

EL BURLADOR BURLADO. DON JUAN EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

Laura Dolfi
Universidad de Parma

Sobre *El burlador de Sevilla* y su protagonista, don Juan Tenorio, se ha escrito mucho –y se sigue escribiendo– desde muy diferentes perspectivas¹: la autoría de la pieza, sus posibles fuentes, su recepción, estructura, estilo, ritmo de acción, psicología de los personajes, etc., así que –si nos proponemos analizar una vez más esta comedia– todo nos parece ya dicho y hartamente conocido. No obstante, hay unos puntos que quizá sea interesante subrayar o analizar más detenidamente. Lo primero que se nos ocurre, por ejemplo, es reflexionar sobre el título, y no tanto en su conjunto *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (que remite a los protagonistas –a don Juan y a la estatua del Comendador– y a los correspondientes núcleos temáticos: las repetidas seducciones y el castigo con el macabro convite) cuanto en su primer sintagma –*el burlador de Sevilla*– puesto que aquí se fijan ya dos elementos fundamentales: el marco espacial que delimita la acción (Sevilla) y la afición que domina al protagonista y su conducta (la burla).

En efecto, a pesar de que la comedia presenta una ambientación muy diferente –debida a los engaños y a la consiguiente necesidad de huida de don Juan (Nápoles, la playa tarraconense, el pueblo de Dos Hermanas, la misma Sevilla)– queda claro que sólo esta ciudad se identifica con el espacio «psicológico» básico, siendo lugar de origen y de inevitable destino para el inquieto caballero, cuyo itinerario sigue un movimiento perfectamente circular (de los antecedentes al desenlace). La peculiaridad de Sevilla –más allá de posibles

¹ Recuérdense entre los críticos, que en los últimos años han escrito sobre esta comedia, por lo menos a Ignacio Arellano, Aurora Egido, Maurice Molho, Francisco Rico, Alfredo Rodríguez, Luis Vázquez y Francisco Vázquez Villanueva; aunque no hay que olvidar las primeras investigaciones de Américo Castro, Emilio Cotarelo, Benedetto Croce, Menéndez Pidal, Blanca de los Ríos, o las páginas de Joaquín Casaldueiro, D. W. Cruickshank, Guastavino Gallent, Pierre Gueunon, María Rosa Lida de Malkiel, Juan Manuel Oliver, Alexander A. Parker, Said Armesto, M. F. Trubiano, Karl Vossler, Gerald Wade, y Bruce Wardropper, por mencionar sólo a algunos.

resonancias de personajes reales²— reside pues, por un lado, en su fama de ciudad estimulante y libertina³, o sea en su presentarse como el sustrato ideal para engaños y yerros, y por otro, en el ser sede de la corte, o sea en ofrecer la posibilidad de un contacto más directo con el poder político y con la «protección» del rey.

No hay duda de que éste último es un elemento fundamental, puesto que en don Juan —como es notorio— la actuación de las insistidas burlas se une estrictamente a la garantía de la impunidad de la que disfruta siendo hijo de un «privado del rey» y nieto de un embajador⁴. De aquí, pues, la rebeldía, la jactancia, el escarnio y el menosprecio que lo caracterizan y que el dramaturgo enfoca discreta pero inmediatamente. La escena segunda, por ejemplo, descubriendo que la evidente seducción-engaño de Isabela y el disfraz del misterioso caballero se han realizado en el interior de un palacio real (el de Nápoles), destaca en seguida la determinación del joven de añadir a un acto deshonesto la profanación de la residencia del rey. Así, aún antes de conocer su verdadero nombre y clase social —que se declara en la escena cuarta—, el espectador ha comprobado ya su irreverencia y su gusto por la mentira; y su personaje resulta definitivamente enfocado poco después cuando, durante los reproches que le dirige el tío Pedro (escena quinta), se descubre la existencia de otra seducción, actuada en los antecedentes.

Es suficiente, en suma, para el dramaturgo un solo engaño (numéricamente irrelevante, comparado con las hipérboles que calificarán a otros sucesivos don Juanes) para preparar al público para las cuatro seducciones que seguirán. Pero, aunque la «lista» de nuestro

² Es harto sabido que varios de los nombres utilizados por el dramaturgo corresponden a personajes reales, aunque ninguno tiene que ver con el enredo de la comedia: don Juan Tenorio, que vive a mediados del XIV, amigo del rey don Pedro I y luego caído en desgracia; la familia Tenorio, muy conocida por sus hazañas; la familia Ulloa; el noble sevillano don Pedro de Esquivel (mencionado en el v. 1251), sin hablar de los reyes Alfonso XI de Castilla y Juan de Portugal.

³ Santa Teresa afirma que es en Sevilla donde, quizá por su clima, el demonio consigue tentar más al hombre y éste menos a resistirle (*Libro de las Fundaciones*, cap. XXV); Lope de Vega le confiere la prioridad en la libertad de las costumbres (*La buena guarda*, segundo acto: diálogo entre Félix y Carrizo); Góngora subraya su corrupción y deshonestidad (*Las firmezas de Isabela*, vv. 2458-65), etc.

⁴ Desde este punto de vista son muy significativos el «¿Quién ha de osar?» con el que don Juan se dirige a don Pedro que quiere detenerle (v. 37), su contestación ante las protestas del criado Catalinón: «Si es mi padre / el dueño de la justicia, / y es la privanza del Rey, / ¿qué temas?» (vv. 1960-63), etc. En esta nota y en las siguientes, las citas de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* proceden de la edición de Luis Vázquez (1989) cuando se indica número de verso; por escenas remiten a la edición de B. de los Ríos (*ODC*, II).

burlador se limita a cinco mujeres –tres damas (la desconocida ahora aludida, Isabela y Ana) y dos muchachas humildes (la pescadora Tisbea y la campesina Aminta)–, queda claro que éstas, con su variada psicología y condición social, acaban por representar simbólicamente la síntesis de un entero universo femenino violado por el caballero. Es más, a este mecanismo de síntesis y exhaustividad obedece de alguna manera incluso la estructura del enredo, que prevé un único protagonista, don Juan, a quien se le otorga el papel de conductor constante de su destino y del ajeno.

En efecto, las cuatro seducciones que siguen en las tablas quitan espacio –en perfecto acuerdo con la aristotélica unidad de acción– a cualquier otra historia paralela o a otros posibles protagonistas más secundarios. Y no sólo el papel de los personajes femeninos, por ser víctimas designadas del burlador, sino también el de los caballeros (el duque Octavio y el marqués de la Mota) se hacen funcionales para la realización del enredo-base. Sus sentimientos y acciones se transforman en meras ocasiones para las burlas de Tenorio y, como las ofensas sufridas, incluso las consiguientes protestas y peticiones de justicia –puestas en marcha por estos caballeros (y por las diferentes mujeres deshonradas)– seguirán dirigiéndose hacia un mismo y único objetivo: reforzar el interés del espectador hacia la acción y suerte final de don Juan. Si, además, consideramos el papel de Anfriso y Batricio (ambos ofendidos en su amor-honor), constatamos enseguida que su autonomía, con respecto a la de los nobles ahora mencionados, es todavía menor. Su inferioridad social les impide ser interlocutores y antagonistas paritarios del caballero y limita mucho su acción (no hay para ellos posibilidad de duelo, de disfrutar de otra posible boda, etc.) bloqueándolos en una condición de enamorados y de prometidos engañados a los que sólo les está permitido pedir venganza por la afrenta sufrida.

La oportunidad de dar un desarrollo autónomo a la historia de todos estos personajes (nobles o no nobles) se concretará, entonces, sólo después del desenlace, o sea, en una perspectiva de acción diferente, sobreentendida (en pocas palabras fuera del espacio cronológico de la pieza). Es claro, en efecto, que el burlador ha quebrado unos equilibrios amorosos bien establecidos (como es sabido, Octavio quiere a Isabela, Anfriso corteja a Tisbea, Mota ama y es amado por su sobrina Ana, Batricio es prometido de Aminta); su inserción constituye, pues, un simple paréntesis dentro de un *continuum* preestablecido, un paréntesis además netamente definido en sus límites cronológicos, que se abre (igual que la comedia) con la seducción de Isabela (fijada en el momento de máximo clímax) y

que se cierra con la espectacular condena-muerte de don Juan. Después del ejemplar castigo impuesto por el convidado, el espectador asiste en suma al volver no traumático del *statu quo*, y hasta diríamos que el anuncio final de la muerte de Tenorio –que permite las bodas de Octavio e Isabela, Mota y Ana, Anfriso y Tisbea, Batricio y Aminta– es aceptado coralmente con alivio.

Por otra parte, a lo largo de la comedia se ha ido delineando, junto a la supremacía de don Juan en la acción, también aquella, ya aludida, posición de privilegio-impunidad de la que el joven disfruta en la corte y que se hace manifiesta, sea por las explícitas declaraciones del caballero, sea por sus acciones atrevidas que a estas declaraciones otorgan una indirecta, pero evidente garantía. Así, si escuchamos que a Tenorio se le ha alejado de Castilla para acallar los rumores de una indeterminada seducción acaecida en España (vv. 85-86), este castigo nos parece ya menos riguroso cuando poco después, habiéndose repetido el episodio en Italia, don Pedro –aunque tras ásperos reproches– facilita su huida y le sugiere un refugio seguro⁵. Análogamente, cuando más tarde el mismo rey de Castilla descubre sus culpas, vemos que su punición se limita a la propuesta de unas bodas reparadoras (con Isabela) y que, tras haberle condenado al destierro, acepta encontrarse con él para demostrarle su afecto (vv. 2635-36) y hasta ofrecerle el título de conde.

La voluntad del soberano de proteger a Tenorio se hace, antes, patente en los dos sucesivos coloquios con el duque Octavio. Mientras, en efecto, en el primero (II, 3) el rey es disponible y generoso con el caballero que le pide un justo desagravio (el ultraje sufrido es cierto así como su inocencia), en el segundo en cambio (III, 17), cuando ya es notorio que el hombre que le ofendió es don Juan, se muestra con él impaciente y molesto. En pocas palabras, ante la impetuosidad del duque, lo único que parece interesarle de verdad es volver a afirmar su apoyo a don Diego y a su desenfrenado hijo, a quien –y precisamente en aquella circunstancia– no duda en definir «criatura» suya y persona que cubre un importante y honrado cargo en su corte (v. 2574).

Del mismo modo, es firme el apoyo que don Juan recibe de su viejo padre, un apoyo que, como es sabido, se añade al de su tío (ya comprobado en Italia). Como don Pedro, incluso don Diego conoce la culpabilidad del joven, pero aunque le regaña y le advierte

⁵ Si bien en su generosa decisión influye el interés personal, o sea el miedo a la airada reacción del rey de Nápoles y de sus eventuales y negativas consecuencias (vv. 73-76).

(II, 11), insiste en utilizar sus altos cargos y la gratitud que el rey le expresa, para defenderle e intentar asegurarle la impunidad (vv. 2502-04)⁶. Así, aunque pone al tanto al soberano de las faltas de su hijo y acepta como inevitable y debida su punición, poco después solicita igualmente que vuelva a admitirle en la corte (vv. 2493-94) y que impida su duelo con el duque. Su oposición a Mota y su petición de que se le niegue el justo derecho al desafío⁷ se justifica, ahora y una vez más, con el mismo, invariado, argumento: el pertenecer don Juan a un linaje ilustre («su sangre clara», vv. 2554-55).

El recuerdo de la clase social a la que Tenorio pertenece y de la inmunidad que ésta conlleva constituirá, pues, a lo largo de toda la comedia, un *leit-motiv* que se opone, en un perfecto equilibrio, a otro tema constante: la amenaza del castigo. Hay que destacar, a este respecto, que las ininterrumpidas incitaciones a arrepentirse y a dejar los engaños para no incurrir en una punición ineludible, le llegan al joven, sobre todo, a través de aquellos mismos personajes que en parte son cómplices de sus culpas: su tío y su padre –que, como hemos visto, lo protegen e interceden por él– y el criado Catalinón, quien –aun no conforme– lo acompaña en sus hazañas y lo ayuda a escapar de sus consecuencias (y será, entre otras cosas, precisamente la conciencia de esta complicidad lo que hará pensar al criado, en las últimas escenas, que está condenado también, como su amo, vv. 2771-72).

Entre estos opuestos polos (la impunidad y la amonestación), que se concretan de manera evidente en el diálogo, se inserta como tercer elemento fundamental la naturaleza y voluntad de don Juan, que –como es harto sabido– encuentra el objetivo de su vida en la burla, una burla entendida en su acepción más amplia y que va desde la más obvia seducción-abandono de una mujer⁸ hasta la befa irreverente. La irrisión además, aunque se hace dominante en su desafío a la estatua del Comendador (le tira de la barba, ironiza sobre su aparente dormir, etc.), aparece en mayor o menor medida

⁶ A pesar del hecho de que esto ocasione una injusticia. El dramaturgo lo subraya indirectamente atribuyendo precisamente al tío y al padre de don Juan la incumbencia de detener a los caballeros inocentes: al duque Octavio y luego al marqués de la Mota (que no sólo son acusados de las culpas de Tenorio, sino que también han sido engañados por él: I, 9; II, 18-19).

⁷ Su petición se articula siguiendo una hábil gradación: declara el poder absoluto del rey, confiesa el fuerte enlace padre-hijo, recuerda –junto con la desobediencia– el valor de don Juan y, finalmente, expresa su explícito ruego (vv. 1082-89).

⁸ Que él mismo declara en los famosos versos del acto II: «el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer, / y dejalla sin honor» (vv. 1310-13).

en todas sus burlas. También en sus conquistas amorosas nos parece que al joven le interesa más el éxito del engaño (en las modalidades de su realización y en su aspecto llamativamente provocativo), que el placer físico de la seducción. Es significativo destacar, por ejemplo, en esta perspectiva, el hecho de que mientras Tenorio se preocupa de que circule la fama de sus logradas seducciones, falta por completo en sus intervenciones cualquier comentario sobre la belleza de las mujeres que ha gozado. Ni es casual que la única excepción que encontramos, y que se mantiene de todas formas en los límites de un léxico convencionalmente culto, se refiera a Isabela, y que estas palabras de admiración y complacimento:

[viene] como un Ángel
 [...] El rostro
 bañado de leche y sangre
 como la rosa que al alba
 despierta la débil carne (vv. 2639-43),

el caballero las pronuncie precisamente cuando la dama tiene para él un papel diferente, o sea cuando ya no la considera una de las mujeres que ha engañado, sino más bien su prometida.

Como el componente de la irrisión, también la técnica de los engaños se acentúa progresivamente a lo largo de la comedia, haciéndose cada vez más refinada y compleja. Si, en efecto, en Nápoles don Juan se limita a actuar una simple aunque hábil sustitución de persona (se finge Octavio) y, luego, con la indócil Tisbea exhibe sus mentiras escondiéndolas tras un variado lenguaje cultogalante, es con la seducción de doña Ana con la que su juego se hace más espeso, puesto que supone una doble y consabida violación (la del honor femenino y la de las leyes de la amistad). Pero es en el tercer acto y con la cuarta seducción cuando el caballero ostenta ante el espectador su máxima habilidad, puesto que en este caso no sólo la mentira se hace múltiple y graduada –implicando junto a la ingenua campesina, a su padre y a su prometido– sino que la indiferencia hacia las reglas de la sociedad y la moral llega a extenderse más allá de la acostumbrada violación del honor femenino.

Una vez más la burla será doble; y como en Sevilla hemos visto sumarse al deshonor la traición del amigo y compañero de juergas, en *Dos Hermanas* al deshonor se sumará una explícita, y más grave, devaluación del mismo concepto de la honra. El usual mecanismo de mentiras, disfraces y falsas promesas de bodas se enriquece aquí de sutiles mecanismos retóricos, mientras que el oxímoron se hace el elemento dominante del monólogo del caba-

llero y de su acción: deshonorar corresponde a «vencer con el honor» (v. 1898), el escondido engaño es en realidad «autorizado» (v. 1909) y la inminente trampa «se repara» aun antes de haberse hecho (vv. 1906-07). En pocas palabras, el honor, que tantas veces ha sido violado, se propone ahora como objeto teórico y directo de befa, y lo que ha sido considerado siempre como un valor equivalente incluso a la vida (piénsese en las palabras de Gonzalo de Ulloa: «la torre de mi honor / [...] / donde era alcaide, la vida», «[perdido el honor] ¿De qué la vida servía?», vv. 1568-70, 1580) se vuelve –a la par de cualquier otra estratagema– mero instrumento de ofensa.

Fingiéndose aceptar y respetar el mecanismo del honor y del desagravio, Tenorio propone, pues, sus bodas reparadoras con Aminta, pero –como sabemos– el agravio que él se ofrece reparar no existe y en cambio es el desagravio que promete y que los parientes de la campesina aceptan la única y verdadera afrenta cumplida. Actuando de manera que sea precisamente la defensa de la honra lo que provoca el deshonor, el caballero consigue sin duda que su burla sea, por su astucia, digna de mayor notoriedad⁹ pero al mismo tiempo –queremos subrayarlo– su culpa se ha hecho más grave e imperdonable, puesto que se ha extendido de un objetivo concreto (seducir a una dama) al general rechazo de uno de los principios fundamentales que rige la sociedad del Siglo de Oro: el respeto que, aunque quien lo ofende, le debe a la idea del Honor.

Por consiguiente, no habrá sorpresa alguna por parte del espectador cuando, poco después, la befa y la irrisión se refieren a la muerte y a la ultratumba. Pero la confianza que don Juan tiene en la protección que siempre se le ha otorgado lo lleva a pensar que todo le está permitido. Es importante observar, por ejemplo, que su conducta tampoco varía tras la «funesta» burla actuada contra doña Ana que, sin embargo, ha modificado su papel: de seductor empedernido y deshonesto a vil homicida de un noble anciano. Aunque él parece no tenerlo en cuenta, el haber matado a un hombre de la corte protegido por el rey ha cambiado completamente su posición, y también dentro de aquel ambiente que hasta entonces le ha ofrecido una constante posibilidad de huida. Es significativo, desde este punto de vista, pensar en el hecho de que si él, como seductor de Isabela ha sido condenado al destierro, a Mota –a quien se le cree el matador de Ulloa– se le ha condenado enseguida a muerte (vv. 1637-38, 1653-54).

⁹ Como sabemos, para él éste es un objetivo fundamental y declarado. Comp.: «la burla más escogida / de todas ha de ser ésta [de Aminta]» (vv. 1957-58).

Cuando, por lo tanto, después de pocas escenas, en el pueblo de Dos Hermanas donde descansa camino de Lebrija (el lugar de su exilio), escuchamos a Tenorio invocar la protección del cielo («Estrellas que me alumbráis») y percibimos, por vez primera, su inseguridad, nos esperaríamos que su temor se refiriera al conseguir escapar de las consecuencias de su último delito o del conjunto de sus engaños, pero no es así. Con su invocación el caballero intenta asegurarse, con el favor de las estrellas, el éxito de su nueva burla (la que está actuando contra Aminta) y confirmar también a sí mismo y al espectador la evidencia de su impunidad:

¡Estrellas que me alumbráis,
dadme en este engaño suerte,
si el galardón en la muerte
tan largo me lo guardáis! (vv. 1914-17)

No hay duda alguna, por su parte, sobre los objetivos que quiere perseguir, sólo –eventualmente– sobre las posibilidades de su éxito; puesto que la anterior seducción, la de doña Ana, resultó un absoluto fracaso: mató en duelo al Comendador y tampoco consiguió gozar de la mujer, que descubrió enseguida su disfraz. Es por esto por lo que, cuando intenta convencer a Aminta de que se rinda, añadirá a la acostumbrada falsa promesa de bodas otra invocación, indirecta y comprometedora (que viola las normas divinas además de humanas¹⁰). Mientras la joven lo amonesta, recordándole la existencia de una superior e ineludible justicia, el caballero reforzará esta amenaza invocando para sí el castigo divino (en la eventualidad de que no guarde la palabra dada). Pero pensando en engañar a la joven campesina, don Juan prepara su mismo engaño, ya que el doble registro de su juramento (pronunciado inicialmente en voz alta y luego aparte), que afirma y niega al mismo tiempo:

Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía,
me dé muerte un hombre muerto
[Aparte] que vivo Dios no permita (vv. 2074-79),

¹⁰ A las falsas promesas de bodas hechas a Isabela (v. 3), a Tisbea (vv. 929-30, 941-43) y a Aminta (vv. 2070-73) se añade aquel profanar el nombre de Dios con juramentos engañosos que don Diego reprocha a su hijo en los vv. 1440-42 del acto II.

lo compromete con un imposible (ser matado por un muerto). Aun sin saberlo, pues, el caballero ha establecido así no sólo la identidad de su verdugo (y Dios respetará fielmente su elección: «así quiere [Dios] que tus culpas / a manos de un muerto pagues», vv. 2754-55), sino también –y es éste el punto que nos interesa más– las modalidades de su condena.

La «traición» y «alevosía», que Tenorio ha utilizado constantemente en todas sus burlas, serán en efecto –como él mismo acaba de pedir (v. 2977)– un criterio de conducta para la estatua del Comendador, cuyo engaño será articulado y escondido. Las estrategias que guían el doble convite (y que siguen –como ha destacado Marc Vitse– las técnicas de un desafío medieval¹¹) corresponden en efecto al intento de tranquilizar al caballero, transformando la anómala presencia del convidado en un suceso totalmente ordinario, mientras que su declarada identidad («El muerto soy») se ofrece como indirecta garantía de no peligrosidad: «El muerto soy, no te espantes» (v. 2686), «no temas» (v. 2746).

Hay que subrayar, a este respecto, que son precisamente los mismos presagios lúgubres que rodean al Comendador (la mesa con manteles negros de luto, la comida nauseabunda con alacranes y víboras, el vino que sabe a hiel y vinagre, etc.) los que hacen más creíble esa posibilidad de no-peligro, puesto que ya ellos solos podrían constituir una forma de pena-expiación. Tenorio, pues, acabará creyéndolo y, sin sospechar que la condena es otra y cercana, intentará mostrarse a la altura de aquel desafío que él mismo ha solicitado provocativamente¹². Así cumplirá su palabra y, justamente, se extrañará ante la desconfianza que Ulloa muestra hacia él:

Honor
tengo, y las palabras cumplo,
porque caballero soy. (vv. 2438-40)

Me tienes
en opinión de cobarde? (vv. 2689-90)

En la mente de don Juan, en efecto, no hay relación alguna entre el guardar la fe prometida a una mujer (o el respetar la amistad de

¹¹ Que ven a don Gonzalo, como a un «gran estratega», adoptar una táctica de moderación (pequeños movimientos que permiten la retirada, silencio, atenuación de sus poderes sobrenaturales, etc.) para dejar a don Juan la ilusión de haber ganado el desafío (ver Vitse, 1991).

¹² Es decir: «os aguardo en mi posada; / allí el desafío haremos, / si la venganza os agrada» (vv. 2256-58).

un amigo) y el cumplir con una cita a la que se le llama a dar prueba, como «caballero» (vv. 2437-38)¹³, de aquel valor ya más veces demostrado en «tantas y tan extrañas mocedades»¹⁴. Por esto, no duda en intentar superar las difíciles pruebas que la estatua le propone y minimiza la proeza a la que debe (y quiere) someterse –darle la mano y aceptar participar en un segundo convite– declarándose, antes, disponible a empresas mayores (vv. 2443-44, 2447-50).

Fiel al papel de protagonista absoluto que ha elegido (y que el dramaturgo le ha otorgado), don Juan quiere confirmarse, en suma, como personaje ejemplar, mostrando su extraordinaria audacia. Y en este difícil trance, Sevilla vuelve a ser su punto de referencia; si esta ciudad ha atestiguado desde siempre su fama de seductor mentiroso:

Sevilla a voces me llama
el Burlador (vv. 1309-10),

deberá, ahora, reconocer su intrepidez:

Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor. (vv. 2481-84)

El joven caballero reduce, entonces, todos los posibles indicios amonestadores a meras «ideas / que da la imaginación» (vv. 2473-74), sin darse cuenta de que la ostentación de valor que persigue se transforma, a la par de aquella inmunidad más veces comprobada, en instrumento de engaño. En pocas palabras, la garantía de la fama y de la inmunidad acaban por ejercer para él una función tentadora parecida, aunque con las debidas y muchas diferencias, a la que la promesa de bodas ha ejercido para Tisbea y Aminta, siendo –si no

¹³Esta diferencia no la perciben las mujeres engañadas que, antes, identifican a don Juan-hombre con don Juan-caballero (comp., por ejemplo, las quejas de Aminta: «¿Qué caballero es éste / que de mi esposo me priva? / ¡La desvergüenza en España / se ha hecho caballería!», vv. 1926-29). A este doble código de comportamiento se refiere en cambio Catalinón, comentando aparte el encuentro de Tenorio y Mota (vv. 1205-09: «Como no le entreguéis vos / moza, o cosa que valga, / bien podéis fiaros dél, / que, en cuanto en esto es crüel, / tiene condición hidalga»).

¹⁴Como observa don Diego delante del rey (v. 1088).

la fama– por lo menos la inmunidad mentirosa, aunque limitada y condicionada por la gravedad de la culpa cometida.

Nos interesa destacar de cualquier modo que, en el perfecto equilibrio de la comedia, incluso este elemento estaba previsto. Como el ineludible juicio divino, también la trampa fatal en la que don Juan acabará cayendo había aparecido, en efecto, previa e inútilmente en las amonestaciones que Catalinón había dirigido a su amo, y que le aseveraban que «el que vive de burlar / burlado habrá de escapar» (vv. 1351-52). No ya burlador, pues, sino ahora burlado, Tenorio será sorprendido de improviso y la estatua –considerando ya suficientes, como oportunidad de arrepentimiento, las pocas pruebas a las que le ha sometido en el primer convite– le negará (y en esto será inamovible) toda ulterior posibilidad de confesión y de absolución:

D. Juan	Deja que llame quien me confiese y absuelva.
D. Gonzalo	No hay lugar, ya acuerdas tarde. (vv. 2766-68)

En realidad don Juan, y por segunda vez, no se ha dado cuenta de que su papel ha cambiado: si ya de «burlador» se había hecho «homicida», ahora de «homicida» se convertirá en «víctima» mientras que el papel de «organizador de engaños» pasa (con un trueque perfecto) de don Juan al Comendador que, a su vez, de «víctima» se transformará en «burlador» suyo.

Sin embargo, el alternado juego de los papeles no acaba aquí. Si seguimos en esta perspectiva, nos damos cuenta de que, en esta comedia (que se funda toda en la burla), hay otras dos figuras que repiten el mismo camino de don Juan, pasando de ser sujetos a objetos de engaños. Si consideramos, por ejemplo, el conocidísimo monólogo en el que Tisbea, antes de encontrar a don Juan, se ufana de haber rechazado con soberbia a sus cortejadores, nos resulta evidente que también ella puede colocarse (y lo confesará explícitamente luego) entre los personajes que se burlan de sus enamorados/amantes. Por supuesto la gravedad de la befa en este caso es muy leve y sus modalidades son muy diferentes; no hay ninguna relación, en efecto, entre el desdén de la pescadora y el desprecio y la irrisión de don Juan, pero lo que nos interesa ahora es que el mecanismo de culpa/castigo acaba por coincidir: la que a menudo burla, considerándose incólume de los castigos de Amor (en este caso un dios pagano y no cristiano), resultará a su vez burlada. Y no es casual que un eco (o mejor una anticipación) de aquella frase

proverbial que Catalinón repetirá poco después a su amo (vv. 1351-52) aparezca en las quejas de la mujer abandonada:

Tisbea	Yo soy la que hacía siempre de los hombres burla tanta que siempre las que hacen burla vienen a quedar burladas (vv. 1014-17),
--------	---

y que también la punición final (impartida antes por Amor y luego por Dios) remita en ambos casos al «fuego» que quema, ora metafóricamente, ora realmente, al pecador y al edificio donde éste se encuentra¹⁵ (la cabaña y la capilla, o sea los espacios donde se ha consumado la culpa¹⁶ y se realiza la condena).

El dramaturgo, en suma, propone a su público de esta manera una gradual aplicación del concepto del «burlar» que, empezando por la despreocupada indiferencia de la pescadora hacia las penas de sus enamorados, acaba con el displicente complacimento en la befa indiscriminada perpetrada por don Juan. Es más, para completar su matización del tema, coloca en el medio de estos dos extremos a otro personaje, el marqués de la Mota, y nos lo presenta como compañero de Tenorio y unido a él por una semejante afición al engaño. Sin embargo, si el marqués, como representante de la juventud sevillana, constituye el significativo ejemplo de un sustrato social favorable al surgir de una figura como don Juan (la nobleza ociosa que se entretiene con cotidianas burlas-pasatiempos), lo que separa y diferencia a los dos caballeros es precisamente la aceptación o no aceptación de un punto «límite». Mota reduce el ámbito de sus befas a los barrios bajos de la ciudad (a las prostitutas sevillanas, objeto de acostumbradas y colectivas frecuentaciones¹⁷); don

¹⁵ El «¡Fuego, fuego, que me quemo» de Tisbea (vv. 986-87, 993) volverá como campo semántico fundamental en el ruego que don Juan dirige al convidado: «¡Que me quemo, que me abraso!», «¡Que me abraso! No me abrases / con tu fuego!», «Que me abraso» (vv. 2769, 2747-49, 2759). Del mismo modo el grito «que mi cabaña se abraza!» y el siguiente «quiere amor quemar cabañas» (vv. 987, 993) anticipan el «Toda la capilla se arde» pronunciado por Catalinón en una de las últimas escenas (v. 2776). Llevando a sus extremos este paralelismo, se puede observar que con respecto a las culpas de la orgullosa Tisbea, don Juan ejerce aquí (a pesar de las muchas diferencias de situación) el mismo papel de ejecutor de la condena decidida por un dios (en este caso el inconstante dios Amor) que más tarde el Comendador ejercerá con él.

¹⁶ El encuentro amoroso con Tenorio (para Tisbea) y la provocación a la estatueta (para don Juan).

¹⁷ A un ritmo de burlas cotidiano se refieren los vv. 1251-54 («Yo [Mota] y don Pedro de Esquivel / dimos anoche un [perro muerto] cruel / y esta noche

Juan, en cambio, aplica el mismo código profanador a toda clase social (a prostitutas, aldeanas, pescadoras, damas) y, como ya he observado, amplía aún más sus engaños pasando de la esfera erótico-femenina a la noble-cortesana y burlando, pues, a otros jóvenes caballeros y hasta al viejo Comendador de Ulloa. Es, en efecto, el no respeto del límite impuesto, ora por la sociedad, ora por la religión, uno de los puntos base de esta comedia, que confirma al espectador la posibilidad del pecado y del perdón, pero sólo si va acompañado por un no tardío arrepentimiento.

Respetando el doble nivel de afrenta, llevado adelante por don Juan (con burlas, con falsos juramentos), el comediógrafo nos ofrece entonces un doble y paralelo desenlace: la condena humana y la condena divina. Esta última se anuncia, de alguna manera, ya desde que Tenorio entra en la iglesia (con su provocativa invitación a la estatua) y se sigue esperando en su progresivo acercarse a la visita del convidado, al acudir el caballero a la cita, con los coros teatralmente premonitorios que acompañan la cena, etc.; la primera, en cambio, aparecerá precipitadamente en cláusula para confirmar, de cualquier modo, que es a la autoridad real a quien le pertenece el juicio sobre cada contienda.

Uniformándose a un procedimiento tópico en el teatro del Siglo de Oro –que ve toda causa de deshonor reparada, castigada o simplemente solucionada por el soberano– también en este caso el dramaturgo, aunque se propone un objetivo teológico (mostrar que la salvación se consigue si a la gracia se une el libre albedrío), añade a la ejecución divina la condena humana: «Prendelde, y matalde luego» (v. 2823).

Poco interesa en realidad que el juicio del rey llegue tardío, cuando ya el burlador ha sido condenado y matado, lo importante es que se afirme, una vez más, la coincidencia de los desenlaces que presentan, en ambos casos, el ejemplar castigo y la muerte de Tenorio¹⁸.

Una doble conclusión ésta que, queremos subrayarlo, es inevitable en una comedia que se ha desarrollado siguiendo siempre un doble registro y que, desde el comienzo, nos ha presentado el fun-

tengo ciertos / otros dos») y toda la escena 6 del acto II que, como se recordará, habla de las prostitutas que los caballeros han conocido y burlado. En esta atmósfera de complicidad, es inevitable que el marqués sea el primero en ofrecer al amigo su capa para que el engaño salga «mejor» (v. 1531).

¹⁸ Al ya citado v. 2823 («Prendelde, y matalde luego») pronunciado por el rey corresponde, en efecto, aquel «y así [Dios] quiere que tus culpas / [...] pagues» con el que el Comendador anuncia la muerte inminente de don Juan (vv. 2753-54).

dirse y el enlazarse de atmósferas y episodios correspondientes a dos géneros dramáticos diferentes: la comedia de enredo (con sus seducciones y abandonos, con las peticiones de justicia ante el rey, etc.) y la comedia teológica (con las frecuentes amonestaciones dirigidas al caballero, con su obstinación, con la provocación de sus falsos juramentos, etc.). Así vemos alternarse en el diálogo, por parte de los personajes ultrajados, ora los propósitos de acudir a la justicia del soberano (y que en una simple comedia de enredo llevarían directamente a la condena real), ora las advertencias sobre el seguro castigo divino.

Es de cualquier modo significativo que, mientras la posible punición del rey no cabe entre las advertencias dirigidas al burlador y se pone en marcha sólo *a posteriori*, constante es, por parte de todos, el previo anuncio de la existencia de una suprema autoridad ultraterrena a la que nada se le escapa; y queda claro pues que es al cielo, sobre todo, al que se le confiará aquella operación de justicia que se ha invocado por vez primera ya al comienzo de la comedia. En efecto, no sólo el tío, sino también el padre de don Juan, quienes lo han amonestado y protegido muchas veces, solicitarán más que la punición del rey la de Dios (y lo harán –como es sabido– sólo por la seducción de Isabela, que es la única de la que tienen noticia):

D. Pedro ¡Castíguete el cielo, amén! (v. 84)

D. Diego a Dios tu castigo dejo. (v. 1465)

Llevando a sus extremas consecuencias estas consideraciones, podríamos dividir la comedia en dos partes netamente distintas, la primera caracterizada por las ofensas actuadas por el caballero (vv. 1-2097) y la segunda por la doble rendición de cuentas, la humana y la divina (vv. 2098-2870). Dos son también los lugares escénicos elegidos para el desenlace: el palacio real (lugar de la reivindicación, donde se juntarán en las últimas escenas todos los personajes ultrajados, escenas 22-25) y la iglesia (lugar de la justicia divina, donde don Gonzalo es el único representante de las mujeres deshonradas). En balde, pues, don Juan intentará salvarse declarando a la estatua del Comendador que no ha gozado a su hija, doña Ana, puesto que lo que lo salvaría en una contienda individual, y dentro de la lógica del honor (no hace falta vengar una ofensa no llevada a cabo), no tiene significado en una general valoración de su con-

ducta y en aquella lógica divina que equipara como igualmente culpables la acción y la intención de la acción:

D. Juan	A tu hija no ofendí, que vio mis engaños antes.
D. Gonzalo	No importa, que ya pusiste tu intento. (vv. 2763-66)

Pero, como hemos observado ya, don Juan no se ha dado cuenta (y es ésta su equivocación) de que a don Gonzalo se le ha otorgado el papel de ejecutor de la justicia divina, mientras él sigue considerándolo sólo un adversario, si bien más arduo y terrible. Es, pues, por creerse todavía el único árbitro y protagonista, que aplaza *sine die* el momento de su arrepentimiento, preocupándose de someter a continuas pruebas su habilidad de «burlador audaz» para verla reconocida y admirada.

Personaje de comedia de enredo y de comedia teológica, Tenorio, primero de muchos y famosos don Juanes, se presenta en suma, al final, como un personaje complejo y fundamentalmente «único» dentro del teatro de Tirso de Molina, protagonista además de una comedia cuya paternidad en estos últimos años se ha puesto con insistencia en duda. Es hartamente conocida, a este respecto, la edición crítica de Alfredo Rodríguez que en 1987 imprime *El burlador de Sevilla* a nombre de Andrés de Claramonte relegando al Mercedario en el subtítulo, como el autor al que la comedia ha sido atribuida «tradicionalmente»; y asimismo es conocida la directa contestación que publica dos años después Luis Vázquez con otra edición crítica donde, en cambio, la paternidad tirsiana se defiende con decisión¹⁹. Sin detenernos en los diferentes datos y análisis ofrecidos²⁰, nos limitaremos a declarar que, las motivaciones de

¹⁹ Ver, respectivamente, ed. 1987b, y ed. 1989.

²⁰ Baste aquí recordar, entre varias otras cosas, que A. Rodríguez señalaba que la comedia póstuma de Claramonte *Deste agua no beberé* presentaba una redondilla casi igual y unos nombres de personajes coincidentes con *El burlador* (Diego Tenorio, Tisbea y Juan Tenorio); destacaba entre esta pieza y el conjunto de la obra de Claramonte una afinidad de léxico (vocablos marineros o expresiones inusuales), la utilización de seseo y leísmo, la existencia de personajes parecidos a Catalinón (que pronunciaban frases unas veces idénticas) o de aquella actitud misógina que alguien había advertido en *El burlador* (por la «facilidad» de sus protagonistas femeninas). A su vez, Luis Vázquez subrayaba que ya Menéndez y Pelayo, Cotarelo y Blanca de los Ríos habían estudiado el tema excluyendo la posible paternidad de Claramonte; insistía en el hecho de que éste era un «autor»

Alfredo Rodríguez, si bien razonadas, no nos parecen suficientes –en su valor indiciario– para negar aquella paternidad tirsiana que está declarada en la portada de la *princeps* y de las siguientes ediciones abreviadas del XVII.

Para aclarar más, también a nosotros, este complejo problema de atribución, que de cualquier modo ha vuelto a plantearse, hemos pensado realizar otra investigación complementaria, abandonando todo tipo de análisis fundado en elementos «exteriores» (relación entre los autores, etc.) o «internos» (concordancias de rimas, sintagmas, estilo) –ya ampliamente comentados por otros– para seguir una diferente perspectiva y buscar sobre todo cuanto en el teatro de Tirso de Molina, más allá de la «forma», remitiera a los personajes, a las situaciones y a la estructura de *El burlador de Sevilla*.

Desde este punto de vista, naturalmente, es inevitable recordar enseguida la analogía, muchas veces señalada, entre *El burlador de Sevilla* y la segunda y tercera partes de *La Santa Juana*, donde –como se recordará– Jorge y Luis, dos caballeros seductores, deciden arrepentirse: el primero tras descubrir su muerte inminente y el segundo tras haber dado la mano a un amigo fallecido²¹ y haber experimentado así el calor de las llamas del purgatorio (el paralelismo con el apretón de manos entre don Juan y el Comendador es hasta demasiado evidente).

También se ha comentado varias veces la afinidad entre *El burlador* y *El condenado por desconfiado* (también atribuido), pero

(o sea un director de compañía) con fama de refundidor y que las afinidades señaladas por A. Rodríguez podían remitir a mera imitación; efectuaba un examen estilístico (sustantivos con valor de adjetivo, uso de zeugmas, neologismos, disemias, arcaísmos, conjunciones) para confirmar la afinidad existente entre *El burlador* y el conjunto del teatro de Tirso; analizaba con la misma finalidad rimas, personajes mitológicos e históricos, etc. Además, a las principales objeciones levantadas por quienes –también en años anteriores– habían considerado dudosa la atribución de la comedia a Tirso (*El burlador* no aparecía en las cinco partes de las obras dramáticas de Gabriel Téllez, cuyo nombre habría podido servir al «mercader de libros» como garantía de un éxito comercial más seguro), Vázquez contestaba subrayando que la comedia se había impreso casi veinte años antes de la muerte de Tirso sin que el dramaturgo (o algún contemporáneo suyo) desmintiera su paternidad; que el nombre del Mercedario aparecía, además de en la *princeps*, en las ediciones abreviadas del XVII y que ningún documento –tampoco de representaciones– unía *El burlador de Sevilla* a Claramonte.

²¹ Para Luis Vázquez el hecho de que este caballero se llame don Juan no es una casualidad: se trataría del mismo Tenorio que, condenado, amonesta a su amigo don Luis para que se arrepienta (ver la introducción a su edición de *El burlador*, p. 82).

aquí las diferencias son muchas, sea en las modalidades de la condenación como en la psicología de los personajes; pareciéndonos Enrico –protagonista libertino de esta comedia– más cercano eventualmente, por la extremosidad de su carácter, a otros sucesivos don Juanes²² y fundándose la semejanza entre las dos piezas, más que en el contenido, en el común objetivo perseguido, es decir, en el planteamiento y en las opuestas soluciones del debatido problema de la predestinación.

Siguiendo en este análisis, por supuesto, tampoco podemos dejar de mencionar a aquellos personajes masculinos que, siguiendo su libre albedrío, llevan una vida traviesa y que, desde hace tiempo (piénsese, por ejemplo, en las páginas de Blanca de los Ríos o de Gerald E. Wade), han sido acercados a nuestro don Juan: el emperador Constantino de *La república al revés*, Paulo Adorno de *El caballero de Gracia*, Filiberto y Lelio de *El honroso atrevimiento*, o Liberio de *Tanto es lo de más como lo de menos*²³. Pero su parecido se descubre –desde nuestro punto de vista– irrelevante por-

²² Pienso, por ejemplo, en el certamen de malas hazañas que ve a Enrico ganar a Escalante y a Cherinos (*El condenado por desconfiado*, I, 12) y que volverá dos siglos después en la competición y victoria de don Juan contra don Luis en el *Don Juan* de Zorrilla (I, 12). Comp.: «*Enrico*.- Agora quiero / que cuente cada uno de vuarcedes / las hazañas que ha hecho en esta vida, / quiero decir... Hazañas... latrocinios, / cuchilladas, heridas, robos, muertes, / salteamientos y cosas deste modo. / [...] / Yo nací mal inclinado / [...] haciendo / travesuras cuando niño, / locuras cuando mancebo. / Hurtaba a mi viejo padre / [...]. / Jugaba [...] / di en robar de casa en casa / dimos la muerte a sus dueños / [...] / sacaba yo el fuerte acero / [...]. / Quitaba de noche capas; [...] / Las mujeres estafaba / [...] / A treinta desventurados, / yo solo, y aqueste acero / [...] / del mundo sacado habemos / [...]. / Seis doncellas he forzado / [...]. / De una principal casada / me aficioné [...] / vino el marido [...] / cuando de un balcón le arrojó / y en el suelo cayó muerto. / Dio voces la tal señora; / y yo sacando el acero, / le metí cinco o seis veces / en el cristal de su pecho / [...]. / Por hacer mal solamente, / he jurado juramentos / falsos, fingido quimeras, / hecho máquinas y enredos / [...]. / No digo jamás palabra / si no es con un juramento / [...]. / No he dado limosna nunca / [...]. / No respeto a religiosos / [...]. / Ni a la justicia respeto / [...]. *Escalante*.- Confieso / que tú el lauro has merecido» (*El condenado por desconfiado*, pp. 466-69. En esta nota y en las siguientes cito por la edición de Blanca de los Ríos, en *ODC*, II).

²³ Comp.: «Tirso vio en Sevilla a Don Juan porque lo llevaba ya en la mente, porque lo había esbozado en su Teatro cada vez con mayor relieve y fuerza de vida: en el pródigo Liberio de *Tanto es lo de más como lo de menos*» (B. de los Ríos, «Preámbulo» a *Tan largo me lo fiáis* y a *El burlador de Sevilla*, *ODC*, II, p. 531) y la afinidad señalada entre don Juan y «Liberio of *Tanto es lo de más como lo de menos*; Lelio and Filiberto of *El honroso atrevimiento*; Constantino and Andronio of *La república al revés*; Adorno of *El caballero de Gracia*, and others» (Wade, 1968, p. 2).

que limitado a un único elemento: ora al perseguimiento de un genérico «gusto» que llega hasta la crueldad (como en Constantino²⁴), ora a la voluntad de gozar de una mujer casada (como en Paulo Adorno²⁵ y en los hermanos Filiberto y Lelio²⁶), ora finalmente a una liviana «inclinación» que rechaza cualquier advertimiento (como en Liberio²⁷). Falta asimismo en todos estos varones la afición a la burla y aquella intervención divina que caracteriza *El burlador de Sevilla*.

²⁴ Que rechaza a su mujer y manda matar a su madre. Comp.: «Constantino.- Pues, ¿es mucho / que por asegurar mi gusto, prenda / a mi padre, mi madre y mi linaje?» (*La república al revés*, ODC, I, p. 391). La única concordancia significativa con *El burlador de Sevilla* que encontramos en esta pieza es la amonestación sobre el severo castigo de Dios que Carola dirige a su atrevida dama: «Ay, Lidora, / mira lo que haces: mira / que hay Dios, y si se aira, / castigará con rigor» (ODC, I, p. 395). Hay que destacar, además, que aquí la final condena de los personajes traviesos no se confía a Dios sino a la justicia humana. Sólo a ésta remiten, en efecto, signos o advertencias premonitorias: la espada de Constantino que se rompe, el mundo que cae de sus manos, la rueda de la Fortuna que le aparece durante un sueño, el espejo en el que ve reflejada la imagen de un Leoncio vivo y amenazador, etc. No vemos en cambio aquella semejanza entre don Juan y otro protagonista de esta comedia, Andronio, a la que se refiere Wade (ver *supra*).

²⁵ Que se declara disponible a liberar al hermano de Sabina a cambio de que ella le pague con su amor. Pero el episodio queda secundario con respecto al objetivo de la comedia, que es exaltar la santidad de *El caballero de Gracia*.

²⁶ Ambos enamorados de la honrada Fulgencia y ambos mentirosos. Filiberto (como Paulo Adorno de *El caballero de Gracia*) fingirá que la vida de Lisauro está en peligro y promete salvarlo para conseguir los favores de su mujer; Lelio, con el mismo objetivo, divulgará la falsa noticia de que el caballero ha muerto (*El honroso atrevimiento*).

²⁷ Quien, al comienzo de la comedia, se dedica al juego y a las mujeres desatendiendo los consejos de su padre («Cuerdas amonestaciones / doy a Liberio: no puedo / violentar inclinaciones», *Tanto es lo de más como lo de menos*, ODC, I, p. 1111); sin embargo, al perder todas sus riquezas, decide arrepentirse y volver a su casa, donde lo acogen como a un hijo pródigo. Tampoco vemos puntos de contacto significativos entre don Juan y otro protagonista, Nineucio, que se condena y aparece en el desenlace entre las llamas del infierno. Su aparición ultraterrena, unida a la del generoso Lázaro (que está sentado en cambio en el Paraíso), es empero la conclusión inevitable de unos papeles que se han ido contraponiendo rígidamente a lo largo de toda la comedia para ofrecer al espectador, con finalidad ejemplar, tres opuestas posibilidades: el arrepentimiento de Liberio, la constante virtud de Lázaro y la obstinada gula y avaricia de Nineucio. El elemento más interesante, desde nuestro punto de vista, es quizá la petición que Nineucio dirige a Abraham para que amoneste a sus hermanos («Ruégote, pues, que le envíes [a Lázaro] / a la casa de mis padres, / donde cinco hermanos tengo, / para que los amoneste, / porque a estas penas viniendo / no acrecienten las que paso: / ¡ten misericordia dellos!», ODC, I, p. 1153) y que corresponde a aquella amonestación indirecta ofrecida a don Juan con el primer convite.

Una afinidad mayor, aunque restringida a episodios circunscritos, se puede observar en cambio, además de en la ya recordada trilogía de *La Santa Juana*²⁸, en otras dos comedias (también mencionadas rápidamente hace años por los tirsistas): *La ninfa del cielo* y *La dama del Olivar*²⁹. Si nos detenemos a analizar estas piezas, destacamos, en efecto, que su comienzo recuerda respectivamente las seducciones de Tisbea y de Aminta. En la primera vemos al duque Carlos que engaña –con una falsa promesa de bodas y escondiendo su real identidad– a la condesa de Valdeflor que le ha hospedado y que se quejará con amargura al descubrirse abandonada³⁰; en la segunda es don Guillén quien seduce a Laurencia en la

²⁸ En la que pueden destacarse, además de las dos fundamentales advertencias ya mencionadas, otros elementos afines. En la primera parte, por ejemplo, vemos a Loarte llegar imprevistamente a unas bodas campesinas y enamorarse enseguida de Juana o, como señala Lloyd, vemos al joven Melchor (personaje secundario) rondar la casa de una mujer casada, perseguir su placer y menospreciar los reproches de su padre (1971, p. 450).

²⁹ Piezas que Blanca de los Ríos menciona, junto a la citada *Tanto es lo de más como lo de menos*, recordando que Tirso había «esbozado» ya a don Juan: «en el Duque de Calabria de *La Ninfa del Cielo*, en los dos Tenorios feudalescos de la segunda *Santa Juana* y *La Dama del Olivar* y en el don Luis de la tercera *Santa Juana*»; a este respecto añade que «en esa tercera *Santa Juana* están ya todos los elementos que integran *El burlador*, los tres personajes capitales que constituyen el núcleo del drama definitivo: el padre amante y condescendiente; el hijo mozo, libertino y espadachín, menospreciador del Cielo y de su padre; el criado cómplice y predicador» (*ODC*, II, p. 531). Comp. también Wade (aunque referido al *Tan largo*): «That Tirso could have written the play [*Tan largo*] is supported by several reasons, especially the fact of his liking for the creation of don Juan-like characters. Among them are don Jorge of the *Santa Juana II* [...]; don Luis of the same play's Part III; don Guillén of *La dama del Olivar*, the duque de Calabria of *La ninfa del cielo*» (1968, p. 2).

³⁰ Como en *El burlador de Sevilla* el caballero intenta ocultar su identidad. Véanse, respectivamente, el «No digas quién soy» que Carlos dirige a Roberto (*ODC*, I, p. 934) y el «Si te pregunta quién soy, / ¡di que no sabes!», que don Juan dirige a Catalinón (vv. 681-82). Se añaden a ésta otras sueltas analogías en la situación y en el diálogo: la voluntad de engaño de Carlos («yo pretendo / engañalla, Roberto, con la mano / de marido, y gozar la más felice / mujer», *ODC*, I, p. 936), que sin embargo no se desarrolla en la escena, y la de don Juan («¡Goza-réla, vive Dios / con el engaño y cautela / que en Nápoles a Isabela!», vv. 1342-44) o las quejas de la mujer abandonada, véanse, en particular, las de la condesa (I, escenas 10-12): «¡Villano güésped, espera, / que te me vas con la paga / [...] / ¿Dónde me llevas el alma / [...] / ¿Cómo, güésped enemigo, / por dulces abrazos truecas / olas del mar y una casa / [...] / ¡Rayos los Cielos airados / en tu plaza de armas lluevan» (p. 940), etc., que remiten al «falso huésped» y a los «rayos de ardientes estrellas / en tus cabelleras caigan» de Tisbea (vv. 1008, 1004-05), siendo además el mar y un barco los medios que, respectivamente, conducen a Tenorio a la playa de la pescadora y que facilitan la huida de Carlos de la condesa.

víspera de su boda, aunque aquí la pastora es consciente de la fama de conquistador inconstante que acompaña al caballero, quien por otra parte le promete sólo amor y no bodas³¹. En ambas comedias, de cualquier modo, –como en *La Santa Juana*– estos personajes quedan secundarios³² y su misma historia se suma a otras historias y objetivos³³.

No satisfechos de estos resultados e intentando ir más allá de los textos hasta aquí examinados, nos hemos puesto a la búsqueda –y con el objetivo de encontrar también una confirmación de la autoría tirsiana– de otras figuras de seductores y libertinos que, en el interior del teatro del Mercedario, pudieran configurarse como variantes más directas del personaje de don Juan. Pero nuestra investigación no ha tenido mucho éxito.

En las comedias de enredo, por ejemplo, hemos encontrado sólo algún ocasional amante indiferente e infiel que abandona sin remordimientos a la joven dama que ha seducido. Me limitaré a citar entre ellos a don Gabriel que –en *La villana de Vallecas*– huye de doña Violante, que queda embarazada (la deshonra, pues, en este caso es cierta) y que, exclusivamente, gracias a la iniciativa que caracteriza a menudo a la mujer en Tirso decide salir y perseguirlo hasta encontrarlo y obligarlo a las bodas. La afinidad con Tenorio

³¹ Afirma cumplir con «obligaciones» escritas «en bronce» y no con juramentos o compromisos de matrimonio (*ODC*, I, p. 1182). Son muchas, en cambio, las referencias a la actividad donjuanescas de Guillén; comp., por ejemplo, las palabras de la misma Laurencia: «Vaya, señor don Guillén, / y venda esos morrimullos / a Costanza y a Isabel, / burladas de sus promesas, / como Polonia e Inés» (p. 1179). Hay que destacar que, en este caso, a diferencia de Aminta y Gaseno, Laurencia y Maroto –si bien prometidos– están ambos, y por diferentes razones, descontentos de su boda inminente.

³² En *La ninfa del cielo* y en *La dama del Olivar*, por ejemplo, la deshonra llevada a cabo constituye sólo un pretexto para ocasionar el disfraz de la mujer (que se hace bandolera) y su conversión tras la aparición de un ángel o de la Virgen. Además, en *La dama del Olivar* el rapto de la pastora Laurencia por parte de don Guillén (comendador de Santiago) aleja este caballero de su parecido con nuestro don Juan para acercarlo en cambio a los conocidos protagonistas nobles y prepotentes de las comedias de Lope de Vega. A éstas remite también la queja-reproche que Laurencia dirige a los pastores, que no se enfrentan con el caballero para vengar su honra violada (*ODC*, I, pp. 1196-97).

³³ En *La república al revés* las prepotencias de Constantino se añaden a las vicisitudes (no menos importantes) de la emperatriz Irene; en *El caballero de Gracia* las mentiras de Paulo se suman a la actitud piadosa de Jacobo (el verdadero protagonista de la comedia); del mismo modo es evidente que en *La dama del Olivar* el interés se centra sobre todo en el pastor Maroto y en las apariciones de la Virgen; en *La Santa Juana* en la vida de la santa, desde su juvenil huida al convento hasta los repetidos coloquios con el ángel; y así por el estilo.

reside pues, en este caso, sólo en el logro de la seducción, en la (siguiente) utilización del disfraz y en el descuidado persegui-miento del provecho individual³⁴.

Sin embargo, si reflexionamos más detenidamente sobre esta comedia, comprobamos enseguida que su diferencia sustancial con respecto al *Burlador* consiste en la diversa elección del protago-nista y de su connotación psicológica; ya que en el primer caso la atención del dramaturgo se dirige hacia el hombre que seduce (el burlador) y en el segundo más bien hacia la mujer seducida y hacia su enérgica iniciativa. Ya tuvimos la oportunidad de averiguar en un anterior estudio sobre la mujer burlada³⁵ cómo, en las únicas cinco comedias de Tirso que veían el disfraz femenino unido a problemas de deshonor (la ahora recordada *La villana de Vallecas*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Bellaco sois*, *Gómez*³⁶, *La mujer por fuerza* y *La huerta de Juan Fernández*), el papel atribuido al varón era cuantitativamente escaso y funcionalmente inerte, reducido en suma a mero instrumento de un enredo guiado por otros, quedando, pues, el momento de la seducción relegado en los antecedentes para dar espacio en cambio a aquella revancha y a aquellos engaños que llevarían al feliz (para la mujer) desenlace de la comedia. Se trataba, pues, de textos cuya acción se inclinaba toda a lo femenino, donde hasta la seducción (despojada de sus componentes trágicos de deshonor) se delineaba más bien como oportunidad para la hui-da y para las siguientes reivindicaciones de la mujer.

No podíamos considerar en suma a estos seductores o incautos amantes (aun prescindiendo de la multiplicación de las conquistas que caracteriza a Tenorio) como perfectos *alter ego* suyos. No

³⁴Sobre el parecido entre don Gabriel y don Juan, Lloyd escribe: «En *La vil-lana de Vallecas* Don Gabriel de Herrera, aunque más un personaje de comedia de capa y espada que un Don Juan completo, se parece algo a éste en su actitud hacia dos mujeres. Al conocer a doña Violante en Valencia la seduce bajo prome-sa de casamiento y luego la abandona. En Madrid asume la personalidad de otro hombre cuyo equipaje ha sido casualmente cambiado con el suyo. Hasta quiere casarse con la prometida del hombre cuyo lugar ocupa. Aunque no hay en esta obra las notas trascendentales que se perciben tan claramente en *El burlador* y otras comedias de libertinaje, Don Gabriel muestra la misma amoralidad que don Juan y el mismo desprecio hacia las consecuencias de sus acciones. En su gusto de engañar hay también otro rasgo donjuanesco» (1971, p. 449).

³⁵Ver Dolfi, 1991. Una síntesis de los resultados de esta investigación se ofrece ahora en Dolfi, 1999.

³⁶Consideramos el perfecto paralelismo de estas cinco piezas (en la estructura del enredo, en los papeles de los personajes, en parte del diálogo, etc.) una confir-mación más de la paternidad tirsiana de *Bellaco sois*, *Gómez*. Véanse, con este motivo, las muchas analogías señaladas por Dolfi, 1991.

obstante, nos interesa destacar un punto de contacto muy importante, o sea el hecho de que, a consecuencia de sus seducciones-abandonos, también estos caballeros se verán obligados a sufrir aquel mismo cambio de papel que afecta a don Juan. Gabriel, Martín, Gregorio, el conde Federico y Hernando se transformarán imprevisiblemente –como Tenorio– de «burladores» (más o menos conscientes) en «burlados», mientras que sus víctimas femeninas se hacen a su vez (con un camino inverso, o sea a la par del Comendador) de «burladas», «burladoras», o sea perseguidoras de una venganza que deja al final a los jóvenes vencidos y condenados a pagar sus culpas con un ineludible castigo (sin duda en este caso menos grave: las bodas reparadoras).

De cualquier modo, más allá de esta analogía fundada en la misma sucesión de burla/venganza-punición, lo que nos hubiera interesado encontrar era un parecido más directo, es decir la presencia en el teatro de Tirso de unos caballeros que, no sólo en los antecedentes (como en las piezas ahora mencionadas), sino también en la misma escena y a la par de don Juan, desarrollaran sus seducciones ante el espectador haciendo alarde de su habilidad retórica, con lisonjas, promesas de bodas, falsos juramentos; y que, como él, demostraran la misma despreocupada voluntad de no respetar sus promesas. Nos hacía falta, en efecto, quitarle a don Juan, además de en los hechos, incluso en el diálogo, aquella unicidad que lo hacía un personaje aislado para colocarlo en cambio –como otros protagonistas menos conocidos– en aquel panorama de constantes y variaciones que es típico de la obra dramática de Gabriel Téllez.

Ha sido entonces cuando, reflexionando una vez más sobre las cinco comedias ahora aludidas, nos hemos dado cuenta de que precisamente en sus protagonistas femeninas habríamos podido encontrar aquel aspecto que nos faltaba. En efecto, sólo estos falsos gentilhombres se presentaban como perfectos *alter ego* de don Juan, puesto que exhibían en la escena su habilidad en la seducción articulándola en sus diferentes fases (complacida premeditación, cuidada actuación, abandono); y hacia ellos, y no hacia sus víctimas, se dirigía el interés del autor y de su público.

Es evidente que, siguiendo nuestro objetivo, no nos interesa que se trate de caballeros fingidos, que la seducción efectuada, aunque objetiva, sea inevitablemente «no consumada» y que, por consiguiente, la deshonra y el agravio sean sólo teóricos, ya que la técnica del galanteo es análoga, parecida la rendición de la mujer engañada, igual su sucesiva petición de venganza (ya que –y aquí está la agudeza del juego escénico– la ficción del disfraz es evidente

sólo para el público, y no para la mujer seducida, que cae en la insidia de las mentiras). E idéntica es también la indiferencia del «seductor» ante el desengaño que espera a la joven; siendo fundamental en estos varones improvisados, como por otra parte en don Juan, la voluntad de «burlar», de hacer y no guardar sus promesas, de seducir para luego abandonar. Siguiendo en este paralelismo, podríamos antes acercarnos al desasosiego que acompaña a Tenorio, y que lo empuja a seguir sumando burlas y mujeres seducidas, a aquel frenesí en el divertido engaño que lleva a Juana-Gil, en *Don Gil de las calzas verdes*, a enamorar no sólo a Inés sino también a su sobrina Clara, prometiendo a ambas amor y bodas imposibles.

Es evidente, sin embargo, que la afinidad hasta aquí afirmada entre estos seductores y nuestro don Juan vale sólo si nos limitamos a la parte de acción y de diálogo que en *El burlador de Sevilla* se refiere a la ficción y a la burla, o sea, en pocas palabras, al mecanismo típico de la comedia de enredo. Pero nuestra pieza puede adscribirse a este género sólo hasta cierto punto, es decir, sólo en aquella parte (en realidad amplia) que se extiende del comienzo hasta aproximadamente el verso 2097 y que enfoca las reiteradas befas del caballero, mientras que los casi 800 versos que quedan (vv. 2098-2870) se dirigen a un diferente aspecto: el de la dúplice rendición de cuentas, humana y divina. Lo que diferencia en efecto *El burlador de Sevilla* de las cinco comedias hasta aquí estudiadas (que presentan, nos interesa repetir, un mecanismo de seducción, abandono y reivindicación equivalentes) es aquel cambio temático que la transforma de comedia de enredo en comedia teológica, o sea, que transforma a un banal seductor en un libertino que –para salvarse o condenarse– tiene que afrontar el problema de la gracia y del libre albedrío.

Es cierto que, en este nivel, nada une a don Juan con nuestras falsas seductoras. Debemos entonces, incluso nosotros cambiar nuestra perspectiva, para intentar encontrar otras diferentes huellas del personaje de Tenorio. Y es, finalmente, en una pieza que ha sido recordada solo de paso por los críticos que han buscado la presencia de don Juan en el teatro de Tirso, donde nos parece importante detenernos, puesto que es aquí (y la comedia en cuestión es *Quien no cae no se levanta*³⁷) donde descubrimos una clara afi-

³⁷ La menciona Lloyd: «En otras comedias no estudiadas hasta la actualidad hay personajes que nos recuerdan hasta cierto punto a Don Juan Tenorio. Por ejemplo, *Quien no cae no se levanta* trata del libertinaje, pero en este caso el personaje principal es una mujer, Margarita de Ursino. Ella, como Don Juan, desprecia todo consejo de moderación y se dedica a la caza de amantes hasta que

nidad con *El burlador de Sevilla*. Una afinidad significativa (porque está fundada en más elementos: carácter del protagonista, estructura del enredo, parte del diálogo), que nos ofrece un duplicado de aquella diferente faceta de nuestro don Juan que hasta ahora no habíamos considerado: la del pecador que debe someterse al juicio divino.

Curiosamente el personaje que nos interesa analizar es una mujer. No se trata, en este caso, de una joven deshonrada que busca su revancha, sino de una mujer que, como nuestro caballero, no se preocupa de la moral y se dedica a un genérico libertinaje del que no piensa retroceder a pesar de los reiterados reproches de su padre³⁸. La vemos así aceptar al mismo tiempo los galanteos de Lelio y de Valerio y comentar satisfecha su afición a una vida inconstante y a una «inclinación» liviana³⁹.

Que varíe me has mandado;
sabré a qué sabe un casado [Lelio],
pues ya sé lo que es soltero [Valerio].
[...]
La inclinación de mi edad
más gusta oír cada día
sermón en la Compañía
que misa en la Soledad.
Sola estoy y no soy santa,
perdone mi padre viejo
que no hay gusto con consejo⁴⁰.

ve una visión divina que la induce a arrepentirse» (1971, p. 449). Encontramos, además, otra rápida y genérica referencia a esta pieza en Márquez, 1996, p. 174.

³⁸ Comp., por ejemplo: «¿Cuántas veces [tu madre] te llamó / poniendo a tu vida freno, / y a solas, en nombre ajeno, / tus costumbres reprendió?», «De los amigos con quien andas / podremos sacar quién eres» (*Quien no cae no se levanta*, ODC, III, pp. 846, 847).

³⁹ Recuérdese que a su «inclinación» irresistible se refería también don Juan en su invocación a las estrellas: «Yo quiero poner mi engaño / por obra, el amor me guía / a mi inclinación, de quien / no hay hombre que se resista» (*El burlador de Sevilla*, vv. 1994-96). Pero véanse también, como señala Luis Vázquez en la nota correspondiente de su edición de *El burlador* (p. 232), las palabras de don Jorge en *La Santa Juana*, parte segunda: «Mal hago: pero al fin sigo / mi inclinación; della espero / mi contento; subir quiero. / Amor: venid en mi ayuda» (ODC, I, p. 861).

⁴⁰ *Quien no cae no se levanta*, ODC, III, p. 866.

Como en *El burlador*, Tirso se concentra aquí sobre un único protagonista (Margarita)⁴¹, sobre sus aventuras clandestinas, sus diferentes amantes, su rechazo del matrimonio⁴², su irritación e indiferencia hacia las advertencias. De nada le sirven las reprensiones y el recuerdo de una posible rendición de cuentas final, ya que no desiste tampoco ante aquella voz celeste que un día, imprevisiblemente, resuena en su cuarto, le reprocha su mala conducta⁴³ y le muestra las llamas del infierno (o la silla hermosa) que la esperan⁴⁴. Y si don Juan, después del primer convite con el Comendador (que le descubre con su presencia la existencia de una dimensión ultraterrena y con su apretón de manos el calor reservado a los pecadores), aunque turbado,

¡Válgame Dios! Todo el cuerpo
se ha bañado de un sudor,
y dentro de las entrañas
se me yela el corazón (vv. 2461-64),

no piensa en arrepentirse y, preocupándose sólo de demostrar su valor, rechaza cualquier consejo⁴⁵ y considera lo acaecido «todas ideas / que da la imaginación» (vv. 2473-74), tampoco Margarita, si bien igualmente espantada,

Los cabellos me ha erizado,
palpítame el corazón.

⁴¹ Al contrario de las comedias mencionadas por otros como afines a *El burlador* y que hemos analizado *supra*.

⁴² Comp.: «Bien le quiero; / mas que es también considero / determinación cruel / ser su esposa, porque están / en estado arrepentido / cuantas han hecho marido / del que antes fue su galán» (*Quien no cae no se levanta*, ODC, III, p. 853).

⁴³ Entre las varias advertencias de la Voz hay una («Si de tu libre albedrío / siguieres la inclinación / y sus vicios no dejares, daránte mal galardón», ODC, III, p. 867) que recuerda indirectamente la del segundo convite de don Juan: «Advierdan los que de Dios / juzgan los castigos grandes / que no hay plazo que no llegue, / ni deuda que no se pague» (*El burlador de Sevilla*, vv. 2729-32).

⁴⁴ Lo comentan las dos acotaciones correspondientes: «Descúbrese al son de triste instrumento una escalera de flores, y al cabo una silla y corona de fuego» y «Al son de música alegre se descubre una escalera hecha de rosarios, y sobre ella una silla muy hermosa y sobre la silla una corona de oro» (*Quien no cae no se levanta*, ODC, III, p. 867).

⁴⁵ Como el de Catalinón que destaca una vez más sus culpas: «Pero tú tomas esposa, / señor, con cargas muy grandes» (*El burlador de Sevilla*, vv. 2647-48).

[...]
Desmayos me da el temor⁴⁶,

dará suficiente crédito a la voz del cielo que (una vez más como Tenorio) juzga «vanas fantasías»⁴⁷, prefiriendo también ella perseguir la pública notoriedad que acompaña sus excesos. Por esto se ufana de que sus amantes se desafíen:

una mujer [...]
no gana fama, o la que gana es poca,
por más amantes que su garbo inquiete,
si non han muerto por ella seis o siete⁴⁸,

y afirma que quiere disfrutar de su juventud sin dejar su liviandad, o más bien avivándola:

Cantes [voz] de ellas [de otras mujeres]
que yo les daré desde hoy
materia para sus versos,
porque he de vivir peor.
[...]
soy moza, no me pongas en cuidado;
malograré mi edad en breves días
si miro en disparates que he soñado⁴⁹.

En ambas comedias, pues, la intervención divina deberá renovarse: con un segundo convite para don Juan, con una segunda aparición para la mujer pecadora. Pero esta vez Tirso quiere representar ante su espectador, no un ejemplo negativo (la condena del culpable impenitente), sino un ejemplo positivo de la misma historia (la rendición del pecador). Si, en efecto, don Juan, aun pudiendo disfrutar de aquella gracia que Dios pone más veces a su disposi-

⁴⁶ *Quien no cae no se levanta*, ODC, III, p. 867.

⁴⁷ «Debieron de ser vanas fantasías» (ODC, III, p. 870; ver paralelamente en *El burlador de Sevilla* los citados vv. 2473-74 del acto III). Esta afirmación de Margarita anula del todo su anterior intención de arrepentirse: «¡Viva la virtud! Desde hoy, / salgan los vicios de casa; / salid fuera torpe amor» (ODC, III, p. 868).

⁴⁸ ODC, III, p. 870.

⁴⁹ ODC, III, pp. 867 y 870. Además, aun sabiendo que su padre ha sido herido en un duelo, prefiere ir a ver a su amante Lelio (comp.: «*Britón*.- Aqueste vuestro amor es el dimuño / matáis a uno y engañáis a ciento; / no vais a ver a vuestro padre ahora / que está con vos airado, aunque os adora. / *Margarita*.- No importa, que en achaque de ir a verle / quiero ver a tu amo, el retraído» (ODC, III, p. 870).

ción, la rechaza hasta el momento mismo de su muerte impidiendo con su libre albedrío la salvación de su alma, Margarita en cambio acepta colaborar y arrepentirse⁵⁰. No es importante que su virtud sea frágil y que, volviendo a encontrar a su viejo amante, peque otra vez⁵¹, puesto que la acongojada invocación a la Virgen que precede su culpa⁵² atestigua su elección, y Dios enviará a un ángel del cielo para salvarla.

Como el Convidado le da su mano a don Juan para hundirlo con su sepulcro,

D. Gonzalo Dame esa mano,
no temas, la mano dame (vv. 2745-46),

también en esta comedia, en perfecto (pero opuesto) paralelismo, el ejecutor de la justicia divina le dará su mano a Margarita, pero sólo para llevarla al cielo ante los ojos asombrados del espectador:

Ángel Dame la mano, que así
no volverás a caer⁵³.

Confirmando la perfecta correspondencia entre elección humana y consecuente juicio divino, las palabras de consuelo⁵⁴ con las que el ángel anima a la insegura Margarita:

Sígueme, pues que encamina
el cielo tus dichas todas⁵⁵,

⁵⁰ Tras escuchar un sermón de Fray Domingo de Guzmán, llevará en efecto durante un año entero una vida ejemplar. Lo comenta la criada Leonela: «lo que experimento / es, que desde un año acá / [Margarita] solos rosarios me da / por salario y por sustento» (*ODC*, III, p. 877).

⁵¹ Sobre la difícil conversión de Margarita y sobre las diferentes modalidades de la gracia aquí representadas por Tirso, remito a Minelli, 1986.

⁵² O sea su decisión de huir con Lelio. Su invocación a la Virgen (*ODC*, III, p. 887) la preceden otras esparcidas quejas o invocaciones (acto III, 2, 4, etc.) a las que se oponen –como obstáculo para su salvación– las insistidas peticiones y ficciones de sus amantes: de Valerio desmayado, de Lelio disfrazado de peregrino, etc.

⁵³ Ver, *ODC*, III, p. 888; variado en el sucesivo «Dame de esposa la mano» (*ODC*, III, p. 890).

⁵⁴ Que confirman la existencia y persistencia de la gracia; comp., por ejemplo: «Ángel.- Llega, / que Dios su gracia no niega / al que hace lo que es en sí. / Margarita.- [...] / si he caído ya tres veces, / ¿cómo me podré tener? / Ángel.- Con la gracia de Dios santa» (*ODC*, III, p. 888).

⁵⁵ *ODC*, III, p. 890.

sustituyen al inflexible lema con el que don Gonzalo comenta impasible los reiterados gritos de Tenorio:

D. Gonzalo Esta es justicia de Dios,
¡quien tal hace, que tal pague! (vv. 2773-74)

Diálogo y tramoya se funden así en un espectacular desenlace que prevé, en ambas piezas, la utilización de un instrumento ultraterreno resolutivo: la cama con la que el ángel lleva consigo al cielo a Margarita y la tumba que, hundiéndose, precipita a Tenorio en medio de las llamas: «*Sube desde la cama el Ángel al cielo y lleva consigo a Margarita*», «*Húndese el sepulcro, con don Juan y don Gonzalo, con mucho ruido*»⁵⁶.

Siguiendo con el paralelismo, será entonces el criado, testigo y compañero de su amo, quien ponga al tanto a los otros personajes de lo ocurrido: la fiel Leonela, que ha acompañado a su ama durante toda la historia, anunciará en efecto a los presentes (a la par de Catalinón) el milagro al que asistió:

Leonela ¡Milagro, milagro extraño!
Hagan tocar en iglesias,
en monasterios y ermitas
las campanas vocingleras;
entrad, veréis maravillas⁵⁷,

y, una vez más, el cuento del imprevisto y espectacular desenlace⁵⁸ (por positivo o negativo que sea) se cerrará no sólo con la constatación de que con la del protagonista acabaron todos los disgustos y su «causa»:

⁵⁶ Véanse en *El burlador de Sevilla* la acotación que sigue al v. 2774 del acto III y en *Quien no cae no se levanta* la escena 12 del acto III (*ODC*, III, pp. 889-90).

⁵⁷ Ver, *ODC*, III, p. 890. Recuérdese que –al contrario que Catalinón– Leonela en un primer momento apoya y comparte la mentalidad liviana de su ama. Y si el criado de don Juan, espantado, se propone renunciar a los engaños ya tras la muerte del Comendador de Ulloa («Si escapo [yo] desta, / no más burlas, no más fiesta», vv. 1576-77), Leonela llegará a una parecida renuncia a las «burlas» sólo al ver a Margarita ya en el Paraíso: «no más burlas, todo es veras; / mujer convertida soy» (*ODC*, III, p. 891).

⁵⁸ En *Quien no cae no se levanta* es el padre quien (tras el anuncio de la criada Leonela) cuenta, ante personajes y espectadores, el milagro que acaba de ocurrir (*ODC*, III, pp. 890-91).

- Rey ¡Justo castigo del cielo!
 Y agora es bien que se casen
 todos, pues la causa es muerta
 vida de tantos desastres, (vv. 2859-62)
- Valerio Si este es así, cesen Lelio,
 vuestros enojos, pues cesa
 la causa. Dadme esos brazos⁵⁹,

sino que también el prodigio acaecido es digno de «memoria» o seguro «ejemplo» para los demás⁶⁰.

Desde nuestro punto de vista naturalmente es secundario que el desenlace sea opuesto (o sea, que por un lado, Tenorio se condene y que por otro Margarita se salve) porque lo que nos interesa es precisamente descubrir en *El burlador de Sevilla* y en *Quien no cae no se levanta*⁶¹ una igual estructura temática, o sea la misma sucesión de culpa, amonestación, indiferencia, y salvación/condena. Ambas piezas además, si bien utilizan unos recursos de la comedia de enredo –sucesos amorosos, engaños, celos y mentiras– excluyen toda finalidad lúdica para dirigirse hacia una diferente finalidad ejemplar. Margarita, el personaje femenino que ahora nos recuerda tan de cerca a don Juan, es, en efecto, la protagonista de una comedia de santos, una comedia, pues, que propone al espectador un itinerario de salvación, perfectamente paralelo a aquel itinerario de condenación perseguido por Tenorio.

Pero nuestro análisis no acaba aquí, puesto que el ya aludido mecanismo de reiteración y variabilidad que caracteriza estas dos piezas va más allá de las analogías hasta aquí señaladas (índole de los personajes, acción, final intervención divina). Hay, en efecto, una escena en la que nos parece importante detenernos; es la duodécima del acto II, donde Celio, Pinardo y Ludovico intercambian opiniones sobre las damas que acuden a misa. Por supuesto la ciudad donde se desarrolla la acción de *Quien no cae no se levanta* es

⁵⁹ ODC, III, p. 891. También esta pieza acaba con las acostumbradas bodas (o acuerdos): Valerio se casa con Matilde, hermana de Lelio, y éste se reconcilia con su mujer Lisarda.

⁶⁰ Comp. los versos finales de *El burlador de Sevilla*: «Y el sepulcro se traslade / en San Francisco en Madrid, / para memoria más grande» (vv. 2868-70) y de *Quien no cae no se levanta*: «No desespere el caído / que, aunque más pecados tenga, / quien no cae no se levanta; / Margarita ejemplo sea» (ODC, III, p. 892).

⁶¹ Aunque no es cierta la fecha de composición de esta pieza (que se publicó en 1635 en la *Quinta parte* de las comedias de Tirso de Molina), Blanca de los Ríos supone, con Kennedy, que el Mercedario la escribió en 1623 (ver «Preámbulo», ODC, III, p. 844).

Florenxia, y no Sevilla (como en *El burlador*), y el objeto del animado comentario de los galanes son unas mujeres devotas y no unas rameras, pero a pesar del contexto al parecer diferente, es evidente que este diálogo tiene una indudable analogía con el de Tenorio y Mota. La estructura de los parlamentos (con su reiterada sucesión de interrogantes y contestaciones), la despreocupada ironía de los caballeros e incluso la fisonomía de las mujeres descritas son equivalentes. Los juegos de palabras y las insinuaciones burlescas, variados en su contenido literal, remiten a los mismos temas, descubriendo ora la escondida vejez, ora la mal simulada calvicie, ora la enfermedad sufrida (el mal francés o la viruela), ora los inútiles afeites utilizados por esas damas que, cuando no demuestran una excesiva codicia, presentan una (igualmente negativa) falta de inteligencia y moralidad. Si en *El burlador* Inés, Costanza, Teodora, Julia «la del Candilejo» o las dos hermanas son el objeto de la curiosidad de don Juan y del marqués:

D. Juan	¿Inés?
Mota	A Vejel se va.
D. Juan	Buen lugar para vivir la que tan dama nació.
Mota	El tiempo la desterró a Vejel.
D. Juan	Irá a morir.
	¿Costanza?
Mota	Es lástima vella lampiña de frente y ceja, llámale el portugués vieja, y ella imagina que bella.
D. Juan	Sí, que vella en portugués suena vieja en castellano.
	¿Y Teodora?
Mota	Este verano se escapó del mal francés [...] y está tan tierna y reciente que anteayer me arrojó un diente envuelto entre muchas flores.
D. Juan	¿Julia, la del Candilejo?
Mota	Ya con sus afeites lucha.
D. Juan	¡Véndese siempre por trucha!
Mota	Ya se da por abadejo. [...]
D. Juan	¿Y viven las dos hermanas?

Mota ¡Y la mona de Tolú
de su madre Celestina,
que les enseña doctrina!

D. Juan ¡Oh vieja de Bercebú!
¿Cómo la mayor está?

Mota Blanca, sin blanca ninguna:
¡tiene un santo a quien ayuna!

D. Juan ¿Agora en vigiliass da?

Mota ¡Es firme y santa mujer!

D. Juan ¿Y esotra?

Mota Mejor principio
tiene, no desecha ripio.

D. Juan ¡Buen albañir quiere ser! (vv. 1213-49),

en *Quien no cae no se levanta* los comentarios de los tres jóvenes ahora citados⁶² los llenarán (y la lista se hace más larga y detallada respecto a la de *El burlador de Sevilla*, II, 6) Marfisa, Rosalba, Octavia, Lucrecia, Casandra, Clara, Fabia, Laura, Doriclea, sin olvidar, también en este caso, una pareja de hermanas (las Garambelas) y una mujer designada con una perífrasis («la del ginovés Marín»):

Celio Buena vino la mujer
de Honorato.

Ludovico Quién, ¿Marfisa?
Mejor suele parecer.

Pinardo Debióse afeitar deprisa
y echábasele de ver.

Ludovico ¿Qué os pareció de Rosalba?

Celio Brava reverencia os hizo.

Pinardo Fuera más bella que el alba
si no trajera postizo
el cabello.

Ludovico Pues qué, ¿es calva?

Pinardo Como un San Pedro.

Celio ¿Y Octavia?

Ludovico Es vieja.

Pinardo No lo es Lucrecia.

Celio Esa tiene mucha labia
y toca en puntos de necia
porque despunta de sabia.

⁶² Que confiesan explícitamente las razones que los llevan a la iglesia: «*Ludovico*.- ¿Para qué, pues, acudís / tanto a ella / [...] / *Celio*.- Yo a ver las damas que vienen / acudo solo, por Dios. / *Ludovico*.- Las mismas aquí me tienen. / *Pinardo*.- Confórmome con los dos» (ODC, III, p. 871).

Ludovico ¿Casandra es de buena cara?
 Pinardo Sí; pero dicen que es puerca.
 Celio ¿La española doña Clara?
 Ludovico No parece bien de cerca
 y para de treinta es cara.
 Celio ¿La del ginovés Marín?
 Pinardo Hanme dicho que trae esa
 una torre por chapín,
 y para chica es muy gruesa.
 Celio No lo es para el florentín.
 Pinardo Las hermanas Garambelas
 me agradan mucho, por Dios.
 Celio Aféanlas las viruelas,
 y no osan dejar las dos
 verdugados y arandelas.
 Ludovico Buena es Fabia.
 Pinardo Malas manos.
 Celio ¿Y la Urbina?
 Ludovico Es muy arisca.
 Pinardo ¿Laura?
 Celio Tiene muchos granos.
 Ludovico ¿Doriclea?
 Pinardo Es medio bizca
 y habla a moros y cristianos⁶³.

Como en *El burlador de Sevilla*, incluso en *Quien no cae no se levanta*, este diálogo (indicio significativo de la atmósfera en que se sitúa la acción) constituye un simple paréntesis descriptivo. En ambas comedias, en efecto, la trama se reanuda de manera casi inadvertida en el *continuum* de la plática, donde una pregunta o un comentario cualquiera introduce aquel elemento que será en cambio fundamental para el siguiente desarrollo del enredo: la referencia al amor de Mota por su sobrina Ana⁶⁴ (que llevará a la tercera burla de don Juan e indirectamente a su final condena) y el recuerdo del sermón de Fray Domingo que Margarita escucha en la iglesia⁶⁵ (que llevará a su primera conversión e indirectamente a su posterior salvación).

⁶³ ODC, III, p. 872.

⁶⁴ «Don Juan.- ¿Qué hay de terrero? Mota.- No muero / en terrero, que entrado / me tiene mayor cuidado. / Don Juan.- ¿Cómo? Mota.- Un imposible quiero. / Don Juan.- ¿Pues no os corresponde? Mota.- Sí, / me favorece y estima. / Don Juan.- ¿Quién es? Mota.- Doña Ana, mi prima» (*El burlador*, vv. 1256-64).

⁶⁵ «Pinardo.- Ha traído / Fray Domingo a su sermón / todo el mundo. Celio.- ¿Habéisle oído? / Pinardo.- Una vez. Ludovico.- ¿Y qué os parece? / Pinardo.-

Sólo en este punto –comprobado el seguro paralelismo también de estas dos piezas– nos parece que pueda confirmarse finalmente en el teatro de Tirso de Molina la presencia de aquel conjunto de elementos constantes y diferentemente articulados en la forma y en el tiempo que íbamos buscando. Es, en efecto, este sustrato temático de las dos diferentes facetas de don Juan Tenorio (seductor aficionado a la burla y pecador obligado a enfrentarse con el poder divino) el que hemos ido destacando con el auxilio de personajes y de textos diferentes (incluso en el género), lo que –junto con los resultados ya logrados por otros– nos parece confirmar la paternidad tirsiana de esta comedia y de su protagonista.

Que es un apóstol San Pablo / que a darnos luz amanece» (*Quien no cae no se levanta*, ODC, III, pp. 872-73).