

Jorge Isaac Cazorla

6.2.5.30

*La Madre Celestina*  
Mester de Tercería

*El Burlador de Mujeres*  
Don Juan ¿triunfante...?

Colección "TAHUANDO"

50  
2007

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA "NÚCLEO DE IMBABURA"

Jorge Isaac Cazorla



# *La Madre Celestina*

Mester de Tercería

# *El Burlador de Mujeres*

Don Juan ¿triunfante...?

*Colección* TAHUANDO N° 50

Ibarra, 2007

# Culturae Vita



## *Membresías*

- Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- Miembro Correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua.
- Miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador-Quito.
- Miembro de Número de la Casa Matriz de la Cultura de Quito.
- Miembro de Número de la Casa de la Cultura, Núcleo de Imbabura.
- Miembro de Número del Instituto Olmediano de Guayaquil.
- Miembro de Número de las Sociedades Bolivarianas de Antofagasta, Buenos Aires, Quito e Ibarra.
- Socio de la Asociación de Críticos Literarios de Barcelona-España.
- Membre de la Association Internacionale de Critiques de UNESCO en París.
- Socio de la Societa Dante Alighieri-Roma.
- Socio Honorario del Rotary Club de Ibarra.

## *Títulos*

- Bachiller-Ecuador.
- Normalista Urbano-Chile.
- Profesor Secundario-Chile.
- Profesor Secundario en Biología-Ecuador.
- Diplomado en Paleografía Española-España.
- Contador Público-Ecuador.
- Contador y Auditor Bancario-Bélgica.
- Instructor de Adultos-Banco Central del Ecuador.
- Profesor Secundario de Castellano y Literatura-Ecuador.
- Licenciado en Castellano y Literatura-Ecuador.
- Doctor en Lengua Castellana y Literatura-Ecuador.

## ***Publicaciones***

- Localizaciones Cerebrales.
- Técnica de la Enseñanza.
- Biología (texto).
- Psicología General (texto).
- Olmedo y Su Tiempo; Premio de Historia “Isabel Tobar”, otorgado por la Alcaldía de Quito.
- La Metanoia de Juan Montalvo, PREMIO NACIONAL DE LITERATURA “EUGENIO ESPEJO”, otorgado por la Alcaldía de Quito.
- El Error en el Quijote, Premio Francisco Franco-Madrid.
- El Dolor en la Literatura Universal.
- Manual de Puntuación, publicado por la Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- La Fundación de Ibarra, versión paleográfica, publicada por la Casa de la Cultura, Núcleo de Imbabura.
- El Monasterio de las Monjas Conceptas y la Creación de los Primeros Poemas y Música Polifónica de Ibarra.
- El Indigenismo: Leyenda y Realidad, publicado por la Casa de la Cultura, Núcleo de Imbabura.
- Diamante Cenital (estudios y ensayos) publicado por la Pontificia Universidad Católica, Sede Ibarra.
- La Lírica y la Épica de Juan Bautista Aguirre en la Literatura Castellana; tesis de grado doctoral, publicada por la Universidad Técnica Particular de Loja.
- Epicedio al Libertador Simón Bolívar, ensayo publicado por la Casa de la Cultura, Núcleo de Imbabura.
- Dante Alighieri, Migajas de su Banquete, publicado por la Casa de la Cultura, Núcleo de Imbabura.
- Cuatro Centurias que Cabalga Don Quijote, publicado por la Casa de la Cultura, Núcleo de Imbabura.
- Pienso, Luego Existo (Poemario).
- Arte de Componer, Redactar, Puntuar, Periodismo y Criticar.
- Condecorado con la MEDALLA PILANQUÍ, por la Casa de la Cultura, Núcleo de Imbabura.
- Condecorado con el BOTÓN AL MÉRITO por la Pontificia Universidad Católica Sede Ibarra.

# Proemio



**D**iez siglos antes de lucir la Estrella de Belén, la literatura griega se presenta perfecta. La Cultura nace y Homero la canta al son de la lira de hierro épico y con la lengua más cabal que habló el hombre, perentoria en el mandato a la espada del Macedón conquistador y profundamente filosófica en los Diálogos de Platón. El padre Homero forja en los exámetros musicalmente militares, la personificación del périda Aquiles como logaritmo de la nación helena, e inmortal en sus pasiones funestas, pero muy humanas: la cólera destructora y el odio feroz y sanguinario. Si bien en el último canto se redime el monstruo con el agua lustral de las lágrimas, y Aquiles surge como héroe del corazón que se ennoblece y se enhiesta: ejemplar universal del hombre redimido en fuerza de la ley natural. Es el primer personaje universal y humano que acaba de ser creado.

Europa pasa mil seiscientos años de agitación literaria, hasta el Renacimiento. Esta renovación es ante todo artística: contiene energía vital que impulsa a la autonomía del individuo y a la Reforma, al interés por el humanismo y al conocimiento de la cultura clásica para la realización del hombre integral y la transfiguración de la vida como reivindicación de su presencia determinante ya en los movimientos sociales, para el destino y progreso de los pueblos.

Como estudio de la *Ilíada*, creadora del personaje Aquiles, Wolfgang von Goethe crea el Fausto; William Shakespeare, el personaje Hamlet; Fernando de Rojas, la *Celestina*; Tirso de Molina, Don Juan Tenorio y Cervantes el Quijote. Conforman estos seres realizados por la creación literaria "los Himalayas

de la Estética” como los bautiza Américo Castro; de aquellas cumbres, tres gloriosamente brotan de la literatura castellana. Todos ellos resumen el alma de sus propias naciones, al par que se constituyen en arquetipos de la humanidad.

Fausto se juega el destino por fruir del placer. Expone un novedoso concepto de la vida y del progreso de la gente, que es el mayor logro de la cultura occidental desde el siglo XVIII; porque el hombre está llamado a crear continuamente y extasiarse ante lo eterno femenino; pese a esta embriaguez dionisiaca, siente que está llamado a la continua creación, y a cumplir con el persistente anhelo de la salvación, que al fin alcanza por la mediación del amor de la mujer ofendida.

Hamlet, a quien Shakespeare amó por encima de todas las criaturas de su cerebro, cuya espina dorsal está enroscada por la tradición y la idea de la locura, se enloquece por la revelación del fantasma y disfrazado de loco actúa con libertad, astucia y artificio. Se torna en hombre de resolución que raya en lo impulsivo y hasta en lo brutal. Es egocéntrico en sus normas de acción y pensamiento: el centro de interés es su propio ser, modelo del actual político y eje de la corrupción moderna, Príncipe para quien todos los demás no pasan de ser sino meros peones de ajedrez. Hamlet muere en medio de los cadáveres sacrificados al dios de la venganza.

El Quijote, cuya alma le aseguró la inmortalidad, es la reproducción sintética de la vida humana; rellena de quijotismo y pragmatismo, de ensueño, nobleza e idealidad, como palancas recias para la transfiguración en el heroísmo. Caballero del ideal, inadaptado en la sociedad por padecer de desviación vocacional, con falsedad del carácter que le precipitó en la locura. Ejemplo único de la concepción cristiana de la vida: al dolor se le debe acoger en el seno de la alegría. (Ver Colección “Tahuando” N° 38).

El presente tratado se concreta a dos personajes universales

españoles de la Trilogía: La Celestina del judío Fernando de Rojas y El Don Juan Tenorio de Fray Gabriel Téllez, del pseudónimo "Tirso de Molina". El primero se refiere a la alcahuetería que trafica en el más antiguo comercio carnal de la humanidad; y el segundo retrata al hombre burlador de mujeres, como desquite de la anormalidad feminoide, de la minusvalía y de la perversión humana.

El literato poeta, con su apertura a la verdad y a la belleza, al bien moral y a la aspiración al infinito, impregna en su obra la simiente de la eternidad. La creación del arte es la representación externa del espíritu. Entre todos los dones del ingenio humano, quizá no hay otro más excelso que el poder de la creación de los representantes fidedignos de la naturaleza humana, de su acción vital, mientras transita por el breve polvo. Crear caracteres y fisionomías humanas, reales, vivas y que no las destruya el ala de los tiempos, acerca al hombre a su divino Hacedor. La belleza pertenece a la esfera del espíritu, a la interioridad de la conciencia, trasciende los límites de la dialéctica, pero se da de manos con la ciencia en sus manifestaciones más altas, en lo que tiene de intuición, de presagio, de progreso futuro y de certeza. La esencia de la belleza mora en la mente del artista, que la concibe casi perfecta, pero debe forcejear con la quietud rígida del lenguaje; así, el literato crea de la nada el mundo de la cultura.

Argumēto del primer auto desta comedia.

Adelibe

Calisto

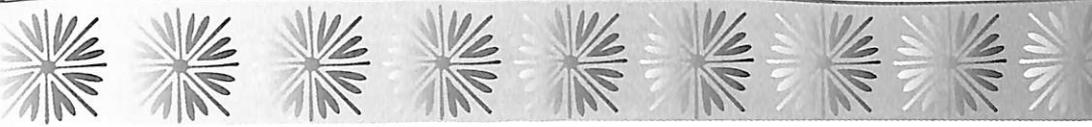


**E**nterado Calisto vna huerta empos d  
vn falcon suyo fallo y a Adelibe de cu  
yo amor preso comecole de hablar: dela  
qual rigorosamēte despedido: fue para  
su casa muy sangustiado. hablo con vn  
criado suyo llamado sempnito. el qual despues de  
muchas razones le endereco a vna vieja llamada cele  
stina: en cuya casa tenia el mesmo criado vna enamo  
rada llamada elicia: la qual unido sempnito a casa d  
e celestina cō el negocio de su amo tenia a otro confis  
or llamado crito: al qual escondierō. Entre tanto q̄  
sempnito esta negociado con celestina: calisto esta  
razonando cō otro criado suyo por nōbre parmēno:  
el qual razonamēto dura fasta q̄ llega Sempnito  
e celestina a casa de calisto. Parmēno fue conocido  
e celestina: la qual mucho le dize de los fechos e co

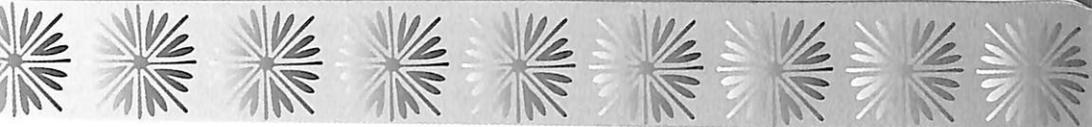
81.

## *La Madre Celestina*

Mester de Tercería



**L**a Celestina, que fue concebida “en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigos llaman y dicen ser su dios; asimismo, en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos lisonjeros sirvientes”, anduvo en labios de la crítica durante mucho tiempo, compuesta y sin autor responsable. Se editó por primera vez en Burgos, en 1499, como Comedia de Calixto y Melibea, y en 1500 y en 1501 se reimprimió en Toledo y en Sevilla, enriquecida con nuevos elementos atribuidos al bachiller Fernando de Rojas. Este escritor español, nacido en Puebla de Montalbán (Toledo) y muerto en Talavera en 1541, aparte de suponersele judío converso, graduado como bachiller en leyes por Salamanca, y Alcalde de Talavera de la Reina, tardó bastante tiempo en ser considerado como su autor. Unos atribuyeron la paternidad de esta obra con algo de fronda llena de júbilo y vida, al bueno de Juan de Mena. Otros convinieron que su primer acto era cosa de Rodrigo Cota, y los restantes, de quien llegó a considerarse pasado un tiempo como padre de tan excepcional criatura, Fouché-Delbos, que reprodujo en 1902 y 1900 las ediciones de Burgos y Sevilla, respectivamente, formó en el bando de los que nunca creyeron que Fernando de Rojas escribiese la vida y milagros de Calixto y Melibea. Marcelino Menéndez y Pelayo, sin embargo, en vista de “la admirable unidad de pensamiento que en toda la obra campea, la constancia y fijeza en el trazado de los caracteres, el desarrollo lógico y gradual de la fábula y el dominio y señorío con que el bachiller Rojas se mueve dentro de ella, no como quien continúa obra ajena, sino como quien dispone libremente de cosa propia”, creyó que a éste exclusivamente pertenecía la paternidad no solo del primero, sino de los actos restantes que integran la tragicomedia, y que



Fernando de Rojas, por consiguiente, era su autor. La obra “situada no en la tradición del teatro vulgar y medieval, derivado de la liturgia, sino de la línea latinizante y humanística de los imitadores de Terencio y Plauto”, según Martín de Riquer ha dicho, fue reconocida después de bastante trajinar y disputas como perteneciente a quien tan bien conjugó el plano elocuente, culto de Melibea y Calixto, con el popular y refranístico y castizo de Celestina y otros tales que enriquecen la obra. Convirtiéndose en el modelo de los escritores del siglo XVI, a lo que parece. Y resultando, desde entonces acá, uno de los libros mejor tejidos y armados de la literatura clásica española, rico en donaire, fabuloso en trapacerías, desmedido en intención y de una barroca amenidad bien dispuesta al entretenimiento y a las implícitas reflexiones.

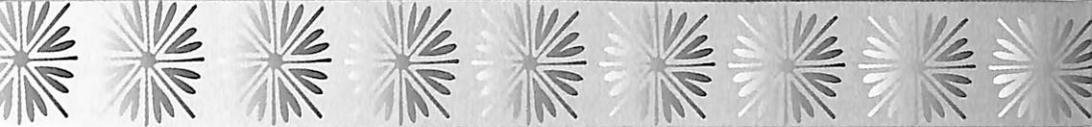
La Celestina, considerada después del Quijote como la cima más alta de la literatura española, pareció “divina” a Cervantes –aunque excesivamente humana- quién sabe si por lo que tiene de moralidad y disparate, de crítica y proposición rectificadora, de freno prudente por un lado y de exaltación de los valores esenciales de la vida, por otro. Celestina, Pármeno, Sempronio, Calixto y Melibea, refuerzan la trama de esta novela dialogada al mismo tiempo que la protagonizan, porque como modelo imbatido del género, consigue convertir en algo único el ambiente donde sus personajes sufren y padecen los padecimientos y alegrías de los elementos humanísticos que vivifican la obra. Su castellano, de una diversidad y riqueza de matices sorprendente, inscribe en su urdimbre los corazones –particularmente el de Celestina- más sugestivos de la literatura clásica española. Disfrutar, por otra parte, la textura estilística de la obra lleva a comprender a quien lo hace lo bajo y lo alto, lo sublime y lo rastrero; toda esa rica gama que Fernando de Rojas maneja con el dominio con que desarrolla la naturaleza literaria de esta obra única. En realidad, Celestina es una quijota de la tercera, una quijota de lo mediocre al servicio de Calixto, perdidamente enamorado de Melibea. Para quien lo importante no es el delirio poético, la buscada libertad del Hidalgo de la Mancha, sino el adunamiento, el difícil concierto de unas voluntades, que sin su ajetreada gestión, pueden anegarse en la desventura. Y yendo en pos del acertadísimo criterio del polígrafo hispano Menéndez y Pelayo, es fuerza enuclear que



la única obra de Rojas es el drama del amor juvenil, casi infantil, menos casto que el de “Romeo y Julieta” en palabras y en situaciones, pero no menos apasionado y candoroso que el de los inmortales amantes de Verona. “No es, explica Menéndez y Pelayo, obra picaresca, ni tan quien tal pensó, sino tragicomedia” como su título definitivo lo dice con entera verdad; poema de amor y de exaltación y desesperación; mezcla eminentemente trágica de afectos ingenuos y poco más que instintivos y de casos fatales que vienen a torcer o a interrumpir el desatado curso de la pasión humana y envuelven a los dos amantes en una catástrofe que no se sabe si es expiación moral o triunfante apoteosis. ¡Poder inmenso de la sinceridad artística! Las bellezas de esta obra soberbia son de las que parecen más nuevas y frescas a medida que pasan los años. Escrita en aquella prosa de oro, hasta las escenas del lupanar resultan tolerables. El arte de la ejecución vela la impureza o más bien impide fijarse en ella. ¡Con qué poesía trató el autor lo que de suyo es puro y delicado! Para encontrar algo semejante a la tibia atmósfera de noche del estío que se respira en la segunda escena del jardín hay que recordar el “canto de la alondra” de Shakespeare o las escenas de Margarita en el primer “Fausto”. Hasta los versos que en este acto de la “Celestina” se intercalan:

*¡Oh, quien fuera hortelana  
de aquestas viciosas flores!*

A los que han considerado inmoral el libro, Rojas les responde con su viveza riquísima y su desparpajo excepcional. A quienes pudiesen estimar que los tejemanejes de Celestina no serían nunca tema importante de un libro insólito, el trágico final de los elementos que intervienen en la fábula, así como la densidad agobiante de su protagonista, les pone fuera de combate. El temple, el brío, al servir egoísticamente al amor, no dejan de percibir todo lo que hay en él de grandioso y edificante. La sombra celestinesca, subrayando indirectamente lo tragicómico de la más alta pasión humana, cobra una fuerza, recibe una luz que, en cierta manera, la redime de su bajísima condición. Están, además, por encima de quienes pudieran suponer lo inmoral o negativa la genial obra de Rojas, el enorme dramatismo que dimensiona su natu-

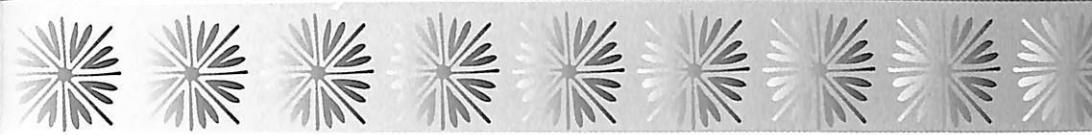


raleza. Moralizadora, según la crítica moderna ha señalado, por encima de todo. De una dimensión poética o cosa de merecer con un sentido pacato lo que la naturaleza humana dé su impresionante y gigantesca Celestina, brindan a raudales, generosamente, en este libro lleno de vibración, desconcertante y caudaloso, como todo lo literario auténtico y como todo lo vivo.

Fernando de Rojas hace simpática una figura que vitalmente nos produce el más natural de los desprecios. El novelista, por consiguiente, cumple su función importante: reconciliarnos vitalmente con aquello que en la vida no tiene la menor categoría. Lo literario -¡y en qué medida!- actuando sobre lo humano, lo redime y dimensiona. Para que Celestina, que en la vida sucumbe y se niega consagrada a sus deberes terceriles, adquiera en la tragicomedia del pobre Calixto y la sin igual Melibea importancia de heroína y dimensión arquetípica. Antes que un posible objetante nos salga al paso, ¡Dios nos libre!, de afirmar que Celestina, por arte y magia de Rojas, llega a convertirse en un personaje **ejemplar**, como consecuencia literaria! Pero Dios nos libre también de olvidarnos, por temor a posibles censuras, que cuando lo mediocre adquiere la importancia que en la tragicomedia de Rojas consigue una vulgar alcahueta, es porque los valores de la misma, reconocidos por ese ser lleno de amor y piedad por todas las criaturas humanas que se llama “novelista”, está cumpliendo -dentro de su disparate, en el seno de su condición discutible- esa labor integradora, amorosa y fusionante, pretendida de la manera más picaresca y entusiasta por Celestina con su inolvidable pareja.

La corte y el campo -la pastorela, la serranilla- eran los polos sociales de la literatura medieval; el aula y la plaza, claroscuro de la ciudad moderna, son los mundos de la “Celestina”, cuya escena se va trasladando del vergel urbano a la mancebía, y su castellano va de la retorcida filigrana a la locución soez. La obra es esencialmente una comedia de un universitario que escribe para universitarios.

En la tragicomedia hay una pasión, un profundo sentido de la vida, una vibración lírica y gran poder de observación de la realidad. Rojas,

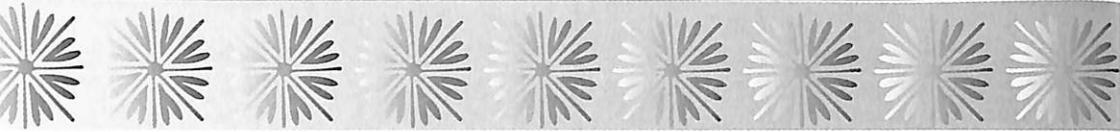


al estructurar esta obra tan terenciana en lo extremo y formal, tiene el acierto de situarla en su misma época y en su propio ambiente sin transformarlos ni idealizarlos sino recogidos tal como son, en su más cruda y verdadera realidad, y sobre todo, hace que sus personajes hablen en castellano, como la gente que circunda, y no, arbitrariamente, en latín clásico.

La joven pasión que arrastrará a los protagonistas a la muerte, como antaño a Tristán y a Isuet, como un siglo más tarde a Romeo y Julieta, y el más tierno y delicado lirismo que en forma de canción hace irreal el sensual aroma de las noches del huerto de Melibea. Amor y muerte, juventud de sangre ardorosa y vejez con afán de lucro y con poder hechicero, parlamentos refinados y latinizados y voz chocarrera y castiza son extremos que hallan natural acomodo en la “Celestina” porque le son básicos y necesarios.

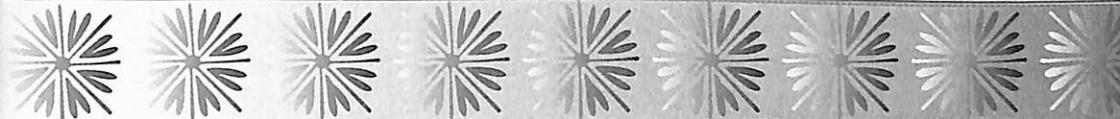
Los actores –Calixto, Melibea, Pleberio, Pármeno, Celestina... vinieron a “amargo y desastrado fin”, arrastrados por las más violentas pasiones, juguetes de un azar maléfico que derrumba ilusiones y ganancias y siega vidas jóvenes y viejas, nobles y ruines, en una concepción de la existencia que puede parecer pagana, pero que en el fondo es crudamente moralizadora, ya que todos los “pecadores” de la obra son castigados con una muerte sin esperanza. Mientras las figuras principales de la “Celestina” mueren en pecado o se suicidan. Cervantes sentenciaba de la “Celestina”, “libro al parecer divino si encubriera más lo humano”, hay centenares de libros divinos en la literatura castellana, pero pocos tan humanos como la “Celestina”.

Rojas ha logrado dar a sus personajes la intensidad psicológica que justifica su pasión y su tragedia. La pedantería de Melibea, que pronuncia varias citas de autores y personajes de la antigüedad, que no desaprovecha ocasión para lucir su cultura de doncella de familia noble, se desmorona cuando tras esa corteza libresca aparece la moza enamorada, que espía el movimiento de las hojas, el correr de las fuentes y la quietud de las sombras en su temblorosa espera de Calixto y que interrumpe la conversación de sus padres, que están ensalzando su virtud,



para que no prosigan en el engañado concepto que tienen de ella, que se sabe indigna de aquellas palabras. “Mi ronca voz de cisne”, llama Melibea a sus cantos enamorados, llenos de presagios tristes y cargados de ternura, terror, misterio y sensualidad. Cuando esta moza llegue al suicidio, en aquella solemne y trágica exhibición de cultura, hablará al dolido padre de su amor y de su dolor sosegada y tiernamente, pero con la misma actitud de una heroína pagana de la tragedia griega. En Melibea, joven sabia y culta, entregada a las fuerzas irresistibles del amor, está la réplica moderna, renacentista y castellana de la clásica y mítica Medea, la mujer intelectual y apasionada de la Antigüedad. Si el nombre de Melibea es la feminización del pastor virgiliano de la I Égloga, el de Calixto es griego y significa el más “bello”. El joven enamorado es una mezcla de místico y de neoplatónico paganizado al estilo renacentista, pues cuando le preguntan si es cristiano responde: “Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”; le faltan mesura y unos cuantos años más para ser el cortesano ideal de Castiglione, porque aún le quedan restos medievales, tiene algo de amante mártir, de siervo libre de amor y de suicida poblador de la alegórica cárcel de Diego de San Pedro.

El mundo de la bellaquería y de la codicia traiciona y roba al de la cultura y del amor. Lo forman Celestina y los criados, que unen su ruindad para explorar miserablemente la pasión de los mozos enamorados; pero el trágico destino de éstos arrastrará también a aquellos. Cuando Calixto llega al jardín de Melibea por vez primera persiguiendo un halcón y queda herido por la belleza de la joven (escena de caza que lleva a la residencia de la dama, frecuente en las novelas cortesanas-medievales) se levanta un vendaval que lo arrasa todo, lo bajo y lo elevado, lo noble y lo villano, el afecto más gratuito y la codicia más interesada. Y el lector, tras tanta belleza, tantos primores, tanta poesía, tanto realismo y tras una también conducida historia de unas almas en desarrollo, ve que la tragicomedia de Rojas, a pesar de ser declarada y eficaz intención moralizadora, cae en el vacío, como Melibea al arrojarse de la torre, porque después de la muerte de los dos jóvenes Rojas solo deja entrever un “infierno de enamorados”.



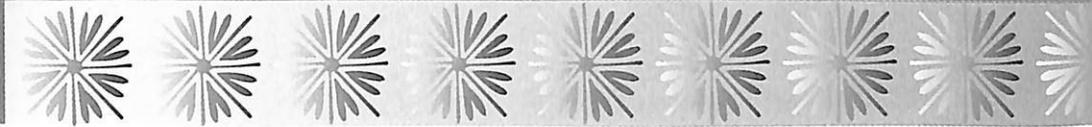
La “Celestina” puede entenderse como la última y decisiva culminación de la literatura medieval, y al mismo tiempo abre el extenso y fructífero período de la literatura clásica española. Representa la fusión de dos tendencias: realismo e idealismo, lo culto y lo popular, lo medieval y lo renacentista. Medieval en el concepto pesimista del amor trágico, amor tan absoluto y apasionado que no puede pagarse más que con la muerte. También es medieval la idea de la desbordada alegría de vivir: la voluptuosidad y el placer de la carne llevan en sí el veneno del pecado; el amor de los protagonistas es la causa del encadenamiento fatalista de desgracias. Renacentista es, sin embargo, por la idealización de la mujer amada, que llega a extremos de pagana divinización. Las adaptaciones teatrales que se han hecho dan margen a los críticos para considerarla como obra dramática.

Entre los personajes campea sobre todos la **Celestina**, que es la **Trotaconventos** del Arcipreste de Hita, la Urraca, pero no tomada del “Libro del Buen Amor”, sino de la vida misma, del mundo vicioso de Salamanca. El autor debió de conocerla y tratarla mucho. En torno de la alcahueta típica giran todos los personajes de la obra, representativos de diversas condiciones y clases sociales; pero todos agitados y revueltos, movidos por esa pasión universal y avasalladora del amor que perpetúa la especie y es el encanto de la vida racional; mas también, cuando no es refrenada en sus justos límites, atrae la destrucción moral y material y el tormento y el bochorno del ser humano. Rojas muestra las variedades, las distintas manifestaciones de esa pasión, desde la puramente fisiológica, animal, sentida por los criados y ramerías del cortejo de Celestina, hasta la quinta esenciada, sutil, romántica de Calixto, que es ya una herejía o como un sistema filosófico. Pero todas estas variedades se resuelven en lujuria y libertinaje, y luego en deshonor y sobresaltos continuos para la seducida Melibea; finalmente, en muerte trágica. Es el destino de cuantos no están en guardia contra su propio instinto sexual, que no lo refrenan y castigan, no consintiéndole más satisfacciones que las prescritas o toleradas por la ley social. Detrás de los placeres de la carne está la muerte —la muerte innoble y deshonorosa— siempre en acecho.



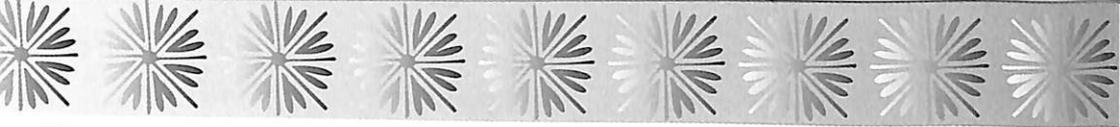
Entre los escritores que mayor o menor influencia literaria han ejercido sobre el autor de la "Celestina" se señalan Ovidio y Terencio, Petrarca, Diego de San Pedro y los Arciprestes de Hita y Talavera. Un mérito literario e histórico de supremo valor, entre otros muchos, tiene esta obra: la fusión del más puro idealismo y del más crudo y bajo naturalismo que encierra la vida. Hasta entonces, estos dos aspectos no se habían presentado juntos en la prosa castellana. Aquí ya, junto a Melibea, esa poética figura de mujer que con tanta reverencia traza el autor, vemos la endemoniada y tremenda Celestina; las dos tan humanas, tan vivas realidades. Junto al noble y confiado Calixto, sus pérfidos criados; al lado de los amores románticos de Calixto y Melibea, los carnales amoríos de Pármeno y Areusa; a continuación de una escena llena de elevación y espiritualidad, otra en que la tenemos ante los ojos un cuadro de malas costumbres en todo crudeza; y casi al mismo tiempo escuchamos el lenguaje pulido, retórico, del caballero Calixto y el lenguaje bárbaramente popular y refranero de la Celestina, los dulces coloquios de los amantes, y las brutales reyertas de Areusa y Centurio. Son los dos polos opuestos del mundo de los sentimientos de las costumbres de aquí, como en la vida, se han juntado y por primera vez entrelazados en la prosa literaria.

**Calixto** aparece como amante de cancionero, seguidor de los trovadores; todas sus efusiones, sembradas de citas y reminiscencias literarias, rememoran el retrato ideal de la mujer amada que se podría contentar con la visión de Melibea y entrar en éxtasis sin el menor contacto. Mas, en la primera entrevista aparece el brusco revés, puesto que la heroína pide a Calixto que tenga las manos quietas, y el enamorado asombra cuando exclama febrechante: "¿para qué, señora. Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienzo? Perdone señora a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron en tocar tu ropa con su indignidad e poco merecer; ahora gozan de llegar a tu gentil cuerpo e lindas e delicadas carnes". En el fondo, como dice Pármeno en el acto primero, aparece como víctima de la pasión. Ya nada puede rectificar su conducta porque está incapacitado para todo raciocinio: "Deshecho es, vencido es, caydo es, no es capaz de ninguna redención, ni consejo, ni esfuerzo". María Rosa Lida cali-



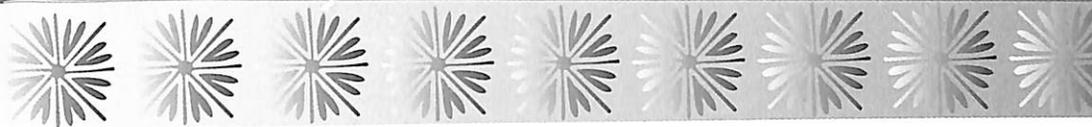
fica a Calixto de “héroe egoísta y ensimismado... de soñador introspectivo recluido en su yo... de tono vital bajo”, arrebatado e impaciente e incapacitado de toda acción noble. Aparece en escena como individuo sin familia y sin amigos, solo absorbido por la succión del torbellino del amor. Los criados, y la misma Melibea en la confesión pública que realiza, declaran que Calixto era dadivoso, noble de espíritu, conocido por todos; el loco amor obró en él en forma que éste se tornó incapaz de proceder como ser normal, y así se convierte en lección viva que Rojas intenta y alcanza presentarle. Ante lo cual José Antonio Maravall se pregunta “¿Quiere esto decir que el mal anula la capacidad de reacción del libre albedrío y su posibilidad de salvación? Rojas plantea el tema según un cierto determinismo moral, no del todo confesado, al cual se atiene a lo largo de toda la obra, y que es muy propio del pesimismo del siglo XV. Sobre esta base, el desastre del drama de Calixto y de cuantos le siguen resulta inevitable”. El enamorado pertenece a la clase ociosa, alude a la asistencia a Misa, pero su religiosidad se apaga o mistifica a lo largo de la obra, porque no es profunda y sincera; prorrumpe en exclamaciones blasfemas y las utiliza para inculcar en el espectador su exaltación amorosa. En fin, la único que le preocupa es conseguir a Melibea y por eso es el amor y la pasión que realmente pesan para él; lo demás va revolviéndolo como en sueños, sin prestar atención. Y como dice Rafael Lapesa, sería interesante saber si “Calixto fue imaginado por los autores como influido por la literatura o como encarnación viva de sentir el amor en la poesía del Cancionero y en la novela sentimental”.

**Melibea** cambia de sentimientos en el desarrollo de la acción dramática. Las modificaciones graduales ponen de manifiesto el carácter de ella. Hija de familia acomodada, criada con celo por sus padres, sin conocimiento del mundo y sus engaños, encerrada y vigilada en su casa y servida por sus criadas. Enérgica al decidir, vigilante de sí misma, temerosa de cuanto ha aprendido, guardadora de su honra y del prestigio que tiene ante sus padres y ante las gentes de la ciudad. Tiene en cuenta la opinión de amigos, parientes, criados y deudos hasta su última aparición en escena. Lo que ella cambia y varía es frente a Calixto: no encuentra justificación a su conducta acogiéndose a que ha perdido el



albedrío y se ha tornado en esclava del amor. Esta actitud acarreará el castigo, lo mismo que en Calixto, y traerá el fin fatal. Fenecido el motivo de su goce en la muerte de su amante y su bien, la vida no tiene misión de porvenir y elige reunirse a él por la muerte. Lapesa señala que Melibea se suicida “por sentirse presa de su pasión, desvalida para obrar de otro modo, y por ello puede encomendar su espíritu a Dios, al tiempo que le roba el supremo derecho de la vida y de la muerte”. Le han llegado a lo más íntimo los temas de la novela sentimental, las razones de los trovadores, la lírica del Cancionero y las sinrazones de Petrarca, interpretado en bloque por el alma núbil de jovenzuela, cuando dice que el amor “es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte...”; Melibea ha individualizado esas antítesis, las ha humanizado, saltaron de la literatura hacia la carne del corazón, y libre de ensoñaciones termina gozando de la realidad que se le ofrecía. Rojas pone en boca de ella: “prefiero ser buena amiga, antes que mala casada”. Se demuestra que el amor, aquí, es un proceso real que no logra empañar o empequeñecer la retórica literaria en que se arropa. Menéndez y Pelayo opina que la idea del suicidio era poco española y que Rojas tuvo que aceptarla de la antigüedad pagana. Américo Castro protesta contra esta opinión y dice que el sentimiento trágico de la “Celestina” viene dado por el carácter de su autor, Rojas era un converso, y la “Celestina” surge así “de un sentimiento trágico de la vida y de una superación y valoración hispánicas de ese sentimiento”, y si no hubiera ese “sentimiento” no habría novela.

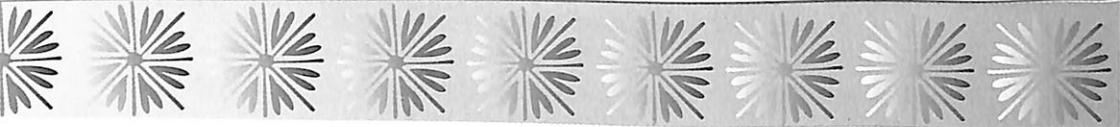
¡Cómo la pareja enamorada, en la poesía humana, precede y anuncia el jardín y el amanecer de los balcones de Verona! Nunca el lenguaje del amor salió tan férvido y sincero antes de la época romántica; nunca fueron adivinadas de un modo tan hondo las crisis de la pasión impetuosa y aguda, los súbitos encendimientos y desmayos, la lucha del pudor con el deseo, la misteriosa llama que prende en el pecho de la incauta virgen, el lánguido abandono de las caricias matadoras, la brava arrogancia con que el alma enamorada se pone sola en medio del tumulto de la vida y reduce a su amor el universo y sucumbe gozosa, he-



rida por las flechas del omnipotente Eros.

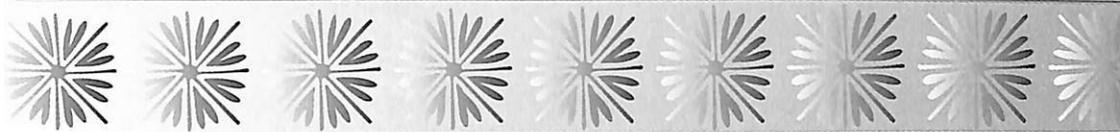
**Celestina**, este personaje de vieja tercera que actúa por dinero y dedica su vida a unir voluntades, no es nuevo en la literatura. Procede de las “Lenas” de la comedia romana, de las Dipsas de Ovidio, de la Vieja del “Panphiluss de Amore”, de la Trotaconventos o Urraca del Arcipreste de Hita, aparece en cierta forma en los cuentos orientales, en los “fabliaux” y en los “romans” de la literatura francesa. Rojas ha dado vida a este personaje al fundir en él los caracteres de cuantas de la misma índole intervienen en las obras citadas, y al añadirle notas personales que lo distinguen de todos y cada uno de ellos; es decir, **crear al personaje único en la literatura universal**.

Definida por Sempronio, Celestina es mujer capaz de “promover a las duras peñas y de provocar a lujuria si quiere”. Ramiro de Maeztu dice que posee “un saber utilitario, una inteligencia racionalista, puestas al servicio de la acción, y en última instancia al saber egoísta”. Vive en contacto con las gentes de todas las clases sociales. A lo largo de la obra, Celestina se presenta hablando con criados, prostitutas, con los señores que han solicitado su ayuda, y habla de su oficio siempre ejercido, según ella, con vocación y dignidad. Sus parlamentos sirven para que el espectador y el lector se den cuenta de los “vaivenes, las dualidades, los contrastes que el ser humano experimenta durante la pasión amorosa. Aun cuando a primera vista nos pudiera parecer mera retórica su razonamiento y análisis, no lo son. “Su lenguaje alude a estardos anímicos reales”, según determina Erna Ruth Berndt. Celestina se ufana de su religiosidad porque se halla vinculada al momento en que vive y al hombre de la época, sea cual fuere su condición: lleva el sello de la creencia ancestral aunque la haya desfigurado en el transcurso de las vicisitudes de la vida, y aparezca más como superstición que como verdadera fe. Se trata de una religiosidad con fines utilitarios, con sus consabidas vacilaciones, con mezcla de hechicería. La magia a que recurre Celestina, y a la que emplea al hablar de personajes que le han sido queridos, o al ambientar una escena, no se debe simplemente a razones literarias u ornamentales; sino que, a lo largo de la obra, es “vida y creencia” que en el siglo, XV lega el Renacimiento y que,



penetra en la médula del pueblo hasta llegar a empapar la existencia y la literatura del hombre del Barroco, como, se lee en las obras de Quevedo y de otros, de la época. No es Celestina una “figura demoníaca” como conceptúa la crítica alemana; su cualidad primordial es “su astucia, su habilidad para descubrir a los ojos de otros interioridades que ellos hubieran querido confiar a sí mismos”, según Lapesa. Es evidente que Celestina actúa movida por el interés, en pos del poder del dinero, uniendo voluntades y amparando amores ilícitos; pero al comunicar a los otros seres este amor que trae y lleva según sus tercerías, procura que no sea el instinto biológico lo que vean en él los amantes. E. Ruth Berndt encuentra que el amor adquiere también, gracias a Celestina, otra dimensión y aduce estos ejemplos: dice, al convencer a Pármeno: “El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales e especial en recontar las cosas de amores e comunicarlas”, y lo aclara diciendo: “Alahé, alahé, la que las sabe las tañe. Este es el deleite, que lo al, mejor lo fazen los asnos en el prado”.

A medida que se sigue a la Celestina se nota que es más que una alcahueta, mucho más que una portadora de mensajes; también sirve, halaga, sugiere, influye; y, en última instancia, dirige todas las vidas que circulan a su alrededor; su movimiento tiene una fuerza humana que la distingue de los demás. Exceptuando su propio asesinato, todo lo que sucede en la “Celestina” es instigado por ella, que es la dictadura de la ávida república de la naturaleza, la titiritera no solo de sus clientes, sino también de todos los seres que caen dentro de su horizonte vital. No importa que esté corrompida y que corrompa, que sea infinitamente calculadora, que sea insensible a todo excepto a los estímulos físicos del alcohol, al peligro o al sexo. No importa que sea vieja, llena de cicatrices, físicamente grotesca, correteando como una araña por su desvencijada casa, inventariando sus alas de murciélago, cosméticos y sogas de ahorcado. Nada importa que socialmente sea el núcleo de infección de la ciudad; lo que en última instancia importa, es su valor, su ferocidad mental, su talento para la lógica fría como en las novelas de Stendhal, su fe en sí misma y en sus artes de vida propia. Demuestra fuerza y confianza vitales, a las que todos los demás, en sus deseos y ansiedades momentáneos, ni siquiera se aproximan. Ella expresa su vi-

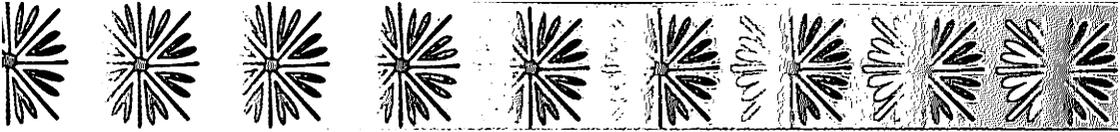


gor básico, la densidad vocacional de su existencia, en uno de sus últimos discursos. Acaba de ser amenazada por Sempronio, con exponerla a la vergüenza pública:

“¡Quién soy yo, Sempronio? (pregunta sarcásticamente). ¿Quitarme de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio, como cada cual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón. Y no pienso con tu ira maltratarme, que justicia hay para todos, a todos es igual. También seré oída, aunque mujer, como vosotros muy peinados. Déjame en mi casa con mi fortuna”.

Rojas era un maestro artesano de la vida, tanto descubre como conquista el mundo interno, donde aquella tiene conciencia de sí misma. Pero la vida en palabras y en la misma carne es sustancia engañosa, no se queda quieta y es difícil de dominar. La Celestina creó una vida que se le escapó, que estableció su propia existencia, a fin de que fueran a buscarla, como ella misma lo predijo. A través de esta heroica antiheroína, todos han revivido el vicio y la simple degradación, y lo han hecho con experiencia humana. En esto se encuentra la superioridad de Celestina sobre los grandes villanos, los Yagos y las Agripinas de la literatura mundial. En esta única, increíble coexistencia, no de seres humanos, sino de la humanidad más profunda con el mal, es donde ha de encontrarse la importancia fundamental de la Celestina.

Menéndez y Pelayo sorprende a Satán detrás de la carne arada de arrugas de la Celestina: “Todas esas copias -las de los otros personajes- son muy fieles al modelo, y, sin embargo, ninguna de ellas es Celestina, ninguna tiene su diabólico poder ni su satánica grandeza. Porque Celestina es el genio del mal encarnado en una criatura baja y plebeya, pero inteligentísima y astuta, que muestra, en una intriga vulgar, tan redomada y sutil filatería, tanto caudal de experiencia mundana, tan perversa y ejecutiva y dominante voluntad, que parece nacida para corromper al mundo y arrastrarle encadenado y sumiso, por la senda



lúbrica y tortuosa del placer”. “A las, duras peñas e provocará a luxuria si quisiera”, dice Sempronio. Y no se tengan por pura metáfora estas últimas expresiones. Hay en Celestina un positivismo satanismo, que también apunta en el Yago de Shakespeare. No importa que el Bachiller Rojas creyese o no en él; basta que lo haya expresado con eficacia poética.

En Celestina todo es sólido, racional y consistente. Nació en lo más bajo del fondo social, se crió a los duros pechos de la dura pobreza, conoció la infamia y la deshonra antes que el amor, estragó torpemente su juventud y las ajenas, gozó del mundo como quien se venga de él; y, al verse vieja y abandonada de sus galanes, vendió su alma al diablo, cerrándose las puertas del arrepentimiento.

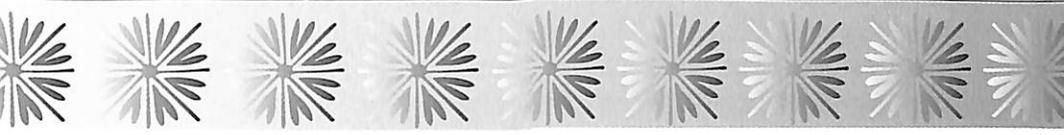
La inconstancia moral de los protagonistas es sorprendente. Viven dentro de una sociedad cristiana, practican la devoción exterior, pero, hablan y proceden como gentiles, sin noción del pecado ni del remordimiento. Calixto y Melibea van atraídos el uno para el otro por irresistible impulso. Ni una sola vez hablan de matrimonio en sus coloquios. Para ellos no existe, o lo consideran, según la errada casuística provenzal o bretona, como una institución por todo extremo inferior a la libre y delirante unión de las almas y de los cuerpos... La “Celestina” no es libro de alegre frivolidad, sino de profunda y triste filosofía, y su autor tuvo ciertamente un propósito moral al escribirle. Menéndez y Pelayo, al pensar en las emociones de los lectores, que no serán siempre sanas en todos, por razones de sexo, edad y temperamento, finaliza: “La Celestina no puede ser nunca un libro popular, porque la misma perfección y hermosura de su forma, los largos discursos y la sintaxis arcaica ahuyentan a los lectores vulgares y a los mozalbetes distraídos. Por otra parte, a tal grado de desenfreno ha llegado la novela moderna, y de tal modo han viciado el gusto y el corazón sus abominables producciones, que obras como “La Celestina” parecen ya sosas, cándidas y primitivas a los que se regodean con la pintura de las más innobles aberraciones de la carne”.

F I N



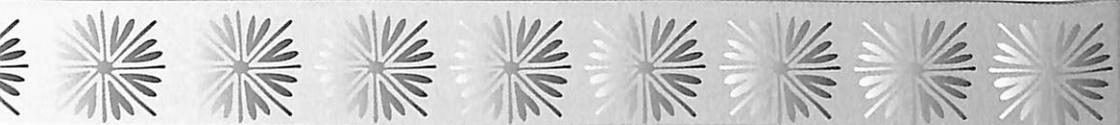
*El Burlador de Mujeres*

Don Juan ¿triumfante...?



Gusta al espíritu del hombre imitar o ver imitar por otros las acciones de la vida. Desde tiempos inmemoriales, en las plazas y establos, en lugares públicos, en los patios de los castillos, España gustó contemplar los “juegos de escarnio” y los “misterios”, como se narran y representan las “Trovas de los juglares”, en las “Partidas” de Alfonso el Sabio que, en la infancia del arte dramático, se dieron en llamar la “gaia ciencia”. Apenas si en siglo XIV aparece el diálogo en la “Danza de la Muerte”, compuesta por Rabi don Santo, a la que siguen las comedias de los marqueses de Villena y Santiago. Juan del Encina, artista y traductor de las *Églogas* de Virgilio, aparece como poeta dramático, manejando el diálogo. Le siguieron Lucas Fernández, y la “*Celestina*” de Fernando de Rojas aunque ni su autor ni el público la consideraron obra dramática sino novela dialogada, pero que influyó en el progreso del teatro hispano. Juan Fernán Pérez de Oliva es el primer trágico, imitador de Sófocles; mientras Bartolomé de Torres de Narro y Lope de Rueda, en comedias y tragedias, obedecen fielmente las normas del teatro clásico griego.

Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón de la Barca forman la pirámide del Teatro Español del Siglo de Oro. Lope Félix de Vega Carpio llenó su cabeza de poesía y su corazón de sentimientos caballerescos, aunó la poesía popular, la erudita y los libros de caballería para perfeccionar la dramática española. Borró grillos y cadenas de las tres unidades griegas -tiempo, espacio, acción- y las enterró por inverosímiles, y así construyó el genuino drama hispano, original, revolucionario y moderno, como el de Shakespeare en Inglaterra. La naturaleza, el espíritu de la raza, la teología, la jurisprudencia, las bellas artes y



hasta las mecánicas... todo lo abrazó Lope en sus creaciones teatrales, para consignar la ciencia, el arte y el espíritu español de su Siglo.

Fray Gabriel Téllez nació en Madrid. ¿Era hijo natural del gran duque de Osuna, como intentó demostrar doña Blanca de los Ríos, apoyándose en unas notas marginales puestas por algún entremetido escribano de la época en la partida bautismal del gran dramaturgo? Si lo era, vástago bastardo de Téllez Girón; si él lo sabía y se sabía postergado y pobre, sin jerarquía y, ya que no avergonzado, vergonzoso, se explican sus ironías y chufillitas sobre la vanidad de la nobleza, sobre la injusticia de las leyes sociales, sus alusiones a la igualdad de los hombres ante Dios y las leyes naturales:

*¿Qué diferencia el cielo hace,  
decid, encinas y robles,  
entre villanos y nobles  
que tanto les satisface?  
Llorando uno y otro nace,  
y con las mismas señales  
cayados y cetros reales  
lloran también al salir;  
que en el nacer y morir  
unos y otros son iguales.*

Tirso de Molina -seudónimo glorioso de Fray Gabriel Téllez- estudió en Alcalá. Y profesó en el Convento de la Merced de Guadalajara, probablemente en 1601. En 1616, embarcó en Sevilla para la isla de Santo Domingo, donde no estuvo mucho tiempo, ya que en 1618 se le vuelve encontrar en Sevilla; en 1619, en Toledo; y en 1620 en Madrid, donde un año después pertenecía a la Academia Poética, que reunía en su casona Sebastián Francisco de Medreana, clérigo y poeta muy culto e ingenioso. En 1622 tomó parte en los solemnísimos festejos poéticos celebrados en Madrid con motivo de la canonización de San Isidro. Como es lógico, no alcanzó premio ni mención algunos ni para las octavas reales -cuyo premio se llevó Guillén de Castro- ni cuatro décimas -galardón que se le adjudicó a Mira de Amescua-. De 1623 data

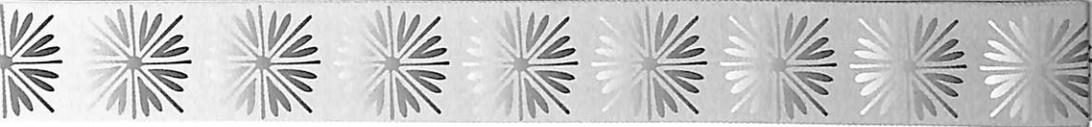
una famosa trifulca efervescente entre Tirso de Molina y Ruiz de Alarcón. Quizá de este ingenio y de sus amigos partió la denuncia ante el Consejo de Castilla, en la que se reprochaba que un fraile escribiese para el teatro y anduviera con cómicos, denuncia que le obligó a refugiarse en la casa profesa que su Orden poseía en Trujillo. Pero en 1627 ya zascandileaba de nuevo en Madrid, más grifo que nunca. En 1629 debía residir en Salamanca, como hace sospechar cierta alusión a un “muy sabio mercedario” que se hallaba en la ciudad del Tormes, hecha por el insigne fray Alonso Remón en las fiestas (1629) con que la Orden de la Merced festejó, en Madrid, a su fundador, San Pedro Nolasco. Y en este mismo año, Lope de Vega, que estaba escribiendo “El Laurel de Apolo” -impreso en 1630- le alaba así:

*Si cuando a Fray Gabriel Téllez mereces,  
Estás, ¡oh Manzanares! Temeroso,  
Ingrato me pareces  
al Cielo, de tu fama cuidadoso,  
pues te ha dado tan docto como culto  
un Terencio español y un Tirso oculto.*



En 1623 fue nombrado cronista general de la Orden en sustitución del Padre Remón, muerto en aquel año. Y con la misma fecha, definidor de la provincia de Castilla. No colaboró en la “Fama Póstuma” (1635), en honor de Lope, de quien había sido buen amigo y su mejor seguidor en la dramática. En 1638 residía Tirso en Madrid. El 29 de septiembre de 1645 fue elegido comendador o prelado del convento de Soria. Y en esta ciudad alta y fría residió hasta su muerte, acaecida el 12 de marzo de 1648.

¿Cuándo empezó a escribir para el teatro, Tirso de Molina? En 1606, según él mismo asegura en el prólogo de “Cigarrales de Toledo”. Después de Lope de Vega, es Tirso de Molina el más fecundo de los dramaturgos españoles. Entre 1609 -fecha de su primera obra “Amor por Señas”- y 1638 -data de la última, “Las Quinas de Portugal”, parece que escribió cuatrocientos dramas. De ellos, han llegado con fijeza de autor, ochenta y seis. En 1620 ya tenía escritas unas trescientas.

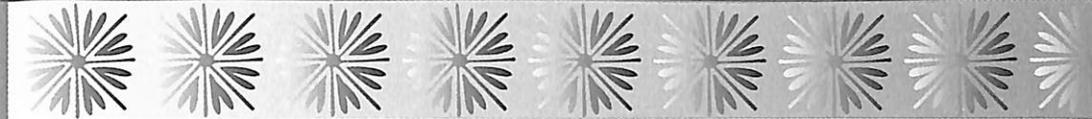


¡Asombroso caso! Como poeta cómico y satírico del teatro, como maestro del idioma, como creador de caracteres, no le supera ni Lope. Con éste y con Calderón forma la trilogía formidable que sostiene a hombros el más rico y vario teatro del mundo.

Tirso es el creador de “Don Juan”, el tipo más dramático y humano con que cuenta el teatro universal de todas las épocas, al que no exceden las mejores concepciones helénicas ni shakespereanas. Ningún otro poeta ha penetrado tan maravillosamente en la poesía de la Edad Media. Su sentido dramático es el más firme del Siglo de Oro español. Y luego... su gracia y su desparpajo, su “cara dura” para decir con garbo las mayores atrocidades, su risueña desvergüenza con festivo donaire, su picardía sutilísima, sus diálogos vivos y muy sazonados, sus chistes tan oportunos, su inventiva para el enredo y el nudo dramático, para el trance y para el lance... Cosas todas que cautivan y seducen. El libertino Don Juan es el único personaje dramático original que la literatura española ha logrado difundir por el mundo y, en tal sentido, la gloria cabe al que primeramente lo sacó a las tablas del teatro, no puede ser mayor. Si otro título no tuviese Tirso para gozar de la fama de que disfruta, bastábale con éste para merecerla cumplidamente.

Los enemigos de Tirso, ofendidos o envidiosos, se quejaron contra él ante el Consejo de Castilla (1625): “resultaba escandaloso que se permitiera a un fraile de la Merced surtir de comedias nada devotas, llenas de chismes y malicias, los Teatros de España”, según declara Romera Navarro. Tirso tuvo que abandonar la corte, dejando también de escribir comedias durante diez años. Como la mayor parte de estos dramas no se imprimieron, y están hoy perdidos, parece imposible juzgar que asistía la razón a sus enemigos. Se deduce que eran admisibles y honestos por las aprobaciones y permisos eclesiásticos otorgados para su publicación.

La trama dramática estaba tejida por Tirso, que dio paso al teatro novelesco y a la “Vis cómica”; espíritu de fecundidad que escribió trescientas piezas dramáticas en solo catorce años. Demuestra cierta ojeriza a las damas que las traza desenvueltas, livianas; a los hombres, dé-

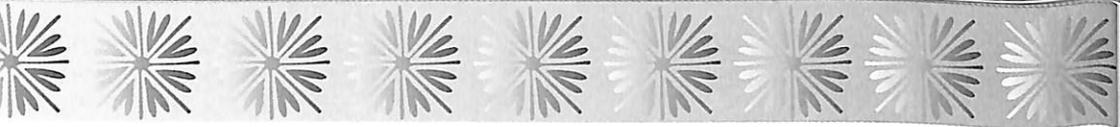


biles, tímidos, juguetes de las pasiones por las féminas. Pese al número exorbitante de las piezas teatrales aparecen solo temas monótonos, repetitivos, carentes de renovación original: matronas de alta sangre conquistan y se entregan a pajecillos, obligándoles a tapar el portillo con el matrimonio, o damas que se dejan seducir como lazo para el himeneo legal. Estos dramas llegaron a las tablas gracias al embrujo de las escenas borrascosas que describen.

¿El origen de Don Juan Tenorio? Buenas o malas, verdaderas, o falsas, Tirso halló en Sevilla tradiciones completas, que las puso en su obra. Se citaban la familia del protagonista, y el convento de San Francisco donde ocurrió la muerte de Tenorio, y hasta el sepulcro y estatua del Comendador Ulloa. El carácter de Don Juan necesitaba basarse en otros tipos poéticos, pero en él están soldados, los que van a crearse posteriormente a imitación suya y que ostenten valor indomable con la espada al cinto y bajo el sombrero de plumas, desprecio de la leyes y de toda autoridad, y de la misma muerte; incredulidad de la virtud femenina, inclinación al amor puro o constante; pero gran propensión a escarnecer a todas las mujeres que encuentre a su paso; falta de lealtad a los parientes y amigos cuando se trata de satisfacer los caprichos; en suma, el espíritu de negación satánica encarnado en el tipo de mayor grandeza dramática de la época moderna.

No sería difícil que apareciesen rastros de esa leyenda en la tradición andaluza debidamente explorada, o en algún archivo olvidado. Pero también Tirso pudo servirse de una vaga tradición oral representada, sea por el romance castellano, sea por un cuento semejante, a la cual el poeta revistiese de circunstancias concretas de lugar y de tiempo.

La obra “El Burlador”, muy célebre por participar juntamente de las cualidades del drama de carácter, del drama de costumbres y del drama fantástico es una sucesión de cuadros impresionantes que se concatenan artísticamente, gracias a la unidad que forja y centra, la figura eje del Burlador, cuya creación de personaje es la más extraordinaria del teatro español y de la literatura universal.



Desde la primera escena se teje el dédalo de la aventura galante. Es de noche en los salones del rey de Nápoles. Don Juan departe en la sombra de un rincón con la duquesa Isabela, a la que acaba de burlar fingiéndose el duque Octavio, amante de ella. Al desenmascarar el engaño, tardío ya para su honor, grita la dama por socorro. Don Juan logra escapar a la Península, con el apoyo de su tío, embajador de España. Arriba a las costas de Tarragona, y en sus orillas encuentra a la bellísima pescadora Tisbea, a la que el diocecillo del amor jamás pudo antes asaetear. Ella presencia el hundimiento de una nave y el moribundo arribo de dos náufragos: el más noble se sacrifica hasta la extenuación por salvar la vida del criado, y al fin desfallece; los socorre. Al volver en sí, el noble agonizante se encuentra en el regazo de la lindísima Tisbea, que le prodiga auxilios:

**Tisbea.** Mancebo excelente,  
gallardo, noble y galán.  
Volved en vos, caballero.

**Tisbea.** Ya podéis ver:  
en brazos de una mujer.

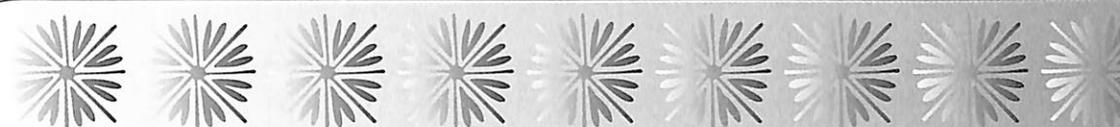
**D. Juan.** Vivo en vos, si en el mar muero.

**D. Juan.** ¿Dónde estoy?

Tisbea le alberga en su choza, le revive; y Don Juan, seducido por esa su hermosura, decide ultrajar su inocencia. La escena se traslada al palacio de Sevilla; el rey desea desposar a la hija del Comendador Don Gonzalo de Ulloa con cierto noble caballero ausente a la sazón de Sevilla y éste es Don Juan, que ni siquiera sospecha tan dichoso himeneo.

Suplanta la personalidad del duque Octavio y goza a su novia la duquesa Isabela; al querer prender el candil en la huida del falso enamorado, Isabel duda y prorrumpe con el interrogante “¿Quién eres, hombre?” y el muy ladino y afeminado entierra al viril, temerario y gallardo espadachín para contestar: “¿Quién soy? ¡Un hombre sin nombre!”: franquea el paso y corre como un gamo.

Torna la escena a la costa de Tarragona, donde se murmulla el más bello diálogo amoroso del drama entre Tisbea y Don Juan. Más tarde, cuando los vecinos y pescadores se dirigen con músicas hacia la choza de ella para celebrar fiestas en honor de los dos náufragos, la mu-



chacha enloquecida sale corriendo y gritando, acosada por trágica desesperación: porque Don Juan, tras seducirla, ha huido con su criado. La cabaña es consumida por las llamas, Tisbea intenta arrojar al acantilado, con aquel llanto conmovedor:

*¡Fuego! ¡Fuego zagales, agua, agua!  
¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!*

El Burlador arriba a Sevilla. El marqués de la Mota, su compañero de truhanerías, en diálogo el más atrevido de todo el teatro de Tirso, le confiesa el amor que le consume por Doña Ana de Ulloa, y ensalza su hermosura. Mediante astuta y desleal estratagema, Don Juan se introduce en el aposento de Doña Ana, la amada de su amigo el marqués, y la esposa que le destinaba el rey a Don Juan, que aún lo ignora. Sorprendido en la estancia por el padre de ella, el comendador de Ulloa, salen a relucir las espadas, y el Burlador lo mata. Don Juan, que no ha sido conocido por la justicia, parte desterrado de Sevilla por el escándalo de Nápoles.

Allende la campiña, al pie de los ramales de la Sierra, se extiende el pueblecito de Las Dos Hermanas, donde Don Juan asiste a una boda de aldeanos; allí se desarrolla el suceso más triste y a la par más gracioso: el Burlador galantea, requiebra, seduce y burla a la desposada, casi en las mismas barbas del marido. Mar y tierra interponen el castigo y la alevosía; pues nuevamente, burlando, el destierro, se halla en el templo de Sevilla, donde se ha dado cita con su criado Catalinón. Yace ahí el sepulcro del comendador Don Gonzalo de Ulloa; al pie del túmulo se lee la fatídica conminación del muerto:

*“Aquí aguarda del Señor,  
el más leal caballero,  
la venganza de un traidor”.*

¡Venganza para poder reposar en la tumba, anhela el vejestorio y bizarro de piedra! Pues bien, Don Juan acepta la vindicta, y le invita con guasa a cenar aquella noche en la hostería, donde podrán concertar las

reglas del duelo. En llegando la noche con sus tinieblas, acompasadamente acude el comendador. Este episodio y la cena son fantásticos y de intensa emoción y arte. Al cabo de la cena, el convidado de piedra despeja a la servidumbre y al menaje, e invita a Don Juan, a su vez, a cenar con él en el templo; el Burlador compromete su palabra. En la escena siguiente, Don Juan y su mozo penetran en las naves del templo y se sientan junto a la tumba de Don Gonzalo. Durante la tétrica comida, el Burlador se muestra sereno y arrogante:

D. Juan. Ya he cenado, haz que levanten la mesa.

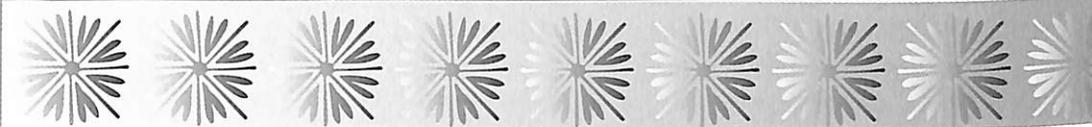
D. Gonzalo. Dame esa mano;  
No temas la mano darme.

D. Juan. ¿Eso dices? ¿Yo, temor?  
(*Le da la mano.*)  
¡Qué me abraso! ¡No me abrases  
con el fuego!

D. Gonzalo. Este es poco  
para el fuego que buscaste.  
Las maravillas de Dios  
son, Don Juan, investigables,  
y así quiere que tus culpas  
a mano de un muerto pagues.  
Esta es justicia de Dios:  
*Quien tal hizo, que tal pague.*

D. Juan. ¡Que me abraso, no me aprietes!  
Con la daga he de matarte...  
Mas, ¡ay! que me canso en vano.  
De tirar golpes al aire...  
.....  
¡Que me quemó! ¡que me abraso!  
Muerto soy. (*Cae muerto.*)  
.....

D. Gonzalo. Esta es justicia de Dios:  
*Quien tal hizo, que tal pague.*



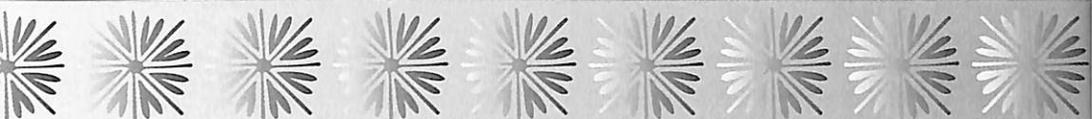
Así fenece Don Juan, burlador del honor de las mujeres, de la santidad del juramento (que siempre hace con reservas mentales: juro a esos ojos bellos...), y que solo mantiene en estima el valor. Y con esos vicios y lacras, Don Juan no resulta repulsivo: tal es la talla de su grandeza; porque es el tipo del gran señor, el ejemplar de la juventud misma, con la vena propia de la locura. El Burlador no es encarnación de la perversidad: en el naufragio expone su vida por salvar la de Catalinón. Fuera de la seducción morbosa que siente por las mujeres, es fiel y caballeroso, y así atestigua su mozo, en fuerza de la verdad:

*Como no lo entreguéis vos  
moza o cosa que lo valga,  
bien podéis fiaros de él;  
que en cuanto en esto es cruel,  
tiene condición hidalga...*

Su vida está tejida de la fatalidad y violencia de los elementos desencadenados por la pasión femenina. Desprecia los convencionalismos, se teje su antimoral; cree en Dios, pero su desviación pasional arrasa con las raíces de la fe. Cuando está a punto de cometer la maldad, y escucha por boca de otro el grito universal de la conciencia, el aviso de la voz del derecho natural y la presencia de Dios, responde ateamente: *¡qué largo me da!* Y con la audacia sacrílega del aguijón de la carne plantea la tesis teologal y batallona de la predestinación y del libre albedrío:

Tisbea:           Advierte,  
                          mi bien, que hay Dios y que hay muerte.  
Don Juan:        ¡Qué largo me lo fiáis!

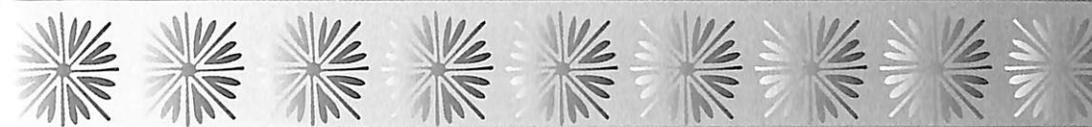
Él no duda de la existencia de Dios, ni de su justicia, pero se siente joven y lejana la muerte: gocemos hoy de la primavera de la vida, que tiempo quedará en el mañana para el arrepentimiento. Empero la justicia divina, que no se atiende a plazos, inesperadamente le corta la existencia, y Don Juan se condena.



Américo Castro define con destreza el complejo concien- cial: “Tirso proyectó a su héroe sobre las tablas a modo de vendaval erótico, y dis- puso su trayectoria con una técnica violentamente impresionista. En rauda y brusco impulso el *burlador* de España se opone al cielo y a los hombres, y erige su temperamento en norma absoluta de su vida... El invento de Tirso consiste en haber personalizado en un alma audaz la oposición a los principios morales y sociales, y en haberlo hecho con tanta intensidad, que los reyes se estremecen al contacto del protervo galán, y la Justicia eterna tiene que recurrir a sus más eficaces rayos”.

El carácter de Don Juan es una de las grandes creaciones en la lite- ratura mundial: dentro de la moderna, solo Don Quijote, la Celestina, Hamlet y Fausto le igualan en originalidad, profundidad y universali- dad; y de todas ellas, Don Juan es el personaje que más veces es copia- do e imitado en las letras y en las artes. No todos los escritores y artis- tas coinciden al fijar la atrevida personalidad en el lienzo, en la esce- na, en el poema o en el pentagrama. Y así, condenado y revestido de tétrica grandeza en el drama de Tirso, se lo ve luego retocado, pero ja- más mejorado: arlequinesco en la farsa italiana; ateo y brutal, en el tea- tro inglés; trivial y realista, con Molière; romántico, con Grabbe; con- secuente, hasta morir blasfemo, con Dumas; y en realidad enamorado, con Zorrilla. Aunque toda una legión de escritores eminentes, como Mérimée, Goldoni, Bernard Shaw, Flaubert, Guerra Junqueiro, Miguel de Unamuno, Kierkegaard, Hoffmann, Benavente, Lod Byron, Azorín... han evocado con numen feliz y perpetuado la estirpe de este hé- roe, El Burlador de Sevilla, la obra matriz, continúa siendo la más ge- nial expresión del donjuanismo.

Henchido caudal de comentarios, estudios y dramas surgen del Bur- lador de Tirso. El Mercedario concretó las historias legendarias, míti- cas y consejas dispersas por España; y al darles forma artística, creó el personaje real y universal e insustituible, del que no se puede fijar el punto donde empieza la leyenda y donde termina la historia. Personaje hierático, deficiente de esas situaciones que prenden la llama del amor; imperfecciones brotadas especialmente cuando las burladas de- mandan ante el rey las injusticias de Tenorio, sin voz alguna sonora en

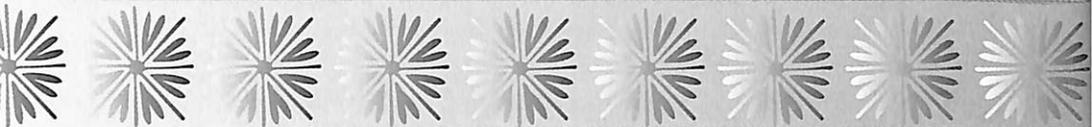


defensa del ofensor. La mejor figura de mujer es la de Tisbea, de atrevimiento altivez, frente a las otras compañeras de ultraje; ella menosprecia al galante, pero va en su pos, sin enamorarse de él, a fin de adquirir escenarios esplendentes, ofrecidos por la labia de Don Juan:

*“Yo a ti me allano,  
bajo palabra y mano,  
de esposo...”*

expresiones espetadas por la moza como fórmulas bastardas de amors, incapaces de despertar la pasión espiritual: Tisbea no se enamora por ellas ni tampoco del galán, sino que se vende a mal comprador. Isabela cede al señuelo y cae en la red por hallarse a oscuras, y cree estar con su prometido Octavio y conseguir eficaz matrimonio. Y la pastora Aminta, débil intelectualmente, se entrega al embaidor estimando dar remate a la legalidad de las bodas con Batricio, en el tálamo nupcial; mas se da cuenta de la postración del reino cuando sentencia: “la desvergüenza en España se ha hecho caballería” ¡y en tiempo de los feroces Austria...! El protagonista dramático se ha topado con mujeres simples, incautas; otra trama habría optado la escena con mujeres de perfilada personalidad, reacias al dulzor del piropro y a la autosugestión. Menguado es el arte de Tirso, sin sello de audacia estética y con feble pujanza al vencer vallas afectivas que guardaban mercado femenino ayuno de sentimientos profundos, dispuestos a la batalla y a las escaramuzas del amor. El mismo Don Juan mata al Comendador para abrirse paso en la fuga: es el asesinato por instinto de salvación. ¿Obró bien o mal? Está acorralado, y solo siente la instigación animal como acicate para hundir la estocada. Al término de la acción, atisba el advenimiento de la justicia distributiva del bien y del mal “pide quien le confiese y absuelva” lejos del apasionamiento de conciencia dogmática y únicamente por moción del subconsciente ancestral; y muere sin sentir en el alma la infinita piedad de Dios.

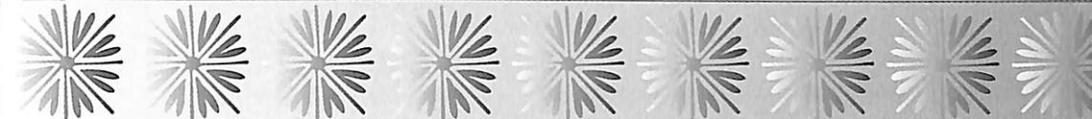
El lenguaje de Tirso, libre por lo común de culteranismos y conceptismos, se caracteriza por ciertos neologismos, formados con adjetivos y verbos derivados del sustantivo; los más atrevidos suelen ponerlos en boca de los caracteres jocosos. Estas innovaciones eran meditadas. El



vocabulario es singularmente rico, y abundantísimas las frases castizas, los modismos y refranes. Es, también, un consumado maestro del estilo; sus diálogos brillantísimos. En riqueza, propiedad y galanura, el lenguaje de Tirso en el verso corresponde al de Cervantes en la prosa.

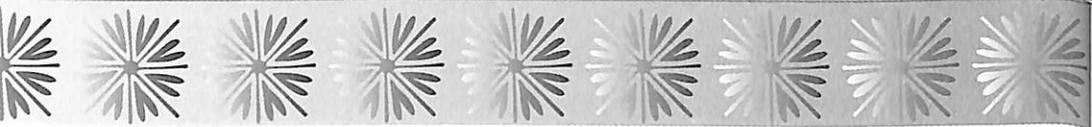
Se invoca la experiencia de Tirso como fraile confesor de mujeres para explicar su conocimiento del alma femenina; pero no es preciso analizar muchos misterios, porque se trata de recursos psicológicos de gran simplicidad, girando en torno a una constante situación favorita; la mujer como organizadora y triunfadora de una acción, tal vez porque esa apoteosis revela la fuerza femenina, aunque no hay que pensar que sea lo mismo que simbolizó Goethe en el eterno femenino que *zieht uns hinan* (“tira de nosotros hacia delante”). El feminismo de Tirso se evidencia en que no es solo en las comedias de intrigas donde mejor le sirve la situación de mujer protagonista: en el drama histórico, su máximo logro, es precisamente “La prudencia en la mujer”, y tampoco se ha de olvidar su “drama americano” *Amazonas en las Indias*, sobre Pizarro y esas míticas viragos, que resultaban capaces de amor y de celos, llegando a ponerse mantos de “tapadas castellanas”. Nace el primer Don Juan como engendro de una situación social; brota de un fraile que hizo los posibles esfuerzos anímicos para revestirse con el férreo dogmatismo de esa época. La sociedad del primitivo Don Juan impuso sus manos en los planos íntimos del individuo: le presentó las reglas para la mejor manera de amar y de creer; esta fue la cadena aherrojante para la potencia de la personalidad en las goteras del Siglo de Oro; la reacción se concretó tempestuosamente en forma de mito, de símbolo, de signo, en la creación de Juan Tenorio.

¿Hay hombres dotados de signos físicos de feminidad -leves o no tan leves- que desde el punto de vista sexual se comportan con la normalidad más absoluta? El preclaro sabio Doctor Gregorio Marañón en “Los Estados Intersexuales” contesta así: “Puede ésta, (la normalidad) empero, coincidir con alteraciones de la psicología y del carácter, que, aunque no directamente eróticas, nosotros interpretamos como sexuales secundarias: falta de aptitud para la lucha por la vida, fácil dominación por la mujer, tendencia al amor donjuanesco, excesiva, afectivi-



dad...” Aquel literato y médico, fundador de la sexología en su país, no solo admite hombres feminoides, sino que clasifica entre ellos a Don Juan Tenorio, por su función afectiva; es decir que se desploma ese vulgar criterio de “machismo” al amor donjuanesco burlador de mujeres, ya que ese hombre sólo vive alrededor del sexo femenino sin esperanza de la liberación de su personalidad. Confirma el galeno su tesis cuando inserta otro estudio apodíctico: “Otro tipo de conducta psicosexual hipoviril es, a mi juicio, el AMOR DONJUANESCO... El mecanismo en virtud del cual el instinto del hombre en los casos de máxima diferenciación -de máxima varonía- se va agudizando hasta convertir el objetivo de su instinto en un tipo individualizado de mujer. El amor monogámico sería, pues, el prototipo del amor normal del hombre; y lo será seguramente, con mayor frecuencia cada día, a medida que la humanidad, aun en su adolescencia, evolucione hacia la perfección, hacia la madurez. Por el contrario, el amor epidérmico y superficial, que no se nutre de una libido profunda, sino, sencillamente, de una técnica sabia en el arte de la seducción y en el mecanismo de la relación amorosa, es el típico de los hombres de conducta psicosexual hipoviril; y no raramente, incluso de libido indiferenciada -cínica- y aun de morfología equívoca”. De acuerdo con el estudio de Marañón, Don Juan Tenorio resultaría un “hipoviril”, por la deficiencia e impureza de la libido masculina, un continuo husmeador de la hembra, incapaz de la acción viril de la monogamia, de la perpetuidad y formación recia de la prole; en fin, un anormal feminoide. Con la certeza de que nadie ha corregido esta doctrina, desde que la formulo Marañón en 1930.

El silencio en los autores clásicos es de elocuente profundidad; incita a la meditación y trabajo del lector, el que tiene que intervenir como intérprete de la alusión, con las reflexiones sugerentes que suplan y lean los espacios suspensivos. Tirso de Molina y Gregorio Marañón demuestran la equivocación y yerro que adolece el amor periférico, pasional de Tenorio: estremecimiento y flamear de epidermis, espasmo fisiológico que, si brota de naturaleza anormal, implica la tremenda responsabilidad de conciencia, provocando el cataclismo en la perennidad eterna del hombre. Es la misma maldición de Dante grabada en

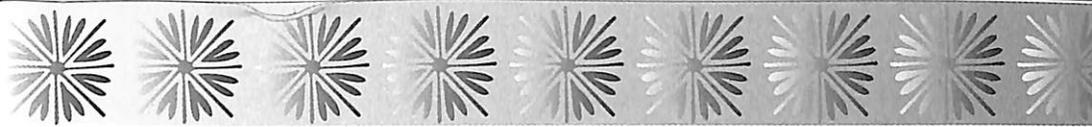


el dintel del pórtico infernal: *lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*, Vosotros los que entráis, dejad aquí toda esperanza.

En este contexto del encuentro personal es donde se ponen ahora de manifiesto las posibilidades humanas de todos los elementos del hombre y de la mujer: diferencias fisiológicas, erotismo, caracterizaciones psicológicas, las infinitas elaboraciones culturales, sociales, económicas... Todo eso son posibilidades de lenguaje y reconocimiento del otro como otro.

A la sexualidad pertenece de otro modo específico la fecundidad, que está predispuesta en la estructura biológica y fisiológica del hombre y de la mujer y que reviste también una dimensión interpersonal: establecimiento de nuevo diálogo con nuevo ser, transmisión de las verdades, de los valores que confieren a la existencia la razón del ser, vivencia de reconocimiento recíproco como hombre y como mujer en el trabajo común por el hijo. La mujer, sustancialmente, está dispuesta para el juego sentimental y orientada hacia la afectividad, y es su propio destino dedicarse principalmente a la procreación y cuidado de la especie. La mayoría de las mujeres que figuran en la literatura sobre Don Juan están poco vinculadas al eje de las cuestiones del personaje, poco incorporadas a su ambiente y a su época. Parece que aquellas que “burla” el resquebrador fuesen fichas externas, puestas en distintos lugares, para que el Tenorio ejerza su capacidad amatoria, pero sin ligazón directa con la intrínseca substancia del argumento; ellas persisten sin variación dentro del marco de la época del Comendador, aparecen como piezas de un estilo de sociedad, sin más tensión propia que su clausurada feminidad; son mujeres con el dogal de las circunstancias sociales que se evaden, hacia los brazos de Don Juan, de las muchas represiones con que las sujetan la sociedad y los principios que las amordazan.

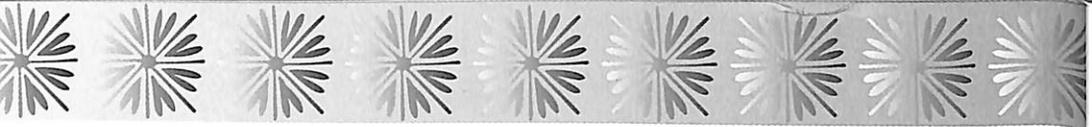
Por todo aquello, la estructura hombre-mujer es la que más profundamente expresa y manifiesta en el ser humano su naturaleza interpersonal. Y es al mismo tiempo el camino normal para realizarla. Aquel texto tan antiguo de la Biblia, expresa la esencia de la antropología



moderna cuando afirma que “Dios creó al hombre a su imagen: los creó hombre y mujer”. Torcer esta armoniosa finalidad, fuera de ser antinatural y antihumana, egoísta y brutal, hedonista e ilícita contra la organización de la mujer apta para el hijo, revierte al monarca de facultades gloriosas y procreadoras en ser característico propio del reino de los animales.

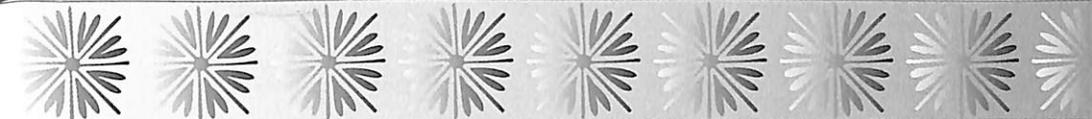
En la plenitud del Tenorio se estampan el sello y la capacidad de desafío a la opinión pública imperante, condiciones que él tiene confiadas a la suerte y a la punta de la espada. No se trata de un acto reflexivo sino de dotes vinculadas más allá de la razón, y enclavadas en su ser como patrimonio íntimo de su individualidad, es ese fluir de su conciencia, de cuyo caudal de habilidades tiene noticia certera, sin explicación discursiva y acreditadora, se siente capaz de rechazar ciertas fórmulas incómodas, cuyo sentido vital no cuadra en la planificación de opiniones imperantes; jamás reflexiona Don Juan en la aniquilación que le puede sobrevenir, a la que enfrentaría con su arrojo, su reto y la esgrima de la espada, y triunfa habitualmente, como el mensajero que cumple la misión encomendada por el destino previsto, inconsciente del mensaje que porta, pero saliendo a salvo de todos los peligros que se interponen a su pasión.

La capacidad de enamorado es como el duende del personaje, es el impacto de su forma de ser, el beleño que brota con estilo mágico y encantador para narcotizar los sentimientos amorosos; Don Juan sabe expresarse de manera diferente al común de los mortales: su vocabulario no exprime intelectualidad ni razones de los valores de la personalidad femenina; se vierte sobre lo que dice alumbrando el contenido significativo y hasta el simbólico de cuanto toca. Su lenguaje es más una recitación que una exposición; modula lo que dice con el tono apropiado y las inflexiones melifluas de la voz. Don Juan no responde a las preguntas ni tiene en cuenta los suspiros de su pareja, a la que contempla y convierte en musa de su inspiración. Cada detalle que en ella observa aviva su propia inspiración y aumenta el caudal de su melodía; arranca de la mujer la lógica, la envuelve en nubes de fantasía y borda el encanto de la situación con los caracteres referentes a ella.



El arte del piropo es el primer código de este gustador de hermosuras; es más que un estilo de proceder; es la sustancialidad misma del ser que se inmiscuye tempestuoso en cualquier forma, avivándola. Signos, datos y señales aumentan el voltaje en el aliento de Don Juan; es el néctar espiritual que se siente, cuando la sencilla bandera de la nación pasa automáticamente de signo representativo a símbolo de la patria. Es aquello que es calificado como comedia por quienes se sienten huérfanos de altos sentimientos y lo estiman así, y como sentimiento fingido por aquellos que son incapaces de sentir y que, por no notar lo ajeno en sí mismos, lo consideran como ficción. Calcula muy bien la distancia necesaria para transportar su mensaje a quien le ha llamado su atención; su propio interés le guía y le va dirigiendo en su juego, con caso omiso de la corteza anestésica o retorcida con que le encaramela. La capacidad de enamorar de Don Juan navega tranquila y segura sobre olas sencillas o encrespadas cuando la reflexión y la consideración ponderativa se oponen a su paso. El arte de seducir es mucho más que la técnica sugestiva de acertar y fijar la atención ajena, para posteriormente canalizarla; se trata de llegar a conducir los intereses profundos y vitales hasta ponerlos en paso de vencedores; luego ellos mismos se transforman en productivos y logran aprisionar al “yo” estimulado. Toda mujer está enclavada en la cadena de las generaciones para transmitir la potencia que lleva en el vaso de sus entrañas; y el papel de Don Juan es la toma de conciencia de tan ingentes posibilidades. Esa capacidad lisonjera de Don Juan no es una técnica; él no enseña a amar a las mujeres, no es un Casanova. El Donjuanismo tampoco es iniciación al placer, Don Juan no dicta clases de arte amatorio; él no necesitó leer el libro de Ovidio para aprehender estrategias favorecedoras del juego amoroso. Obliga a descubrir los sentimientos amorios que toda mujer posee, y luego pone la marcha hacia la feminidad de la presa.

Él no ha matado a sus víctimas, resuena esta expresión, asegurando que el criminal fue el destino, y no admite el epíteto de victimario porque afirma que el causante y responsable es el vigor energético de su impulso, que se dispara y sucumbe a quien se le interpone. Su pecado no son los amoríos. El orgullo juvenil le arriesga por los desfiladeros amorios. El tiempo y la reflexión son capaces de domar esa tenden-



cia eléctrica, pero no tienen fuerza para someter al propio “yo” a la suprema orden del Creador. No existe pacto posible con la soberbia: solo el acto superior de amor y compunción puede abrir los brazos de Dios. Aunque Tenorio franquea todas las puertas de la pasión sin vallas defensoras, su corazón permanece abroquelado al verdadero amor, mísero como es, como el Satanás de Dante, e incapaz de amar sumergido en el témpano de hielo, sobre el que hasta las lágrimas de coraje y despecho caen como gotas de nieve. Es la razón potísima de Tirso: luego de confirmar que Don Juan es pillo redomado, truhán y perfecto sinvergüenza, determina paralizar la Misericordia Divina; y, dando paso a la Justicia, a que el precito ruede por la eternidad como simple salvaje, villano y abusador. ¿No fue esa misma la determinación del alma gigante de Miguel Ángel en el artesonado de la Capilla Sixtina, cuando con el torso hercúleo del Belvedere y las manos crispadas del poder divino, el Pantocrátor de tremenda majestad precipita a los réprobos en las fumarolas volcánicas del infierno, al peso de la maldición: “Id malditos al fuego eterno”?

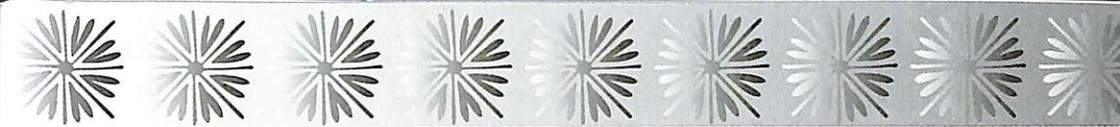
Tirso, teólogo dramático, creó a Don Juan como figura universal que representará eternamente al hombre conquistador de la mujer, enemiga universal. En cumplimiento de este nefasto hado, desafía a los hombres y al mismo Dios, sin importarle ni calificar los medios -duelos, engaños, muertes- con tal de alcanzar el fin. Fue la doctrina de ciertos humanistas y de Maquiavelo. Ese símbolo solo pudo ser creado por un español y en la época del Renacimiento, y gracias a estas circunstancias es universal e hispánico. Pero hasta el Renacimiento -época de rebelión individualista contra el sistema católico del Medievo- no pudo darse el tipo de aquel máximo rebelde e individual contra las leyes morales, pues Don Juan conquista a las mujeres como César Borgia con el poder político a fuerza de asesinatos, y Fausto con la ciencia vendiéndose al diablo. Don Juan fue un personaje del Humanismo para quien la mujer no era ya la madre, ni la hija, ni la esposa, ni la novia, sino una enemiga natural que debía ser conquistada a sangre y fuego, a engaños tácticos, a la usanza empeñada en las tierras recién descubiertas.

Este Don Juan quebrantador de las leyes éticas del amor solo podía



producirse en España; en este país era posible la rebeldía moral antes que la intelectual; otros países europeos más intelectuales engendraron rebeldes de pensamiento contra el dogma, ahí están los herejes, filósofos y pensadores individuales desafiando al sistema cristiano y tradicional, que a muchos condujo a la hoguera. Don Juan murió pidiendo confesión por ser de un país católico donde la rebeldía espiritual no cobró ingente fuerza; no podía nunca expresar ese “ego” individualista de rebelión propia del Renacimiento, sino solo en el clima moral determinado: en el de la inviolabilidad al honor de la mujer.

En las otras naciones europeas, durante el Renacimiento no existió ese clima de “honor tremendo”, ya que la conquista de la mujer, más libre y cortesana, su conquista resultaba fácil y sin estratagemas; en esos países la mujer era la que seducía al hombre; a modo de la Laura del suspirante galán de Petrarca. En España, pueblo de mayor influjo árabe, y donde la mujer estaba encerrada en la fortaleza del honor, fue posible asaltar con horror el castillo roquero femenino. Don Juan sedujo solo mujeres españolas: si nobles, como Isabela y Ana y si plebeyas como Tisbea y Aminta. En el Tenorio se destaca un rebelde moral, pero no de pensamiento; su soberbia es el caso de capricho enhiesito, pero nunca el que se atreve o pretende equipararse con Dios o desear sacrílegamente ser más que Él. “Tan largo me lo fiáis” responde cuando le amenazan con el castigo divino, es decir que para entonces “ya me arrepentiría ante Dios”. La obra es Teología pura, drama de predestinación y libre albedrío. El libertino creció en el ambiente del Renacimiento y del Catolicismo propios de España: él se forjó y seguirá representando el tipo de tantos españoles, reales o legendarios, nobles o pecheros: por eso Tirso lo situó en Sevilla, donde el Oriente y el Occidente se fundieron en esa época. Es figura universal en cuanto surge renacentista de rebeldía, y conquistador de máximo individualismo, hombre bandera de la humanidad. Tirso acertó a plasmar ese doble valor: universal, hispano y modelo de todas las imitaciones que se gestan en la estética del arte. En verdad que es un mito poseedor de humana grandeza, cuyo fondo es pobre de grandeza humana. ¿Quién envidiará, pese a los goces alcanzados y al estallido de la fama, a esa alma perseguidora del amor y caída de la soberbia a la desesperación, en los



dinteles mismos de la eternidad? Don Juan muere joven -treinta años- y deja en herencia el mito a los diletantes en las correrías amorosas, a los falderillos con pujos de héroes de hojalata, a los “tenorios de gallinero”. La grandeza del Burlador no está en sí mismo, sino en la lucha entre la vida -vigor y savia creadora- y la muerte -negación y sombra-; los dos brazos de la palanca con el punto de apoyo en él se equilibran en su armonía de fuerzas; y, además, en el hecho de la fusión de dos pecados capitales: el egoísmo y el egotismo, el orgullo y la vanidad, la soberbia y la concupiscencia de la carne: el orgullo en la nave y la sensualidad en la sentina. Jamás pueden cambiar ni dejar al ser gallardo, calavera y mendaz por la timidez de encararse a la verdad de los crímenes: sigue a la mujer y no se enamora, es libertino y no se desgasta, hombre de apetitos sin ideales: “Esta noche he de gozadla”, expresión de su apetito incontrolable; y “tan largo me lo fiáis”, careta de su soberbia y rebeldía de ángel caído.

Personaje el de Tirso de Molina exageradamente infantil, caprichoso y malcriado; juega con el amor, como el bucanero al encender la pipa de tabaco sobre un barril de pólvora; con el poder demoníaco de la carne, voluptuoso y perverso, arrogante y generoso derrochador, soberbio y mentiroso; desde el escenario barroco irrumpe en la literatura universal, con odio atávico contra la mujer, arrancando con vibración erótica la joya del honor. Pero antes del dramaturgo de la Real y Celestial Orden de la Merced jamás se trató de Don Juan, y después de él, siglo tras siglo, se ilumina, se perfecciona con pasión, se esculpe con mudanzas cada faceta del seductor. La puerta quedó abierta, y el tesoro encontrado y la creación del personaje burilada. Los años y los días de estética y lucubración agigantarán la capacidad creadora de la humanidad, enquistada en los mármoles del arte eterno.



