que acometía semejantes tropelías. En todo caso, es posible que varios seres humanos, cada uno a su vez, hayan hecho cuando una, cuando otra, estas hazañas, y la imaginación popular las resumió en un solo sujeto, cosa que hace igualmente el arte al condensar lo que se da fraccionado en los individuos. Mas, utilizando, se podría preguntar, si es la leyenda la raíz más primigenia, ¿por qué el nombre de la obra no es a la inversa y se coloca antes -- "el convidado de piedra" que "el burlador"? La razón es sencilla, y podría denominarse principio generador o activo de la creación poética: la visión poética es la de un "carácter", no la de un-



hecho o varios hechos genéricos o específicos. Es el carácter lo que da el verdadero dinamismo a las acciones, sean cuales sean, y las llena de un contenido especial, singular y original. (Las -- "hazañas" del marqués de la Mota no son, siendo iguales, las de Don Juan).

Tirso tiene, pues, ante sí, un hombre hermoso, joven e inteligente, osado y valiente, aventurero y jugador, proclive a todas las corrupciones y que se mueve con soltura en todos los ambientes - condiciones que no se darían sólo en Villamediana, - pues ello significaría que todos los personajes donjuanescos de Tirso obedecían a un único modelo - lo cual es inadmisibles por la propia creación, las fechas y los temas, y sería rebajar al artista - y que constituye una prefigura, una parte del carácter pre-existente según las antiguas afirmaciones de Dilthey, sobre el cual la elaboración poética ejerce su dominio. Por otra parte, andan las leyendas comentando la osadía e impiedad de un mozo -- que no respeta ni teme los símbolos de ultratumba.

No importe, para los efectos del resultado poético, -- que un material preceda a otro. Lo cierto es que en su elaboración Tirso limpia al modelo vivo de superfluidades matonescas y tabernarias, le extrae las condiciones dudosas que hacen desmerecer su posible grandeza como rebelde y héroe, le insufla en cambio al máximo la significación de la virilidad - o, si se quiere, de los instintos poderosos - frenando al mismo tiempo toda manifestación que los rebaje a pura lujuria para dejarlos como naturalísimo principio generador, base de toda creación en la naturaleza, que no deben ser reprimidos ni desviados so pena de tocer-



el designio de aquélla y el real y verdadero sentido de éstos. - Ganará al fin la naturaleza, aunque no sea de momento, pues irrupirá y atropellará, briosamente, haciendo uso si es necesario, de subterfugios prohibidos. Toda represión tiene como consecuencia - la hipertrofia de la energía contraria; o ésta se disolverá en - tertuosas soluciones, nefastas y antinaturales. Don Juan, que no piensa mucho en tales cosas, siente, sin embargo, a fondo, lo que es natural y lo que es antinatural. El mismo dice lo que el respecto es cierto. Y atropello, viola y mata, porque su vida se ahoga en un mar de concepciones antihumanas. Todo esto en su plano.

Las leyendas o consejas - tan conocidas que no es necesario comentarlas ya, y que constituyen la raíz realmente importante de esta creación dramática - contienen el otro plano, el trascendente. La mente popular tiene la tendencia, sobre todo en los pueblos soñadores e imaginativos, a transformar los hechos - más naturales en fabulosos y fantásticos si no dispone del inmediato asidero de la realidad habitual. En algunas regiones gallegas, en las que se cree en la existencia de la Santa Compañía (55), los jóvenes van de una aldea a otra por los atajos, atravesando bosques que ocultan su identidad y su ruta, a lo que se llama "ir de mozas". En sus propios lugares son difíciles estas aventuras - porque son conocidos y su intención deberá ser en ellos clara y definida; mientras que en las aldeas más o menos lejanas incluso pueden ocultar su verdadera procedencia, y si alguna complicación surge de estos amores pueden permanecer en el anónimo un plazo - más o menos largo. Van después de sus faenas labriegas, al atardecer, aprovechan todo lo que pueden el tiempo para sus amores,



y regresan a altas horas de la noche, de prisa y por el más corto camino para descansar unas horas y volver a su trabajo, a través de aquellos pinos que entonces se pueblan de fantásticas y temerosas sombras. Cuando lo inevitable sucede, y se teme venganza de padres y hermanos, muchos se casan; pero algunos no pueden o no quieren, ya por su juventud e imposibilidad de mantener una familia, ya porque la huída forma parte del amor, del engaño y del desengaño, y prefieren emigrar. Una de esas noches no regresan ni a su amor ni a su casa. Desaparecen. Se los llevó la Santa Compañía - se susurra - como castigo del amor pecaminoso. Y un mozo sucede a otro en este riesgo de tropezarse con el fúnebre cortejo, llevado por la misma fuerza de la atracción natural. Si alguno de ellos, al atravesar un espeso robledal ve brillar - en los matorrales los fosforescentes ojos de una alimaña, corre, pues puede ser uno de aquellos cirios espectrales. Es un escalofrío que, en sentido contrario a la muerte y vida - les recuerda al del amor. Y vuelven, una y otra vez mientras les es posible - algunos a varias aldeas - a sentir el doble escalofrío, no menos placentero el uno que el otro, de la muerte, a la que hoy que -- burlar, agazapada cerca del amor, que también al fin ha de ser burlado.

Sabida es la relación de contrarios que se presenta en la intimidad psicológica del hombre, especialmente en el plano de sus instintos, que aparecen siempre acompañados de los instintos contrarios. El sexual parece haberlo comprendido el hombre - desde el albor de la Humanidad -- va siempre con el instinto de la muerte. Por eso ésta camina siempre al lado de Don Juan, que-



es la representación del instinto de la vida. "El instinto sexual - dice Steckel, (op. cit. p. 35) - es considerado como idéntico al instinto de la vida. Vivir la vida, en el idioma vulgar, quiere decir satisfacer el deseo sexual".

Otras veces, este plano del más allá toma la forma de una advertencia realmente macabra, muda, ejemplar. Hay no lejos de Betanzos - la antigua capital céltica de Galicia - dos aldeas, Abegondo y Guísamo, entre las cuales otra más pequeña, Orto, tiene un cementerio cuya puerta, cara al camino, tiene por fuerza que ver el viandante. En el machón izquierdo que sostiene el dintel - hay una hornacina que aloja una calavera, y bajo ella, en letra gruesa y negra, se lee:

Cómo te ves yo me ví,  
Cómo me ves te verás,  
todo se termina aquí;  
piénsalo, y no pecarás.

Tirso vio inmediatamente que el problema debería desarrollarse en estos dos planos, puesto que el humano se lo daba - el esbozo de su modelo vivo y el trascendente venía implícito en las leyendas y otras fábulas. Al referirnos al esbozo no lo hacemos necesariamente a Villamediana, pues Tirso ya había esbozado - otros burladores a los que hemos aludido profusamente al comparar ésta con otras obras, suyas y ajenas, sino el esbozo de una figura preexistente a la figura estética. Si comparamos lo que se conoce de los burladores que podrían haber sido modelos de Don Juan advertiremos de inmediato la agigantada figura de éste, su tremendo contenido vital y significativo, sus límites que tocan jus-



to con los del plano trascendente. En cambio, al examinar leyendas y fábulas nos encontramos que su plano está, desde el principio y totalmente, incluido en ellas. Tirso, pues, en su elaboración, acercó ambos planos: dio al humano la potencia suficiente para acercarse al otro, y tuvo a éste en constante relación con el desarrollo dramático.

La invitación a la estatua - en realidad el doble y mutuo convite estaba, como es sabido, en la conseja de la calavera pateada e invitada a la boca por el mozaibete impío; y está esencial e íntegramente conservada en "El Burlador". Pero en aquélla, con todo su indiscutible valor, el asunto no pasa de ser una imprudente temeridad que puede cometer cualquiera; mientras que en éste adquiere toda su significación puesto que en el repetido enfrentamiento del hombre con el más allá hay una conciencia personal que sabe contra qué y por qué ha luchado; siente y admite su derrota, aunque sigue insistiendo una y otra vez, ante la representación de ultratumba, que se le fían largo, como si tras los suyos advierta que vendrán otros impulsos renovados, y, al quedarse solo con el muerto, se interesa por el destino que haya tenido tras el umbral el que un tiempo fue un ser humano, un hombre como él.

Todo esto nos lleva a decir algo, aunque sea ligeramente, del carácter de Don Juan, ya no en el terreno psicológico, -- sino en el estructural del drama; es decir, como carácter trágico. Se ha dicho (56) - Tolstoi también era de esta opinión - que en la tragedia no existen caracteres pues los personajes están deliberadamente colocados en una situación-límite desde la cual



por fuerza han de despeñarse en el abismo que les espera. Si esto es fatal e ineluctable nada tiene que hacer ni puede hacer el carácter. Este se establece sobre una constitución biológica, un temperamento, al cual se sobrepone una serie de rasgos en cierta correlación, experiencias, reacciones específicas a ciertos estímulos y, en definitiva, típicas maneras de actuar frente a los hechos y circunstancias de la vida. Pérez de Ayala (57) afirma que la tónica de las acciones le da el carácter, así como las acciones dan la medida del carácter. Nada de esto puede producirse en una situación-límite, pues está preconcebido lo que ha de suceder pese al carácter tal o cual que ostente el personaje.

Pero aquello que decía Tolstoi de los personajes de Shakespeare es, en realidad, una de las tantas zambullidas de éste - en el más allá de la conciencia, presentándonos justamente la oscuridad genésica de los actos y su a veces tortuoso mecanismo. Nos lo presenta, está ahí, puede ser revelado, mostrado, pero no lo demuestra ni explica - lo cual sería contrario al arte - obligándonos a seguir el camino que un carácter - carácter en realidad - sigue él mismo para autocomprometerse. Por eso, en la tragedia de los celos, es Iago el realmente celoso, y no Otelo.

Don Juan nunca está puesto deliberadamente en una situación-límite; ni en la última, en la propia tumba del Comendador, porque él mismo se la ha buscado. Se podrá, en todo caso, invocar una especie de fatalismo constitucional. Si el propio Don Juan quiere llevarse a sí mismo a situaciones conflictivas sin que ninguna fuerza exterior le impulse a ello, será sólo porque su carácter así se le exige. Pero existen esas fuerzas exteriores, si --



bien profundas, que oscuramente excitan y estimulan. Otro, en su caso, huiría de tales situaciones. Octavio no acude a la cita de Isabela; Don Juan lo suplanta. Mota piensa acudir a la cita de Doña Ana; Don Juan lo suplanta. Otra cosa es el encadenamiento fatal de sus actos: por el goce de la mujer y la burla, traiciona a su amigo; trata de burlar a Doña Ana y mata al Comendador; ultraja su figura y acude a la cita de ultratumba. No se detiene ni ante la vida ni ante la muerte.

Tirso, como Shakespeare, y muchos años más tarde Tolstoi intuyó la misteriosa relación que existe entre la belleza y la violencia, entre el amor y la muerte, entre el peligro y lo hermoso. Una tempestad, en tierra o mar, es peligrosa y presagia -- muerte; pero es bella, terriblemente hermosa. Los dioses encolezados no serán más dables, pero sí más hermosos. La violencia toca a lo poético, como en Homero, en Esquilo y Sófocles, en Shakespeare, en Tirso. Cabe preguntar que perseguían esos artistas, sobre todo Shakespeare y Tirso, hombres modernos, al presentar esas ráfagas de violencia que azotan las escenas inglesa y española de su tiempo. Según Read, esta clase de autores nunca "condonan la violencia porque la tienen como una justa expiación contra el orden divino". En Tirso parece que contra el divino y el social; o éste, tal como estaba en su tiempo, era tan gravemente culpable que originó en su seno al "monstruo" Don Juan.

Es axiomático que entre el hombre y su medio social hay una relación estrecha y apretada que refleja por un lado los caracteres y las ideas de aquél, mientras que por el otro lado impulsa, orienta o constriñe sus puntos de vista; y sus reacciones.



Es un mecanismo complejo pero claro. El hombre no está frente a -- frente a la realidad desnuda, sino que ésta le llega filtrada por una serie de complicadas relaciones que, naciendo ya de uno, ya -- de otra, se tamizan mutuamente. Sólo en la violencia hombre y me -- dio están desnudos frente a frente, son ellos solos y no existe -- lo demás. Sólo en la vida habitual funcionan la ósmosis y los fil -- tros. Esta violencia, bajo formas artísticas, se transforma en -- tensión dramática, y nos permite ver cómo el mecanismo está dis -- puesto y preparado para el posible estallido, y cómo podría ser -- la consecuencia. Don Juan es un resorte pronto a saltar; su me -- dio, la presión que al fin no puede contenerlo.

Pero esta concepción del carácter de Don Juan sería har -- to simplista de no existir otras importantes causas que estimulan sus reacciones. Bastarían como hilos conductores hacia las líneas de su carácter esos dos elementos que se acababan de apuntar - vida y muerte - que ya estaban esbozados en las consejas. Entre estos -- dos polos hay una voluntad poderosa que arrolla cuanto estorba a su realización. El todo por el todo es el planteamiento que hace al individuo la voluntad que alcanza proporciones heroicas. El -- tener que elegir viene impuesto desde afuera; el poder elegir -- sólo emana del interior del individuo. Hacerlo es una coyuntura -- provisional en el primer caso; mientras que en el segundo es un lance definitivo. Ninguno de los dos polos tendría valor sin el otro, si no existe entre ellos permanente y tensa relación; de -- lo contrario, no sería más que un estado vegetativo más o menos prolongado. En Don Juan no hay caprichos. El primero de esos po -- los, sin el otro al otro extremo y no sostenido por la voluntad --

poderosa, lo dejaría reducido a un mujeriego común; el segundo, -- sin la justificación de saber lo que se juega, sin la conciencia de lo que se hace, lo dejaría reducido a un atolondramiento, a una imprudencia, a una bravata de baja ley. Don Juan no bravuconea, pues enfrenta lúcido la muerte en varias formas: escalando balcones, atacado, naufrago, frente a ultratumba. Hacer uno y lo otro es lo que justifica hacer lo uno y lo otro. Voluntad y valor de actos igual que voluntad y valor de convicciones. Don Juan opone su voluntad y su valor a todo lo que ahoga la auténtica vida que lleva en sí como total y definitivo aliciente para vivirla. Y para morir, pues sabe que, aún lejos, se entregará a la -- muerte que siempre lo acompaña como el riesgo lógico de todo lo que emprende. Don Juan da los pasos necesarios para estar lúcido en los dos planos, y esto es lo que lo justifica total y plenamente. Don Juan puede elegir. Y elige.

Hay otro punto, aunque escabroso, importante de encajar y que atañe en cierto modo al carácter de Don Juan. No lo tocaría si no se hubiese puesto tantas veces en tela de juicio la recta hombría del "burlador".

Personas muy versadas en problemas biológicos han afirmado o lanzado la sospecha en forma que constituye afirmación, -- el desvío sexual de Don Juan. Estudios críticos, científicos, y -- hasta dramas y novelas han tratado el asunto. No soy autoridad en ninguna de esas materias y sólo baso mi disconformidad en dos puntos: El Don Juan de Tirso, éste al menos, no es ningún intersexual físico ni psíquico; y segundo, que creo en la agudísima intuición



de Tirso y en su perfecta puntería estética. Madariaga (58) y Ortega Gasset (59) niegan la posibilidad de un Don Juan sospechoso o proclive al homosexualismo de cualquier tipo que sea. Sólo una serie de alambicados razonamientos pueden concluir en lo contrario. La existencia de tipos que comienzan en mujeriegos y son luego tráfugas - siendo así que la naturaleza indica que sucede a la inversa por la desorientación inicial de la adolescencia - no permite deducir la generalización ni que el fenómeno se dé en el "Burlador" de Tirso, al que todos consideran no sólo el inicial, sino que todo Don Juan posterior no añade nada al original de aquél. Que Don Juan busque a través de las mujeres un ideal y no lo encuentre nunca, que jamás se enamore y ello significa que no aprecia a la mujer, que busque el secreto de sí mismo y se le resista, que sea un narciso y ahí comience un vericuetto - espiritual tortuoso; que, como dice Lenormand, le vean ojos de mujer y que su amigo sea secretamente el motivo de su inclinación, nada de ello tiene valor para su real y verdadero diagnóstico. Y no es cierto que Don Juan profanda, porque sí, que las mujeres se enamoren de él. Parece que Tirso hubiese respondido de antemano a esta observación presentando a Tisbea, mujer solicitada y nada complaciente, atraída fulminantemente por Don Juan cuando éste está desmayado tras la fatiga y esfuerzo por salvar a Catalinón, e inmediatamente Tisbea se enamora de él, arrebatadamente, apenas el "Burlador" pronuncia las primeras palabras. Tampoco es cierto que la atracción que Don Juan ejerce sobre la mujer sea antinatural y "un rasgo de sexualidad femenina, pues biológicamente el macho normal es atraído por la hembra" (Marañón).



Sospechamos que hay aquí una apreciación doblemente falsa. En primer lugar, en la naturaleza es el macho el más dotado de elementos atractivos y llamativos: la melena del león, el plumaje de los pájaros, la cornamenta de los cérvidos, la laringe del canario. El gallo, pese a su canto desabrido, es más hermoso que la gallina, y ésta canta peor todavía. Una pequeña excepción, y no total, se da en la luciérnaga: es la hembra, gusano casi feo y casi inmóvil, la que, con su luz, más que atraer, indica su "posición en el espacio" al macho, que es un insecto ágil, de hermoso coselete y patitas largas y saltarinas. Si la hembra es la que asegura la continuación de la especie es natural que se sienta atraída por las dotes de los machos, y no ciegamente. "Únicamente el hombre - decía Schopenhauer - cuyo cerebro está enturbiado por el instinto sexual, puede llamar bello a una raza achaparrada, hombriangosta, piernicorta, anquiboyuna, de cabellos largos e ideas cortas. Más justo sería llamarle el sexo antiestético". Quizas se haya confundido o puesto escasa atención en el examen de ciertos "tenorios" - como se les llama a los mujeriegos que gustan a las mujeres por su compañía alegre y agradable - y se haya juzgado sobre su vanidad y simulación (su deseo de ser tenidos por muy hombres y muy afortunados), cuando en realidad se trata de aspirantes a donjuanes o de donjuanes imaginarios.

El segundo lugar, parece que no se ha tenido en cuenta el "efecto cultural" en el sentido de normas sociales que o-



bligaban al recato femenino que convertían a la mujer en presa — del machismo. Don Juan, el legítimo y verdadero espíritu donjuanesco, ha liberado a la mujer de aquella esclavitud y de aquel falso concepto y le ha permitido tener su opinión más acorde con la naturaleza; y elegir también como hace Doña Ana.

En suma, tanto para el hombre como para la mujer no debe existir opresión sobre ese instinto; debe ser conservado dejándolo en su nivel natural, adecuado. La represión del instinto sexual, aparte de obligarle a adquirir formas y caminos tortuosos, equivale — por el mecanismo psicológico de los instintos — contrarios asociados — a poner al ser humano constantemente al borde de la muerte. Como esta represión no produce la muerte directamente — pero sí puede inducir al suicidio — el hombre, o la mujer, enferman psíquicamente, se evaden, en su defensa, de la realidad antagónica e injusta. Desde este punto de vista Don Juan simboliza al liberador.

Debemos aceptar el supuesto previo de que de cualquier manera que para su estudio se descomponga un drama hemos de encontrar al fin una esencia trágica que comprende todo. Y por — cuantos más cauces lleguemos a esta esencia — aunque algunos parezcan contradictorios según los puntos de vista que se adopten — tanto más claramente se nos aparecerán los significados por identidad, semejanza o contraste. Ningún elemento de una obra de arte aislado de la estructura general tiene valor en sí mismo, según afirma Vigotski, porque una auténtica obra de arte es un to-



do armonioso, un perfecto mecanismo que funciona compenetradamente. Elementos al parecer insignificantes adquieren su verdadero sentido al ligarse a aquellos otros con los que tienen una relación íntima aunque velada u oculta; por tanto, en la interpretación no puede tomarse un detalle y ser analizado en sí mismo con prescindencia del contexto general; antes al contrario, cada punto debe ser probado en su fidelidad al esquema. Si éste no se resiente y detiene es que era correcta y adecuada su ubicación en el mismo. Cuando no, habrá error en el planteamiento del esquema o la pieza probada no era de su mecanismo.

Hemos indicado tácitamente al iniciar este trabajo, y se ha visto a lo largo de él, cuán innumerables son los cauces que puede seguir la interpretación de esta señera obra de arte que es "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra" de Tirso de Molina, sobre la que, literalmente, se ha abatido la crítica. "El Burlador" no tiene una significación única, dando lugar a que cualquier nueva interpretación de alguna fase - si resulta acertada - obligue a modificar en cierto modo la estructura exegética total. Esto se corresponde con la estructura tan proteica del drama y sus muchos aspectos que desentrañar. No se excluyen unas a otras las interpretaciones, en razón de la pluralidad de los posibles enfoques. Se quiere decir con esto que una interpretación histórica no excluye a la interpretación ética. Tampoco se excluyen las opiniones adversas o favorables al personaje - todas pueden aceptarse provisionalmente quedando sujetas a ulterior



comprobación) - pues cada una de ellas está formada desde su campo, ya sea histórico, estético, social, y, si se quiere, jurídico o psiquiátrico. Lo que si debemos excluir definitivamente es la idea de que " El Burlador" es una obra de arte casual, de puro azar, de apresuramiento . Y que a Tirso se le escapó de las manos. Quienes tal creen tienen poca estimación por el talento y la sagacidad de Tirso; o no le conocen lo suficiente. Lo que Tirso quiso decir lo dijo, y ahí está. Lo que Tirso quiso dar a entender está también ahí. Lo que Tirso comprendió de su personaje no se ha visto realmente ampliado hasta hoy. No hay que confundir los puntos de vista desde los cuales se le interpreta con la interpretación global, que sólo puede ser una: la estética. No importa que los juristas, por ejemplo, o los biólogos, den su opinión de especialistas, puesto que si se adopta " su punto de vista", Don Juan resultará ser siempre otro. Que Tirso no supiese de la existencia de "mensajeros químicos" u hormonas es de tan poca monta como su ignorancia de la Declaración de los Derechos Humanos, cosas ambas pertenecientes, por decirlo así, al siglo XX. Pero que Tirso conocía el contenido de aquel mensaje y sus resultados está tan fuera de duda como que sabía y sentía los derechos humanos. Era defensor de éstos y conocía la esencia irracional de aquéllos. - Ya se ha apuntado algo referente al conocimiento que tenía del carácter neurótico, y no es cuestión de discutir ahora ésta u otras profundas intuiciones de los artistas.

Hemos aludido a la precipitación o apresuramiento. La



prisa es un concepto de indudable relatividad. También es relativa la precipitación. La rapidez, la prontitud, son matices de la prisa - y muy importantes - que en modo alguno implican ignorancia de lo que se hace. Y mucho menos pueden aplicarse los términos precipitación y apresuramiento a los íntimos procesos mentales, cuya celeridad es asimismo relativa. Lo premioso o precipitado será, en todo caso, el proceder reflexivo. Si se basa el apresuramiento en algunos versos descuidados, algunas rimas imperfectas, un verso que falta por haberse resistido momentáneamente su expresión, o algunas cuartetos trunca, todo esto - de ser así y no deberse a corrupciones y alteraciones del texto por otra mano - gravitará sobre lo perceptivo y no sobre el contenido y significado de la creación. El poeta que escribe recalentado el cerebro por el impulso creador, que ve en pos de una imagen estética de su intuición, mal haría en empeñarse para corregir la forma externa de tal o cual pasaje en detrimento de la auténtica belleza y del auténtico significado. La corrección puede hacerse después, si hay tiempo y no pesa el olvido; cuando no, ahí quedan esos defectos externos, incapaces, aunque sean legión, de empañar el brillo del hallazgo escalofriante. No se puede, pues, juzgar a Tirso en su más externa externidad, ni se trata de atribuirle opiniones que un poeta no entrega en forma dogmática; para expresarlas tiene el simbolismo de las formas artísticas. Parece, por tanto, necesario - pese a ser la obra de Tirso de Molina un ciclo cerrado - rehacer constantemente la exégesis.



Hemos anotado, por ejemplo, la opinión de Valbuena Prada sobre la técnica precipitada y descuidada de Tirso en "El Burlador", y su ejemplo de la poca lógica preparación del convite a la estatua; y hemos dicho unas breves palabras al respecto. Creemos, con toda reverencia, que se trata de una apreciación muy simple - tanto desde el punto de vista psicológico como del estético. Pero ahora vamos a enfocarlo con la visión de los dos planos.

Ante todo, hay principios de economía dramática y no puede aceptarse que Tirso, especialmente en esta obra de acción tan clara y directa, se apresurara en desarrollar los pormenores del convite cuando también era necesario en absoluto, sino que lo hubiese contado brevemente al desarrollo posterior en todo lo que tiene de enigmático, primario y de espectacular y fantástico después. Podría argüirse que el episodio de la capa de color, previo al intento de burlar a Doña Ana, está desarrollado con todo pormenor y que igual pudiera haberse con éste, puesto que se trata nada menos que del prólogo a la condenación de Don Juan; pero ya hemos visto la intención, necesidad y significado de aquél.

La visión de los dos planos nos ofrece una simplificación perfectamente clara. En ellos, como hemos dicho, van desarrollándose las acciones. Una, la humana, con todas sus variantes y complicaciones, y, paralelamente, en el otro plano se van suando pequeñas y grandes contabilidades en que las partidas están siempre con los Mandamientos, que Don Juan viola sucesiva y sistemáticamente. "¡ tan largo me lo fiáis" ( que no debe decirse "dis-



do tan breve cobrarse"--contundentes palabras y conceptos de la crematística, fiar y cobrar), se expresa desde las primeras escenas y se mantiene hasta el final, justamente en el plazo inmediatamente anterior a hacer Don Juan el pago de sus deudas. Si lo trascendente, implícito en las constantes advertencias del castigo divino no corre paralelo al plano humano; si el convidado de piedra o el convite a la calavera eran tan conocidos del público por las leyendas y consejas; si el enigma y fantasmagoría que siguen, en los que además se demuestra el valor de Don Juan ( otro detalle de economía dramática), deben aprovecharse al máximo por su significación ¿por qué sería necesaria una larga escena inútil para preparar el convite; por qué no está lógicamente preparada si está preparada suficientemente en lo subyacente de todo el desarrollo? La lógica artística no tiene los mismos principios y desarrollo de la lógica común. Los planos, o, por mejor decir, el desarrollo en dos planos es fundamental como técnica adecuada en este caso. Es evidente, pues, que Tirso, en su esquema dramático, ve el desarrollo en estos dos planos, igual que en "El Condenado por desconfiado", ya que en ambos se trata del enfrentamiento del hombre con la divinidad, el destino trascendente del hombre, y su voluntad y mérito para ganarlo.

Observemos, por otra parte, que Don Juan influye poco o nada en el destino de los otros, de aquellos con quienes entra en contacto más o menos íntimo. Es así, por paradójico que parezca a primera vista. Y volvamos a nuestro eterno "caballo de ba



talla": la descuidada factura de "El Burlador". Si esto fuese así nos encontraríamos con un fabuloso descuido, que seguramente haría sonreír a Tirso. No debemos engañarnos. Pese a todo lo que hace y lo que interviene desordenando vidas humanas, Don Juan no tuerce el destino de los demás, sino el suyo propio. Es él quien se condena. Las relaciones de Nápoles con Castilla no han sufrido complicaciones diplomáticas pese a la "ofensa a su honor" que -- Don Juan le infiere yaciendo con Isabela; ésta se casa al fin -- con Octavio, Aminta se casa con Batricio, el marqués de la Mota con Doña Ana, y Tisbea se casará sin duda con Anfriso después -- de un resentimiento -- nos gusta imaginarlo así -- más o menos largo; el Comendador queda vengado, si bien por directa intervención de la potestad divina, pues de otro modo hemos visto que resulta imposible; siguen su curso las campañas de las huestes castellanas contra la morisma, Don Pedro seguirá ejercitando sus habilidades diplomáticas, y todo quedará en orden después de la condenación de Don Juan. En origen: burlesco, perros muertos, libertad clandestina, errores políticos, intolerancia, corrupción, desigualdad, abusos de los poderosos, y gritos que en el desierto -- claman por la justicia, entre cuyas voces se oye, muy fuerte, -- la de Tirso. Y sigue impertérrita la presión de una fría, insana e inhumana moral.

Cada uno es responsable de su propio destino. El fatalismo antiguo hacía a los hombres víctimas de los dioses; el fatalismo moderno los hace víctimas del medio social. La teología



dice que los seres humanos reciben todos la misma proporción de gracia suficiente, y en ellos está convertirla en eficiente por medio de su libre albedrío, entrando todo ello en el mecanismo de la predestinación. Sin el concurso de la voluntad del hombre es imposible su redención. Son, pues, la voluntad y los actos del hombre los que pesan y cuentan. Por tanto, el destino no es un futuro hacia el cual vamos, sino un pasado que nos da alcance. "El condenado por desconfiado" - por algo lo emparejábamos con "El Burlador" - no es otra cosa que el juego de estas gracias suficiente y eficiente, libre albedrío y predestinación. El predestinado a condenarse es Don Juan, por no haber, no poder, no saber o no querer convertir en eficiente su gracia suficiente, empecinarse en ello y sublevarse a cada paso. En esto reside su grandeza, en aceptar su destino alegremente, valientemente, jovialmente, pero con toda seriedad y conciencia de ello. Vendería cara la vida en el palacio de Capelos, salva a Catalinón de la muerte, va donde le han convidado sólo porque el muerto no le moteje de cobarde, ofrece levantar los pilares de una tumba, se interesa por el estado de gracia o en pecado del hombre muerto por él, se enfrenta a todos los seres humanos, y para sus fechorías pide complicidad al cielo. No con él deben condenarse necesariamente sus socios en el pecado - que cada uno tiene su propio destino - pues incluso el marqués de la Mota, burlador degradado, nos muestra cuál otro puede ser el suyo, pues entrará en la ronda de las normas sociales incluso por la vía matrimonial.



Transfiriendo esto a la visión de los planos, vemos que pese a la intervención de Don Juan en la vida física de los otros no puede intervenir ni influir en su destino trascendente, y casi ni siquiera, bien mirado, poco o muy poco y transitoriamente en el humano. La responsabilidad social podrá ser colectiva, pero la responsabilidad moral es siempre individual. ¿Qué significado tendría entonces que Tirso junto a aquellos que querían juntarse pese a desfloraciones fraudulentas, conatos de traición, traición y escarceos codiciosos, y deje desenvolverse a todos en sus ocupaciones habituales? Si Tirso hubiese dejado en las brumas de lo inexpresado esa de "me caso con Isabela, ya que ha enviudado", "yo con mi prima", "nosotros con las nuestras", o sea, el aparente "final feliz", habría cambiado evidentemente el significado de la obra, puesto que si hay final feliz en esta tragedia en que la eternidad y la gloria, en el plano trascendente, y la vida en el humano, se han jugado a una carta. Porque Don Juan cree en la muerte eterna, o sea la condenación, y en la muerte inmediata que siempre va con él y él siempre la siente a su lado. De ahí ese su gesto de soberbia displicente y de superioridad elegante. (60) No. Don Juan es responsable por sí mismo, y, aunque parezca una monstruosa herejía - que no la es - Don Juan asume una responsabilidad prometeica, absorbe el castigo y acepta su destino trágico a cambio de indicar a los hombres el camino de la alianza entre la naturaleza y las normas morales, la recíproca armonía entre la ética y la vida. (61) Cierta crítica, en forma delirante, acusa al "Burlador" de acometer, violar, a-



tropellar. Debería también acusar, en la misma forma delirante, - el ambiente de ideas inhumanas, retorcidas y tenebrosas en el - cual era imposible respirar la auténtica vida. Don Juan no es un simple transgresor, sino más bien un precursor (por eso sólo burla la vírgenes), una víctima propiciatoria para que el mundo se de-cuente del funesto error de una concepción no humana de la vida.

Anotemos también el final de la obra con la visión de los dos planos: allí se dice, primero, que todos se junten y todo siga, pues ha desaparecido o muerto la causa de los desastres; y después, que se acabe el condenado de piedra. Vida humana primero, en bodas, iniciación y fuente de la misma; piedra, vida pe-trificada después, y que recibe, - como debe acabar frente a la - vida, lo inerte, el lastre, las ideas no sólo muertas, sino pe--trificadas, impenetrables, inservibles.

Señalemos, por último, por si quieren cotejar paso a - paso "El condenado" con "El Burlador", que en la primera de estas obras, anterior en cuatro o cinco años a la segunda, la visión de los dos planos - está tan elaborada y ofrece tantos puntos de interés específico.



### III.- DIFERENCIAS SIGNIFICATIVAS

Ponemos fuera de toda duda que "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" es la segunda redacción, corregida y condensada de "¿TAN LARGO ME LO FIAIS?". Hay entre ambas, diferencias notables que es necesario establecer no sin antes hacer la salvedad de que Tirso no pretendió "explicar" su personaje - ya que - una obra de arte podrá ser explicada por un estudio crítico, más no por otra obra de arte - sino perfeccionar ciertos detalles de técnica que, al mismo tiempo, permitían ver más profundamente el carácter del mismo. Y también suprimir otros que realmente no eran necesarios para la comprensión de lo que allí sucede. Tirso escribía para la escena. Esto quiere decir "pensando en la escena" y por ese encontramos que entre una y otra redacción - no se puede decir versiones porque es una sola - hay diferencias en favor de la concisión o transformaciones en favor de la comprensión, sin olvidar que, tratándose de Tirso y su carácter satírico, las haya también en favor de la mordaz ironía.

Que la soltura en escribir y el dominio del idioma permitiesen a Tirso rapidez en sus redacciones justifica suficientemente que se encuentren algunos errores en ciertos casos, pero - también alteraciones intencionales en otros. Un autor - digámoslo con absoluta convicción - escribe para su época. Quien pretende escribir para la posteridad corre el peligro de que ésta - y a veces en plazo breve - le dé un rotundo mentís. La longevidad-



de una creación artística depende de la vitalidad sustancial que ésta tenga y será mayor cuanto más lejos en el pretérito hunda sus raíces. Don Juan las hunde en el alba de la humanidad y en el amanecer de las religiones. Puede decirse también, ironizando, que en el medio día de la sociedad. Tirso de Molina crea su personaje en un ambiente "posible", trayéndolo de las profundas realidades humanas y proyectándolo sabe Dios hasta cuándo.

Lo importante ahora es comparar ciertas diferencias -- significativas en abono de la idea fundamental: la segunda redacción de "El Burlador", ya que en él se encuentran modificaciones, ligeras unas, sustanciales otras, de interés técnico indiscutible. El escollo que representa el hecho de la "impureza" de muchas comedias españolas de su tiempo, y que los comentadores han resuelto unas veces tomando la opinión de otros, y en algunos casos ajustando a uno de los textos pasajes del otro en busca de una mayor comprensión no podemos tomarlo en consideración, ya que aquí se trata de demostrar que la técnica de Tirso en esta obra es muy especial y un tanto diferente de la familiar, y nos atengamos a las versiones comunes en la actualidad. Ellas bastan a -- nuestro objeto.

La primera corrección que encontramos está ya en la -- primera escena del drama. No es la materialidad de reducirla en una docena de versos, sino en la concisión e intensidad que gana en "El Burlador" comparativamente con "¿Tan largo?". A la advertencia de Isabela para que Don Juan salga sin hacer ruido de és-



ta, sustituye el deseo de que salga con mayor seguridad, suponiendo siempre que se trata del duque Octavio. A la expresión del peligro que con su aventura corre Isabela, y a sus consideraciones sobre la entrega de su honor, sustituye la idea de su satisfacción y el cumplimiento de promesa. Siempre, en ambas, Don Juan es el hombre sin nombre; pero mientras en T.L. ("¿Tan largo me lo fiáis?") dice que es un hombre que allí ha gozado su ella, en "El Burlador" Tirso ha considerado innecesario decirlo. Por todo esto, se aprieta la textura de la escena. Mayor vigor, más celeridad en el desarrollo, igual claridad.

Igual concisión se encuentra en la escena V de ambos dramas en favor de "El Burlador", y también la modificación de cómo considera el hecho Don Pedro Tenorio. Mientras que en T.L. Don Pedro opina que la aventura de Don Juan es en ofensa suya—entendiéndose que pone en peligro el éxito de su misión, aunque esto no está muy claro, ya que puede interpretarse rectamente lo que se dice—en "El Burlador" la expresión: "Perdido soy si el rey sabe este caso" aclara el verdadero pensamiento de Don Pedro. En esa misma escena Don Juan se acusa y dice que "Es ciego y loco quien ama", y aunque sabemos que es un insigne mentiroso, es más lógica y más concordante con su verdadero carácter la de "El Burlador", defendiéndose con el recuerdo que le hace a su tío de que ha sido mozo y enamorado. En el primer drama es Don Pedro el que se ablanda pensando en que Don Juan es su misma sangre, y en el segundo es el propio Burlador quien recuerda este detalle; en el



primero, la curiosidad de Don Pedro se reduce a saber quién era la dama, mientras que en el segundo, al decírselo Don Juan, se interesa por saber cómo y qué medios usó. Más significativa, asimismo, es la razón por la que Don Juan está en Nápoles: en T.L. se dice que fue enviado allí por insufrible y como desterrado, empleando esta especie de destierro en no dejar en paz ni a solteras ni a casadas; en tanto que en "El Burlador", con cuatro versos más no se deja lugar a dudas sobre el pasado de Don Juan haciendo mención de la incógnita dama española. Y, como familia muy allegada al rey de Castilla se le hace figurar entre los caballeros del embajador. Este recuerdo a la burlada en España, que se introduce aquí con harta razón, se encadena con los episodios que tratan de las preferencias del Burlador, que en T.L. son un tanto ambiguos.

La iniciación de la escena VI de T.L. fue suprimida en "El Burlador" por absolutamente innecesaria, tanto porque el rey de Nápoles es sólo un pretexto como porque lo que dice nada añade a la comprensión del drama ni es cosa que se relacione con él. Las consideraciones que hace sobre el honor son, en cambio, de mayor alcance en la segunda redacción, pues establece una coherencia imprescindible.

La modificación de la actitud y pensamiento de Don Pedro imponían, lógicamente la de la confesión de Isabela. Siempre es Don Pedro quien dice al rey que de ella se trata y luego la mujer se disculpa largamente, para terminar siempre pensando que el du-



que Octavio puede remediar el yerro. También en "El Burlador" la concisión ha hecho ganar calidad e intensidad, presentando a la mujer ruborosa y avergonzada, que, con aquellos dos "Señor..." - explica su sentimiento por algo que se ha visto por todos con todo detalle y desde el principio.

La escena IX de T.L., que corresponde a la VIII de "El Burlador" por la supresión del monólogo del rey de Nápoles ha sido también modificada, esta vez sustancialmente, pues las consideraciones de Octavio tocan al amor pero no al honor. Y, advirtámcx lo ya desde ahora, el carácter de Octavio pese a vérselo en episodios similares en una y otra obra, no está del todo definido en T.L. en cuanto a su personalidad: su inestabilidad, su debilidad volitiva, la falta de seguridad en sí mismo, que lo muestran como un carácter neurótico están claramente definidas en la segunda versión. Las mismas lamentaciones que hace al saber la que llama traición de Isabela, más reiteradas en T.L., quedan ahí, y aunque pide que muera el villano enemigo, da marcha atrás y sólo piensa en sí mismo. Tampoco más adelante, pide al rey de Castilla autorización para el desafío, sino que solicita se le den satisfacciones a Isabela. De todos modos, la escena está mejor tratada en "El Burlador".

La escena XI de T.L., que corresponde a la X de "El ... Burlador", es el monólogo de Tisbea. Más breve en la primera y más intenso y expresivo en la segunda, no alude en aquella a su virginidad, sino que al final, ya burlada, se refiere a su des-



honra y a su honestidad profanada. Si anotamos que la escena de Aminta en el Alcázar, al que cree lugar de sus bodas definitivas con Don Juan, no existe en T.L., y por tanto no figuran en éstas las palabras "Decid como fui doncella a su poder", se pasa muy de largo, casi imperceptiblemente, sobre el problema de la virginidad, que como hemos visto, tiene un especial relieve en "El Burlador" y que por algo Tirso destacó en éste. La escena de amor de Tisbea, aun siendo muy buena en T.L., resulta excelente en "El Burlador", si bien esto no tiene tanta importancia ya que se trata de expresiones sueltas, más o menos semejantes, pero no alteran para nada la significación total.

El desafío que Octavio pide al rey de Castilla en "El Burlador", no existe en T.L. Aparte de la emoción que pueda producir el afán de venganza de las fuerzas reaccionales del drama y ésta es una de ellas - ayuda a situar la acción en el momento histórico preciso, ya que sin necesidad de hacer definiciones y alusiones que la economía del drama no admite fácilmente, hace la vertebración absoluta que es característica de los grandes creadores.

Los pormenores de la burla de Doña Ana tiene también variantes. Son varias y se refiere al episodio completo. El episodio de la capa de color nos ofrece ante todo uno de los juegos de palabras en los que Tirso era maestro. En T.L. el juego está así:

CATALINON .-

No se escapa



nadie de ti.

DON JUAN.-

El trueco adoro.

CATALINON.-

Echaste la capa al toro.

DON JUAN.-

Escapéme por la capa.

Más que un juego de palabras parece un trabalenguas.-  
En "El Burlador" sufre una transformación que agudiza la burla-  
por la inversión de los términos:

CATALINON.-

Echaste la capa al toro.

DON JUAN.-

No. El toro me echó la capa.

En realidad, es un cambio en el juego de palabras que-  
no tiene importancia más que para mostrar una vez más la habili-  
dad de Tirso; pero ya hemos dicho antes que el episodio era im-  
portante porque prenden al marqués por ella y le acusan de la --  
muerte del Comendador. En T.L. es justamente éste quien dice lo  
de la capa. Es necesario reproducir los parlamentos.

T.L., jornada II, Esc. XLIII. Don Juan entra haciéndose  
pasar por el marqués. Doña Ana se da cuenta de que no y grita. -  
Acude al Comendador y Don Juan quiere entrar con él en razones -  
insistiéndolo, como un momento antes a Doña Ana, que es el de Mota.

DON JUAN.-

Escucha.

COMEND.-

No hay escuchar,

que ya he sabido lo que es  
con esas voces que han dado.

DON JUAN.-

Tu sobrino soy, que he entrado  
aquí.

COMEND.-

Mientes, que el Marqués  
de la Mota, mi sobrino,



tan grande traición no hiciera.  
Mi honor viva, el traidor muera  
autor de tal desatino.

DON JUAN.-

El marqués digo que soy.

COMEND.-

Pues si eres el marqués, piensa  
que es en ti mayor la ofensa,  
y más ofendido estoy.

¡Muere, traidor!

Don Juan mata al Comendador y huye. Igual en "El Burlador" el final de muerte, pero antes: Don Juan sólo insiste que es el marqués cuando está con Doña Ana, pues cuando llega el Comendador sólo le pide que lo deje pasar. "Por la punta de esta espada", dice el Comendador; y tras la riña es muerto. Don Juan huye.

La escena XVI de esta segunda jornada de T.L. incluye al Duque Octavio entre la gente que va a prender al marqués por la muerte del Comendador; también con ellos, y a su mando, va Tenorio el viejo.

DUQUE OCTAVIO.- ¿Qué gente?

MARQUES.-

Gente que aguarda  
saber de aqueste alboroto  
la ocasión.

TENORIO.-

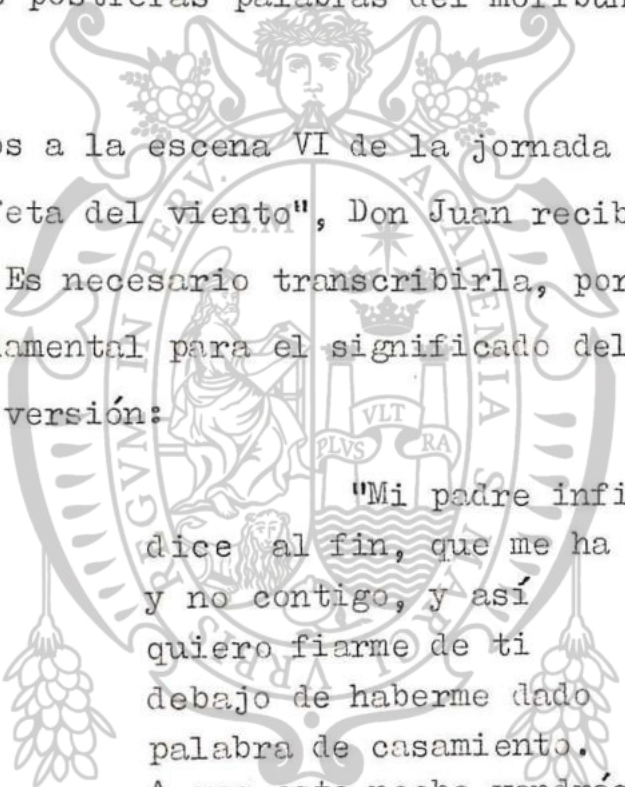
Esta es la capa  
que dijo el Comendador  
en las postreras palabras.

DUQUE OCTAVIO.- Préndanle.

En "El Burlador", esta escena ha sido sustancialmente modificada, pues no aparece el Duque Octavio, que aquí sí es ab-

solamente postizo y no como Don Pedro encargado por el rey de Nápoles de prenderlo, a no ser que se trate de un juego escénico no muy justificado tampoco. El caso es que no existe el duque ni tampoco el viejo Tenorio, que en todo "El Burlador" se le nombra y no aparece; el encargado de la prisión es Don Diego, justamente padre de Don Juan, el cual no hace la menor mención de la capa de color ni a las postreras palabras del moribundo Comendador. Ni era necesario.

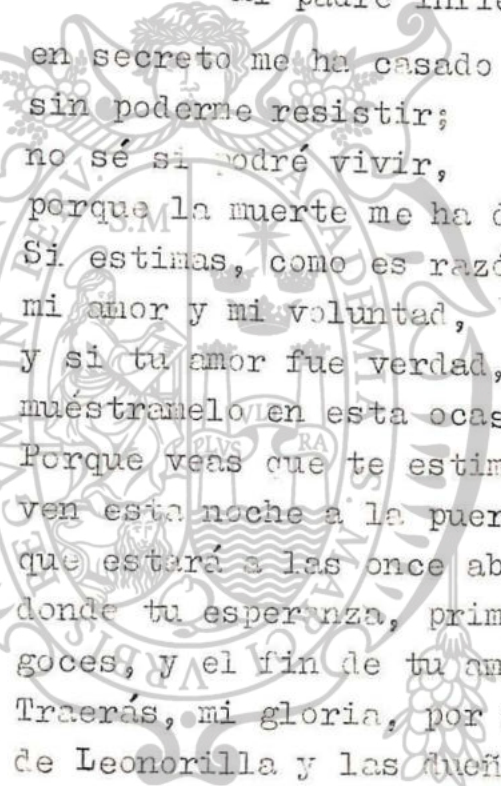
Volvamos a la escena VI de la jornada II de T.L., cuando, "por la estafeta del viento", Don Juan recibe la carta destinada al marqués. Es necesario transcribirla, porque incluye una modificación fundamental para el significado del drama rectificado en la segunda versión:



"Mi padre infiel  
dice al fin, que me ha casado,  
y no contigo, y así  
quiero fiarme de ti  
debajo de haberme dado  
palabra de casamiento.  
A que esta noche vendrás  
a las once, y hallarás  
abierto para este intento  
cierto postigo, y por señas  
una capa de color  
te pondrás, porque Leonor  
la esclavilla y las dos dueñas  
te dejen entrar, bien mío,  
y adiós"



La carta, en "El Burlador", es un tanto diferente y -- tiene otra significación, pues por ella vemos la rebeldía más -- claramente acusada, que se trasluce en la alusión que hace a la resistencia que opuso el casamiento con otro.



"Mi padre infiel  
en secreto me ha casado  
sin poderme resistir;  
no sé si podré vivir,  
porque la muerte me ha dado.  
Si estimas, como es razón,  
mi amor y mi voluntad,  
y si tu amor fue verdad,  
muéstramelo en esta ocasión.  
Porque veas que te estimo,  
ven esta noche a la puerta,  
que estará a las once abierta,  
donde tu esperanza, primo,  
goces, y el fin de tu amor.  
Traerás, mi gloria, por señas  
de Leonorilla y las dueñas,  
una capa de color.  
Mi amor todo de ti fío,  
y adiós".

Ha ganado también en esto concisión "El Burlador", pues bien claro está que no son necesarias las palabras del moribundo, aparte de lo difícil que hubiera sido llegar a tiempo para recogerlas, ya que Leonorilla y por lo menos dos dueñas saben por informe directo de Doña Ana que el marqués irá a las once de la noche con una capa de color por la que ser reconocido. Y ellas lo



habrán contado.

Tampoco en T.L. figura la pregunta de Don Juan al marqués cuando sus inquietos ojos se le escapan hacia la casa de sus desvelos, mostrando en uno la impaciencia y la emoción, y en el otro la atención y el espiar de gestos e indicios. En cambio, en T.L. figura la afirmación de haber burlado a la dama rosada y fría, en un gracioso equívoco que provoca al marqués con su pregunta.

La escena VII de la Jornada Tercera de T.L. está sustituido Don Pedro Tenorio por Fabio, el acompañante de Isabela en su viaje a Sevilla para casarse con Don Juan, y encuentra a la pescadora Tisbea, junto con la cual, y juntas las dos incrementan la reacción del drama, sigue el viaje. Sin duda era mucha compañía un embajador para este menester, pero no es eso lo más importante, sino unas palabras de Isabela. En efecto, tras consideraciones de su situación, honor perdido y fama asimismo muy entredicho, Isabela dice:

¡Que me robase el sueño  
la prenda que estimaba y más quería!

mientras que en "El Burlador":

¡Que me robase el dueño  
la prenda que estimaba y más quería!

Supónese que esa prenda es la virginidad; pero en un caso parece lamentarse que su pérdida le haya hecho asimismo perder el sueño, y en el otro, más en consonancia con lo que hemos



visto de los gustos de Don Juan y las lamentaciones de las cuatro mujeres a las que burla en nuestra presencia, es el cambio de duño lo que lamenta.

Por último, en la escena ante la tumba del Comendador, dice Don Juan en T.L.:

Larga esta venganza ha sido;  
si es que vos la habéis de hacer  
bien puedo vivir dormido,  
que si a la muerte aguardáis  
la venganza, la esperanza  
ahora es bien que la perdáis,  
pues vuestro enojo y venganza  
tan largo me lo fiáis.

En "El Burlador" sólo el tercer verso de este parlamento ha sido cambiado por:

importa no estar dormido,

sin duda porque la estatua del Comendador, yacente sobre el sepulcro, parece como dormida y así mal puede vengarse de Don Juan.



C O N C L U S I O N E S

PRIMERA.- "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" de Tirso de Molina, no tiene los errores y precipitaciones que habitualmente se le atribuyen. Son aparentes, por que:

- a) El drama está concebido y estructurado en ondas fraccionadas, tanto psicológicas como de acción. Tan pronto éstas se enfocan debidamente aquellos errores y precipitaciones desaparecen y adquieren su verdadero significado.
- b) El drama está desarrollado en forma tal que durante la acción se ofrecen tanto antecedentes de los personajes como el sustrato histórico en que se desenvuelven.
- c) El drama contiene alusiones al estado social y político contemporáneo de Tirso que, una vez confrontadas con la historia, otros textos suyos y los de otros autores de su tiempo, permiten interpretarlas adecuadamente, revelándonos su real intención.

SEGUNDA.- La técnica dramática en "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" de Tirso de Molina es singular y atípica dentro de su producción, específica de esta obra y de "El Condenado por desconfiado", porque:

- a) Mantiene una visión constante de desarrollo en dos planos - humano y trascendente.
- b) No hay, excepto uno o dos parlamentos y el decorado verbal que significa la descripción de Lisboa, na-

da que no sea acción y reacción puras y escuetas. Ambas están presentadas alternadas para fijar claramente la reacción humana y la que sucede en el plano trascendente.

- c) La unidad de acción, más clara en esta obra que en otras del propio Tirso, le permite el manejo de episodios ligados íntimamente al carácter del personaje hasta el punto de constituir una relación absolutamente necesaria.
- d) La estructura y la técnica, vitalizadas en la acción y carácter, son tan específicas, que las obras posteriores de este tema reproducen, por otros autores casi inexorablemente, cuando el carácter, cuando los episodios o ambos a la vez.

TERCERA.- Conviene, de todos modos, rechazar constantemente la exégesis; pero debe ser encarada en el terreno estético exclusivamente, lo que no elimina el aporte de toda clase de conocimientos científicos o literarios.



## NOTAS

### 1.- SOBRE COMPARACION DE DRAMATURGOS.

Hay otra gran época estética en la que cabría una comparación similar: la de los grandes trágicos griegos. Esquilo, Sófocles y Eurípides, pertenecientes a la misma gran época estética, pese a tratar los mismos temas los tres, muestran similitud y diferencias esenciales. El tema de "Electra", por ejemplo, religioso en Esquilo, sentimental en Sófocles y ético en Eurípides. Esquilo era un genio poderoso y ardiente, sombrío a veces, intensamente poseído por la idea de los dioses y de la ciega fatalidad; Sófocles es clásico impecable, ponderado, religioso sin violencia o fanatismo, sereno y equilibrado, extraordinariamente hábil para el desarrollo de las intrigas; Eurípides es más descuidado en la estructuración de sus dramas, impreciso a veces y sin armazón el desenlace, pero en cambio es un agudísimo observador de la naturaleza humana, profundo psicólogo, de finísima y trascendente ironía, ardiente y apasionado ante las verdades de todo orden, terriblemente ético, y esa extraña inconsistencia de sus desenlaces parece insinuar que no importa la solución que tenga o se le dé al conflicto, sino que le capital es el motivo íntimo y los estímulos que intervienen en su génesis.

Arnold Hauser ha hecho un estudio en el que establece paralelos entre épocas históricas y estéticas, que constituye un vivero de ideas importantes.

2.- Tirso fue confinado a Estercuel al parecer por una sátira contra el Duque de Lerma. En 1625 el Consejo de Castilla le impuso la prohibición de escribir comedias. Por sátiras también perdió la amistad de Quevedo y más tarde la de Lope.



### 3.-- SOBRE ESENCIA DEL CARACTER DRAMATICO.

Resulta de gran interés al respecto la Carta XXVI de -- Schiller (EDUCACION ESTETICA DEL HOMBRE), en especial los párrafos referentes a la apariencia estética, sincera y sustantiva. -- Pero hagamos la salvedad que apunta Geiger de que la teoría de -- la apariencia estética puede ofrecer dos facetas.

En efecto, Moritz Geiger (ESTETICA, pág. 36) dice: "En parentada con la doctrina de la imitación, pero más profunda que ella, es la de apariencia estética, teoría históricamente enlazada con las ideas de Schiller. Resulta absurda cuando se interpreta -- y así suele hacerse -- en el sentido de que la apariencia estética sea análoga a las apariencias de la vida real, aunque sólo sea transitoriamente, la imagen pintada de un hombre, como tomamos por real el hombre que vemos en sueños. La teoría de la apariencia es razonable, en cambio, cuando quiere subrayar lo aparential del objeto estético (la irrealidad efectiva de lo representado, su característico modo de darse, su naturaleza de imagen) y desarrolla las consecuencias de estos principios; que en lo estético podemos sentir la plenitud de la vida con mayor riqueza, con mayor profundidad, con más directa entrega que en la existencia ordinaria, aunque sin responsabilidad -- precisamente por su carácter apariencial -- ; que así nos elevamos del mundo cotidiano a otro mundo, no menos real, a su manera; que los sentimientos que nos invaden frente al mundo apariencial el asombro -- ante las hazañas del héroe, la indignación por la ruindad del -- malvado -- son afines a los sentimientos de la vida real, sin ser idénticos a ellos, etc."

"El fondo psicológico de esta teoría de la apariencia -- puede presentar muy variada coloración. Unas veces se insiste en el hecho de que lo estético es sólo ilusión, o juego, o liberación de la enfadosa vida diaria; que mediante lo estético ascendemos del mundo real a otro más leve y suelto: así interpretó el romanticismo la doctrina de la apariencia. O se atiende más bien a que el mundo estético, mundo de apariencias, posee sin embargo

una manera de realidad que, justamente por estar libre de los azares en que el mundo real se halla preso, es más honda que él, más seria y significativa."

Pérez de Ayala (LAS MASCARAS, pág. 124) dice que "acaso en la imaginación creadora del verdadero dramaturgo el drama nace, como un individuo poderoso, con un carácter peculiar, del cual se engendran necesariamente ciertas acciones desusadas, éstas o aquéllas, igualmente, puesto que la tónica de las acciones da al carácter, así como las acciones dan la medida del carácter, de donde, el contenido de la creación dramática son las acciones, o sea, los hechos presentados en su motivación y referidos al agente".

4.- Tirso de Molina. LOS CIGARRALES DE TOLEDO. Cigarral I, p. - 159.

5.- Emplea la palabra "huracán" (I.539) - voz caribe - antes de que fuese incluida en el idioma castellano, que no pudo ser antes de 1492, y el drama, históricamente, se desarrolla antes de 1350. La misma razón puede invocarse para la alusión a "Tolú" (II.194).

6.- Esta nota aparece en la tercera y quinta ediciones - que son las que ahora tengo a la vista - de Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, de 1932 y 1952, respectivamente. La observación no aparece en la edición de Hartzzenbusch, de la Colección-Ribadoneyra, de 1850, ni en la de Cotarelo y Mori, de La Nueva-Biblioteca de Autores Españoles, de 1907, ni en la edición de las obras completas de Tirso de Molina de Blanca de los Ríos, de la Editorial Aguilar, de 1946, 1952 y 1953, que son las fechas de los tres volúmenes. En cambio sí se reproduce, citando a Américo Castro, en la edición de Las Cien Obras Maestras de la Editorial Losada, Buenos Aires, ediciones de 1939 y 1943 bajo la dirección de Pedro Henríquez Ureña.

7.- HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. Vol. II, p. 236.



- 8.- Ibid. p. 522.
- 9.- Dilthey. Op. cit. p. 129.
- 10.- SOBRE LA ORDEN DE CALATRAVA.

Las Ordenes militares fueron cofradías o hermandades -- que unían a una finalidad puramente religiosa la misión militar -- de combatir al infiel. La retirada de los templarios de Calatrava, que se declararon incapaces de resistir el empuje almohade, -- hizo que se encargase de la defensa de la plaza fray Raimundo de Pitero y un grupo de monjes cistercienses y de caballeros que -- formaron la primera orden militar española, la de San Julián de Perceiro, llamada más tarde de Calatrava.

La Orden Militar de Calatrava tuvo su origen en la heroica defensa de la villa de este nombre, en 1158, por el monje cisterciense fray Raimundo de Pitero. Calatrava es una pequeña villa de la provincia de Ciudad Real. La Orden tuvo su centro, -- desde el reinado de Alfonso XI en la villa de Almagro. Los Reyes Católicos incorporaron el Maestrazgo a la Corona en 1482, y en 1572 ésta y otras Ordenes se convirtieron en corporaciones meramente honoríficas. (DICCIONARIO DE HISTORIA DE ESPAÑA).

- 11.- SOBRE LA POSIBILIDAD DE AVENTURAS DONJUANESCAS EN ESPAÑA.-

"La Dana del Olívar" II. XII:

Muera; porque antes de un año  
no ha de haber en esta tierra  
una virgen por un ojo.

"La Huerta de Juan Fernández", I.I.:

Renegad de quien tal pinta;  
diz que hay ángeles en cinta  
en este lugar, señor  
como está Madrid sin cerca,  
a todo gusto da entrada.

.....



Doncella y corte son cosas  
que implican contradicción.

"La Santa Juana" Tercera Parte, I.XI:

Y vos sois un majadero,  
pues a la corte venís  
por zarcamoras, sabiendo  
que aquí no las hay en flor  
que las pierden en naciendo  
y después de desfloradas  
andan a la flor del berro.

"La Dama del Olivar", I. IX.:

No hay tienda si vas a ella  
porque este discurso sigas,  
que en cintas, bandas y ligas  
no halles carne de doncella  
y pues en cintas las pinta  
el interés, no me engaño  
cuando sospeche que hogaño  
se usan doncellas en cinta.

Es suficiente para caracterizar un ambiente al que su ponemos satirizado por Tirso, y, como toda sátira, para que sea más punzante, un tanto exagerada.

El afán de dar una visión ascética de España es loable y cierta con referencia a un sector, pero no puritana, porque cae por tierra nada más echar una panorámica al teatro del Siglo de Oro. Este afán no constituye en modo alguno patriotismo significativo. O se acepta como real un cierto contenido histórico en las obras de Tirso, Lope, Calderón, Rojas, Alarcón, y sobre todo del primero, o simplemente se rechaza. En cuyo caso fueron estos genios unos monstruos antipatrióticos que pretendían dar una pésima y falsa imagen de España, corrompida e inmoral; cuando, al menos en el caso de Tirso, lo que se quería era corregirla. No se alcanza a comprender cómo se permitían tales-

manifestaciones artísticas tan en "contradicción" con el verdadero espíritu español. Ciertamente es, por otra parte, que la España monárquica y católica, exhibía una envidiable dosis de liberalismo y tolerancia, rezagos de la convivencia de judíos, árabes y españoles. Qué corresponde a unos y otros elementos es cuestión ya sabida. España fue siempre un crisol, de razas y luchas. La intolerancia hasta sus últimas consecuencias fue siempre producto de los que siempre han defendido la letra contra el espíritu, la rígida conciencia moral contra la voluntad poderosa de vivir. Las contradicciones de España son las contradicciones que se reflejan en "El Burlador".

12.- SOBRE OPINIONES REFERENTES A DON JUAN EN ESPAÑA.

Ya se ha dicho en el texto lo que Tirso quiso decir sobre el pasado de Don Juan al incluir en "El Burlador" la aventura, en referencia, de la incógnita dama española, y la forma en que el mismo episodio aparece en T. 9. Vamos a añadir ahora, primeramente, una transcripción de otra obra de Tirso, que, por su contenido incluye también un argumento más en favor de la paternidad de Tirso sobre esta obra de Don Juan Tenorio, que ha sido discutida y negada, evidentemente con error. Debe recordarse el episodio de la playa de Tarragona, en que Don Juan advierte a Catalinón que niegue saber quién es.

"La Ninfa del Cielo" I. III.:

CARLOS.- No digas quién soy.

ROBERTO.- Ya sobre aviso estoy.

y en el mismo Acto, Escena VI:

CARLOS.- Roberto: Ninfa pienso que me quiere,  
o me engaña mi propio pensamiento.

ROBERTO.- A mí me preguntó si eras casado  
cuando entraba contigo.

CARLOS.- Y ¿qué dijiste?

ROBERTO.- Que no, por no decir verdad en nada.

CARLOS.- La mentira, Roberto, fue acertada.

.....

CARLOS.- Todo esto importa para el fin que aguardo;  
gozarla determino.

ROBERTO.- ¿De qué suerte?

CARLOS.- Con una dama suya me ha enviado  
a decir que me quiere hablar a solas;

.....

y yo pretendo  
engañalla, Roberto, con la mano  
de marido, y gozar la más felice  
mujer que vio Calabria y que dió Grecia  
a Troya para incendio.

ROBERTO.- Y si es Lucrecia  
en los intentos castos?

y obsérvese la unión de las ideas de burlar y el incendio de Tro-  
ya, así como también el recuerdo de Lucrecia por Aminta.

Y SOBRE LA ESENCIA DEL DONJUANISMO.

"La Ninfa del Cielo", I. IX:

Dice Carlos:

Bien fácil es,  
si sabes lo que después,  
cuando el apetito, esclavo  
de sí mismo, se redime  
con la victoria alcanzada  
cansa una mujer gozada  
aunque el amor más le anime,  
y más si de las promesas  
resultan obligaciones.

No se puede expresar con más concisión y profundidad -  
este aspecto del juego del amor en algunos hombres. Sigue Robe-  
to:

Pues.¿no gozan esenciones,  
tan nobles, tan estimadas



Duque, las que son Condesas  
que fueron soles y lunas?

CARLOS.- Roberto: todas son unas  
en llegando a ser gozadas.

ROBERTO.- No ha durado todo una hora.

CARLOS.- César en la empresa fui  
que partí, llegué y vencí,  
y vuelvo la espalda agora,  
que es más triunfo.

G. Marañón (DON JUAN, Col. Austral. Buenos Aires, 1940 pág. 57) dice: "La Leyenda de Don Juan, que flotaba en toda la Europa renacentista, nació, sin duda en Madrid, de la misma mixtura de mentiras y verdades, religiosas y lúbricas, que dió origen a la aventura donjuanesca de Felipe IV (supuestamente con Sor Margarita de la Cruz). Los eruditos que quieren identificar al intrépido tenorio, no lo lograrán, pues, jamás. Es hijo del alma colectiva de aquellos años en que vió la luz y no de dos vecinos de carne y hueso de Sevilla ni de ninguna otra parte". "Sería muy fácil acumular recuerdos de figuras y lances donjuanescos que ocurrieron en Madrid, el Madrid renacentista y decadente del Siglo XVII, ante los ojos penetrantes del fraile, en los mismos años que éste gestaba su creación de Don Juan".

Y en la página 112: "Tirso de Molina tuvo, pues, delante de sus ojos, un modelo perfecto de Don Juan. Un Don Juan con todas sus glorias y todas, hasta la última, de sus miserias. Ni yo ni nadie podría afirmar que lo copiara directamente cuando escribió el Burlador. No quiero reñir con los eruditos. Pero sí afirmo que la emoción de estos sucesos, típicamente donjuanescos, tuvo que impresionar el alma del gran escritor y conocedor de almas; y tuvo que contribuir al proceso de la creación de su personaje inmortal. En último término, si me apurasen a decir quién fue en vida el primer Don Juan, yo no dudaría en responder que Villamediana".

EL DICCIONARIO DE HISTORIA DE ESPAÑA, ya citado, dice-



de Villamediana, entre otras cosas:

"Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, nació en Lisboa en 1,582. Gran jinete y hábil alanceador de toros. Poeta notable. Caballero galante, magnánimo y insigne galanteador. Tuvo muchos devaneos, algunos malaventurados, como uno en Valladolid, que le valió el destierro. Estuvo en Nápoles, sirviendo en las guerras con el grado de maestro de campo. Muy jugador, se endeudó ruinosamente. Felipe IV le levantó el destierro. Se dice que incluso disputó al rey el amor de su esposa, Isabel de Borbón, a la que salvó en sus brazos de un incendio que se produjo durante una representación teatral. El 21 de agosto de 1,622, Villamediana fue asesinado en la calle Mayor de Madrid, mientras pasaba en un coche, de una tremenda cuchillada o por el dardo de una ballesta valenciana. Se dijo que fue asesinado por orden del rey o del Conde-Duque de Olivares. El Consejo de Castilla había instituído proceso contra varios individuos acusados de homosexuales; entre ellos estaba el Conde de Villamediana, y parece que uno de sus cómplices fue el asesino".

Desciendo con cierta repugnancia a anotar que de este hecho alguien pudo sacar la consecuencia de que el carácter donjuanesco es afeminado. No lo sé. Los psiquiatras y los endocrinólogos aseveran que es posible. Mas lo que aquí defendemos es que en modo alguno el Don Juan de Tirso tenga algo sospechoso al respecto. Henri Lenormand, en "EL HOMBRE Y SUS FANTASMAS", hace decir a una campesina -campesina como en Tirso, y la reproducción sigue sin variantes en otros donjuanes- que ve a su burlador "o-jos de mujer". Y digamos de pasada, para reafirmar a lo que tantas veces hemos dicho y planteado ya desde el principio que la reproducción de los episodios -por natural necesidad de revelar el carácter- es casi servil, pues en esta obra, ya que en el siglo XX no se pueden aparecer figuras de piedra, se introduce a Don Juan en algo similar: Una sesión de espiritismo. Siempre el contacto o el enfrentamiento con el más allá.

Parece que ciertas "construcciones" sobre el tema de "El Burlador" se hacen sobre un esquema previo de los posibles



aspectos psicoanalíticos y luego se encaja en el esquema dramático. Lo híbrido del resultado salta a la vista, pues tienen poros y resquebrajaduras por donde se introduce el análisis crítico desfavorable. No obstante, se obtienen a veces obras de ingenio y habilidad cuando el autor es ingenioso y hábil. Pero siempre se transparenta el esquema dramático tirsiano y también los episodios fundamentales.

El mismo Marañón anota: "Los escalos de conventos y los raptos de novias con hábito eran, por entonces, el pan nuestro de cada día; mas eran los autores galanes atrevidos y sin responsabilidad, menos escrupulosos que el monarca en materia de religión; sin perjuicio de que a veces vistiesen el hábito o la sotana. Conviene anotar que en varios de los asaltos a los claustros por amantes enardecidos, cuyos relatos se conservan en los noticiarios de la época, aparecen los mismos elementos que sirvieron para componer la ficción de las aventuras del rey en San Plácido".

La monja que pretendía el rey hubo de ser puesta en un ataúd y entre cuatro velas para salvarla de la pretensión del monarca, fingiéndose muerta.

Continúa Marañón: "Quizá con cierta exageración, pero sin apartarse demasiado de la verdad, ha podido decir Hume que la inmoralidad de la corte de Felipe IV y de Isabel de Borbón sólo podría compararse con la de las ciudades bíblicas. Las que merecieron el fuego de Dios".

Este es el ambiente social que le duele a Tirso y sobre el cual ya no diremos satiriza, sino denuncia. Ya desde principios del siglo XIV los altos ideales de la Edad Media se derrumbaban estrepitosamente, y la misma Cristiandad se tambalea.

Ricardo G. Villoslada S.J. en el artículo "La Cristiandad pide un Concilio", en ("EL CONCILIO DE TRENTO", Ed. Ra-



zón y Fe S.A., Madrid, 1945, pág. 18) dice: "Cunde la inmoralidad aun dentro del santuario. La administración eclesiástica, por su afán de lucro, se torna odiosa y execrable. Por todos los países, por todas las almas corre un soplo de inquietud".

13.- LAS SIETE PARTIDAS. SOBRE VIOLACION.

"Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el-  
Nono, glosadas por el licenciado Gregorio López,  
del Consejo Real de Indias de Su Majestad, con su  
repertorio muy copioso, así del texto como de la  
glosa" En Salamanca, en Casa de Domingo de Porti-  
naris Ursino, impresor de la Sacra Real Majestad.  
1576. BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR  
DE SAN MARCOS.

Part. IV. Tit. III. Ley V.

Qué pena estableció el rey contra aquellos que se ca-  
san con algunas "mugeres a furto, sin sabiduria de los parientes  
dellas". La ley IV impone penas a los clérigos que hacen casa --  
mientos furtivos. Y la V comienza con definición de casamiento --  
como cosa santa, basado en amor y amistad, y siguen consideracio-  
nes sobre casamientos furtivos. "e todas las mas vegadas se si --  
gue ende mal que bien. Ca a las vegadas nacen de tales casamien-  
tos muy grandes enemistades, o muertes de homes, e muy grandes --  
feridas, e muy grandes despensas, e daños: por que los parientes  
dellas se tienen por deshonorados, porque por su liuidad casan  
con tales omes, que las no merecian auer por mugeres: e avn des-  
pues que son casados con ellas, destryenles quanto le han, e de-  
saparadas; assi que tales y ha de ellas, que con la pobreza han  
de ser malas mugeres". Sigue la orden del rey que nadie se atre-  
va a casarse furtivamente ni a escondidas. "E si alguno contra --  
esto fiziere, mandamos que sea metido en poder de los parientes--  
mas cercanos de aquella con quien assi se casars, con todo lo --  
que quiere". Pero prohíbe que le hagan daño, "fuexas ende, que --  
se sirvan de el mientras biuiere" "Ca guisada cosa es, pues que --  
tal deshonra fizo a ella, e sus parientes, porque siempre finca

deshonrrado. E si auer no lo pudieren, mandamos, que le tomen .. todo quanto ouiere, e apoderen dello los parientes della".

Part. VII. Tit. XX. Ley I.

"Que fuerça es esta que fazen los omes a las mugeres, e quantas maneras son dellas" "Forçar, o robar muger virgen ... .. fazen muy gran deshonrra a los parientes de la muger....."

Ley III.- Pena: muerte. Casamiento, si consiente la mujer. Los bienes del forzador deben ser del padre o de la madre de la mujer forzada.

14.- Freud. OBRAS COMPLETAS. Vol. I, p. 975.

15.- Tirso de Molina. LA SANTA JUANA.- Tercera Parte. Act. II.- Esc. XI.

16.- ALUSIONES A LA VIRGINIDAD PERDIDA.

No creemos necesario reproducir los parlamentos sino en aquellos casos que tengan un interés especial.

De Tirso:

"La Dana del Olívar" I. IX y II. XII.

"La huerta de Juan Fernández" I.I.

"La Santa Juana" 3ra. Parte. E. IX y II. VIII.

"El castigo de penséque" I.V.

En "La Villana de Vallecas" III, XVI, Tirso acentúa la burla de manera cruda y graciosa:

.....  
habré de callar; pues él  
gusta de melón con cata.  
de ropa que está traída,  
de zapato que otro calza,  
allá con ella se avenga,  
.....



Y el epitafio de Quevedo:

CONTRA LAS MUJERES DE ESPAÑA

No pises, hombre, aquesta sepultura,  
que harto pesada me es la piedra dura,  
sin que con poca reverencia y seso  
al peso que me oprime añadas peso;  
que las mujeres solas  
que nacen en las tierras españolas  
quiero que pison mis cenizas canas,  
pues no me oprinen, porque son livianas. (Año 1604)  
(Obras en verso. Ed. Aguilar. Madrid, 1952. p. 100)

- 17.- No le interesa la propiedad de la mujer ni permanecer entre ellas "a lo mujeriego". Es, biológicamente considerando, rasgo viril no detenerse tras la satisfacción sexual.
- 18.- La sátira sobre las mujeres, en T.I. y en "El Burlador" fue apuntada por Blanca de los Ríos en su edición ya citada, hallando que su repetición en "La villana de Vallecas", "La venganza de Tamar" y "Quien no cae no se levanta", obras, según dice, indudablemente de Tirso, disipan dudas sobre la paternidad de "El Burlador". Es evidente, por otra parte, que Tirso se copiaba mucho a sí mismo.
- 19.- Quevedo. Op. cit. p. 99
- 20.- Freud. Op. cit. Vol. I. p. 992.
- 21.- Ruiz Ramón, F. HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL. p. 296.
- 22.- Los dramas-límite del honor, que estudia tan sagazmente Ruiz Ramón son "A secreto agravio secreta venganza", "El médico de su honra" y "El pintor de su deshonra".
- 23.- SOBRE EL HONOR.

Reproducimos un parlamento de la Primera Parte de la-



Santa Juana, pues en ella insinúa Tirso una defensa del indio, además de aludir al asunto del honor:

SANTA.-- Bien acompañados quedan  
los males en que me fundo  
entre las galas del mundo;  
mas no harán (por más que puedan)  
mella en el bien que acaudalo,  
pues por malas os señalo,  
a las que nos dáis veneno,  
decid lo que tenéis bueno,  
diré lo que tenéis malo.

(a los chapines)

.....

¡Miren sobre qué cimiento  
labra la hermosura humana  
su presunción loca y vana!  
¿Esto a la mujer no avisa  
que si sobre corchos pisa,  
por fuerza ha de ser liviana?  
Con corcho el mundo os engaña,  
hermosuras españolas;

.....

Loca soberbia de España  
que al mundo has vuelto al revés,  
¿con plata, que es tu interés,  
coronas chapines vanos?

.....

Líbreme el cielo de estado  
donde, como el indio necio,  
ha de dar el oro a precio  
de corcho y papel pintado.  
Lástima tengo al casado,  
que si es su honor la mujer  
y en corchos la ha de traer,  
peligrosos son sus fines,



porque honor sobre chapines  
a pique está de caer. (Act. II, Esc. III)

Y en la escena siguiente, Ludavico, dando noticias a Marco Antonio que han visto muchas veces rondadores ante la puerta de su casa, le aconseja fingir un viaje y dar muerte al ofensor:

En cosas de honra, señor,  
por menos inconveniente  
se tiene el disimularlas  
que, por vengarse, sacarlas  
al qué dirán de la gente.

y en efecto, Marco Antonio acepta vengar así el secreto agravio.

Francisco Ruiz Ramón, HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL, (pág. 292) estudia con agudísimo acierto los dramas-límite del honor en Calderón, analizando no sólo la situación íntima de la relación conyugal, sino su proyección en la estimación social..

#### 24.- SOBRE EL SENTIMIENTO DEL HONOR EN EL PUEBLO.

Aparte del ejemplo que en "El Burlador" nos da Batricio frente a Don Juan, en el mismo Tirso, en "La Dama del Olivar", en la Escena XI del Acto II, Laurencia arenga con tal vigor a los hombres, poniéndoles el ejemplo de la naturaleza y excitándoles de tal forma que puede provocarse otra Fuenteovejuna. Yo creo que la similar arenga de la Laurencia de "Fuenteovejuna" de Lope, Act. III, Esc. III, no es superior, por muy vigorosa que sea, a la de Tirso, aunque es posible que se haya inspirado en Lope lo que no es nada extraño dadas la cronología y la admiración que sentía por él. El brío y la razón es igual en ambas.

La manera cómo Tirso siempre destaca la dignidad y el honor del pueblo tiene un reverso en cómo ataca la falta de honor en los poderosos.

Ya hemos visto a Don Juan, admirado sinceramente frente a Batricio, y éste sería suficiente ejemplo. Hemos citado varios ejemplos y este último de Laurencia. En "NO LE ARRIENDO LA

GANANCIA" se lee:

porque en entrando en la corte  
el Honor, tocan a muerte.

y

Donde hay Poder  
poca falta el honor hace.

y

No me estiman en poblado,  
villa, corte ni ciudad,  
que ellos han desterrado  
al Honor y a la Verdad.

Obr. compl. Vol. I. pp. 503-511.  
516.

En el propio "Burlador", Don Juan mismo dice "que el -  
honor se fue a la aldea huyendo de las ciudades".

25.- SOBRE IGUALES DERECHOS CONYUGALES.

Tirso: "El castigo de pensóque" Acto I. Esc. VIII:

CONDICION.--

.....  
Si en el conyugal amor  
hubiera penas iguales  
para el esposo agresor,  
y sus obras desleales  
tocaran en el honor,  
como las de una mujer;  
perseverara en los dos  
el recíproco querer;  
pero que en la ley de Dios  
iguales vengan a ser  
los delitos del marido  
y la esposa; y que en el suelo  
haya el vulgo establecido  
venganza en leyes de duelo



para el esposo ofendido,  
y no para la mujer;  
esa es terrible crueldad,  
suficiente a deshacer  
a amor, que sin igualdad,  
no sabe permanecer.

Esta es la otra cara de la medalla que pone, en serio- como autor, ya no como sacerdote, Tirso al derecho de la mujer. - La rebeldía de Doña Ana cobra más valor ante este testimonio. Y - nótese cómo en estos casos - tal es también en "El Burlador" - - Tirso deja las sátiras a un lado para encarar el asunto con la - gravedad requerida.

El Concilio de Trento ya citado en su Sesión 24, Capí- tulos VI y VII, El Derecho Tridentino, (capítulo por R. Sánchez- de Madrid, pág. 240) señala la plaga de clandestinidad de los- matrimonios, pero lo que importa ahora es señalar que allí se es- tableció el impedimento del rapto para defender la libertad de - la mujer.

Mío Cid. Cuando Alfonso VI casa a las hijas del Cid - con los Condes de Carrión, él les dice: "Bien me lo creades, que él vos casa, ca non yo".

Tirso se basa también en el Capítulo VII de la Epísto- la de San Pablo a los Corintios, que, prácticamente, establece - derechos iguales para ambos cónyuges.

## 26.- SOBRE CIERTAS ALTERACIONES HISTORICAS INTENCIONALES O NECE- SARIAS.

Hemos dicho en el texto la alteración cronológica que- comete Tirso en "El mayor desengaño", que trata de la vida de - San Bruno y que, por conveniencia de las ideas que allí desea ex- poner se refiere a las conclusiones del Concilio de Viena. I - gual sucede en "El Burlador", en el que, sin sátiras, quiere ex-



poner su opinión sobre burlas y engaños amorosos. Ya hemos visto que el drama se desarrolla antes de 1350, y como el Concilio de Trento - que fue el que legisló más rígidamente sobre el matrimonio - tuvo lugar de 1545 a 1563, no se había definido entonces dicha legislación. Pero la alteración no es tan violenta si tenemos en cuenta que el Concilio tridentino se inspiró para este tema en el de Letrán, el IV, celebrado en 1215. El matrimonio clandestino, que también se llama matrimonio "a juras", invalidado por el Concilio de Trento se basa en las prescripciones del anteriormente citado de Letrán. Justo Donoso (DERECHO CANONICO) afirma que son gravemente ilícitos, mucho antes del tridentino.

27.- Parece que la pérdida de la honra fue un fracaso por imprevisión. Tirso no sólo azotaba a la sociedad de su tiempo sino también, quizás con más rigor, a los gobernantes. Sigo creyendo que los errores de Uca, que se corrige y no se corrige en la segunda redacción, como hemos apuntado en el texto, se debe a una no aclarada - y tal vez jamás se aclare - intención del poeta. A juzgar por un soneto de Quevedo, había asuntos en los que pinchar sangrientamente. Y justamente este soneto se refiere a ineptitud e indiferencia políticas.

AL MAL GOBIERNO DE FELIPE IV

"Los ingleses, señor, y los persianos  
han conquistado Ormuz; las Filipinas,  
del holandés padecen grandes ruinas;  
Lima está con las armas en las manos;  
el Brasil en poder de luteranos;  
tenerosas las islas, sus vecinas;  
La Valtelina y treinta Valtelinas  
serán del turco, en vez de los romanos.  
La liga, de furor y astucia armada,  
vuestro imperio procura se trabuque;  
el daño es pronto, y el remedio tardo".



Responde el rey: "Destierrren luego a Estrada, llamen al Conde de Olivares dugue, case su hija, y vámonos al Pardo".

Este soneto es de 1625. La Valtelina es el valle formado por la parte superior del río Adda. Durante los siglos XVI y XVII, en que el Milanesado era dominio de España, aquel valle fue indispensable cuando la política de los austrias - española y alemana - marcharon acordes. La Liga a que se refiere es la que operó en el Norte de Europa interviniendo en la llamada Guerra de los Treinta Años. Estrada puede ser un nombre ficticio de cualquier político adverso a la corona, pero traído para la rima con armada. (op. cit. p. 159).

28.- Las Siete Partidas a que nos referimos en el texto fueron publicadas en 1576, nuevamente glosadas, lo que indica una edición anterior. De todas maneras éstas lo fueron ocho años antes del nacimiento de Mirso. Estarían fácilmente a su alcance en las bibliotecas de los conventos de su Orden.

#### 29.- LAS SIETE PARTIDAS.

Partida VII. Tit. III. De los retos.

No creo necesario reproducir íntegramente el texto de las diversas leyes referentes a los retos. Bastará una síntesis:

Ley I.- Qué cosa es el reto y de dónde tomó ese nombre.

Ley II.- Quién puede retar y en qué lugar. Puede todo hidalgo "por tuerto o deshonra en que haya trayción o alove" Puede retar el padre por el hijo o a la inversa, y el hermano o más cercano pariente; incluso el señor por el vasallo y éste por su señor. Ningún traidor puede retar. Sólo el rey autoriza el reto ante la corte, y ninguna autoridad más. Sólo el rey puede eximir del reto.

Ley III.- Sobre qué razones abonan el reto. Retado puede ser

cualquier hidalgo que matare, hiriere o deshonrare a otro.

Rey IV.- De qué manera debe ser hecho el reto, etc. Debe ser cierta la culpa del retado y demostrarse. Y debe ser solicitado al rey por corte, compareciendo ante el rey "diziendo assi: Señor, fulan cauallero, que está aqui ante vos, fizo tal trayción e tal alveo (e devele dezir qual fue e como lo fizo)..."

Nótese cómo Tirso ajusta a la realidad de las Partidas los pormenores de la acción en "El Burlador". Igual en "La mujer por fuerza", escenas XVI y XVII del acto tercero, Alberto pide al rey "campo" contra el Conde Federico, acusándolo conforme a estas normas:

Pues, Federico, yo os reto de traidor y os desafío.

CONDE.- Yo acepto el campo y me ofrezco a sustentar que mentís.

REY.- Y yo a los dos le concedo.

### 30.- SOBRE EXACTITUDES HISTÓRICAS.

Sobre la base de la declaración de Tirso en el "Cigaral I", podrían hacerse infinitas concesiones a la violación de los hechos históricos. Pero lo cierto es que en el teatro, por muy extraído de la Historia que esté el tema, jamás podrá pasar así a la escena. Lope, en "El príncipe despeñado", que tomó de dos diversas fuentes extrateatrales, pues eran de historia pura, crónicas y datos similares, ajusta el hecho del trágico despeñamiento del rey Sancho II de Navarra a las naturales exigencias dramáticas. Otro tanto puede decirse de otra obra suya, "El valiente Céspedes", el hazafioso Alonso de Céspedes, quien se le compara, histórica y realmente, con el Sansón de Extremadura, Diego García de Paredes. En esta obra, en que Lope respeta menos la realidad, le sirve ésta para crear un personaje femenino de

gran vigor: la hermana de Céspedes, digna de él, de la que trata en la obra con gran detenimiento. Lope obtuvo el tema de historias y leyendas, y, como siempre, él y todos, las ajustan a las necesidades teatrales y a las necesidades del público, que, si recibe lecciones de historia, las recibe de refilón. (No recuerdo ahora qué noble inglés dijo que toda la Historia de Inglaterra que sabía la había aprendido de Shakespeare). Pero frente a las realidades históricas, o verdades reales, debemos considerar como de primera importancia las realidades psicológicas: FUENTEVAQUITA, EL ALCALDE DE ZALAMEA, EL BURLADOR DE SEVILLA.

Sobre La Máscara, aunque de pasada, habla también Ortega Gasset en el prólogo a "Aventuras del Capitán Alonso de Contreras" de Manuel Serrano Sáenz. Lo interesante, además, es que dicho capitán estuvo alojado por un tiempo en casa de Lope de Vega, que lo habrá sorbido temas sin cuento para sus comedias de capa y espada con base histórica. Es muy bueno e interesante este prólogo de Ortega, en sus Obras completas, Tomo VI. pp. 492.

Podemos añadir que vemos en Tirso un sustrato que nos hace pensar en la incipiente intolerancia religiosa que ya se había iniciado antes de su nacimiento. Según Alfred Doren, "La Iglesia y el Pontificado desde la mitad del siglo XIII hasta la mitad del siglo XV", en HISTORIA UNIVERSAL, de W. Goetz, las luchas de los frailes mendicantes contra el clero secular parece haber dado comienzo a un conato de intolerancia religiosa; la peste de Europa de 1350 y las doctrinas y actitudes de Wiclef fueron factores que provocaron dicha intolerancia. Aquella peste, según algunos, unida al traslado y residencia del Papado en Avignon y al Cisma de Occidente, fué, además, motivo de relajación monástica.

31.- Igual que en la Historia encontraba temas en sus lecturas.-

"Escarnientos para el cuerdo" y "Siempre ayuda la verdad" proceden, la una de "Os Lusíadas" y la otra está muy ligada a la trágica historia de Inés de Castro, que Camoëns narra, con gran detalle, en el Canto III, estrofas CXVIII a CXXXVII. Este poema-



fue publicado antes del nacimiento de Tirso. Lope leía y releía sus cantos con deleitosa admiración.

32.- Es posible que Tirso pudiese leer en portugués "Os Lusíadas".

33.- Blanca de los Ríos refiere, a modo de testimonio especial, que su esposo, arquitecto, hizo exploraciones en la Capilla del Condestable en la Catedral de Toledo, y vió que el esqueleto de Don Alvaro de Luna tiene la cabeza separada con señales del hachazo del verdugo.

34.- Hay otro Tenorio, Pedro, arzobispo de Toledo, con cuyos hermanos, Melendo y Juan, tuvo que huir de la persecución de Pedro el Cruel, que hizo asesinar a Melendo en cuanto pudo. Son una veintena de años posteriores a Alfonso XI. Era originarios de Galicia.

35.- En "La romera de Santiago" III. LXXII, el rey Ordoño de León llama primo al Conde Garcí-Muñoz, Conde de Castilla.

36.- Madariaga, S.- DON JUAN Y LA OCASIÓN. pp. 36-38.

37.- Quevedo, en "Vida del Buscón", en el Libro II, Cap. III, dice: "Al fin, de los Mandamientos de Dios, el que no quebraba, hendía". Estas expresiones debían ser corrientes en aquel tiempo, como la de "perro muerto" y otras.

38.- Tanto Octavio en Nápoles como el Marqués de la Mota en Sevilla aparecen como sinceros amigos de Don Juan. Independientemente de sus particulares caracteres, tanto uno como el otro le demuestran ese afecto. Octavio llega hasta ofrecerle su espada; el de la Mota lo ha buscado afanosamente y se le confía hasta el último pliegue del alma. Don Juan traiciona a ambos.

39.- Saint Victor, P.- LAS DOS CARACTERAS. Vol. III. p. 254.

40.- Ibid. p. 252.



41.- Nos parece un poco exagerado el panegírico que Blanca de los Ríos hace de Tirso al compararlo con Shakespeare. En la Introducción a sus "OBRAS COMPLETAS", páginas LVIII y LIX asegura que, en ciertos aspectos, Tirso sobrepasa al inglés. Y no creemos que el conocimiento de los místicos que tenía Tirso sea lo que le dé esa superioridad. Ni que sea "Hamlet" lo que hace grande a Shakespeare. Si borramos esta obra de la lista de las de Shakespeare, quedan no pocas tragedias y no pocos dramas, y, desde luego, no pocos caracteres en los que pueda sustentarse su grandeza. Y su obra poética no desmerece en nada. Además, debemos reconocer su constante igualdad. Yo creo, eso sí, que si Tirso se hubiese despegado "casi inmediatamente" de Lope, volando desde el principio con sus propias alas, habría sido todavía más grande de lo que es. Y también si se dejase arrastrar menos por su inclinación satírica, que habría tomado la forma jovial y humorística del inglés. No quiero decir que no se debiera a su propia naturaleza, a su propia nacionalidad, a su propio ambiente; sencillamente habría sido mejor.

42.- Goethe.- WILHELM MEISTER. La misión teatral de M.M. Libro V Cap. X.

43.- Maeztu, R de.- DON QUIJOTE, DON JUAN Y LA CELESTINA. 4a. ed. p. 77 y sigts.

44.- SOBRE EL VALOR DE DON JUAN.

Tirso, a quien como hemos repetido varias veces le dolía España, pero que no perdía ocasión de señalar también sus errores, no le dolían prendas cuando se trataba de destacar el valor de sus compatriotas.

"Cómo han de ser los amigos", I.VI.:

Muerta voy. ¡ay, españoles!  
que entre los hombres sois soles  
y rayos entre las mujeres.

I. XIII:



Encubierto

o viniste por dalle muerte  
fiero español.

Idem.

El valor de España me da valor.

II. X:

y un español enojado  
es ira y rayo del cielo.

"Siempre ayuda la verdad", I. XV:

TELLO.- .....

y esta hoja, que con ella  
he muerto diez castellanos.

REY.- ¿Diez castellanos?, mirad  
lo que decís.

TELLO.- ¿Eso admira?

REY.- Pocos son para mentira  
y muchos para verdad.

I. XII

Presumo yo que es un Cid español.

"Quien da luego da dos veces", I. III.:

CARLOS.- ¡Gallardo español!

MARGARITA.- Y extraña

locura la que engaña  
si creo que como ciudades  
ha de rendir voluntades  
la dicha y valor de España.

"La fingida Arcadia", II, XIV:

Dile que entre  
que con españoles tengo  
en las letras tanta fe  
como en las armas sabenos.



"Doña Beatriz de Silva". II. I.:

Los hijos,  
Beatriz, de las Españas,  
hasta en los regocijos  
se entretienen con hazañas.

45.- Wilson, J.D.- EL VERDADERO SHAKESPEARE. p. 105.

46.- Roustand, D.- PSICOLOGIA.

47.- Steckel, W.- ESTADOS NERVIOSOS DE ANGUSTIA.- p. 72.

48.- Es interesante hacer una comparación entre "El Burlador", -  
"La Santa Juana" y el "Romancero del Cid". En "El Burlador"-  
dice Don Juan que sólo llana aciago al día en que no tenga dine -  
ros. En "La Santa Juana", Tercera Parte, III. I, leemos:

LUIS.- La hacienda es para gastar,  
que para guardarla no.  
Ninguna moneda es buena  
no más que para dar peso  
a un arca pesada y llena;  
si no ha de servir más que de eso  
bien puede henchirse de arena.

LILLO.- Eres leído; ese ardid  
usó con agüelos míos  
o tuyos ni agüelo el Cid,  
.....

"Romancero del Cid"

que aunque cuiden que es arena  
lo que en los cofres está,  
quedó soterrado en ella  
el oro de mi verdad.

Otra demostración del conocimiento que Tirso tenía de  
leyendas y romances.



49.- Tirso estuvo en Galicia entre 1607 y 1612. En Sevilla en 1616. En Portugal y Galicia en 1620. Recogió sin duda en Galicia muchas leyendas. Un romance de "La Romera de Santiago" recoge una tradición. Hay muchos galleguismos en sus obras, incluso algunos muy especiales. En "El castigo de pensóque", por ejemplo, Act. II, Esc. E:

CHINCHILLA.-;Y cómo! Todo ha sido  
encantamientos; que andan  
estantiguas y estantiguos.

Hacer masculino a la calavera o femenino al esqueleto - que es lo que llamaría la atención a Tirso, y por eso lo pone graciosamente, que es como si dijese "andan por ahí calaveras y calaveros". Dar género según la idea que se tiene del que debe tener lo que trata no es extraño en las aldeas gallegas. Había un sacristán que ahorrraba mucho trabajo al párroco y dirigía los rezos de los feligreses: "Y ahora recemos un padrenuestro por las almas y almas de los que murieron".

En "EL MELANCOLICO", Act. I, Esc. XI:

Los dos duces hombre y macho.

y más tarde:

el Duce y la Duca.

y en "LA REPUBLICA AL REVES" Act. I, Esc. XI:

poeta y poeta.

50.- Pérez de Ayala. LAS MASCARAS. p. 139.

51.- En "EL MELANCOLICO", una de las primeras comedias de Tirso, pues parece que su data es 1911, comienza ya - ¿qué cosas vería a su alrededor o qué noticia tendría de ellas? - la brega contra los abusos de los poderosos:

PINARDO

.....

Ensayar la espada negra  
suele hacer diestra la blanca.

Nunca tras el toro arranca  
quien no ensayó su valor  
en el novillo menor;  
y un discreto, si lo ignoras,  
llanaba a las labradoras  
espadas negras de amor.

No se puede dar un mal consejo en forma más elegante.

52.- El diálogo de amor entre Aminta y Don Juan de puro corte -  
tirsiano, lo encontramos repetido en muchas obras de todo -  
tipo:

"La Dana del Olivar": Guillén y Laurencia. I. IV.

"El Aquiles" Aquiles y Deidamia. II. VIII.

"El árbol de mejor fruto": Cloro e Irene. I. XII.

"El melancólico": Rogerio y Leonisa. I. XII y III. XVIII y XIX

"La mejor espigadora": Masalón y Rut. II. IV y III. XVI.

"La elección por la virtud": Cesáreo y Sabina. I.X.

"La venganza de Tamar": II. VI. Amón y Tamar. y III. XIII

"Antona García": Penanacor y Antona. I. IV.

e igual estructura de diálogo en "La villana de Valle-  
cas, entre Don Juan y Doña Violante, y en "La Santa Juana" entre  
Mari-Pascuala y Don Jorge.

53.- Ni tampoco mujer. En "El castigo del penséque". Acto II., -  
Esc. I. se lee:

#### LA CONDESA

Yo os prometo ni libertad querida,  
no cautivaros más, no daros pena;  
pero promesa en potestad ajena,  
¿cómo puede obligar a ser cumplida?  
Quien prometo no amar toda la vida,  
y en la ocasión la voluntad enfrena,  
;seque el agua del mar, sune la arena,



los vientos pare, lo infinito mida.

Blanca de los Ríos, - Obras completas de Tirso de Molina - Vol. II, p. 69, dice que este soneto de la condesa Diana es un herido grito de Tirso lamentándose de su condición de hombre al - que se le ha impuesto la prohibición de amar. Puesto en labios de mujer el lamento se generaliza. Blanca de los Ríos tiende a espiritualizar todas las expresiones de Tirso; y con razón. Pero en Tirso estos asuntos son siempre ambivalentes. Puede ser la protesta por el forzado celibato. Bacon decía que a la naturaleza se la domina obedeciéndola. Puede entenderse, asimismo, que el heroico rechazo es tan imposible cuando se ama de veras como sorberse los Océanos o contar las arenas del mar o detener los vientos.

En "El melancólico", del mismo Tirso, Act. I., Esc. III, dice

PINARDO

Cuando estímulos de amor  
desde el rey hasta el pastor,  
dan a sus incendios vida .....

.....

Sería incontable el número de veces que Tirso vuelve sobre esta idea de la tremenda potencia del impulso sexual. Y, evidentemente, no es una preocupación enfermiza en él, que tan franca y donairosamente la toca, sino una atenta y profunda observación de la naturaleza, que hemos visto ya en varios terrenos.

54.- Nietzsche - Origen de la Tragedia, p. 87 - estima que hay ciertas condiciones para el establecimiento de un mito: - "pues es el destino de todo mito meterse poco a poco en la estrechez de una realidad presuntamente histórica y ser tratado por alguna época posterior como hecho determinado con reivindicaciones históricas"

55.- La Santa Compañía es una procesión fantasmagórica, un fú-



nebre cortejo que significa el propio entierro de quien lo ve, cuyos cirios son llamas del fuego espectral. Está muy arraigada la creencia de que se llevan, como un muerto más, a quienes de noche se encuentran con ella. Por lo común, este fúnebre cortejo camina en los pinares y otros bosques que existen entre aldeas más o menos próximas.

- 56.- Vigotski: PSICOLOGIA DEL ARTE. Ed. Barral. Barcelona, 1972. p. 280.
- 57.- Pérez de Ayala. LAS MASCARAS. Ed. Espasa-Calpe. Buenos Aires. 4a. edición, 1940. p. 125.
- 58.- Salvador de Madariaga. DON JUAN Y LA DONJUANIA. op. cit.- pp. 22-23.
- 59.- José Ortega Gasset. Introducción a un "Don Juan". Obras Completas. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1952. pp. 121-137.
- 60.- "Es siempre la presencia, como un trasfondo, de la muerte lo que da a la vida sentido y aun contenido". J. Ferrater Mora: "EL SER Y LA MUERTE". Ed. Aguilar. Madrid. 1962. p. 194.
- 61.- J. Ortega Gasset.- ("El tema de nuestro tiempo"). Obras Completas. III, p. 178. "Don Juan se revuelve contra la moral, porque la moral se había sublevado antes contra la vida. Sólo cuando exista una ética que cuente, como su norma primera, con la plenitud vital, podrá Don Juan someterse. Pero esto significa una nueva cultura: la cultura biológica. La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital". Hay otras opiniones importantes de Ortega: "En el Convidado de piedra hay dimensión de lo irrevocable, de auténtica tragedia" O. C. V. p.- 246. Y, "el héroe - dice - es el que quiere ser uno mismo".





N O T A

En la bibliografía que sigue se notará sin duda la ausencia de muchas obras importantes sobre Tirso y su extensa producción dramática y también la ausencia de numerosos estudios sobre Don Juan y el donjuanismó. Pero lo cierto es que muchos libros que se revisan, leen y consultan de pasada, buscando la comprobación de intuiciones o sospechas (que, dicho con la debida modestia, a veces se supone que deben estar consignadas ya en alguna parte), si bien enriquecen el conocimiento personal sobre la materia, no proporcionan datos específicos o ideas aplicables al tema concreto de la técnica dramática en esta obra de "El Burlador", que asimismo se encuentra, como repetidamente se ha dicho, en "El Condenado".

Tampoco se registran las obras de Teología revisadas para información, porque no es éste el asunto directo que nos ocupa --pese a ser uno de sus soportes-- sino la técnica dramática en sí, y sobre este punto giran las indicaciones bibliográficas precisas. Por otra parte, el porcentaje de originalidad del tema exigió, al ser enfocado, la búsqueda de datos colaterales.



## B I B L I O G R A F I A

- Bowra, C.M.- HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA.- FCE. México.- 1948.
- Burckhardt, J.-LA CULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA. Ed. J. Gil.- Barcelona, 1946.
- Carlisky, M.- PSICOANALISIS, TEATRO Y CINE. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1965.
- Carrit, E. P.- INTRODUCCION A LA ESTETICA. FCE. México, 1951.
- Cuatrecasas, J.- PSICOBIOLOGIA GENERAL DE LOS INSTINTOS. Ed. Aniceto López.- Buenos Aires, 1939.
- Chestov, L.- LA FILOSOFIA DE LA TRAGEDIA. Ed. Emecé. Buenos Aires, 1949.
- Dilthey, W.- POETICA. Ed. Losada. Buenos Aires, 1945.
- DICCIONARIO DE HISTORIA DE ESPAÑA.- Ed. Revista de Occidente.- Madrid, 1952.
- Donoso, J.- DERECHO CANONICO. Librería Bouret. París. 1876.
- Duvignaud, J.- SOCIOLOGIA DEL TEATRO.- FCE. México, 1966.
- Eckermann.- CONVERSACIONES CON GOETHE. Ed. J. Gil. Barcelona,- 1944.
- Entwistle y Gillet.- HISTORIA DE LA LITERATURA INGLESA. FCE. - México, 1955.
- Freud, S.- OBRAS COMPLETAS. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948
- Ferrater Mora, J.- EL SER Y LA MUERTE. Ed. Aguilar, Madrid, - 1962.
- Goethe.- OBRAS COMPLETAS.- Ed. Aguilar. Madrid, 1944.
- Goetz, W.- HISTORIA UNIVERSAL, Espasa-Calpe. Madrid, 1956.
- Geiger, M.- ESTETICA. Ed. Argos. Buenos Aires, 1946.
- Grau, J.- Prólogo a DON JUAN EN EL DRAMA. Ed. Futuro. Buenos Aires, 1944.
- Hauser, A.- HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE. Ed. - Guadarrama. Madrid, 1956.



- Jastrow, J.- HISTORIA UNIVERSAL.- Ed. Labor. Barcelona, 1937.
- Lope de Vega.- OBRAS ESCOGIDAS. POESIA Y PROSA. Ed. Aguilar. - Madrid, 1946.
- Lukács, G.- ESTETICA.- Ed. Grijalbo. Barcelona, 1966.
- Madariaga, S.- DON JUAN Y LA DONJUANIA. Ed. Sudamericana. Bs.- As. 1950.
- Maeztu, R.- DON QUIJOTE, DON JUAN Y LA CELESTINA. Espasa-Calpe 4a. ed. Buenos Aires, 1943.
- Marañón, G.- DON JUAN.- Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1940.
- Muller, C.D.- HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA.- Ed. América. - lle. Bs. As. 1946.
- Murray, G.- EURIPIDES Y SU EPOCA. FCE. México. 2a. ed. 1951.
- Nietzsche, F.- ORIGEN DE LA TRAGEDIA. Ed. Poseidón. Buenos Aires, 1949.
- Ortega y Gasset.- OBRAS COMPLETAS. Ed. Revista de Occidente. - Madrid, 1950.
- Pérez de Ayala, R.- LAS MASCARAS. Espasa-Calpe. 4a. ed. Buenos Aires, 1940.
- Quevedo.- OBRAS EN VERSO. Ed. Aguilar. Madrid, 1952.
- Read, H.- ORIGENES DE LA FORMA EN EL ARTE.- Ed. Proyección. - Bs. As. 1967.
- Roustand, D.- PSICOLOGIA.- Ed. Poblet. Buenos Aires. 4a. ed. - 1938.
- Said Armesto, V.- LA LEYENDA DE DON JUAN.- Espasa-Calpe. Madrid, 1948.
- Saint Victor, P.- LAS DOS CARATULAS.- Ed. Anaconda. Buenos Aires, 1946.
- Schiller.- CARTAS SOBRE LA EDUCACION ESTETICA DEL HOMBRE.- Espasa-Calpe. Madrid, 1945.
- Steckel, W.- ESTADOS NERVIOSOS DE ANGUSTIA. Ed. Imán. Buenos Aires, 1947.
- Tirso de Molina.- LOS CIGARRALES DE TOLEDO. Ed. Aguilar. Colección Crisol. Madrid, 1962.
- Valbuena Prat, A.- HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. Ed. G. Gili. Barcelona, 1937.

- Vigotski, L.- PSICOLOGIA DEL ARTE. Ed. Barral. Barcelona, 1972
- Villoslada, R. G.- EL CONCILIO DE TRENTO. Ed. Razón y Fe S.A.-  
Madrid, 1945.
- Varios.- EL TEATRO DE LOPE DE VEGA. Eudeba. Buenos Aires. -  
1962.
- Vossler, K.- ALGUNOS CARACTERES DE LA CULTURA ESPAÑOLA. Espa -  
sa-Calpe, 4a. ed. Buenos Aires, 1962.
- Weininger, O.- SEXO Y CARACTER.- Ed. Losada. Buenos Aires, -  
1945.
- Wilson, J.D.- EL VERDADERO SHAKESPEARE. Eudeba. Buenos Aires.-  
1949.

VERSIONES DE DON JUAN QUE SE HAN TOMADO PARA ESTABLE-  
CER ALGUNAS COMPARACIONES Y DEDUCIR LA PRESENCIA EN -  
ELLAS TANTO DEL CARACTER COMO DE LOS EPISODIOS DE "EL  
BURLADOR".

- Don Juan Tenorio, de Zorrilla.
- El burlador que no se burla, de J. Grau.
- El Convidado de Piedra, de Moliere.
- Don Juan Tenorio o el Disoluto, de C. Goldoni.
- Don Juan de Marana o la Caída de un Angel, de A. Dumas.
- El Convidado de Piedra, de Pushkin.
- La última noche de Don Juan, de E. Rostand.
- El Hombre y sus fantasmas, de H. Lenormand.
- Hombre y Superhombre, de G. Berbard Shaw.
- Don Juan o el amor a la geometría, de Max Frisch





UNMSM-FLCH  
BIBLIOTECA  
INVENTARIO 1987

UNMSM-FLCH  
BIBLIOTECA  
INVENTARIO 2003

LETRAS  
BIBLIOTECA  
INV. 2013

