

Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

© de la introducción, notas y apéndices, Carmen Becerra Suárez, 2008

© Ediciones Akal, S. A., 2008

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2077-6
Dep. Legal: M. 24.965-2008

Impreso en Lavel, S. A.
Humanes (Madrid)

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el artículo 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Tirso de Molina

EL BURLADOR DE SEVILLA

Edición de Carmen Becerra Suárez

Carmen Becerra Suárez es doctora en Filología Española por la Universidad de Santiago de Compostela y Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Vigo. Ha dedicado al estudio del mito de Don Juan una monografía (*Mito y Literatura. Estudio comparado de Don Juan*), dos ediciones (*Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester, y *A Burla do Galo*, de Roberto Vidal Bolaño) y más de una decena de artículos. Su trabajo de investigación se orienta, además, al estudio de la obra de Gonzalo Torrente Ballester, habiendo publicado tres libros (*Gonzalo Torrente Ballester, Guardo la voz, cedo la palabra* y *La historia en la ficción*), dos ediciones (*Los mundos imaginarios* y *Don Juan*) y numerosos artículos. Dirige el Grupo de Investigación «Torrente Ballester» de la Universidad de Vigo y la revista *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*. Dirige además la colección de monografías *Lecturas: Imágenes*, dedicada a la poética del cine.



akal

INTRODUCCIÓN

1. LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

Parece hoy claramente probada la influencia recíproca entre literatura y sociedad. Por ello, para comprender una obra literaria resulta imprescindible conocer el tiempo en el que fue escrita, la realidad histórica que vivió su creador. Con esta afirmación no negamos la existencia de obras que parecen anticiparse a su tiempo, pero un análisis en profundidad de las mismas revela la enseguida que el germen o la idea de partida, por lejana que parezca, siempre se halla en la experiencia de su creador, en el conocimiento de la realidad de la que extrae sus modelos. *El burlador de Sevilla* es, sin duda, hija de su tiempo; y probablemente no podría haber nacido en otro momento histórico que en el llamado Siglo de Oro español. Todo lo que sucede desde el final de la Edad Media hasta el momento en que por primera vez se imprime constituye el caldo de cultivo insustituible y necesario para la creación del mito español más universal: don Juan.

Se conoce como Siglo de Oro el periodo literario que comienza en España a principios del siglo xvi y se prolonga hasta más allá de la mitad del siglo xvii. Obviando las notables divergencias que mantienen los historiadores de la literatura respecto a la delimitación de este periodo, consideramos que, históricamente hablando, el Siglo de Oro comprende los reinados de Carlos V (1517-1556), Felipe II (1556-1598), Felipe III (hasta 1621) y Felipe IV (hasta 1665). Durante estos años, la monarquía española se expande prodigiosamente tanto por el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, como por la anexión de Portugal y de todo su imperio (1580), y por la soberanía en territorios italianos (Sicilia, Nápoles, Milán...) y centroeuropeos; sin olvidar el mantenimiento de las posesiones de Flandes.

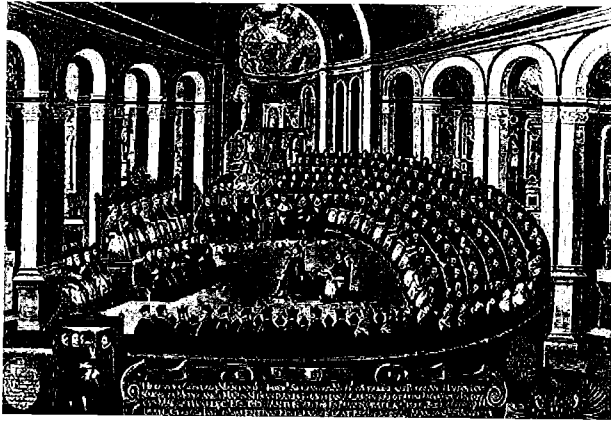
Aunque todavía queda mucho camino para alcanzar formas políticas absolutistas que, por influencia francesa, se adoptan durante el siglo xvii, ya desde el principio de este periodo se pone de manifiesto que el futuro no es de los territorios fragmentados y sometidos a la soberanía de otros, sino de las naciones-Estado.

La conciencia de renovación que había germinado en el siglo xv estaba, cuando comienza el siglo xvi, bien delimitada en sus rasgos fundamentales: la crisis y la reforma religiosa, los grandes descubrimientos geográficos, las importantes adquisiciones técnicas (singularmente, la imprenta) y las teorías heliocéntricas de Copérnico configuran una nueva visión del mundo y marcan profundamente al hombre renacentista, frente al hombre medieval. La cultura del Renacimiento es una cultura urbana que coincide con una etapa de gran desarrollo de las ciudades, tanto económico como demográfico.

En paralelo a esta situación económica y social, estalla la crisis religiosa con las tesis de Lu-

tero, que abren una brecha definitiva en la tradicional unidad de los pueblos cristianos por su adhesión a la misma fe. La Reforma de Lutero no sólo ataca los abusos del clero, sino que afecta, sobre todo, al campo de la teología y del credo. En la relación hombre-Dios, Lutero extrae del concepto judeocristiano de la omnipotencia de Dios su conclusión lógica: nada puede hacer el hombre ante Dios, sólo rendirse a la omnipotencia divina. En consecuencia, la salvación humana no es el resultado de la justicia de Dios, sino de su misericordia: Dios concede su gracia al hombre, en un acto de amor puro, sin tener en cuenta ni sus méritos ni su esfuerzo. El resultado de este planteamiento no es otro que la total aniquilación de las estructuras de la Iglesia católica en cuanto instrumento del Dios-Juez. La definitiva división confesional de Europa se produce tras la última convocatoria del Concilio de Trento (1563). Después de ásperos debates y de compromisos y acuerdos, Trento promulga las bases teóricas de la Contrarreforma. Tras el Concilio, Europa queda dividida en dos bloques claramente diferenciados: católicos (penínsulas mediterráneas e Irlanda) y protestantes (luteranos [N. y E. de Alemania, Escandinavia, Islandia, Finlandia], calvinistas [Escocia] y anglicanos [Inglaterra]). En los años siguientes, los desvíos respecto del credo tridentino fueron sinónimos de herejía y expusieron a sus defensores a las medidas de la Inquisición.

Aunque en España nunca cuajó el protestantismo ni entre el campesinado ni entre la nobleza, hubo, sin embargo, cierta infiltración cuyo mayor exponente se encuentra en las ideas de Erasmo. La Iglesia española llegó a ser una de las más poderosas y disciplinadas de las iglesias nacionales en la época de la Reforma. Resistió espiritual y políticamente la amenaza del pro-



Concilio de Trento.



Martín Lutero.

testantismo y representó un papel principal en la reacción católica frente al mismo. Las actividades de la Inquisición, sobre todo los llamados «autos de fe», iniciados en 1559, también determinaron que la difusión de las ideas protestantes fuese sumamente peligrosa.

El ser dueño de su destino explica el carácter individualista del hombre del Renacimiento; pero también su forma de relacionarse con la Antigüedad: conocerla, admirarla e intentar superarla; modo que define la conciencia de avance progresivo que poseen las gentes de la época. El yo es el centro de todo sistema de relaciones (con Dios, con el mundo, con los demás), de manera que la experiencia individual pasa a tener autoridad suprema. Ello explica, por ejemplo, la filosofía de Descartes («cogito ergo sum»), la apelación de los científicos a la razón y a la experiencia personal, la teología de Luis de Molina o la aparición en literatura de la narración en primera persona.

En el siglo xvii, España, convertida en un imperio político, vive una época de retracción. Desde el punto de vista económico, atraviesa graves momentos de crisis (pestes, sequías, malas cosechas..., y costosas, lejanas y frecuentes guerras). La decadencia española es evidente desde el comienzo del siglo y la degradación general de la vida de la corte es síntoma de ello. La sociedad española margina a los menesterosos y a los comerciantes, así como, por razones de raza y religión, a los descendientes de los judíos (conversos). El Imperio pasa por momentos de auge y decadencia política. Estamos en una época de luces y de sombras, de glorias y miserias, de oro y harapos: claroscuros característicos del periodo barroco.

La religión se convierte en la norma de vida, empapando y guiando la conducta y la moral ci-

vil de las gentes. El miedo al contagio de la herejía provoca que los españoles se encierren en sí mismos, que se corten los posibles lazos con otras culturas, que podrían ser empleadas como vías de penetración de las ideas reformistas. Las clases dominantes, protegiendo sus intereses, se erigen en directoras de la cultura. El Santo Oficio se convierte en la salvaguarda de la doctrina¹. El triunfo de la mentalidad contrarreformista condujo, a finales del siglo xvii, a un total aislamiento ideológico, intelectual y científico.

Éste es el ambiente en el que se crea la literatura del Barroco, el ambiente en el que nace don Juan. Necesitaba la mentalidad de la Contrarreforma, la corrupción de la vida de la corte, el discutido poder del Rey sobre la nobleza y los valores sobre los que se asienta la sociedad española desde el último tercio del xvi hasta la mitad del xvii, valores asentados sobre el concepto del honor, el papel de la mujer como simple objeto contractual definida a partir de su relación con el hombre (la doncella respecto al padre y la casada respecto al marido), el principio de justicia poética y la concepción del tiempo y de la vida como fugacidad.

2. EL TEATRO BARROCO

El siglo xvii es uno de los periodos más brillantes de la literatura española. Un amplio conjunto de excepcionales poetas elevan la cate-

¹ En 1559 la Sagrada Congregación de la Inquisición distribuye el *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum* (Índice de libros prohibidos). Se trata de una lista que contiene todas aquellas publicaciones consideradas por la Iglesia católica gravemente perjudiciales para la fe. El *Index* contenía, además, en su primera parte, las normas que debían seguirse para la censura de los libros.



Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum.

ría de la literatura española a niveles excepcionales: Calderón, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Tirso de Molina, entre otros.

Uno de los géneros literarios de mayor éxito en esta época es el teatro, favorecido por el importante desarrollo que había adquirido en el siglo xvi: teatro privado y cortesano (para nobles, representado en los palacios) y manifestaciones dramáticas populares diversas (títeres, circo, cómicos, etc.). El auge del teatro en el xvii obedece tanto a razones históricas (gran desarrollo de las ciudades), como literarias (genialidad de los creadores). Las formas dramáticas eran muy variadas (entremeses, jácaras, autos sacramentales, más-caras...), pero sin duda la modalidad teatral que alcanzó mayor relieve fue la comedia nueva.

Las características esenciales de la comedia nueva, modalidad dramática extensa (alrededor de dos horas de representación), se concretan fundamentalmente en la mezcla de lo cómico y de lo trágico, la flexibilidad respecto a las tres unidades clásicas: acción, tiempo y lugar, y la adecuación del lenguaje a la situación y al persona-

La comedia nueva

je. Pero tan importante como lo representado es el lugar de la representación: el patio o corral de comedias.

En el éxito del teatro posee una gran importancia el lugar de la representación. La instalación de teatros estables aporta dos novedades esenciales: en primer lugar, el escenario se eleva creando un espacio dramático específico; pero además, el espacio se cierra, permitiendo una organización regular del espectáculo. Se sitúan en los patios de los edificios, y se distribuye el público por categorías sociales y poder adquisitivo. La entrada más barata daba acceso a una zona libre para los espectadores de a pie; para los de más categoría social, y capaces de pagar una entrada más cara, se destinaban gradas y bancos; y para los nobles se reservaban los aposentos, semejantes a los palcos modernos, situados sobre los callejones laterales. El escenario se situaba al fondo, elevado y cubierto por un techo. La puesta en escena incluía toda una serie de innovaciones técnicas (en las que las compañías italianas tuvieron mucho que ver), entre las que destacan: la utilización de maquinaria que conforma la «tramoja»; el escotillón (trampilla en el suelo por la que desaparece el actor o surgen apariciones sorprendentes); el bofetón (especie de torno giratorio que permite ocultar al actor); el pescante (grúa rudimentaria que, por medio de un contrapeso, elevaba al actor), recursos técnicos que convertían la representación en un atractivo espectáculo visual.

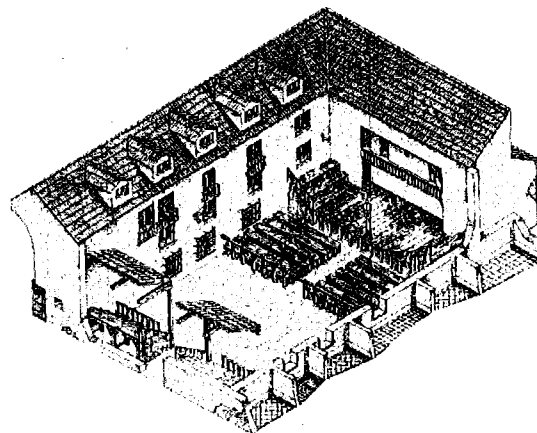
La comedia se representaba a la luz del día y, como no había luz artificial, el comienzo se señalaba con actividades previas (por ejemplo, se recitaba una loa en la que se ponderaba la calidad y las virtudes de la obra que se iba a representar). Entre el primero y el segundo acto, o bien entre los dos últimos, se representaba una

pieza corta de tono jocoso (generalmente, un entremés). Después del último acto, otra pieza breve (una mojiganga, por ejemplo) marcaba el final de la comedia y del espectáculo. En estas o parecidas circunstancias se pusieron en escena la mayoría de las comedias del Siglo de Oro español.

3. TIRSO DE MOLINA: VIDA Y OBRA

Fray Gabriel Téllez, conocido con el pseudónimo de «Tirso de Molina», nació en Madrid en 1584, afirma doña Blanca de los Ríos. La ilustre hispanista descubre una partida de bautismo en la que, además de esa fecha, figura una anotación a mano donde se indica, según la investigadora afirma, que Gabriel es hijo de Pedro Téllez Girón, el primer duque de Osuna. La información que da al Consejo de Indias el vicario fray Gómez, de la Orden de la Merced, cuando Tirso ha de embarcar para la isla de Santo Domingo, en enero de 1616 [«Fray Gabriel Téllez, pre-

*Nacimiento
y paternidad
incierta*



Corral de Comedias.



Busto de Tirso de Molina.

dicador y lector de edad de treinta y tres años; frente elevada, barbinegro], confirmaría esta hipótesis. Sin embargo, nada de esto está definitivamente probado y actualmente se barajan varias fechas (entre 1572 y 1584) como las posibles del nacimiento del fraile de la Merced. Hoy parece totalmente descartado que fuera bastardo del duque de Osuna, sobre todo porque en los años en que se produce el nacimiento de Tirso el duque era ya un anciano y residía en Italia.

Cursa estudios en el Colegio Imperial de los Jesuitas. En 1601 ingresa en la Orden de los Mercedarios, redentores de cautivos. Realiza su noviciado en el convento de la Merced de Guadalajara, donde profesa el 21 de enero ante el comendador Baltasar Góniez. En 1604 reside en el convento mercedario de Santa Catalina de Toledo. Allí conoce a Alonso Remón, presbítero comediógrafo y, por entonces, cronista general de la Orden de la Merced. Continúa sus estudios de Arte, Filosofía y Teología en Guadalajara, Toledo, Salamanca y Alcalá de Henares. Durante estos años compagina sus deberes religiosos con una intensa actividad de creación (*La villana de la Sagra*, *Cómo han de ser los amigos*, *Sixto Quinto*, *La ninfa del cielo*, *Santa Juana*, *Los hermanos parecidos*, *Don Gil de las calzas verdes*), pero su labor literaria no parecía tener el favor de todos.

En 1616 se traslada a Santo Domingo donde, durante dos años, trabaja en la reforma de los estudios del convento de la Merced, junto con un grupo de frailes españoles, y enseña Teología. En 1617 es nombrado definidor general de su Orden.

Regresa a España en 1618 y reside en Segovia. En 1620 se traslada a Madrid. En 1624 publica *Los cigarrales de Toledo*. La Junta de reformación, creada por el conde-duque de Olivares, condena sus actividades literarias y pide para él la excomuniación y el destierro. A pesar de que la orden no llega a cumplirse, se traslada a Sevilla. Decrece su actividad literaria, aunque sigue escribiendo. En 1626 es elegido comendador del convento de Trujillo (Cáceres) por un período de tres años. En 1627 publica en Sevilla la *Primera parte* de sus comedias. En 1630 aparece el volumen *Doce comedias nuevas* de Lope de Vega y otros autores, en el que se incluye *El burlador de Sevilla*, cuya autoría se le atribuye.

Ingreso en la Orden de la Merced

Primeras obras de creación

Continuos
traslados
de residencia
y plenitud
literaria

En 1632 reside en Madrid y figura como cronista general de su Orden. Es nombrado definidor provincial de Castilla. En 1636 ha publicado ya hasta la *Quinta parte* de sus comedias y su obra religiosa. A pesar de haberle sido concedido el grado de Maestro, grado confirmado por el Papa Urbano VIII, y gozar de gran prestigio, en 1640 es desterrado a Cuenca por el visitador general de la orden, fray Marcos Salmerón, bajo el pretexto de ser el autor de coplas satíricas contra el conde-duque de Olivares. Tras la caída de Salmerón en 1642, Tirso es nombrado comendador del convento de Soria en 1645. Muere en febrero de 1648 en el convento de Almazán (Soria).

Tirso de Molina publicó cinco *Partes* o colecciones de sus comedias:

Primera parte en 1627,
Segunda parte y *Cuarta parte* en 1635,
Tercera parte en 1634 y
Quinta parte en 1636.

Y dos libros misceláneos que contienen disertaciones, poesía, novela y teatro: *Los cigarrales de Toledo* (1624) y *Deleitar aprovechando* (1635).

Se le atribuyeron unas cuatrocientas comedias, aunque quizá no haya escrito más de cien. Se conservan ochenta y seis, y en estas se incluyen las de discutible atribución, como la que aquí nos ocupa. Entre sus trabajos en prosa, destaca una *Historia de la Orden de la Merced*.

La clasificación tradicional de sus obras, de las que únicamente citamos las más representativas, es la siguiente:

1) Teatro religioso:

La venganza de Tamar y *La mujer que manda en casa* (inspiradas en la Biblia).
Trilogía de la *Santa Juana*, *El condena-*



Carlos Hipólito en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.
Dirección: Miguel Narros.
CNTC: 2003 (Foto Ros (6/03))

Fotografía de don Juan (CNTC).

do por desconfiado, *El burlador de Sevilla* (las dos últimas de autoría dudosa), *La dama del Olivar* y *Santo y sastre*.

2) Comedias y dramas históricos:

La prudencia en la mujer. Trilogía de los Pizarro.

3) Comedias de enredo palaciegas:

Quien calla otorga. *El vergonzoso en palacio*.

Clasificación
de las obras

- 4) Comedias de capa y espada:
Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes.
- 5) Comedias de enredo villanesco:
Mari Hernández la Gallega.
- 6) Comedia mitológica:
El Aquiles.
- 7) Autos sacramentales:
El colmenero divino. Los hermanos parecidos.

4. ANÁLISIS DE *EL BURLADOR DE SEVILLA*

4.1. *El texto: fuentes, fecha y autoría*

Cualquiera que sea el camino que sigamos para estudiar *El burlador de Sevilla* siempre nos encontraremos con tres problemas fundamentales: 1) las fuentes o materiales originarios de *El burlador*; 2) la autoría o la paternidad de la obra, y 3) la fecha, es decir, el año de aparición de la primera versión. Todos ellos siguen hoy sin resolver. Muchas y bien argumentadas son las teorías que sobre estos asuntos se han formulado, pero ninguna ha logrado, por el momento, demostrar nada de manera definitiva.

Tradicionalmente se atribuye la obra a Tirso de Molina y se señala como fecha de aparición 1630; sin embargo, con los datos de los que hoy se dispone, dicha fecha puede ser adelantada bastantes años, como veremos.

En otro orden de cosas, y teniendo en cuenta que la acción de *El burlador* se divide en dos partes —1) burlas amorosas de un joven noble español, y 2) castigo del joven a cargo del Comenda-

dor—, quizá solamente una fuente que contenga ambas pueda ser considerada como antecedente válido, ya que la teoría de que el autor fundió dos temas de procedencia diversa, para crear *El burlador*, no está demostrada y resulta, para muchos investigadores, altamente improbable.

Naturalmente no vamos a entrar en el detalle de las diversas teorías sobre los problemas que esta obra plantea, sólo presentaremos un breve resumen del estado de la cuestión.

4.1.1. Fuentes

Teniendo como referencia la fecha de 1630 para la aparición de *El burlador*, A. Farinelli intenta probar el origen italiano de la leyenda de don Juan, basándose en la existencia en Italia, alrededor de 1620, de un *Convidado de piedra*. Con semejante argumento, defiende T. A. E. Schöder el origen germano de la leyenda, apoyándose en el drama representado por los jesuitas del Ingolstadt, *Larva Mundi*, en 1615. Estas propuestas originan que otros investigadores intenten conseguir pruebas para adelantar el año de escritura de *El burlador* y demostrar así su procedencia española.

Siguiendo esta línea de defender la fuente española y, sobre todo, sin entrar en conflicto con la fecha de la primera versión de la obra, las teorías que sostienen el uso por el autor de determinada fuente pueden agruparse en cuatro líneas:

- 1) Teorías históricas: afirman que el drama se basa en determinados hechos históricos ocurridos realmente en Sevilla y recogidos en las *Crónicas* sevillanas. Hoy parece demostrada la falsedad de estas afirmacio-

Las diversas fuentes de El burlador



Fotografía de don Juan y Tisbea (CNTC).

nes, pero sí es posible que el autor tomase prestados los nombres de familias históricas –Tenorio, Ulloa, Mota– para sus imaginarios héroes de ficción; de esta forma, al tratarse de gentes conocidas, la impresión de realidad de lo contado sería mayor y, por ello, más eficaces los efectos causados en el público. Otros autores señalan como posible fuente inspiradora a determinadas personas históricas cuya vida posee ciertas similitudes con la de don Juan, en lo que a su faceta de conquistador de mujeres se refiere; tal es el caso de, entre otros, el conde de Villamediana o el mismo Lope de Vega. No es necesario advertir que, una vez más, estamos manejando hipótesis, más o menos originales.

2) Teorías del auto sacramental: defienden que los elementos de *El burlador* están contenidos en un auto sacramental, supuestamente representado en España por los siglos xv y xvi, con el título de *El ateísta fulminado*. Estas teorías se apoyan fundamentalmente en una cita de Coleridge en

sus notas a Lord Byron, noticia que hoy ofrece serios reparos. En realidad, lejos de haber inspirado a *El burlador*, parece demostrado que el auto contiene numerosos préstamos que prueban que está fechado a finales del siglo xvii.

3) Teorías del folclore medieval: el tema de la invitación al muerto se documenta en todo el folclore europeo. Generalmente la invitación es realizada por una calavera a un joven que, previamente y de una forma u otra, se ha burlado de ella. El descubrimiento de los romances populares españoles, en los últimos años del siglo xix y primeros del xx, aporta para muchos estudiosos del tema la respuesta definitiva, tanto por su popularidad –Tirso podría haberlos co-



Casa de Contratación de Sevilla.

nocido, pese a que hasta ahora no se han descubierto variantes de fondo sevillano—, como por las importantes semejanzas que presentan con *El burlador*; semejanzas que, hasta este momento, ninguna otra fuente proporcionaba. El romance descubierto por Juan Menéndez Pidal en Curueña (León) contiene la doble invitación (hasta el momento ninguna fuente la contenía); y el descubierto por Ramón Menéndez Pidal en Riaza (Segovia) presenta a un joven disoluto que invita, no a una calavera como era habitual, sino a una estatua barbada de piedra:

Un día muy señalado
fue un caballero a la iglesia,
y se vino a arrodillar
junto a un difunto de piedra.
Tirándole de la barba
estas palabras dijera:
Oh buen viejo venerable,
¡quién algún día os dijera
que con estas mismas manos
tentara a tu barba mengua!
Para la noche que viene
yo te convidó a una cena
[...]

Sin embargo, y a pesar de las importantes similitudes señaladas entre los romances y *El burlador*, no podemos traspasar el terreno de las conjeturas, nada puede ser probado todavía.

4) Teorías que defienden la literatura española como fuente: el teatro español, contemporáneo y anterior a Tirso, contiene un amplísimo material que el autor bien pudo utilizar. Así, por ejemplo, en *Dineros son calidad* (1623), de Lope de Vega, hay una es-

tatua animada, aunque las circunstancias son totalmente distintas a las de *El burlador*. El tipo de joven de impetuosa pasión en sus relaciones con las mujeres es ciertamente abundante en el Siglo de Oro; por ejemplo, el Leonido de Lope en *La fianza insatisfecha* (1612-1615), o el Lencino de Juan de la Cueva en la comedia *El Infamador* (1581). Estas y otras muchas obras pueden haber pasado por la mente del fraile, y puede que no; no existen datos que lo confirmen.

4.1.2. Fecha

Se considera la primera edición, atribuida a Tirso de Molina y titulada *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (B), la que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/23136. Se encuentra en el volumen que lleva por título *Doce comedias de Lope de Vega y Carpio y otros autores*, segunda parte, impreso en Barcelona, por Gerónimo Margarit, en 1630. La impresión presenta numerosos errores tipográficos, omisión de versos e incorrecciones en la rima.

Existe además otro texto, titulado *Tan largo me lo fiáis* (TL), que no contiene fecha ni lugar de impresión y que se atribuye a Calderón. El descubrimiento de este segundo texto, muy similar al primero y que incluso, a veces, lo completa, provoca la discusión sobre la primacía cronológica de las dos versiones, además de su correcta paternidad. El estado de la cuestión es el siguiente:

Algunos investigadores consideran que *Tan Largo* es anterior a *El burlador*, es decir que *Tan Largo* sería la fuente de la variante publicada en 1630. Entre los que sostienen esta posición destacaremos a María Rosa Lida de Malkiel, G. E. Wade y D. W. Cruickshank.

*Hipótesis
sobre la fecha
de edición*

Otros defienden la existencia de una primera versión, anterior a ambas, de la que TL y B serían variantes. Esta es la teoría de A. Sloman.

Un tercer grupo de investigadores sostiene que *El burlador* es anterior al *Tan Largo*. Entre estos destacaremos a Casalduero, Pierre Guenoun y Xavier A. Fernández.

La situación actual, después de las investigaciones llevadas a cabo sobre el texto de B, parece revelar que *El burlador* fue publicado en Sevilla por Manuel de Sande, en torno a los años 1627-1629, y que Simón Faxardo es el responsable de la impresión en Sevilla del *Tan Largo*, hacia los años 1634-1935.

4.1.3. Autoría

La discutida
autoría de
El burlador

Respecto al tema de la autoría, la situación es aún mucho más compleja pues las opiniones son muy dispares. Podríamos agruparlas en tres posiciones:

- 1) Los que defienden que ambas obras (TL y B) son de Tirso.
- 2) Los que sostienen que una es de Tirso y la otra no.
- 3) Los que niegan a Tirso la paternidad de ambas.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez señala, basándose en la verificación de las fuentes y el análisis temático y crítico de su obra teatral, a Andrés de Claramonte, escritor menor de comedias que vivió en Sevilla, como autor de ambos textos. Y efectivamente parece que Claramonte está relacionado con la tradición textual de *El burlador*. La propuesta de este investigador es muy sólida y ha alcanzado una importante aceptación; sin

embargo, por el momento, nada hay definitivamente probado. En este estado de cosas, la autoría sigue atribuyéndosele a Tirso. Y aunque es cierto que Tirso no incluyó esta obra en ninguna de las *Partes* de sus comedias, también lo es que nunca negó haberla redactado, pese a que el mercenario debió de conocer su impresión, ya que estaba relacionado con impresores sevillanos.

Una situación semejante presenta el problema en torno a la fecha de composición. No se conservan documentos sobre su representación. La mayor parte de la crítica apunta a una fecha de redacción posterior a 1612 y anterior a 1625. Sobre este tema resulta de gran interés la teoría de Luis Vázquez, quien, basándose en el lugar al que en el texto dicen que se traslade el cuerpo del Comendador —la iglesia madrileña de San Francisco el Grande—, apunta que la obra es anterior a 1617, ya que en esa iglesia estaban enterrados importantes miembros de la Orden de Calatrava, Orden a la que pertenecía el Comendador, y se supone que Tirso lo sabía, pero en esa fecha (1617) se realizaron obras de reforma en la iglesia y se destruyeron muchos sepulcros, por lo que carecería de sentido trasladar los restos del Comendador allí.

En suma, no hay datos suficientes para afirmar cuál es el texto original de *El burlador*, ni cuándo se escribió, ni quién es su verdadero autor. Por tanto, y a la espera de nuevas investigaciones, hablaremos siempre de *El burlador* como obra de Tirso de Molina y publicada en 1630.

4.2. La acción

En Nápoles, adonde ha llegado huyendo de España, después de seducir a una dama, don Juan, hijo de Diego Tenorio, camarero del rey

de Castilla, seduce a la duquesa Isabela haciéndose pasar por su amante, el duque Octavio, al amparo de la oscuridad de la noche. Descubierto el engaño, consigue huir gracias a la complicidad de su tío don Pedro Tenorio, embajador de España en Nápoles. Entretanto, el duque Octavio, culpado y engañado por todos, huye también a España.

El barco naufraga en las costas de Tarragona, donde encontramos de nuevo a don Juan, y a su criado Catalinón, auxiliado por la pescadora Tisbea, a quien, bajo promesa de matrimonio, seduce y abandona. En el episodio con Tisbea se intercala una escena en la Corte de España, situada en Sevilla, en la que don Gonzalo de Ulloa, comendador de la Orden de Calatrava, informa al rey Alfonso de Castilla de su estancia en Lisboa, y en la que el rey, que ignora las aventuras de don Juan, concierta las bodas del burlador con doña Ana, hija de don Gonzalo. Así finaliza la primera jornada.

La segunda jornada comienza con la decisión del rey de desterrar a don Juan a Lebrija, tras ser informado por su padre, don Diego Tenorio, de los sucesos de Nápoles. El rey, además, concede al duque Octavio a doña Ana como esposa. Mientras esto ocurre, don Juan prepara la burla a doña Ana aprovechando una cita que ésta tiene concertada con el marqués de la Mota, con el que tiene amores. Don Juan, haciéndose pasar por el marqués, disfrazado con su ropa, se introduce en los aposentos de doña Ana; pero doña Ana descubre el engaño y, a sus gritos, acude su padre, don Gonzalo de Ulloa. El enfrentamiento termina con la muerte de don Gonzalo.

Acusado de la muerte de don Gonzalo, el marqués de la Mota es detenido. Mientras tanto, de camino a Lebrija, don Juan se encuentra en Dos Hermanas con las bodas de los campesinos Amin-

ta y Batricio. Con el inicio de la burla a Aminta, concluye la segunda jornada.

En la tercera jornada, don Juan engaña a Aminta, quien se le entrega bajo promesa de matrimonio, y huye a Sevilla. Acompañado de Catalinón, entra en la iglesia donde se encuentra el sepulcro de don Gonzalo de Ulloa, se burla de él y le invita a cenar esa noche a su casa. La estatua del Comendador acude a la cita y le pide que vaya al día siguiente a cenar con él a la iglesia. Entretanto, el rey intenta restaurar el honor de Isabela, casándola con don Juan, y restablece el compromiso entre el marqués de la Mota, ya libre de culpa, y doña Ana de Ulloa.

Por la noche, en compañía de su criado, don Juan acude a la cita con el Comendador. La estatua del Comendador le arrastra a su tumba y muere. La muerte de don Juan se produce mientras todos reclamaban al rey venganza, pero su muerte, suceso narrado por Catalinón, recompone el orden establecido: Isabela se casa con el duque Octavio; doña Ana con el marqués de la Mota y la campesina y la pescadora con sus prometidos.

4.3. *El nacimiento de un mito*

Debemos tener muy claro que cuando Tirso de Molina escribe *El burlador de Sevilla*, lo que crea en el texto, y lo que luego aparece en escena, no es un mito, sino un personaje protagonista de unas acciones concretas. Pero la obra contiene, aunque todavía en germen, los rasgos que van a fijar la estructura mítica del héroe. Probablemente Tirso no fue consciente de la fuerza del personaje que había construido; el autor lo proyecta como una lección moral encaminada a adoctrinar al público espectador, como un sermón edi-

El burlador,
drama
fundacional
de un mito

ficante, como la ejemplificación de un caso de teología en relación con determinadas cuestiones discutidas en su tiempo: la gracia, la predestinación, el libre albedrío; por ello se ha relacionado siempre *El burlador* con *El condenado por desconfiado* (obra también atribuida a Tirso) como ejemplos de dos posiciones contrarias que desembocan en el mismo fin: la condenación eterna; en el primer caso por exceso de confianza; en el segundo por falta de la misma. Don Juan, concebido por su creador en una perspectiva religiosa y teológica, nace del enfrentamiento del hombre con el más allá y se encuentra, y se encontrará siempre, en una relación esencial con lo sobrenatural, relación que abre la vía de la posteridad. La presencia activa de la Muerte, agente de la unión con lo sagrado, con el más allá, presencia que sustenta y da sentido al drama, convierte al personaje en un mito. Ésta es la causa por la que don Juan abandona muy pronto la tutela paterna y se independiza de su autor. Tirso y su *Burlador* original son olvidados, pero no así don Juan, que goza de una vida autónoma; pasa de una obra a otra, de un autor a otro, como si perteneciese a todos y a ninguno, dejando huellas de su presencia en todas las literaturas.

Etapas en el desarrollo del mito

Debemos a Jean Masin la distinción de dos etapas en el desarrollo y la historia del mito:

- 1) Fase barroca: desde el nacimiento (Tirso, 1630?) hasta la madurez perfecta del mito (Mozart / Da Ponte, 1787).
- 2) Fase romántica: desde la perfección misma, siempre susceptible de transformaciones, dada su naturaleza abierta, hasta las versiones actuales; resultado último, que no final porque los mitos no mueren, de este proceso.

Durante la fase barroca, los personajes que gravitan en torno al héroe central toman consistencia: las mujeres a quienes burla y que le persiguen pidiendo venganza, el criado que le recuerda sus deberes, el Muerto exigiendo implacable el desafío son los personajes que se van fijando en la estructura dramática de la obra y que aparecen una y otra vez, en todas las versiones, aun cuando vayan acompañadas de variantes.

En la constitución mítica de don Juan entra en juego otro factor de suma importancia: el tiempo del héroe. La pasión por la movilidad, por el disfraz, nutre una parte importante de la poesía europea a comienzos del siglo XVII y anima a muchos personajes de su teatro. Pues bien, esa particular experiencia del tiempo, generada por la inconstancia, y consistente en la fragmentación del *continuum* temporal en instantes; la preferencia por el instante frente a la eternidad, por el cambio frente a lo inmutable, es la concepción del tiempo que encarna don Juan. Es el instante presente el que cuenta, su vida no es más que una sucesión de instantes; no hay memoria ni imaginación para el futuro; y, por ello, repite ante cada advertencia: «¡Qué largo me lo fiáis!»

La apuesta por el instante da nacimiento a un elemento presente en cada versión mítica que, sólo esbozado en Tirso, encontramos en sus primeros imitadores italianos: el catálogo de don Juan, la lista de mujeres burladas.

Esta elección del instante, frente a la eternidad, otorga además un significado añadido a la Estatua de Piedra. La Estatua simboliza el pasado, el orden establecido, y se erige en mensajera de lo divino que regresa del más allá a imponer y legitimar un orden moral. En ello reside el acierto del autor, que no elige como portador de la venganza a una calavera, un esqueleto o un fantasma, todos ellos seres evanescentes, sino la in-

La concepción del tiempo

mutabilidad de la piedra: la dureza frente a la putrefacción.

Don Juan provoca el odio, pero también la fascinación del seductor. El espectador (y también el autor) es seducido por este, quizá, héroe de la libertad, y toma partido por él; pero, al mismo tiempo, aprueba la necesidad de su catástrofe final, porque ser libre es reivindicar participar en un juego que desdeña toda regla, lo cual es inadmisibile. Por ello, este transgresor del orden social, para el que nadie implora la gracia, que es condenado a la muerte espiritual (al infierno) y temporal (muerte física), incluso antes de ser juzgado, necesita un castigo excepcional que nadie rehúsa llevar a cabo.

La presencia reiterada de estos elementos (el héroe transgresor, el grupo femenino y la muerte: invariantes míticas, como señala Jean Rousset), en prácticamente todas las versiones que siguen a *El burlador*, lo transforman y convierten en mito.

4.4. *Los personajes del escenario mítico*

4.4.1. El héroe

Características del héroe

El personaje protagonista del mito, originado por *El burlador de Sevilla*, es don Juan Tenorio: apuesto joven de buena familia que, protegido por el poder (sus relaciones políticas y su posición social), transgrede las leyes sociales y las normas morales de la comunidad.

La caracterización del personaje, basada en lo que piensa (monólogos), lo que dice y lo que hace, proporciona una visión del mismo que puede deparar algunas sorpresas, respecto del sentido que le ha sido atribuido por la tradición secular.

El carácter del personaje está condensado en las primeras escenas de la obra, llenas de acción y resolución dramática. En efecto, al iniciarse, vemos a don Juan despidiéndose de una mujer a la que ha seducido fingiendo ser su prometido. Se trata de Isabela, quien descubre la impostura al querer encender una luz. Don Juan se lo impide («Matarete la luz yo» [...] «¿Quién eres, hombre?» [...] «¿Que no eres el duque?» / «No»). Isabela grita pidiendo ayuda. Acude el rey y pregunta qué sucede allí. Don Juan responde arrogante al rey. Sale don Pedro, tío de don Juan. El rey ordena prender al embozado y don Juan, en lugar de intentar huir, replica con valentía y poniendo su linaje por delante («¿Quién os engaña? / Resuelto en morir estoy, / porque caballero soy, / del embajador de España»). Ya solos tío y sobrino, don Juan reconoce haber engañado y gozado a Isabela. Don Pedro le encubre y ayuda a huir.

Así pues, desde el comienzo, don Juan se define y presenta a sí mismo: joven, noble, burlador, valiente, arrogante. Don Juan es un joven caballero que no respeta el código moral que su condición le impone; bien al contrario, lo usa en su provecho.

En su relación con las mujeres, don Juan se define a sí mismo, a lo largo de la obra, como burlador («el mayor gusto que en mí puede haber es burlar a una mujer y dejarla sin honor»; «Si el burlar es hábito antiguo mío, ¿qué me preguntas, sabiendo mi condición?»). Cuatro son las mujeres burladas en este discurso dramático: dos mujeres nobles (Isabela y Ana) y dos plebeyas (Tisbea y Aminta). El método empleado por don Juan para burlarlas es diferente y las agrupa en parejas: a las plebeyas les promete matrimonio, sabiendo de antemano que no está obligado a cumplir esa promesa; a las nobles las burla haciéndose pasar por su amante, al amparo del disfraz y de

la oscuridad de la noche. Así pues, podemos alcanzar una primera conclusión parcial: la condición de seductor, atribuida por la tradición a don Juan, factor primordial en el desarrollo del mito, no se cumple en esta versión fundacional. Don Juan no seduce, engaña; no conquista, burla, y su comportamiento no sólo deshonra a las mujeres, sino también al propio don Juan.

La tradición nos habla de don Juan como un valiente y joven caballero; sin embargo, la conducta delictiva del personaje no puede justificarse como una consecuencia de la fatalidad o de la locura provocada por una pasión erótica, sino que es el resultado de la premeditación («Yo quiero poner mi engaño por obra»); es consciente de su fama y presume de ella («Sevilla a voces me llama el *Burlador*») hasta el punto de que colabora en la construcción y mantenimiento de su propia imagen: joven profesional de la burla que no teme a nada ni a nadie. Don Juan, atrapado por su imagen, y decidido a no defraudar a nadie, actúa de acuerdo con lo que de él se espera, aunque, en ocasiones, esa conducta contravenga sus vivencias. Así, por ejemplo, cuando en la soledad de su posada, tras la visita de la Estatua, siente pavor («Todo el cuerpo se ha bañado de un sudor, y dentro de las entrañas se me hiel a corazón»), se convence a sí mismo de que se trata del resultado creado en su imaginación por el miedo, y sigue la aventura con audacia temeraria («¿quién cuerpos muertos temió? [...] porque se admire y espante Sevilla de mi valor»). Su posición social le sirve para llevar adelante sus engaños y traiciones, además de proporcionarle un escudo protector ante los demás («soy Tenorio»; «Yo soy noble caballero, cabeza de la familia de los Tenorios antiguos, ganadores de Sevilla»; «porque caballero soy»).

A la luz de estas consideraciones quizá sea necesario revisar el sentido habitualmente atribui-

do al drama tirsiano, basado sobre todo en su desenlace. Sabemos que don Juan consigue burlar las leyes de los hombres (su pertenencia al poder le ampara), pero no logra escapar a la justicia de Dios (la Estatua de Piedra, representante del poder divino lo mata y arrastra al infierno) al ser condenado no sólo a la muerte física, también a la muerte espiritual. La pregunta que nos formulamos es si este desarrollo y desenlace dramático se realizan al servicio exclusivo de un sermón moral dirigido al espectador de la época, o si contienen otros objetivos añadidos que, generalmente, han quedado siempre en un segundo plano. La lectura atenta del texto y el conocimiento del funcionamiento de la sociedad del xvii nos permiten añadir algunas conclusiones más. Don Juan vive en una sociedad hipernormativizada. Su modo de vida contraviene todas las leyes y debe ser castigado. Pero el castigo a don Juan no puede ser impuesto por la sociedad en la que vive, corrompida en todos los niveles y en todas sus clases sociales, como muestra el texto, sino por un poder superior, ajeno a ella. De hecho, si hacemos un rápido repaso a la categoría moral de los personajes entre los que se mueve este burlador, sean hombres o mujeres, nobles o plebeyos, no hallamos grandes diferencias, a lo sumo de grado; por tanto, en ese mundo, don Juan no constituye una excepción, sino la regla. En consecuencia, el desarrollo y final dramático de *El burlador* contiene, además de una posible lección teológica, por su exceso de confianza, y por su vida al margen de Dios, una ácida crítica social, explícita incluso en muchos de los versos:

La desvergüenza en España
se ha hecho caballería.

(Jornada III. Escena IV)

Si es mi padre
el dueño de la justicia,
y es la privanza del rey,
¿qué temes?

(Jornada III. Escena VI)

Si aceptamos esto, la obra gana en polivalencia y significación. Ya no se trata sólo de una excusa para una lección moral, entraña además una actitud clara por parte del dramaturgo ante la sociedad en la que vive. ¿Será esta la causa por la que el autor sitúa los acontecimientos en el lejano reinado de Alfonso XI de Castilla? Éste es el parecer de Francisco Rico cuando explica que el uso tan patente, por parte de este don Juan, de su posición familiar y de clase revela el propósito del autor de crear un personaje que sirva para ilustrar las miserias de la estructura social del momento. Así pues, religión y crítica social serían los dos fundamentos ideológicos de *El burlador*.

En suma, en este primer don Juan sólo encontramos el germen del héroe mítico cuya historia y desarrollo posterior lleva a su madurez. Sin embargo, todos los sentidos que irá adquiriendo con el tiempo están presentes ya en *El burlador*: el rebelde (aunque en este caso no pueda afirmarse que don Juan viole las leyes por rebeldía); el seductor (aunque aquí no pueda hablarse propiamente de seducción, si bien es cierto que el personaje ya posee una serie de atributos que van a acompañarle siempre y lo hacen atractivo: juventud, belleza, audacia, posición social); el hombre enfrentado a Dios (aunque en esta obra se trata más de exceso de confianza, en la disposición de tiempo para arrepentirse de sus actos, que de enfrentamiento) y el encuentro con la muerte, consecuencia directa de los rasgos anteriores, aunque su fortuna o infortunio en el más

allá (salvación / condenación) dependen de planteamientos ideológicos de cada época, del sentido que se atribuirá a su donjuanismo.

4.4.2. El Muerto

El personaje que desempeña este papel es don Gonzalo de Ulloa, padre de doña Ana y Comendador mayor del rey. Aparece por primera vez en escena hacia el final de la jornada primera, con un largo parlamento sobre la ciudad de Lisboa; más adelante, en la jornada segunda, en la brevísima escena de su muerte; y en la tercera jornada, como estatua animada, en las escenas derivadas del convite macabro. Al Comendador de Ulloa, sobre todo en las versiones españolas, se le han atribuido dos funciones: una función social (representando el honor que don Juan atropella) y una función trascendente (como emisario o enviado del más allá, para castigar el pecado del héroe). Ambas han sido, en mayor o menor medida, cuestionadas. Frente a lo que sucede con los demás personajes, representantes todos ellos de la autoridad civil cuya moral, o cuyos principios de actuación básica, quedan en entredicho, el Comendador de Ulloa es el único de los personajes que permanece al margen de la crítica que éste contiene. En su actuación se limita a obedecer al rey, su señor natural, y a defender el honor de su hija, muriendo a manos de don Juan por defenderlo. Tal vez la segunda función que se le atribuye justifique este singular tratamiento: no parecería lógico que un hombre de comportamiento corrupto ostentara, tras su muerte, la representación del cielo.

Entre los estudiosos del drama, esa segunda función desempeñada por el Comendador, la de emisario del cielo, ha sido objeto de importan-

*Las funciones
del Muerto*

tes controversias: si el Comendador está en gracia de Dios, como afirma («No alumbres, que en gracia estoy»), ¿por qué los manjares con los que obsequia a don Juan durante la cena son sospechosamente infernales?, y ¿por qué acompaña a don Juan al infierno, tal y como indica la acotación? («Húndese el sepulcro con D. Juan y D. Gonzalo, con mucho ruido...»). Por otra parte, no es precisamente la piedad el rasgo que caracteriza al personaje: don Gonzalo, que ya desde su epitafio no promete clemencia —como sería de esperar dada su condición de alma del cielo— sino venganza, sentimiento poco adecuado para su supuesta condición ultraterrena de agente de la divinidad,

Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero
la venganza de un traidor.

se niega a permitir a don Juan la confesión de sus pecados antes de morir, negativa que desde un punto de vista cristiano es insostenible:

DON JUAN Deja que llame
 quien me confiese y absuelva.
DON GONZALO No hay lugar, ya acuerdas tarde.

y después de mentir, para arrastrarle a los infiernos, cuando poco antes le había dicho: «No temas, la mano dame».

Así pues, la Estatua de Piedra parece cumplir estrictamente el papel de vengadora, papel que podría ser justificado atendiendo al principio de «justicia poética», al que se adapta la mayor parte de la literatura del Barroco; de manera que el desenlace de la pieza no se ajustaría al desarrollo de los hechos de la experiencia, sino a prin-

cipios literarios. No hay que olvidar que la Contrarreforma impuso a los autores la conciencia de ser responsables moralmente de sus obras. Durante el siglo xvii español se consideró necesario que, al menos en la literatura, el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio. Aunque, de acuerdo con la doctrina católica, en el mundo real bastase a un pecador arrepentirse, en el último instante de su vida, para salvar su alma, el desenlace de la comedia, como señala Aubrun, y la condenación eterna impuesta a don Juan, habrán dado al prójimo (al espectador) un ejemplo que seguir, o que rechazar, pero siempre provechoso.

Sea una u otra la razón que justifica el desenlace de la obra, aunque el proceder del Comendador vulnere la piedad cristiana, y aunque podamos discutir acerca de si el personaje es un emisario celeste o infernal, de lo que no podemos dudar es de que la Estatua representa y trae la muerte para don Juan; sin ella no habría desenlace trascendente. Don Juan no puede morir a manos de los hombres, su muerte ha de adquirir un carácter sobrenatural, porque ésa es la naturaleza de las fuerzas a las que se opone.

4.4.3. Las mujeres

Para la opinión popular, la seducción de mujeres constituye la base del donjuanismo. En efecto, el grupo femenino es otra de las constantes de la estructura mítica que en *El burlador de Sevilla* tiene su origen. Las mujeres son la prueba del delito de don Juan, de su conducta transgresora, pero además representan el vínculo que le enfrenta inexorablemente con la muerte.

Cuatro son las mujeres, víctimas de don Juan, que intervienen en este drama: Isabela, Tisbea,

*El grupo
femenino*

Ana y Aminta (por orden de aparición en la aventura). Forman parte de un colectivo, que se sugiere mayor («¿no bastó emprender con ira y fiereza extraña tan gran traición en España con otra noble mujer...?»), en número suficiente para representar a toda la escala social. De ellas, sin duda, doña Ana destaca entre las demás por, al menos, dos motivos: en primer lugar, es la hija del Muerto y, como tal, está ligada simultáneamente a los tres soportes del relato: transgresión, amor y muerte; pero, además, Ana es sólo una voz que pide ayuda en candilejas, no es propiamente un personaje al carecer de presencia escénica; de esta forma en el drama no interesa Ana, sino lo sucedido a la hija del Comendador.

Las dos mujeres de la nobleza —Ana e Isabela— son engañadas por don Juan con idéntico procedimiento: la suplantación de la personalidad del amante; si bien los métodos varían en uno y otro caso: el disfraz y la oscuridad de la noche. El seductor logra sus fines con Isabela, pero no con Ana, que descubre a tiempo la burla y reclama venganza para el traidor. Tanto doña Ana de Ulloa como Isabela se muestran independientes y libres en el amor, ambas tienen una aventura amorosa antes del matrimonio (con el marqués de la Mota y con el duque Octavio, respectivamente), pero mientras que Ana se presenta como una mujer enamorada que defiende su decisión y su elección frente a un matrimonio impuesto, ya sea por la autoridad paterna o la del monarca, a Isabela parece preocuparle sólo la pérdida del honor, que puede enmendarse si se casa con el duque Octavio («no será el yerro tanto si el duque Octavio lo enmienda»), por ello no tiene escrúpulos en implicarle en una falsa acusación de traición.

Entre las dos villanas se dan también una serie de diferencias que conviene destacar. Tisbea, la pescadora, personaje cuyos parlamentos contie-

nen gran intensidad lírica, es una mujer que participa premeditadamente, y con sus cartas, en el juego. Antes del asedio al que la somete don Juan, la conocemos mostrándose orgullosa de su soltería y pidiendo información a Catalinón, el criado, sobre la identidad del náufrago que tiene entre sus brazos. Don Juan desconoce que Tisbea sabe quién es, porque le ha prohibido a Catalinón revelar su identidad, y éste, que ya la ha revelado, lo oculta. Don Juan piensa que Tisbea se enamora de su juventud y gallardía y gracias a su retórica amorosa, pero quizá el conocimiento de que don Juan es un rico y noble caballero, sumado a la promesa de matrimonio, influyan mucho más en la turbación de la pescadora y su aceptación final. Sin embargo, Tisbea nunca se fía totalmente, su desconfianza se evidencia en el repetido «¡plega a Dios que no mintáis!». Es posible que bajo esta desconfianza, idéntica a la que sienten los demás integrantes de la aventura de Tisbea (pero también los personajes de la aventura final con Aminta, la labradora), se esconda el hecho de que todos ellos sabían que ningún hombre noble, seductor de una muchacha, estaba obligado a casarse, siendo ella de baja condición, aunque le hubiera dado palabra de matrimonio. Don Juan obtiene los favores de Tisbea a cambio de una nueva y privilegiada posición social, pero nunca tuvo la menor intención de cumplir el trato.

La aventura con Aminta, la última mujer burlada, no presenta diferencias en el desarrollo general: promesa de matrimonio, relación amorosa y abandono, pero sí en los pormenores y procedimientos para lograr el mismo fin. Aminta es una mujer recién casada que opone resistencia al asedio del burlador, pero las promesas de don Juan, su confesada y férrea determinación de enfrentarse a su familia para defender su amor, y la ingenua colaboración de su padre terminan por

agotar su resistencia y cae también en la trampa tendida por don Juan, que, en esta ocasión, ha tenido que mentir además al marido y al padre.

4.4.4. El criado

El papel del criado

Heredero, sin duda, de la tradición cómica teatral, el criado del burlador, de nombre Catalinón, supera con creces las funciones habitualmente atribuidas a los graciosos. La importancia de este personaje no sólo se pone de manifiesto en su presencia textual (número de versos que tiene a su cargo), sino también en su entidad escénica. Catalinón está presente en todas las escenas previas a las burlas de don Juan a las mujeres y en las escenas con la Estatua de Piedra. Se muestra como un personaje obediente a las órdenes de su amo, colaborador, aunque una y otra vez le advierta premonitoriamente del castigo, y encubridor, aunque desaprobe su conducta, gracioso, bebedor y algo cobarde.

Se trata de un personaje que no siendo necesario para el esquema mítico, caracteriza su estructura dramática, por su reiterada presencia en la abrumadora mayoría de las versiones donjuanescas. Tradicionalmente, el criado ha sido interpretado por los estudiosos del escenario donjuanesco como el representante de la conciencia moral del héroe, si bien ese papel se contrarresta, casi siempre, por rasgos negativos como la cobardía, a veces tan exagerada que resulta grotesca, la afición a la bebida o al dinero.

Otra función asignada frecuentemente al criado es la de comentarista de la acción, función ya desempeñada por Catalinón en la obra de Tirso. Efectivamente, es el criado quien comunica a todos la trágica muerte del burlador de la que ha sido testigo:

Escuchad, oíd, Señores,
el suceso más notable
que en el mundo ha sucedido,
y en oyéndome matadme.
Don Juan, del Comendador
haciendo burla una tarde,
[...]
a cenar le convidó.
¡Nunca fuera a convidarle!
Fue el bulto, y le convidó
[...]
de la mano le tomó
y le aprieta hasta quitarle
la vida, diciendo «Dios
me manda que así te mate,
castigando tus delitos.
¡Quién tal hace, que tal pague!»

El recorrido por las diferentes versiones donjuanescas evidencia un proceso de gradual ascensión de esta figura, inicialmente secundaria. Y es Leporello, criado de don Juan en la ópera *Don Giovanni*, de Mozart / Da Ponte (1787), quien alcanza la posición más elevada. En esta versión, además de las funciones asignadas al personaje en la tradición, Leporello no sólo se identifica en buena medida con la moral de su amo, sino que se convierte en su doble, al tener que fingir y suplantar su personalidad, logrando en todos los casos no ser descubierto. Por ello no resulta extraño que en alguna versión, como refiere Carlos Feal, el criado sea enviado al infierno junto con su amo.

4.5. Estructura de la comedia

La obra se estructura en tres jornadas, de desigual duración, siendo la segunda la más corta

tanto por el espacio textual (número de páginas) que ocupa como por el tiempo que abarca la diégesis. Cada una de las jornadas está dividida en escenas: siete la primera jornada; seis la segunda y once la tercera. El menor número de escenas en que se articula la segunda jornada resulta coherente con su desarrollo espacio-temporal; sin embargo, el mayor número de escenas de la tercera jornada, así como el mayor espacio textual que requiere, no depende sólo de la duración temporal de la diégesis que, respecto a la jornada anterior, es mayor, sino también de la simultaneidad de acciones desarrolladas en el mismo tiempo, pero en distinto lugar. El cambio constante de espacio físico (exterior en Dos Hermanas. Alcoba de Aminta. Playa de Tarragona. Aldea de pescadores en Tarragona. Interior iglesia: sepulcro de Don Gonzalo. Casa de Don Juan. Palacio real. Interior iglesia: sepulcro de Don Gonzalo. Palacio real) y la intensidad de los acontecimientos que suceden en esta jornada generan un ritmo frenético que posee una eficacia dramática extraordinaria.

*Tiempo
y espacio*

El autor de *El burlador* no se somete a la preceptiva clásica, al transgredir las rígidas reglas de las tres unidades, formuladas por Aristóteles, que imponían el tiempo y el espacio como parte integrante de la unidad dramática. La obra, como sucede en general en el teatro del Siglo de Oro, no respeta ni la unidad de lugar ni la unidad de tiempo, supeditadas ambas a la acción: cada escena de cada acto posee su propia unidad espacio-temporal.

*Ruptura con
las unidades
clásicas*

El tratamiento temporal y espacial de *El burlador* viene condicionado por la acción de su protagonista: escapar, después de cada atropello, para evitar el castigo. Una aventura como la de don Juan, en la que la urgencia, la precipitación, el cambio y la huida son factores esencia-

les, no puede desarrollarse en un único espacio y en un solo día. Cuatro son los marcos espaciales del itinerario donjuanesco: Nápoles (burla a Isabela), Tarragona (seducción, bajo falsa promesa, de Tisbea), Sevilla (frustrada burla a Ana y muerte de don Gonzalo), Dos Hermanas (seducción, bajo falsa promesa, de Aminta) y regreso a Sevilla, donde muere (iglesia en la que se encuentra el sepulcro de don Gonzalo). El número es idéntico al de burlas que el espectador contempla sobre la escena. Cada una de las escenas se desarrolla en diferentes sitios pertenecientes a esos cuatro marcos espaciales. Por ejemplo, la playa de Tarragona a la que llega don Juan, la aldea de pescadores en donde vive Tisbea y su cabaña son todos ellos lugares de un espacio mayor, que llamamos Tarragona, en donde se desarrolla la aventura con la pescadora.

De todos los espacios de la acción puede destacarse, a nuestro juicio, uno que, por su significado y función en la obra, contrasta con todos los demás. Naturalmente, estamos aludiendo al recinto en donde se celebra el convite macabro, esto es, la iglesia en la que se encuentra el sepulcro de don Gonzalo; un espacio que simboliza, representa y concreta la muerte, frente a todos los demás, que representan el desenfreno erótico y la vida. El silencio y recogimiento de ese lugar sagrado, antítesis de todo lo que significa don Juan, se completa con una serie de detalles –la oscuridad del recinto, la utilización de una losa funeraria como mesa para la cena, la irrupción de dos enlutados portando sillas para los comensales, los manjares infernales que ofrece el Comendador, los cantos funerales admonitorios («no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague»)– que van conformando un ambiente fúnebre y presagian el fatal desenlace: «Quien tal hace, que tal pague».

Por otro lado, si tenemos en cuenta los desplazamientos espaciales del personaje, es fácil y lógico concluir que el tiempo invertido en ellos ocupa mucho más que un día, por consiguiente la unidad de tiempo tampoco es respetada, tal como afirmábamos más arriba.

4.6. Organización dramática de El burlador

Una parte de la crítica considera que la pieza es el resultado de la improvisación y el desorden; sin embargo, examinada con atención, creemos que lleva razón Casaldueiro cuando afirma que la composición es muy rigurosa y la eficacia más que demostrada, con sólo tener en cuenta su prodigiosa descendencia e influjo posterior.

Técnicas dramáticas

A lo largo del desarrollo de la obra, el autor utiliza con acierto las técnicas dramáticas de dinamismo (rapidez de las escenas, velocidad de la acción), suspensión (suspender un episodio para introducir otro que sucede en otro lugar, aunque al mismo tiempo, y retomar la acción interrumpida), contraste (pasajes trágicos seguidos inmediatamente de pasajes cómicos o festivos) y premoniciones (advertencias metafísicas reiteradas que funcionan como prolepsis o anticipación del trágico final).

El burlador presenta un ritmo dramático variado y lleno de contrastes. Así, por ejemplo, recuérdese cómo al ardiente diálogo amoroso de don Juan y Tisbea le sigue la descripción remansada de Lisboa que da paso a los gritos y desesperados lamentos de la pescadora, al descubrir el engaño; o cómo la trágica muerte del Comendador y la disposición del funeral va seguida de las escenas cómico-líricas de la boda de los campesinos.

El comienzo del drama, *in media res*, indica el ritmo vertiginoso que dominará la obra, y que

viene subrayado por el continuo cambio de escenarios. La rapidez de la peripecia de don Juan se desarrolla en *crescendo*, a medida que sus acciones van realizándose, al sumar cada una, respecto de la anterior, una nueva circunstancia agravante que dibuja una fatal ascensión. Engaño, traición, homicidio, profanación de un sacramento, burla al más allá. Todo ello acompañado de las reiteradas advertencias que le hacen sus víctimas, y sobre todo, Catalinón, el criado. El nivel transgresor de don Juan es cada vez mayor y sugiere la catástrofe final.

A la cohesión y consistencia dramática contribuyen algunos de los motivos de la obra. Destaca especialmente uno, muy comentado por los estudiosos, «dar la mano», cuyo uso reiterado en cada aventura proporciona coherencia a la estructura de la obra. En cada burla a una mujer, don Juan le da la mano como señal de compromiso y de cumplimiento de su palabra:

- «Dame, duquesa, la mano» (a Isabela);
- «ésta es mi mano y mi fe» (a Tisbea);
- «Ahora bien, dame esa mano» (a Aminta).

Al final, cuando la Estatua, como prueba de su compromiso, pide la mano a don Juan, éste se la da y, por primera vez, cumple su palabra acudiendo al día siguiente a la invitación del Muerto:

DON GONZALO	Dame esa mano, no temas.
DON JUAN	¿Eso dices? ¿Yo temor?
	Si fueras el mismo infierno
	la mano te diera yo.

Pero ésta, que quizá es la última advertencia, la postrera posibilidad para reflexionar que le brindan al burlador, pasa para él desapercibida al interpretarla, no como un tiempo para la re-

flexión y el arrepentimiento, sino como cuestionamiento de su valor. En el cementerio, la Estatua pide de nuevo su mano a don Juan («Dame esa mano. / No temas, la mano dame»), y ahora ya no hay tiempo para la enmienda. Don Juan no desconfía y le entrega la mano. Cuando siente que se abrasa («¡Que me abraso! No me abrases / con tu fuego!»), aún tiene arrestos para tirar golpes de daga a su anfitrión de piedra, pero ya es tarde.

Desde el punto de vista temático, la comedia se estructura en dos tiempos en clara correspondencia con los dos asuntos que la vertebran, explícitos desde su título —*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*—; dicho de otra manera:

- a) burlas de don Juan a las mujeres, que las agrupa en conjuntos de dos, según su clase social, y que se articulan en el binomio burla-huida;
- b) pasajes del doble convite macabro y castigo al pecador por un agente ultraterreno.

4.7. *La métrica de la comedia*

Tipos métricos

También las formas métricas en que está escrita la comedia parecen responder, como argumenta Alfredo Rodríguez López-Vázquez, a un planteamiento técnico relacionado con las funciones, los momentos escénicos o los tonos dramáticos del texto. Los tipos métricos más utilizados son la redondilla y el romance, con predominio de la primera. Otras variantes empleadas, y que no alcanzan más allá del veinte por ciento de la obra, son la décima, la quintilla, el romancillo y formas métricas menores como el sexteto-lira, la octava, letrillas y canciones. Veamos algunos ejemplos:

décima

OCTAVIO

Dejadme, no me digáis
tan gran traición de Isabela,
mas... ¿si fue su amor cautela?
Proseguid, ¿por qué calláis?
Mas, si veneno me dais,
que a un firme corazón toca,
y así a decir me provoca
que imita a la comadreja,
que concibe por la oreja,
para parir por la boca.

quintilla

CATALINÓN

Todo en mal estado está.

DON JUAN

¿Cómo?

CATALINÓN

Que Octavio ha sabido
la traición de Italia ya,
y el de la Mota ofendido
de ti justas quejas da,
y dice, al fin, que fue el recado
que de su prima le diste
fue fingido y simulado,
y con su capa emprendiste
la traición que le ha infamado.
[...]

canción

MÚSICOS

A pescar sale la niña,
tendiendo redes,
y en lugar de pececillos,
las almas prende.

letrilla (abbaac)

BATRICIO

Sobre esta alfombra florida,
adonde en campos de escarcha

el sol sin aliento marcha
con su luz recién nacida,
os sentad, pues nos convida
al tálamo el sitio hermoso.

En general, el romance se emplea en las escenas de seducción y de castigo, mientras que la redondilla se usa para el desarrollo de la historia en sus episodios generales. Entre las variantes, por ejemplo, los pasajes escritos en décimas se corresponden con las quejas de los burlados: Octavio, prometido de Isabela, Batricio, esposo de Aminta, y el marqués de la Mota, prometido de doña Ana, en la primera, segunda y tercera jornada, respectivamente. De entre las formas menores, destacaremos, por ofrecer un ejemplo más, que las letrillas, seguidas de un estribillo de canción, se corresponden exclusivamente con la escena festiva de las bodas.

4:8. *El espectáculo*

*Las
acotaciones*

Como cualquier otra obra teatral, *El burlador* adquiere su auténtica dimensión en el escenario. Obviando el trabajo de los actores, no son de menor interés las informaciones que la pieza contiene en las acotaciones o que se deducen del texto dialogado. Esa información guía la puesta en escena y contribuye a la espectacularidad de la obra.

Así, por ejemplo, las palabras de Isabela al comienzo de la obra, «Quiero sacar una luz», junto con lo que indica la acotación, «Sale el rey de Nápoles, con una vela en un candelero», anuncian que la escena se desarrolla en la oscuridad de la noche, oscuridad que ampara al burlador, favoreciendo su impostura, y que incluso justificaría, en parte, que Isabela confundiera a don Juan con

el duque Octavio. La condición de pescadora de Tisbea se señala en la acotación haciendo que se acompañe de una caña de pescar. En el monólogo de Tisbea se describe el naufragio del barco de don Juan, imposible de representar en escena, y la llegada de los naufragos a la playa. La acotación indica la entrada en escena de don Juan y Catalinón «mojados», detalle que proporciona verosimilitud a la acción. En las bodas de Aminta y Batricio los cantos de los labradores señalan el tiempo de la acción: «Lindo sale el sol de abril». Unas palabras de don Juan precisan el tiempo transcurrido desde la seducción de la labradora: «Aminta estas dos semanas / no ha de caer en el chiste».

Importantes son también para la espectacularidad de la pieza los sistemas de signos no verbales: visuales, escenográficos, gestuales. Recuerdese, por ejemplo, la actitud suplicante de don Juan ante su tío, cuando este descubre quién es el burlador de Isabela:

*Signos no
verbales*

DON JUAN	[...] A esos pies estoy rendido, y esta es mi espada, señor.
DON PEDRO	Álzate, y muestra valor, que esa humildad me ha vencido [...]

o los movimientos lentos, acompasados, como procesionales, y la figura rígida de la Estatua de Piedra en cada una de sus apariciones, casi siempre anunciadas por golpes misteriosos, fuera de escena: «Sale al encuentro D. Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, [...] D. Gonzalo hacia él con pasos menudos, y al compás». «Paso, como cosa del otro mundo». «Vase muy poco a poco, mirando a D. Juan [...] hasta que desaparece». Ya en el desenlace, cuando don Juan se hunde en el sepulcro de don Gonzalo, supuestamente por el escotillón habitual en los teatros

del siglo xvii, las llamas –el infierno– y el ruido inundan la escena; el texto lo indica a través del parlamento de Catalinón y de la acotación que le precede:

(Húndese el sepulcro con D. Juan y D. Gonzalo, con mucho ruido, y sale Catalinón arrastrando.)

CATALINÓN ¡Válgame Dios! ¿Qué es aquesto?
 Toda la capilla se arde, [...]

Las canciones

Todos estos efectos teatrales se intensifican con las canciones que cantan distintos personajes o misteriosas voces a lo largo del texto y que, en ningún caso, se trata de mero artificio estético, sino que funcionan como comentario, advertencia, contrapunto o resumen del sentido de la acción. Por ejemplo, las voces de ultratumba que se oyen durante el convite macabro y que compendian el tema de la obra:

(Cantan.)

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 diga nadie
¡qué largo me lo fiáis!,
siendo tan breve el cobrarse.

4.9. *Esta edición*

Seguimos, en la medida de lo posible, el texto de la edición *princeps* que, titulada *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuye la autoría a Tirso de Molina.

He tenido muy en cuenta la edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, sobre todo en lo que atañe a las enmiendas de versos omitidos en la *princeps*, versos que proceden del *Tan largo me lo fiáis*, pero también en aspectos concernientes a la sintaxis, la rima o la medida de los versos.

He modernizado las grafías sin relevancia fonética, así como la acentuación y la puntuación. En la anotación, nuestra edición es deudora de las de Américo Castro, Luis Vázquez, Pilar Palomo, Joaquín Casaldueiro, Xavier A. Fernández, Ignacio Arellano y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Agradecemos al profesor Francisco Muñoz Marquina la atinada y paciente tarea de corrección y sus interesantes sugerencias.