

Prosas y versos de Tirso de Molina



Tirso de Molina

BLANCA OTEIZA (ED.)

LA CONSIDERACIÓN ESTÉTICA DE
EL BURLADOR DE SEVILLA:
ENTRE EL MITO Y EL DRAMA¹

Felipe B. Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

CARÁCTER PROTEICO DE LOS MITOS

En cualquier materia literaria hay que procurar no confundir los mitos con las obras literarias en que cobran vida. Los mitos son, de por sí, proteicos, cambiantes. Las más de las veces se reducen a un nombre y a una elemental situación narrativa, a un mínimo rasgo de carácter o a una embrionaria reflexión moral. A menudo, incluso desaparecen el nombre y la situación, se altera el rasgo caracterológico y se pervierte el principio moral en que se sustentaba. Con frecuencia el mito, si no se revela en el título o en el nombre de los personajes, solo resulta reconocible tras un atento análisis, sobre todo si ha cambiado el género o el tono habitualmente ligado a él.

Hace unos años —¡siete ya!— tuve la oportunidad de hablar en el congreso internacional *La reescritura de los mitos en las obras literarias* sobre *Fedra cómica, Fedra trágica: variaciones del mito en Lope*.

¹ Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro de los proyectos FFI2011-25673 (I+D) y CSD2009-00033 (Consolider), aprobados por la secretaría de estado de Ciencia e Innovación.

Muchos estudiosos y lectores habían reparado en la Fedra lopesca que mantenía el tono trágico de las primeras versiones del mito²; pero creo que nadie se había percatado —al menos, su testimonio nunca cayó en mis manos— de que el Fénix había recreado el mismo mito en clave cómica³. Creo que ese cambio tonal había despistado a lectores y estudiosos. Ninguna de las dos protagonistas se llama Fedra, sino Fenisa (*La discreta enamorada*) y Casandra (*El castigo sin venganza*); sin embargo, las dos se atienen, desde perspectivas distintas, a lo que parece la esencia narrativa y moral del mito: el trío amoroso formado por una mujer joven, un padre, que la pretende (cómico) o es su marido (trágico), y su hijo, por el que siente inclinación la protagonista. Hay mil Fedras en la historia de la literatura occidental, cada una con rasgos muy, muy distintos. Posiblemente, sin salir de los dramas de Lope, se podrán señalar algunas otras.

Menéndez Pidal exaltó en varias ocasiones la continuidad del mito del Cid: el de la *Historia Roderici*, el del *Carmen Campidoctoris*, el del *Cantar*, el de las *Mocedades de Rodrigo*, el de las diversas *Crónicas*, el del romancero, el de la comedia española (Guillén de Castro: *Las mocedades del Cid*; Lope: *Las almenas de Toro*; Rojas y Coello: *Los tres blasones de España*; un auto sacramental del Cid, mojigangas, comedia burlesca...)⁴; el del teatro francés (*Le Cid* de Corneille), el de *Fiesta de toros en Madrid* de Nicolás Fernández de Moratín, el del teatro romántico (*La jura de Santa Gadea* de Hartzzenbusch), el de *Las hijas del Cid* de Eduardo Marquina, el del teatro de posguerra (*El amor es un potro desbocado* de Luis Escobar, o *Anillos para una dama* de Antonio Gala), el de la novela histórica de nuestros días, el del cine, el de Menéndez Pidal, el de Lacarra, el de Ubieto...⁵ ¿Qué tienen en común estos personajes? Muy poco. El mito es, por definición, proteico, cambiante, inasible.

² Ver Dixon y Torres, 1994.

³ Pedraza, 2008a.

⁴ Sobre este punto, ver Díez Borque (ed.), 2007a y 2007b; Arellano, Díez Borque y Santonja, 2007; Arellano, 2012.

⁵ Ver Menéndez Pidal, 1974.

Por eso, una lectura crítica de *El burlador* nos obliga, como señaló Molho, a «disociar lo que parece indisociable, separando de la comedia el mito, que no nos es conocido sino por ella»⁶.

UN MITO DE LA MODERNIDAD

Si eso lo podemos afirmar de un asunto con un referente histórico muy claro, perfectamente localizado, que tuvo una existencia real razonablemente documentada, ¿qué podremos decir de un mito que nace como ficción y al que cada nuevo creador procura buscarle las vueltas?

Este es el caso del burlador. Por eso se ha podido escribir que «su naturaleza profunda consiste en no poseer otra que la que el vaivén de cada época quiera asignarle»⁷. Y por eso nuestra amiga Laura Dolfi, en su contribución al homenaje al padre Vázquez, insistía en cómo el personaje en que se encarna por primera vez el mito muestra un singular interés por el sobrenombre que ha de proyectarlo a un mundo que va más allá de las individualidades concretas: «el burlador de España», «el burlador de Sevilla» o, sin referencias topológicas, «el burlador»⁸.

Estamos ante un mito de la Edad Moderna, que —como otros posteriores (Carmen o Salomé, por ejemplo)— está vinculado a lo que podríamos llamar los desajustes y los conflictos de la sexualidad. Ha nacido en una sociedad peculiar, la europea del siglo xvii (aunque apareciera por primera vez en España, su éxito inmediato y rapidísima difusión revelan su alcance continental). En ese universo histórico confluyen dos corrientes que chocan: una moralidad del orden y la represión sexual, y una desconocida libertad de movimientos, en una geografía que se ha vuelto incontrolable.

A esto podría añadirse otra fuerza biológica, que se manifiesta escandalosamente en casi todos los mamíferos, pero que también parece darse en otros animales: la pulsión generativa masculina, que lleva a esforzarse por extender y desparramar sus genes, como dirían los programas televisivos sobre la naturaleza. Una pulsión que había perdido su sentido primigenio en la superpoblada

⁶ Molho, 1993, p. xi.

⁷ Márquez Villanueva, 1996, p. 11.

⁸ Dolfi, 2013, pp. 109-110.

Europa del siglo xvii (superpoblada para las posibilidades económicas y las expectativas vitales).

Don Juan es una criatura que parte de los viejos mitos y ritos genésicos, del «Creced y multiplicaos» bíblico; pero que pervierte el sentido de ese mandamiento natural. Don Juan no tiene descendencia: su mito no se interesa por la descendencia. Es, en ese sentido, una fabulación urbana: los hijos no son una riqueza como en el campo. La sexualidad ha perdido su dimensión generatriz.

Es un mito de la modernidad, de una sociedad que se mueve, que abre unas perspectivas alejadas de la fisiocracia (aunque siga dependiendo del campo), y en la que el sexo se desvincula de los viejos mandamientos genesíacos y cobra vida propia como territorio para las contiendas sociales (demostración de poder) y la autosatisfacción irresponsable, es decir, eludiendo consecuencias ulteriores.

Un mito, como ven, que encarna radicalmente las peculiaridades de la sexualidad humana, muy distinta —al parecer— a la de otros animales, y los valores de la modernidad: libertad en choque con las normas sociales, ostentación del poder destructivo de la individualidad, movilidad y cambio constantes; en tensión con otros valores que la propia sociedad occidental ha considerado imprescindibles para la vida: respeto a las leyes, represión y limitación de la actividad sexual, reverencia a los valores de la religión, es decir, de la religación con un universo oculto y trascendente.

No me parece que «el argumento del discurso mítico» sea, como propone Molho,

la salvaguarda del orden monogámico que perturba [el protagonista], una especie de monstruo humano, portador de un desorden capaz por sí solo de poner en peligro la organización moral del mundo. Solo la intervención sobrenatural de la Estatua acabará con don Juan y permitirá instaurar, por fin, una vez eliminado el monstruo, el orden monogámico aparentemente necesario a la estabilidad de la sociedad humana⁹.

Esa es la moraleja que quizá pretendió transmitir su autor. El mito nos habla de algo bastante más complejo y contradictorio.

⁹ Molho, 1993, p. 56.

Viene a dar expresión (no explicación) a conflictos muy hondos e irresolubles de las humanas apetencias.

RAZONES DE UNA FASCINACIÓN

Cuando ¿hacia 1615, como propone Rosa Navarro?¹⁰ ¿Tirso? troquela la figura del burlador, está poniendo en planta una franquicia que, a gran velocidad, extiende sus ramificaciones a Italia, Francia, Alemania... Don Juan es un mito que subyuga. Se han dado algunas explicaciones. Es célebre la de Ortega, según la cual todos los varones,

con pocas excepciones, [...] pueden dividirse en tres clases: los que creen ser Don Juanes; los que creen haberlo sido, y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron¹¹.

Juzgado con imparcialidad, el burlador es un personaje abominable: «un simple malvado sin más objetivos que cumplir sus apetitos», en opinión de Arellano¹². ¿Por qué ha pervivido en la historia literaria y en el folclore con un extraño y chocante halo de simpatía?

Mil explicaciones sicoanalíticas y antropológicas han intentado analizar las raíces de la fascinación del mito. Arellano ofrece una admirable síntesis de algunas de ellas, plena de claridad y didacticismo¹³. Aportaré una más.

En su diálogo *Gorgias*, Platón presenta a Polo, un retórico de su época, que en el debate con Sócrates señala la envidia que provoca el que tiene la capacidad de cometer la injusticia, condenar a muerte, desposeer de sus bienes o apresar a quien le plazca. Sócrates se encargará de convencerlo, con su mayéutica sofística, de que los que obran injustamente son dignos de compasión, y no de envi-

¹⁰ Navarro, 2003, pp. 7 y 61-75.

¹¹ Ortega y Gasset, 1971, p. 13.

¹² Arellano, 1989, p. 37.

¹³ Ver Arellano (1989, pp. 29-30), que recorre, fundamentalmente, los escolios debidos a los estudiosos de la literatura: G. Wade, P. W. Evans, C. Feal Deibe, A. Vázquez, J. T. Agehana y J. H. Arias. Otros muchos estudios han intentado abordar el sentido del burlador desde los campos de la antropología, la psicología, la endocrinología... Celebérrima fue en su tiempo la hipótesis explicativa del doctor Marañón (1924).

dia¹⁴. Pero el común de los mortales seguirá creyendo, como Polo, que la cosa más dulce del mundo es cometer la injusticia, y la más amarga, padecerla. Don Juan es un paradigma de la injusticia: engaña, suplanta, escarnece, humilla, destroza la vida ajena... ¿Por qué ese halo de simpatía? Porque a través de él el lector y espectador saborea vicariamente los dulzores de cometer la injusticia, sacia sus rencores, fantasea con una omnipotencia destructiva¹⁵.

No me entretendré en hablar de lo necesaria que es para la vida humana la vivencia de las ficciones destructivas, de ser homicidas virtuales, de la violencia irreal, de la injusticia quimérica. Esta experiencia fantasmal, que va contra lo justo, «por la misma razón, deleita al gusto». De ahí el éxito de las películas de espadachines y de las del oeste, y de las grandes tragedias shakespearianas (recordemos que en *Hamlet* no queda en la corte de Dinamarca ni el apuntador: han de importarlo de la vecina Noruega junto al nuevo príncipe Fortimbrás).

Tengo para mí que esa dimensión ilusoria de la capacidad de destrucción personal, de imposición de los instintos sexuales y letales a la sociedad, está en la raíz del éxito del mito. Su creador vio clara esa dimensión enajenante del personaje y se enamoró de él: construyó un drama que lo sigue a lo largo de una peripecia en que va acumulando injusticias, con las que el espectador de los corrales se sentía ilusoriamente compensado de las amarguras y asperezas de una vida dominada por elementos represivos y frustraciones.

Pero su autor, hombre al fin de la Contrarreforma —y si fuera Tirso, podríamos añadir que bienhumorado y sumamente razonable, como se nos muestra en otras obras—, se tomó demasiado en serio las injusticias de su personaje, su inmoralidad, el peligro social que suponía, y lo condenó para tranquilidad de su conciencia y como acción compensadora para los espectadores (padres, novios y doncellas) que, en vez de identificarse con las trasgresiones del burador, pudieran sentir las como una amenaza.

Esta solución, socialmente aceptable, que ponía sobre las tablas al Dios justiciero, garante de la estabilidad, obligaba a rematar la acción con un ambiguo sentido trágico: el malvado con el que una parte del público (y quizá el propio dramaturgo) ha simpatizado,

¹⁴ Platón, *Gorgias*, pp. 371-380.

¹⁵ Ver Navarrete, 1969.

se ha identificado en el juego escénico, acaba condenado a la pena eterna. Y acaba condenado de manera innoble y torticera, mediante el engaño del beato comendador:

Dame esa mano.
No temas; la mano dame. (vv. 2750-2751)¹⁶

Es una justicia poética («Esta es justicia de Dios: / quien tal hace, que tal pague», vv. 2762-2763) que no acaba de cumplir con el principio lopesco de «no dejar con disgusto al auditorio». La propia ambigüedad constructiva del drama impedía dar una solución más claramente gratificante para el público.

Esta situación, desazonante hasta el extremo, que desconcierta al auditorio, se conserva todavía en el *Don Giovanni* (1787) de Da Ponte, musicado por Mozart. Las especulaciones sicoanalíticas sobre el torturado masoquismo y la agobiante presencia de la *imago paterna* en el genial músico, son fáciles y, probablemente, no del todo infundadas.

Sin embargo, bastante antes de que se estrenara en Praga la ópera cómica de Mozart, los creadores del teatro comercial y popular se habían encargado de ahorrar el mito del burlador para dar cumplimiento al precepto de Lope, al configurar una justicia poética final que no entra en contradicción con la identificación previa que se ha fraguado entre el público y el malvado protagonista de la ficción dramática.

Todo parece indicar que el primero que da forma a esta solución es Antonio de Zamora en *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (representada en 1713, impresa en 1744):

DON JUAN ¡No me quemes, no me abrases!

DON GONZALO ¿Por qué no si, de esta suerte,
me ordena Dios que te mate? [...]

DON JUAN Ya lo veo, y pues mi muerte
su justicia satisface,
¡Dios mío, haced, pues la vida

¹⁶ Como es sabido, las ediciones de *El burlador* difieren considerablemente tanto en el texto que ofrecen, como en el cómputo de los versos. Citaré por la de Hunter, 2010, aunque recurriré a otras en algunos momentos.

perdí, que el alma se salve!

DON GONZALO ¡Dichoso tú, si aprovechas
la eternidad de un instante!

DON JUAN ¡Piedad, Señor!, y si hasta ahora,
huyendo de tus piedades,
mi malicia me ha perdido,
tu clemencia me restaure¹⁷. (vv. 3269-3289)

Zamora había conseguido en una pirueta final, ajena en gran medida al devenir dramático, que el auditorio todo (los que se sueñan burladores y los que se imaginan víctimas) volviera con gusto a su casa: unos por la salvación del héroe; otros por su muerte y los terrores que la preceden.

El romanticismo francés (*Le soupez chez le Commandeur*, 1834, de Blaze de Bury) llevará más lejos y hará más coherente esta apelación a la irresponsabilidad del protagonista: tema central en la versión más popular en el mundo hispánico, la de Zorrilla (1844).

Volvamos a *El burlador*, después de este excursu sicológico-antropológico sobre el porqué de su creación y éxito, para sentar el principio de que no hay que confundir los mitos con las obras literarias en que cobran vida. La fascinación que ejerce el mito de don Juan no se trasmite, más que de manera muy parcial, a la obra que le dio origen.

ESTRUCTURA: EL BURLADOR FRENTE AL CONVIDADO DE PIEDRA

Según deduzco al leer a los que han estudiado y entienden de este asunto¹⁸, hoy no es posible leer *El burlador de Sevilla* en su estado genuino, porque su transmisión, como la de tantas comedias del Siglo de Oro, ha sido en extremo accidentada y sabemos que lo que ha llegado a nosotros no es exactamente la obra que concibió y manuscibió su autor. Como dijo Said Armesto, los primeros testimonios son «ejemplares todos a cual más injuriado, maltrecho y

¹⁷ Cito por la edición de Arellano, 2001.

¹⁸ Atenderé fundamentalmente a los varios trabajos de X. Fernández (1969-1971, 1982 y 1988), a un interesante artículo de Ruano de la Haza (1995) y al «Prólogo» de Hunter (2010), sin olvidar las varias ocasiones en que Rodríguez López-Vázquez (1987a, 1987b, 1987c, 1988, 1989 y 1990) ha abordado cuestiones ecdóticas relacionadas con *El burlador*.

tundido con pegotes y cercenaduras debido a la irreverencia de copistas rudos y faranduleros remendones»¹⁹. Tanto *El burlador de Sevilla y convidado de piedra. Comedia famosa del maestro Tirso de Molina*²⁰, como *¿Tan largo me lo fiais? Comedia famosa de don Pedro Calderón*²¹ son descendientes deturpados y bastante imperfectos de la obra original. No hay más cera que la que arde: o se edita uno u otro, siempre corrigiendo lo imprescindible (estrofas trucas, textos ininteligibles) con el otro. No es posible reconstruir el texto original.

Pero estos graves problemas ecdóticos no afectan de manera significativa a la estructura dramática. Su falta de cohesión y equilibrio es previa a las deturpaciones, como ya apuntó Américo Castro en su conocida edición de «Clásicos castellanos»:

ante las magnas consecuencias de la creación de Tirso, se habría deseado encontrar en esta toda suerte de primores y perfecciones, gérmenes de tan grandiosa descendencia; y al notar que la figura de don Juan aparecía por primera vez con indumento más tosco que pulido, se achacó a malos impresores lo que era, en parte, culpa de Tirso...²²

En efecto, no se trata de un problema de mala transmisión, sino de un cúmulo de infortunadas y, en parte, involuntarias determinaciones del dramaturgo que desequilibran el conjunto o lo vuelven torpemente reiterativo. De hecho las dos versiones de la obra, *El burlador* y *Tan largo*, tan diferentes entre sí que no llegan a tener en común el 60% de los versos, presentan una estructura y un desarrollo argumental prácticamente idénticos. Con pequeñas diferencias, las escenas y los cuadros se corresponden puntualmente. Ninguno de los refacedores del texto original se ha querido tomar

¹⁹ Said Armesto, 1946, p. 58.

²⁰ Hoy sabemos, gracias a los estudios de Cruickshank (1981) y de X. Fernández (1988), que se trata de un impreso desgajado de un libro que salió de los talleres sevillanos de Manuel de Sande entre 1627 y 1630, y que se incorporó a un volumen facticio rotulado *Doce comedias nuevas de Lope de Vega y otros autores. Segunda parte*, con portada de Jerónimo Margarit, Barcelona, 1630 (BNE, R/23136).

²¹ Suelta sin lugar, imprenta ni año, que según Cruickshank, también debió de imprimirse en Sevilla hacia 1635. Se conserva en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. Ver X. Fernández, 1988, pp. 11-12 y Cruickshank, 1989.

²² Castro, 1967, p. XIX.

particulares libertades con su organización y estructura. Aunque existan notabilísimas variantes entre las dos versiones, en general los remendones se han limitado a restaurar las secuencias de versos de que no disponían, con toda la fidelidad de que era capaz su limitada memoria²³.

Desde que se empieza a comentar y analizar *El burlador de Sevilla*, cosa que no ocurre hasta bien entrado el siglo XIX²⁴, las es-

²³ Recuérdese el minucioso trabajo de José María Ruano de la Haza, 1995, pp. 285-286 y 291-295. En síntesis, sus conclusiones son las siguientes: *El burlador* y *Tan largo* comparten 1433 versos idénticos o con variantes irrelevantes. *El burlador* contiene 1416 versos sin correspondencia con *Tan largo*. *Tan largo* contiene 1328 versos sin correspondencia con *El burlador*. Excluidas las loas de Lisboa (*El burlador*) y de Sevilla (*Tan largo*), *El burlador* tiene 1267 (47%) versos diferentes, y *Tan largo*, 1066 (43%). Las diferencias revelan una trasmisión azarosa en la que cada uno de los testimonios ha perdido una parte del texto, que se ha reconstruido de nuevo, en parte a través de la rememoración, no siempre perfecta, de los versos, y en parte con solo el recuerdo de la situación dramática y de los personajes que en ella intervienen.

²⁴ Tirso es un dramaturgo muy poco familiar a las élites intelectuales hasta la década de 1830. Recuérdese lo que de él dice Martínez de la Rosa en las adiciones a la *Poética*, que vieron la luz en el tomo II de sus *Obras literarias* (París, 1827-1830): «poco célebre fuera de España, y cuya fama casi se limita a la corte de ese reino, donde unas cuantas comedias, muy bien representadas, atraen no menos concurso y obtienen iguales aplausos que las mejores de nuestro antiguo teatro». Y en nota, especifica: «No recuerdo que Signorelli, ni Sismondi, ni otros autores extranjeros de mérito nombren siquiera a Tirso de Molina; Schlegel solo cita entre los autores cómicos contemporáneos de Lope, a un *Molina*; Bouterwek da de él una idea muy diminuta e inexacta; y Blankenburg llegó hasta a poner en duda que se hubiese publicado alguna colección particular de las comedias de este poeta» (Martínez de la Rosa, *Obras*, tomo III, p. 232). Naturalmente, si la inmensa obra de Tirso era prácticamente desconocida, *El burlador* vivía en el más absoluto olvido. En la «Colección general de comedias» de Ortega, con la participación directa de uno de los mejores conocedores del teatro áureo de la época, Agustín Durán (ver Romero Tobar, 1988), se publican dos tomos (cuatro entregas) de comedias de Tirso (ocho en total). Las elegidas son: Tomo I (fecha de la portada, 1826): 1º cuaderno (17 de octubre de 1826): *El vergonzoso en palacio*, *Por el sótano y el torno*. 2º cuaderno (17 de mayo de 1828): *Celos con celos se curan*, *Don Gil de las calzas verde*, Tomo II (fecha de la portada, 1829): 1º cuaderno (30 de abril de 1829): *El amor y el amistad*, *La mujer por fuerza*. 2º cuaderno (—): *Amar por razón de estado*, *La huerta de Juan Fernández*. Como se ve, no está entre ellas *El burlador*. Habrá que esperar a las ediciones de Ochoa (París, 1838) y de Hartzenbusch (la parcial del *Teatro escogido*, tomo XII, Yenes, Madrid, 1842; y la de la BAE, 1848) para que la obra empiece a llamar la atención intelectual. Todavía en el prólogo

casas notas que se le dedican subrayan sus imperfecciones técnicas. Así, Antonio Gil de Zárate, en la segunda parte de su conocido *Manual de literatura española* (1844), señala:

El burlador es obra muy irregular, sobre todo en los dos primeros actos; pero las situaciones del tercero son sublimes y de grande efecto²⁵.

Por las mismas fechas, el conde de Schack opinaba que *El burlador*,

por su plan y desarrollo, debe clasificarse entre sus obras [de Tirso] menos importantes, aun cuando se noten en ella ciertos rasgos propios solo de un poeta de primer orden. El carácter [entiéndase la figura mítica] de don Juan es de superior mérito dramático; no así la exposición de sus delitos, defectuosa a nuestro juicio²⁶.

Como es bien sabido, *El burlador* crea un mito que se nutre de dos motivos folclóricos: el del galán que corteja, seduce y engaña a muchas mujeres, y el del tarambana que desafía a un ser de ultratumba. Estos dos motivos aparecen, más o menos fundidos, en algunos romances y consejas, recogidos en fechas muy tardías (finales del siglo XIX, principios del XX)²⁷. Aunque existieran en tiempos de Tirso, Calderón o Claramonte, no han dejado rastro, y nuestro drama debe considerarse la primera creación literaria que los vincula. El propio título de uno de los testimonios antiguos, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, revela la doble raíz de la obra.

al *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días*, procedente del tomo IV del *Tesoro del teatro español*, Ochoa (1838, p. 74) podía afirmar: «La comedia de Tirso [...] no puede presentarse como un modelo; pero además de que contiene realmente muchas bellezas, hemos creído deber insertarla en esta colección, así por ser muy poco conocida, como porque suponemos que tendrá gusto el lector en ver tratado este asunto tan popular en todos los países, por el primer poeta que le presentó en escena». Dos años después, Viel-Castel le dedicó un comentario en la *Revue des Deux Mondes*, 1840, pp. 504-505.

²⁵ Gil de Zárate, 1844, tomo II, p. 304.

²⁶ Schack, 1885-1887, tomo III, p. 444. La primera edición alemana se publicó en Berlín, 1845.

²⁷ Ver Menéndez Pidal, 1968, pp. 67-88; y Said Armesto, 1946, pp. 27-48.

Reúne, en efecto, los dos motivos, pero con desarrollo muy desigual: el del convidado de piedra (al que corresponden las situaciones que Gil de Zárate consideraba «sublimes y de grande efecto») no aparece hasta el verso 2240 y ocupa solo tres cuadros (todos ellos en el acto tercero) de los diecisiete que pueden reconocerse en el drama:

Cuadro 13° (vv. 2205-2270). Al *convidado* dedica los vv. 2240-2269. Invitación de don Juan.

[En medio de los cuadros 13° y 14°, *Tan largo* introduce otro en que las víctimas de don Juan lo acusan ante la corte.]

Cuadro 14° (vv. 2270-2483). Cena en casa de don Juan.

Cuadro 16° (vv. 2637-2782). Cena en el sepulcro. Muerte de don Juan.

En total, 426 versos de los 2875 que registra la edición de Hunter: un 14'24%. El motivo del convidado de piedra pesa poco en la estructura, pero temáticamente es fundamental: lo que da una particular dimensión a *El burlador*, como señalan unánimemente sus estudiosos, es la unión de las trasgresiones mundanas con las del mundo de ultratumba. ¿Por qué, pues, tan escaso desarrollo?

Si contrastamos esta situación con el drama religioso-fantástico de Zorrilla, las diferencias son evidentes. A las situaciones que atañen al mundo de ultratumba, el poeta romántico les dedica toda la segunda parte de la acción (tres de los siete actos que presenta el conjunto, desde el v. 2640 al 3815: un tercio de los versos totales). El tiempo dramático explícito también se reparte más equilibradamente: cada uno de los mitos se desarrolla en una noche, desde el atardecer a la madrugada del día siguiente.

El autor de *El burlador* carecía de esa portentosa intuición, como carecía de la prodigiosa capacidad estructuradora de que Tirso da muestras en la mayor parte de sus comedias.

Con esto no pretendo quitarle el drama a nuestro querido fray Gabriel. Al contrario, como se ve en los trabajos de Laura Dolfi y en las notas de la edición del padre Vázquez²⁸, la multitud de pasajes paralelos entre *El burlador* y las comedias de Tirso resulta abrumadora, lo que nos convence, en el momento, de que todas esas obras que tantas similitudes presentan tuvieron que salir de la misma plu-

²⁸ Dolfi, 2008 y Vázquez, 1989.

ma. Sin embargo, no es malo recordar que la comedia se nutre de infinidad de tópicos estructurales, expresivos y temáticos, y habrá que hilar muy fino para aislar —si es que existen o se pueden identificar— los elementos que son exclusivos de Tirso.

Respecto a la estructura dramática, baste decir que un mal día lo tiene cualquiera, y ese mismo día en que lo desasisten los genios de la arquitectura dramática pueden visitarlo los manes de la construcción mitográfica. Además, el género elegido, del que nos ocuparemos enseguida, inclina, si no fuerza, hacia un desequilibrio y una dispersión estructural que merecían las críticas y las disculpas de don Américo:

Su estilo²⁹ es a trechos vulgar y desmañado. Pero no vayamos tampoco demasiado lejos en nuestra censura, porque caeremos en la insípida crítica neoclásica con sus exigencias de verosimilitud, desarrollo gradual de caracteres, etc. Tirso proyectó a su héroe sobre las tablas a modo de vendaval erótico, y dispuso su trayectoria con una técnica violentamente impresionista y barroca. En raudo y brusco impulso el «burlador de España» se opone al cielo y a los hombres, y erige sus apetencias en norma absoluta para la vida³⁰.

El burlador es una pieza itinerante y acumulativa, características que muchos receptores y estudiosos han considerado poco acordes con la perfección y economía del drama. El primer motivo (el del *burlador*) se desarrolla en cuatro episodios paralelos y reiterativos, que pueden sintetizarse en el cuadrado que incluimos hace años en nuestro *Manual de literatura española*³¹:

Dama	Isabela	Tisbea	Ana de Ulloa	Aminta
Prometido	Duque Octavio	Anfriso	Marqués de la Mota	Batricio
Lugar	Nápoles	Tarragona	Sevilla	Dos Hermanas

En las cuatro aventuras se repite el mismo esquema argumental, marcado por tres pasos: engaño, posesión sexual y huida. A pesar

²⁹ En rigor, como se ve en las líneas que siguen, con la palabra *estilo* don Américo se refiere a la construcción de los personajes y de la acción dramática.

³⁰ Castro, 1967, p. xxiii.

³¹ Pedraza y Rodríguez, 1981, p. 310.

de la vertiginosa sucesión de lugares y la alternancia de nobles y plebeyas, del mar y la tierra, estoy seguro de que si encontráramos una misma secuencia argumental repetida cuatro veces en cualquier obra que no tenga detrás el prestigio crítico de haber dado origen a un mito central de la modernidad, todos concluiríamos que se trata de una estructura infelicísima y torpe en extremo.

Las deficiencias dramáticas que, en mi concepto, lastran *El burlador de Sevilla* tampoco me llevan a calificaciones como la de Molho, que habla de una «estructura teatral aberrante»³²; pero sí a aceptar una explicación más analítica que ofrece en el cuerpo de su trabajo, en la que pone el énfasis en la «*estructura serial* que rechaza el juego de *implicación*, ley ordinaria de la comedia»³³. Solo matizaría el verbo *rechaza*, que sugiere una decisión voluntaria y consciente del dramaturgo. Mi impresión lectora es que no hubo tal rechazo, sino un simple desacierto inducido por el género dramático y por la elemental caracterización del protagonista.

Sin embargo, en los últimos cincuenta años abundan las opiniones críticas que han subrayado los encantos de esta organización dramática. Entre ellas se cuentan las de admirados maestros y amigos como Francisco Ruiz Ramón, Ignacio Arellano, Rosa Navarro y Jesús Sepúlveda, entre otros³⁴. El último de los citados viene a decir lo mismo que acabo de defender, pero con una retórica neológica que da empaque académico a su discurso, y con una intención que pasa de la benevolencia al entusiasmo:

La articulación interna de *El burlador* se despliega en buena medida en torno a ciertas isotopías que recorren la pieza. Se trata de temas, motivos, imágenes y elementos de naturaleza variada que afloran en diferentes puntos y que contribuyen a dotarla de una coherencia extraordinaria. [...] En cualquier caso, la insistencia y sutilidad con la que el autor, Tirso de Molina, compone su entramado demuestran, en el caso de que fuera necesario, lo desacertado del juicio crítico del descuido tantas veces aplicado a *El burlador*³⁵.

³² Molho, 1993, p. xiv.

³³ Molho, 1993, p. 62.

³⁴ Ver Ruiz Ramón, 1978, pp. 72-75; Arellano, 1989, pp. 17-21; Navarro, 2003 y Sepúlveda, 2004.

³⁵ Sepúlveda, 2004, pp. 132-133.

Como se puede observar, estamos de acuerdo en el análisis de los fenómenos dramáticos: isotopías, reiteraciones... Llámeme cada cual como mejor le parezca. Diferimos en la valoración que nos merecen. Es muy posible que tengan razón los que admiran esas isotopías; pero no será malo que se oigan también mis razones para mantener la opinión contraria, que no es de hoy. Ya en el *Manual de literatura española*, Milagros Rodríguez Cáceres y yo dejamos constancia, hace ahora treinta y cinco años, de que nuestra posición era mucho más tibia que la de nuestros colegas. No estoy enteramente arrepentido de lo que entonces escribimos:

la concatenación de los hechos es elemental, no existe una jerarquización de los materiales y ello redundaría en perjuicio de la arquitectura. La trama argumental es un caleidoscopio que gira a velocidad de vértigo. La economía, tan necesaria en el teatro, no está apurada convenientemente³⁶.

COMPORTAMIENTOS DESCABELLADOS: DON PEDRO TENORIO

La caracterización de los personajes es, en mi concepto, muy elemental y, en algunos casos, sencillamente disparatada. Hace unos años dediqué un estudio al comportamiento de los reyes que aparecen en la trama (el de Nápoles y el de Castilla)³⁷. Frente a opiniones tan autorizadas como la de Arellano, que intuye en esta construcción «una dura crítica contra los reyes, los privados y la general degradación social»³⁸, yo no he logrado ver, en las muchas ocasiones en que he leído la obra y he asistido a su representación, más que personajes incoherentemente contruidos, sin otro propósito que cumplir una función dramática en la que no ha parecido necesario «un análisis congruente de las causas y motivos», sino la simple plasmación escénica de «una reacción impremeditada y enérgica, concebida para satisfacer al público de los corrales»³⁹.

Los casos de comportamientos descabellados y absurdos se multiplican en el drama. Desde nuestra actual perspectiva —creo que

³⁶ Pedraza y Rodríguez, 1981, p. 312. Ver otros desequilibrios estructurales en el comentario de Maurel, 1971, pp. 572-573.

³⁷ Pedraza, 2009.

³⁸ Arellano, 1989, p. 38.

³⁹ Pedraza, 2009, p. 544.

desde cualquier perspectiva—, don Pedro Tenorio, «embajador de España», por ejemplo, es un caso de ineptitud realmente singular: el rey de Nápoles (sin que se sepa muy bien por qué a él, que no es subordinado suyo) le encomienda que aprese a don Juan, pero don Juan se escapa y don Pedro ofrece una confusa explicación, enteramente inaceptable. A continuación, le ordena que detenga al duque Octavio; pero también el viejo Tenorio le da toda suerte de facilidades para que huya y se refugie en España. En estos dislates argumentales no he logrado percibir la intencionalidad crítica (en la obra todos los personajes dan por buena semejante actuación), sino la incapacidad del poeta para trazar una secuencia dramática más coherente.

Es verdad que podemos encontrar una cierta justificación a tan extraña cadena de comportamientos sin consecuencias administrativas ni penales en la organización social del antiguo régimen (todavía con ciertos resabios feudales), en el que la aristocracia mantiene una complicidad consentida por el poder real. Pero también es cierto que esto no se evidencia de ninguna manera en la acción dramática.

LA CHIRRIANTE VARIABILIDAD TONAL

Son muchos los estudiosos que han apuntado serios desajustes estilísticos en *El burlador*. Bastará traer a colación algunos pareceres, a título de muestra, a mi entender elocuente y autorizada, de esta actitud crítica. Menéndez Pelayo apuntó que «su estilo es pedestre y descolorido, la versificación seca y desmañada, y todo ello indigno de su maravilloso autor y de tan maravilloso argumento»⁴⁰; Lida, a vueltas con la prioridad textual de *¿Tan largo me lo fiáis?*, analizó los vicios, defectos y excesos estilísticos de *El burlador*: «la intrincada sintaxis» de muchos pasajes, «los versos, cuyo alambicamiento [...] ha llamado la atención de los anotadores», las «alusiones mitológicas confusamente redactadas», «el inserto intempestivo de la descripción de Lisboa, la ampliificación erudita y gongorina»⁴¹, etc. etc. Rico y Romero resumen las tachas apuntadas por Lida y añaden «la chabacanería» de sus

⁴⁰ Menéndez Pelayo, 1941, p. 77.

⁴¹ Lida, 1966, pp. 212, 213 y 220.

versos, y «en general toda esa sintaxis embrollada y esa amplificación inorgánica»⁴². Pueden matizarse las opiniones, pero hay que reconocer que les asiste alguna razón.

La comedia española, como censuraron los neoclásicos, se caracteriza por la variedad de tonos. A esa multiplicidad estilística debe gran parte de su éxito. El fenómeno aparece, como es lógico, en *El burlador*, pero, en mi concepto, de manera torpe e inarmónica.

El texto ha merecido, por lo común, elogios por el nervio, la garra de sus réplicas breves, cortantes, de una contundente sencillez sintáctica, que ha propiciado especulaciones antropológicas y filosóficas en torno a su sentido y connotaciones⁴³. Así ocurre con alguna de las primeras réplicas de don Juan:

ISABELA ;Ah cielo! ¿Quién eres, hombre?
 DON JUAN ¿Quién soy? Un hombre sin nombre. (vv. 14-15)
 REY ¿Quién eres?
 DON JUAN ¿Quién ha de ser?
 Un hombre y una mujer. (vv. 22-23)

Tienen gracia también los rápidos y sintéticos juegos conceptuosos (antítesis, derivaciones, oxímoros...), que revelan agudeza verbal, agilidad de reflejos lingüísticos:

CATALINÓN La razón hace al valiente.
 DON JUAN Y al cobarde hace el temor. (vv. 1356-1357)
 DON JUAN Es desconcierto
 que temor tienes a un muerto.

⁴² Rico y Romero, 1990, p. 37.

⁴³ Recuérdense los arabescos lírico-discursivos de Bergamín en *Mangas y capirotes* (pp. 104-113) o *Lázaro, don Juan y Segismundo* (pp. 78-82). En estos volúmenes puede observarse cómo las réplicas sintéticas, imaginativas, cargadas de resonancias poéticas, morales y filosóficas, no son una peculiaridad de *El burlador*, sino una característica de toda la comedia española. También Molho, 1993, pp. 73-77, especula, con bizarra argumentación, sobre algunos de estos versos.

¿Qué hicieras estando vivo? (vv. 2343-2345)⁴⁴

Las frases nominales, interrogaciones retóricas, exclamaciones:

DON DIEGO ¡En el palacio real
traición, y con un amigo! (vv. 1434-1345)

El *leit-motiv* «Tan largo me lo fiais...», «¡Qué largo me lo fiais...!», siempre encajado con acierto en las distintas situaciones dramáticas, es buen ejemplo de ese lenguaje directo, sintético, conversacional y expresivo que, a pesar de las deturpaciones, campea en el drama.

No han merecido tan unánime acogida las relaciones y monólogos líricos que salpican la obra. A veces son conatos de relación cultista que quiebran muy violentamente el tono de la escena:

DON PEDRO Cuando los negros gigantes,
plegando funestos soldos,
y del crepúsculo, huyen,
tropezando unos con otros. (vv. 279-282)

Estos cuatro versos, que el padre Vázquez juzga «intocables», son tan chocantes como incomprensibles, por lo que otros muchos editores corrigen «funestos toldos, / ya del crepúsculo huían» (ed. Hunter).

También resulta chocante la larga endecha de Tisbea (vv. 375-516: 202 versos en la ed. Hunter)

TISBEA Yo, de cuantas el mar
pies de jazmín y rosa
en su ribera besa
con fugitivas olas,
sola de amor exenta...⁴⁵ (vv. 375-379)

Se retrata en él una muchacha desamorada, pescadora montaraz (valga la paradoja), en la estela de las protagonistas de las églogas

⁴⁴ Reproduzco el texto de Hunter, aunque me parece que sería preferible esta otra puntuación: *Don Juan* -«Es desconcierto. / ¿Qué temor tienes a un muerto? / ¿Qué hicieras estando vivo? (vv. 2344-2345).

⁴⁵ Texto de la edición del P. Vázquez.

y las novelas pastoriles, o de la Marcela de la *Primera parte* del *Quijote*. Su soliloquio se adscribe al cultismo conceptuoso que cultivaron los romancerillos tardíos. Un monólogo en boca de una muchacha presuntuosa de su exención amorosa, que está apuntando, irónicamente, a su próxima caída en el fuego del amor. Aunque tenga cierta gracia en algunos momentos, que pueden parecer eco de las endechas lopescas de *Arcadia* y anuncio de las sublimes *barquillas* de *La Dorotea*, en otros camina por un conceptismo ramploncejo y a menudo confuso:

Obeliscos de paja,
mi edificio coronan
nidos; si no, hay cigarras
o tortolillas locas.
Mi honor guardo entre pajas
como fruta sabrosa,
vidrio guardado en ellas
para que no se rompa⁴⁶. (vv. 419-426)

No entraré en lo ininteligible de la primera cuarteta, para la que se ha propuesto la enmienda «nidos, si no a cigüeñas / a tortolillas...» (ed. Hunter). Me parece más infeliz el conceptillo de la segunda: puesto que el techo es de paja (aunque lo coronan, paradójicamente, obeliscos), el honor de la desamorada se acolcha como camuesa o como quebradizo vidrio. Son lunares de época que no faltan en Góngora, en Lope (menos, pero los hay), en Quevedo...

Tampoco me parece poéticamente afortunado el elogio de Lisboa, en la línea de los romances cultos, informativos, académicos..., a los que tan aficionado fue Lope (para muestra, los dos que incluyó en la *Segunda parte* de sus *Rimas*, o el inédito que publicó sobre *El origen de las letras*⁴⁷). Permítaseme decirlo con contundencia: ramplonería rimada⁴⁸.

⁴⁶ Texto de la edición del P. Vázquez.

⁴⁷ Ver Pedraza, 2008b.

⁴⁸ No entro —también se podría entrar, pero quede para otra ocasión— en otros valores dramáticos que pudiera encerrar este largo pasaje (ver Horst, 1973; Vitse, 1978 y Molho, 1993, pp. 91-99). Mi comentario atiende solo a las calidades poéticas de la loa.

Candamo, o *comedia de cuerpo*, si seguimos a Suárez de Figueroa. No en vano aparece Alfonso XI en su reparto y la acción se sitúa en un nebuloso siglo XIV. El propio apellido del protagonista nos remite también a una época alejada de los primeros espectadores. Los Tenorios llegaron a Sevilla en el momento de la conquista:

DON JUAN Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios antiguos,
ganadores de Sevilla. (vv. 2031-2034)

Naturalmente, el carácter historial del drama no impide abundantísimos anacronismos: el chiste a cuenta de la aguja de marear (vv. 545-548); la falsa contemporaneidad de Alfonso XI († 1350) y Juan I de Portugal (que empezó a reinar en 1385); la alusión a la conquista portuguesa de Ceuta (v. 703), que no alcanzó hasta 1415; la referencia a Goa (v. 701), cuya relación con Portugal (al que perteneció hasta el 31 de diciembre de 1961) no se dio hasta 1510; o las referencias de don Diego a la presencia militar española en Nápoles y Milán (v. 2564), que no se produjo hasta el siglo XV y, con mayor intensidad, en el XVI...

Como bien se sabe, estos desajustes no arrebatan al drama su carácter historial. El poeta quiere, y consigue, que el espectador sienta la acción como alejada en el tiempo. En *Tan largo* Batricio se encarga de subrayar la índole de la obra en los versos finales:

por que acabe
esta verdadera historia. (vv. 2756-2757)

Esta insistencia no tiene como objetivo señalar la historicidad o la veracidad de lo representado (no parece verosímil que el poeta creyera que la acción hubiera tenido existencia alguna en el mundo extraescénico), sino que quiere marcar el carácter trágico de la acción, de acuerdo con la afirmación de Donato-Evancio: «*omnis comœdia de fictis est argumentis, tragœdia sæpe ab historica fide petitur*»⁴⁹.

⁴⁹ P. Terentii Afri poetæ lepidissimi comœdiæ omnes, cum absolutis commentariis Ælii Donati..., fol. **IIIV. Lope tradujo las palabras del gramático en su

También hay que calificarlo como drama trágico si atendemos a la doble definición de José de Pellicer: «aquella donde muere el héroe, que es el primer galán, es tragicomedia» y «aquella donde se introduce rey es tragedia [...] y solo propiamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares donde no hay príncipe absoluto»⁵⁰.

Drama, pues, de carácter historial y trágico; pero dentro de los de este género, *El burlador de Sevilla* emparenta paradójicamente con una curiosa subespecie: la comedia de santos. Es una comedia de santos *a contrario*, en la que no se nos muestra el tortuoso camino hacia la salvación, sino la imparabla trayectoria hacia la condenación eterna. Vitse la ha visto como una comedia de santos negativa, en que el protagonista no atiende las advertencias divinas, no siente el temor de Dios y corre por una senda que, a través de la temeridad, lo lleva a la perdición⁵¹.

El burlador, junto a *El condenado por desconfiado*, se ha presentado como ejemplificación escénica de la controversia entre jesuitas (Luis de Molina) y dominicos (Domingo Báñez) conocida como *de auxiliis*⁵². Pero ya Márquez Villanueva, al tiempo que señala que *El burlador* tiene «el rigor de la lección académica mejor preparada», reconoce —y esto me parece más próximo a la realidad— que

tan innegable como esa cargazón teológica es la forma como la obra escapa a la vez de las limitaciones y pies forzados de cuanto se entiende por un teatro descaradamente religioso⁵³.

El condenado y *El burlador*, si realmente tienen la relación que se ha querido ver entre ellos, tratarían, de acuerdo con Maurel, no cuestiones de alta teología, sino elementales principios de moral cristiana⁵⁴. El consejo resultante estaría en consonancia —no podía ser de otra manera— con los principios generales marcados en el

Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: «Por argumento la tragedia tiene / la historia; y la comedia, el fingimiento» (vv. 111-112).

⁵⁰ Pellicer, en Sánchez Escribano y Porqueras (eds.), 1972, p. 269.

⁵¹ Vitse, 1969.

⁵² Ver Menéndez Pidal, 1968, pp. 41-46.

⁵³ Márquez Villanueva, 1996, pp. 36 y 37.

⁵⁴ Maurel, 1971, p. 522.

concilio de Trento. El hombre, con sus actos, ha de aceptar la salvación que Dios le brinda.

Pero *El burlador* no es un drama teológico abstracto, como los autos calderonianos, sino una comedia de santos. Es decir, teatro de pago individual (no sufragado por el ayuntamiento o el cabildo), en el que hay que satisfacer las expectativas de diversión de cada espectador; y las comedias de este jaez, tanto las positivas en que el pecador siente el temor de Dios, como las negativas en que lo desafía o desprecia, están emparentadas con otros subgéneros populares y popularizantes como las comedias de bandoleros y jaques. *El condenado por desconfiado*, por ejemplo, es una doble comedia (la de Paulo y la de Enrico) de bandidos y delincuentes; *El esclavo del demonio* también presenta esos ribetes delictivos; *La devoción de la cruz* es igualmente la historia de un forajido... Robos, agresiones, engaños, violencias y fugas fueron siempre muy celebrados por el público popular (probablemente porque veía en sus protagonistas una rebeldía que quebraba las normas y leyes que lo oprimían).

Naturalmente, entre las comedias que he señalado, que son las piezas maestras del género, hay matices muy apreciables; pero en ningún caso faltan algunos de los elementos señalados. El sexo desenfrenado e ingobernable siempre está por medio, y abundan las muchachas que se ponen en camino o se echan literalmente al monte a la caza de su burlador. Algunos de estos héroes se contagian también del tono rufianesco, como se ve —incluso en el título— en *El rufián dichoso* de Cervantes; pero también en el Enrico de *El condenado* o en el don Gil de *El esclavo del demonio*. En la línea de esas comedias de santos o de bandidos, *El burlador* nació en busca de ese público popular e incluso vulgar.

Además, las comedias de santos acostumbran a ser comedias de aparato, que aspiraban a sugerir, desde los pobres medios del corral, hechos extraordinarios, sobrenaturales, por medio de «tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces con crecido provecho del autor»⁵⁵. Son los espectáculos a que, con marcado desdén, parece referirse Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*:

⁵⁵ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 75

mas luego que salir por otra parte
 veo los monstruos de apariencias llenos,
 adonde acude el vulgo y las mujeres,
 que este triste ejercicio canonizan... (vv. 35-38)

El burlador es una comedia nueva, pero «posee una lógica interna que no es la de la vida ordinaria, y manipula resortes sentimentales de sorpresa, estupor, admiración y miedo»⁵⁶. Maneja recursos propios de esos «monstruos de apariencias llenos», en que un muerto vuelve al mundo de los vivos. «Sale el muerto» reza una didascalia de *Tan largo* (v. 2613+) y, al finalizar, la escena acota «Tiran el carretón o se hunde» (v. 2687+). En *El burlador* aparece don Gonzalo «paso, como cosa del otro mundo» (v. 2330+) y, al final, «Húndese el sepulcro con don Juan y don Gonzalo, con mucho ruido» (v. 2779+).

Las acotaciones más extensas de *El burlador* (insólitas en la comedia española) están en esas escenas con aparecido. Frente al *sale* y *vase*, con que habitualmente se marca la irrupción en escena de un personaje o su *mutis*, esta detallada didascalia se explaya en la deleznable prosa de este tipo de literatura:

Toma don Juan la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro don Gonzalo, en la forma en que estaba en el sepulcro, y don Juan se retira atrás todo turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y don Gonzalo hacia él con pasos menudos, y al compás don Juan, retirándose, hasta estar en medio del teatro (v. 2329+).

Las comedias de santos están anunciando un teatro de la ilusión escénica que casaba mal con los medios del corral y que solo se podrá desarrollar en plenitud en los coliseos a la italiana, con bastidores para los decorados, un telar para elevaciones y vuelos, múltiples escotillones y trampillas, música y efectos especiales, y luz artificial.

El mito de don Juan, con sus aparecidos, pasará en los siglos siguientes del reino de las comedias de santos al de las comedias de magia. O los fundirá en uno: «Drama religioso-fantástico» llamará a su exitosa versión José Zorrilla. En el teatro romántico, a la italiana, con escenografías pintadas en papel, bambalinas y rompientes, con juegos

⁵⁶ Márquez Villanueva, 1996, p. 128.

de luz y oscuridad, el actor que interpreta al comendador podrá traspasar a la vista del público los «hierros más gruesos / y los muros más espesos»⁵⁷. Arte de magia, que siempre fascinó a los públicos.

En 1620, en el corral de comedias, a las tres de la tarde (hora solar), a la intemperie o con un toldo que difuminaba la luz y protegía la cabeza de los espectadores del sol de justicia de Castilla o Andalucía, no cabían esos trucos de la escenografía romántica; pero el fundamento estaba puesto: al servicio del público más impresionable y para avalar una lección moral de fe en la justicia divina, el poeta nos ofrece una acción movidísima que recorre el Mediterráneo en medio de escenas de cama, guapezas y chulerías, bromas y chocarrerías prostibularias, engaños y abusos, duelos a espada con resultado de muerte..., para sacar en las últimas escenas a un fantasma justiciero que frene tanto desmán.

Incluso la infame añagaza del beato comendador:

DON GONZALO Dame esa mano.
 No temas; la mano dame.

DON JUAN ¿Eso dices? ¿Yo temor?
 (*Dale la mano.*)
 ¡Que me abraso! ¡No me abrases
 con tu fuego!

DON GONZALO Este es poco
 para el fuego que buscaste. (vv. 2750-2755)

responde a la pasión popular por la justicia poética, al regocijo de ver al burlador, que tantas veces ha hecho promesas falsas, burlado también por una falsa promesa («No temas; la mano dame»), aunque sea a costa de la impropiedad de que un santo (el comendador lo es, está en gracia de Dios) mienta para arrastrar a la perdición a un malvado. Para colmar ese anhelo vengativo del auditorio, legítimo pero poco piadoso, don Gonzalo cierra el portillo del arrepentimiento:

DON JUAN Deja que llame
 quien me confiese y absuelva.

DON GONZALO No hay lugar; ya acuerdas tarde.

⁵⁷ *Don Juan Tenorio*, vv. 3461-3462.

DON JUAN ¡Que me quemó! ¡Que me abrasó!
 ¡Muerto soy!
Cae muerto. [...]

DON GONZALO Esta es justicia de Dios:
 quien tal hace, que tal pague. (vv. 2771-2779)

Se consuma así una venganza *post mortem* poco habitual en la comedia española.

Al teatro popular le gustan los muertos que vuelven al mundo de los vivos a exigir justicia (al cine también). No se olvide que *Hamlet* es un celeberrimo drama, con su terrorífico fantasma que empuja al protagonista a la venganza.

El problema estético y moral que, como hemos señalado, siempre existió, se agudizaría con el paso del tiempo y el cambio de las mentalidades sociales. *El burlador* y su solución final fueron aceptados, quizá con reticencias, por el público de la comedia de santos, que a lo largo del drama iba cargando su odio contra el trasgresor, y no quería componendas en el último momento. Cuando las minorías ilustradas y más tarde las románticas pusieron en circulación el tópico de la responsabilidad colectiva ante el delito, el Tenorio mítico se metamorfoseó: pasó de ser un pecador despreciable, por abusivo e irreverente, a convertirse en un rebelde contra las injustas leyes sociales y, al fin, en una víctima de la misma sociedad que lo ha creado y lo condena como chivo expiatorio.

En ese momento el público, que pedía el castigo eterno en 1620, exige un don Juan muy distinto al retratado en *El burlador*. Ya Zamora anuncia la redención por amor y Zorrilla culmina el proceso. El resultado es que en la vida escénica *El burlador*, frente a *No hay plazo que no se cumpla* y frente a *Don Juan Tenorio*, ha sido siempre un maldito. Ya se lo dijo Guillermo Marín a César Oliva:

—Hijo, ¿por qué has elegido esta obra? *El Tenorio*. Debíamos haber hecho *El Tenorio*, y a ganar dinero. ¿No dicen que hay ripios en Zorrilla? ¿Y aquí, acaso no los hay? [...] Además, la comedia de Tirso es gafe, nunca ha dado un duro; a la gente no le gusta el final. Zorrilla, Zorrilla sí que sabía de teatro⁵⁸.

⁵⁸ Oliva, 2004, p. 91.

EN CONCLUSIÓN

Es difícil establecer una valoración de *El burlador*. Con frecuencia los críticos, llegada la hora de las apreciaciones, abandonan el drama barroco y centran su interés en el mito que puso en circulación. En parte resulta inevitable:

La vida de don Juan transcurre como un relámpago entre el amor y la muerte, entre el goce y el castigo. [...] A través de todo el drama, cruza el tiempo —el vital y el tiempo dramático—, el del personaje y el de la acción, como ráfaga huracanada. [...] Don Juan no tiene tiempo que perder. [...] Apenas obtenido el placer, parte, no en busca de otra aventura, sino huyendo de la que acaba de vivir. [...] Como en los dramas clave de esta dramaturgia, la máscara es transparente y nos deja ver el rostro que encubre. [...] La máscara del burlador nos transparenta el rostro de don Juan y con él la esencia de un mito⁵⁹.

Ruiz Ramón, en el fondo, se remite al mito; pero nosotros estamos hablando de un drama que los públicos han rechazado hasta tiempos muy recientes, en que la afición al teatro tiende a confundirse con los deberes académicos; un drama en el que muchos críticos habían señalado cierta torpeza estructural y expresiva, junto a aciertos poéticos concretos y puntuales. Esta valoración tradicional ha cambiado en los últimos tiempos; *El burlador* ha encontrado valiosísimos defensores de su calidad literaria y dramática:

Resulta sorprendente que se haya acusado de impericia y de incorrecta construcción a una obra como *El burlador*, donde cada detalle obedece a un designio artístico bien calibrado⁶⁰.

Márquez Villanueva también habla de la «rara perfección de *El burlador de Sevilla*»; pero cuando acudimos a ver los avales de esa rara perfección, nos desilusiona con sus argumentos:

Nada menos que cuatro de ellas [actrices] en *El burlador de Sevilla*, que nuevamente ha de verse como una de sus formulaciones más per-

⁵⁹ Ruiz Ramón, 1967, pp. 238-241. Estas ideas y estas palabras se amplían en Ruiz Ramón, 1978.

⁶⁰ Arellano, 1989, p. 24.

fectas. La comedia de Tirso eleva a su punto más alto el homenaje a la presencia femenina que sellaba todo aquel teatro⁶¹.

Estoy convencido de que la aparición de cuatro actrices, o cuatrocientas, no implica perfección dramática alguna. Además, los personajes femeninos de *El burlador* tienen escaso desarrollo, y están, en mi concepto, muy por debajo de las deliciosas damas que Tirso supo crear en sus comedias (Magdalena o Serafina, en *El vergonzoso en palacio*; doña Juana, en *Don Gil*; otra doña Magdalena, en *La celosa de sí misma*; Marta, en *Marta la piadosa*...) o Lope en las suyas (Diana, en *El perro del hortelano*; Casandra, en *El castigo sin venganza*, etc. etc. etc.).

No comparto estos entusiasmos. Mi opinión —después de haber leído con mucha atención a mis colegas— sigue estando próxima a la de Vossler, que veía en *El burlador de Sevilla* «el esbozo o bosquejo gigantesco que, por la extravagancia de la figura central y lo colosal de sus dimensiones, no pudo menos que ser irregular»⁶². Dicho en plata, a riesgo de desatar las iras del docto senado: *El burlador* se me antoja un drama estructuralmente disperso y reiterativo, estilísticamente desaliñado, marcado por los disparatados resabios de las comedias energuménicas de santos y jaques, «monstruos de apariencias llenos», con muertos vivientes que vuelven del mundo de ultratumba para restablecer, torticeramente, la justicia. Ello no obsta para que constituya la primera versión de uno de los mitos centrales de la modernidad, que acoge, en amalgama, la represión sexual de nuestra civilización y la ruptura arbitraria, caprichosa, temeraria, desafiante, de los tabúes más hondamente arraigados. No puede extrañarnos que este mito haya propiciado a lo largo de los siglos el desahogo y la liberación psicológica de muchos lectores y espectadores, a pesar de lo desaliñado de su primera encarnación.

En todo caso, frente al alud de opiniones contrarias, permítanme acogerme a un principio mil veces esgrimido por nuestros clásicos: contra gustos, no hay disgustos. En un marco como este, no aspiramos a tener razón, sino a exponer razones que puedan contribuir a la reflexión crítica.

⁶¹ Márquez Villanueva, 1996, p. 30.

⁶² Vossler, 1965, p. 102.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Introducción» y edición de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Cito por la reimpresión de 2007.
- Arellano, Ignacio, *Dos mitos españoles en escena: el Cid y la Celestina en la comedia del Siglo de Oro*, Olmedo, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, 2012.
- Arellano, Ignacio, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja (eds.), *Auto sacramental del Cid. Mojiganga del Cid*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007.
- Bergamín, José, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959.
- Bergamín, José, *Mangas y capirotos*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
- Castro, Américo, «Introducción» y edición de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, 7ª ed. La primera edición se publicó en 1910, pero fue retocada en las reimpressiones posteriores hasta 1932.
- Claramonte, Andrés de, *Tan largo me lo fiáis*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 1990.
- Cruickshank, Don W., «The first edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-467.
- Cruickshank, Don W., «Some notes on the printing of plays in seventeenth-century Seville», *The Library*, XI, serie VI, 1989, pp. 231-252.
- Díez Borque, José María (comisario), *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro*, catálogo de la exposición, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007a.
- Díez Borque, José María (dir.), *El Cid, poesía y teatro, Cuadernos de teatro clásico*, 23, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007b.
- Dixon, Victor e Isabel Torres, «*La madrastra enamorada*: ¿una tragedia de Séneca refundida por Lope», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 1, 1994, pp. 39-60.
- Dolfi, Laura, *Tirso e don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavalieri*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Dolfi, Laura, «*El burlador de Sevilla*: reflexiones sobre identidad, privilegios y condena», en *Tras las huellas de Tirso... Homenaje a Luis Vázquez Fernández*, ed. Stefano Defraia, Enrique Mora González y Berta Pallarés Garzón, Roma, Editiones Fratrum Editorum Ordinis de Mercede, 2013, pp. 107-125.
- Donato-Evancio, P. *Terentii Afri poetæ lepidissimi comœdiæ omnes, cum absolutis comentariis Ælii Donati...*, Venetiis, 1558.

- Fernández, Xavier A., «En torno al texto de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*», *Segismundo*, 5-7, 1969-1971, pp. 1-417.
- Fernández, Xavier A., «Estudio preliminar» y edición de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Alhambra, 1982.
- Fernández, Xavier A., *Las dos versiones dramáticas primitivas del don Juan: «El burlador de Sevilla y convidado de piedra» y «Tan largo me lo fiáis»*, reproducción en facsímil de las ediciones *princeps*, Madrid, Revista *Estudios*, 1988.
- Gil de Zárate, Antonio, *Manual de literatura española. Segunda parte. Resumen histórico de literatura española*, tomo II, Madrid, Boix, 1844.
- Horst, Robert Ter, «The loa of Lisbon and the mythical substructure of *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, 2, 1973, pp. 147-165.
- Hunter, William F., «Prólogo» y edición de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, s. l., Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2010.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «Sobre la prioridad de ¿*Tan largo me lo fiáis*? Notas al *Isidro* y a *El burlador de Sevilla*», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, pp. 203-220.
- Marañón, Gregorio, «Notas para la biología de don Juan», *Revista de Occidente*, 7, 1924, pp. 15-53.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- Martínez de la Rosa, Francisco, *Traducción de la «Epístola de Horacio a los Pisones sobre arte poética»*, en *Obras*, tomo III, ed. Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas (BAE, 152), 1962, pp. 5-259.
- Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université de Poitiers, 1971.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Tirso de Molina. Investigaciones biográficas y bibliográficas», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, 1941, tomo III, pp. 47-79. Primera edición, en *La España moderna*, abril de 1894.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 9ª ed.
- Menéndez Pidal, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- Molho, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- Navarrete, Rosina D., «Don Juan, el impulso destructor», *Bulletin of the Comediantes*, 21, 2, 1969, pp. 45-52.

- Navarro Durán, Rosa, «Introducción» a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Lola Josa, Biblioteca Hermes, Barcelona, 2003, pp. 5-105.
- Ochoa, Eugenio de, «Discurso preliminar» y notas al *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días. Primera parte...*, Paris, Librería Europea de Baudry, 1838.
- Oliva, César, «De don Juan a don Gil», en *Tirso, de capa y espada. XXVI Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 2003), ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 83-96.
- Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor*, Estella, Salvat-Alianza, 1971.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Fedra cómica, Fedra trágica: variaciones del mito en Lope», en *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, ed. Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008a, pp. 117-130.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Poemas de Lope de Vega en el Ms. 3794 de la BNM, con un romance *A la invención de las letras*, atribuido al Fénix», en *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad de Granada, 2008b, pp. 305-321. Primera edición en *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 419-429.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Reyes de comedia. El caso de *El burlador...* y otros casos», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y otros, Madrid, CSIC, 2009, pp. 535-546.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. IV. Barroco. Teatro*, Tafalla, Cénlit, 1981.
- Platón, *Gorgias o de la retórica*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, 2ª ed., 3ª reimpresión, pp. 351-412.
- Rico, Francisco, y Carmen Romero, «La salvación de don Juan» y «Noticia de Don Juan», prólogo a la edición de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, pp. 9-71.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Aportaciones críticas a la autoría de *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, 40, 1987a, pp. 5-44.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, *Andrés de Claramonte y «El burlador de Sevilla»*, Kassel, Reichenberger, 1987b.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Introducción» y edición de *El burlador de Sevilla* de Andrés de Claramonte, Kassel, Reichenberger, 1987c.

- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Sobre la argumentación en torno a la autoría de *El burlador*», en *El mito de don Juan, Cuadernos de teatro clásico*, 2, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988, pp. 97-134.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Introducción» y edición de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina, Madrid, Cátedra, 1989.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Introducción» y edición de Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiais*, Kassel, Reichenberger, 1990.
- Romero Tobar, Leonardo, «La Colección general de comedias de Ortega», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 599-609.
- Ruano de la Haza, José María, «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiais*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo xx. Coloquio internacional* (Pamplona, 1994), ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, María Carmen Pinillos y Miguel Zugasti, *Revista Estudios*, 189-190, 1995, pp. 283-295.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. I (Desde los orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Don Juan y la sociedad del *Burlador de Sevilla*», en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación March-Cátedra, 1978, pp. 71-96.
- Said Armesto, Víctor, *Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla» y «Convidado de piedra»*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1946.
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo (ed.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed.
- Schack, Adolph Friedrich von, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. Eduardo de Mier, Madrid, 1885-1887, 5 vols.
- Sepúlveda, Jesús, «Los mitos del mito: dioses y héroes en *El burlador de Sevilla*», en *Le radici spagnole del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di Studi* (Napoli, 2003), Salerno, Edizioni del Paguro, 2004.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1617.
- Vázquez, Luis (ed.), *El burlador de Sevilla y convidado de piedra de Tirso de Molina*, Madrid, *Revista Estudios*, 1989.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, tomo II, pp. 352-393.

- Viel-Castel, Louis de, «Tirso de Molina», *Revue des Deux Mondes*, 1840, pp. 488-507.
- Vitse, Marc, «Don Juan o temor y temeridad. Algunas observaciones más sobre *El burlador de Sevilla*», *Caravelle*, 13, 1969, pp. 63-82.
- Vitse, Marc, «La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, 2, 1978, pp. 21-41.
- Vossler, Karl, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965.
- Zamora, Antonio de, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, ed. Ricardo de la Fuente, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.



Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



Universidad
de Navarra



GRISO

Grupo de Investigación
Siglo de Oro