

Alfredo Rodríguez López-Vázquez¹

Universidad de A Coruña

España

DEL MITO DE DON JUAN A LAS SOMBRAS DEL TENORIO

Resumen

Estudiamos la historia, transmisión textual y significado de la primera versión del mito de Don Juan y aspectos de su primera evolución en la transmisión española del mito.

Palabras clave: mito, Don Juan, teatro, aproximación histórica.

Desde el año 2005 sabemos documentalmente en qué año se representó por primera vez la primera versión del mito de Don Juan y qué compañía teatral lo hizo. En agosto de 1617, con el título *Tan largo me lo fiáis* lo representó la compañía de Jerónimo Sánchez en Córdoba, aunque muy probablemente, como señala el descubridor del documento, se habría representado antes en Sevilla y la compañía de Sánchez seguiría luego en dirección a Toledo y Madrid. Años después, hacia 1634–35 se editó esta obra, a nombre de Calderón de la Barca, en la imprenta sevillana de Simón Faxardo, que entre sus muchas tropelías había editado poco antes *La vida es sueño* a nombre de Lope de Vega. Esta atribución a Calderón tiene

¹ alrolova@yahoo.es

tan poca fiabilidad como la atribución a Tirso de Molina de una variante de la obra original con el título *El burlador de Sevilla*. Es decir, ninguna fiabilidad. Los editores, y sobre todo los editores de comedias *sueltas* imprimían las obras de cualquier autor poniendo en la portada el nombre de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca. De hecho, se ha dado el caso de que una misma obra, *El infanzón de Illescas*, ha sido impresa primero a nombre de Lope, luego de Calderón y finalmente, ya en el siglo XIX, a nombre de Tirso. En este caso ya con un texto alejado del original y también de la edición a nombre de Calderón. Conviene insistir en estas prácticas fraudulentas de los avispados y poco escrupulosos editores del siglo XVII, porque en el caso de la primera versión del mito de Don Juan disponemos de tres autores posibles y de tres títulos diferentes; los autores son Calderón, Tirso de Molina y Andrés de Claramonte; los títulos, *Tan largo me lo fiáis*, *El convidado de piedra* y *El burlador de Sevilla*. No solo esto no es raro, sino que es lo habitual. Por poner un ejemplo notable, que afecta a una obra maestra de Calderón, *El alcalde de Zalamea* se imprimió también con el título *El garrote más bien dado* y a nombre de Francisco de Rojas Zorrilla, aunque hay también una primera versión del personaje y el tema, impresa, cómo no, a nombre de Lope de Vega.

Pero vamos ahora a situarnos en la perspectiva del espectador de 1617 que asiste, por primera vez, a la representación de una obra cuyo título corresponde a un refrán o dicho popular, todavía usado hoy en día: *Largo me lo fiáis*. Hay constancia del uso de esta expresión en un autor del siglo anterior, Juan de Timoneda, que usa ya la expresión en una obra impresa en 1570, *Sobremesa y alivio de caminantes*.

El espectador cordobés de 1617 está en una situación fulgurante, en la que en las primeras siete redondillas (28 versos octosílabos, un minuto de tiempo escénico) se encuentra inmerso de lleno en un conflicto de tipo criminal, en donde hay un suplantador de identidad y una seducción nocturna con engaño y alevosía. El misterio es tan agudo que el personaje suplantador, el criminal que ha gozado nocturnamente de los favores de la Duquesa Isabela, todavía no tiene nombre. Sabemos quién no es, no es el Duque Octavio, a quien ha suplantado, pero no sabemos todavía quién es. Es, como el propio personaje dice: “un hombre sin nombre”. El pasaje es este:

ISABELA: Salid sin hacer ruido, Duque Octavio.

DON JUAN: El viento soy.

ISABELA: Aun así pienso que hoy aquí habéis de ser sentido, que haberos dado en palacio entrada de aquesta suerte, es crimen digno de muerte.

DON JUAN: Señora, con más espacio te agradeceré el favor.
ISABELA: Mano de esposo me has dado, Duque.
DON JUAN: Yo en ello he ganado.
ISABELA: El aventurar mi honor, Duque, de esta suerte ha sido, segura con entender que mi marido has de ser.
DON JUAN: Digo que soy tu marido y otra vez te doy la mano.
ISABELA: Aguárdame y sacaré una luz para que dé, de la ventura que gano, fe, Duque Octavio. ¡Ay de mí!
DON JUAN: ¡Mata la luz!
ISABELA: Muerta soy. ¿Quién eres?
DON JUAN: Un hombre soy que aquí ha gozado de ti.
ISABELA: ¿No eres el Duque?
DON JUAN: ¿Yo? No.
ISABELA: Pues di quién eres.
DON JUAN: Un hombre.
ISABELA: ¿Tu nombre?
DON JUAN: No tengo nombre.
ISABELA: ¡Este traidor me engañó! ¡Gente, criados!
DON JUAN: Detente.
ISABELA: Mal un agravio conoces.
DON JUAN: No des voces.
ISABELA: Daré voces. ¡Ah del Rey, soldados, gente! (*Sale el REY DE NÁPOLES*).

Los 28 versos se distribuyen en 23 réplicas; es decir: el diálogo entre ambos personajes es vertiginoso. La media de cada réplica es 1,2 octosílabos. El descubrimiento, la revelación del crimen que se acaba de perpetrar se hace de forma fulgurante, sin respiro para el público.

Esto es el mito de Don Juan: un hombre, en realidad un jovencuelo de menos de veinte años, como veremos más adelante, que seduce y burla doncellas que creen estar entregando su cuerpo a su futuro marido, en este caso al Duque Octavio. El ‘crimen’ al que se alude es una violación y atentado al honor, con el agravante de haberse producido en Palacio. El espectador todavía no sabe dónde, pero lo sabrá pronto: en Nápoles. Tampoco sabe en qué tiempo suceden los hechos, si la situación es contemporánea o es de siglos atrás. Inmediatamente, a los gritos indignados de la Duquesa burlada, salen el Rey (el lector sabe que es el de Nápoles) y el embajador de España, don Pedro Tenorio. Entre todos acorralan al criminal suplantador y le conminan a la rendición: “Daos a prisión, caballero”, dice Pedro Tenorio, y el criminal, arrogante, contesta: “La muerte espero por la punta de esta espada. Llegad a comprar mi vida, que ha de ser tan bien vendida como de todos comprada”. La osadía es de

calibre: un embozado que tiene a raya con su espada al embajador y la guardia real. Finalmente el criminal embozado accede a entregarse, pero solo al embajador y haciendo respetar su rango de caballero. El criminal es el sobrino del propio embajador.

Hoy en día, en pleno siglo XXI, sabemos que esta obra fue la generadora de un mito teatral poderoso, el mito de Don Juan, personaje sobre el que en 1999 se publicó en Francia un *Dictionnaire de Don Juan*, de cerca de mil páginas; y sabemos que es un mito porque se conocen más de 200 variaciones de la historia del seductor itinerante y fugaz, y entre esas doscientas obras hay varios dramaturgos galardonados con el premio Nobel, como George Bernard Shaw, Henry de Montherlant, Echegaray, o Dereck Walcott y hay, por supuesto, literatos o dramaturgos universales como Molière, Lord Byron, Goldoni o Pushkin. Todas las culturas occidentales han aportado sus variantes y esto es lo que certifica el carácter mítico, más allá del siglo en el que fue creado el personaje y más allá del siglo en el que el personaje actúa en su primera aparición en escena: el siglo XIV, la convulsa época del reinado de Alfonso Onceno de Castilla que, en efecto, entre 1340 y 1350 tiene a cuatro hermanos Tenorio dentro de su círculo íntimo de nobles con privilegios: Alonso Tenorio, almirante mayor de Castilla, Mendo Tenorio, Juan Tenorio y Pedro Tenorio. Por lo tanto, en su origen la obra fundadora del mito es simplemente una obra histórica, con personajes reales, históricos y un monarca que vive en la época en la que los hechos se sitúan. ¿Cómo salta, en menos de medio siglo, de los corrales andaluces a los teatros de Nápoles y a las improvisaciones de la Comedia del Arte italiana y finalmente a los representantes de la compañía francesa del poderoso hermano del monarca Luis XIV, donde actúa Molière? Porque, como ha observado, entre otros estudiosos, Teresa Megale, también en tierras italianas al espectador le resulta fácil identificar un modelo al que responde Don Juan Tenorio en sus repetidas fechorías. En esta primera unidad dramática, Don Juan ni siquiera está acompañado de su criado, Catalinón, imprescindible en las otras tres aventuras eróticas y, bajo diversas formas, esencial en las variantes del mito: Sganarelle, Leporello o Ciutti, según vayamos a la obra de Molière, a la ópera de Mozart o a la obra de Zorrilla, la que realmente ha absorbido el mito de Don Juan, que en España es “el Tenorio”. El Tenorio y su sombra, su Sosas, su criado inseparable, que al final, ya cerca del siglo XXI acabará teniendo vida propia en la obra de José Luis Alonso de Santos, vallisoletano como Zorrilla. Luego pasaremos a hablar de los temas psicológicos asociados, Don Juan o El Doble, conforme al estudio de Otto Rank y la función de Sombra de Don Juan, lo que lo acerca al mito

griego del Zeus seductor reiterativo de damas y a otros mitos griegos de héroes seductores fugitivos como Jasón, Ulises, Teseo o Eneas.

Volvamos a la escena del palacio de Nápoles. El criminal embozado acepta entregar su espada al embajador de España. Esta es la escena del desvelamiento de su identidad:

DON PEDRO: Ya estamos solos los dos. Muestra aquí tu esfuerzo y brío.

DON JUAN: Aunque tengo esfuerzo, tío, jamás le tuve con vos.

DON PEDRO: ¿Quién eres?

DON JUAN: Don Juan.

DON PEDRO: ¿Don Juan?

DON JUAN: Sí, señor.

DON PEDRO: ¿De aquesta suerte lo dices?

DON JUAN: Dame la muerte y mis desdichas tendrán fin a tus manos.

DON PEDRO: ¡Traidor! ¡Alevoso! No imagino que eres Don Juan mi sobrino, porque no tienes honor; ¡Tú, con dama en el Palacio del Rey! ¡Y en ofensa mía haces tal alevosía!

De nuevo una escena fulgurante: un total de quince versos distribuidos en 9 réplicas, con una media de menos de 1,6 octosílabos por réplica. La escena está cargada de tensión y al final el embajador de España estalla en ira, recordando las continuas fechorías de ese jovencuelo desalmado, incapaz de retener sus impulsos eróticos ante una mujer, ante cualquier mujer. Este es el discurso de Don Pedro Tenorio, discurso que explica por qué está su joven sobrino en Italia:

DON PEDRO: Tu padre desde Castilla a Nápoles te envió por insufrible, y te dio cárcel la espumosa orilla del mar de Italia, causando mil escándalos en ella, no reservando doncella ni casada reservando.

Resuenan aquí los versos de la *cavatina* de Leporello en la ópera de Mozart: “In Italia seicento e quaranta, in Almagna ducento e trentuna... ma in Spagna son già mille e tre, mille e tre”. Dos más que las mil y una noches orientales. El joven don Juan Tenorio, hijo de Juan Tenorio, Comendador de Estepa y, en efecto, privado del rey Alfonso Onceno en el año 1350 y luego, durante tres años más, también privado de su hijo el rey Don Pedro, no puede ser el Don Juan del mito. El Don Juan fundador del mito es su hijo, que debe rondar los veinte años, ya que sabemos las fechas de nacimiento del privado Don Juan Tenorio: nace en 1310, con lo que en 1349 o 1350 tiene 39 años, de donde podemos deducir que su hijo no ha de alejarse mucho de los veinte. También sabemos la fecha de nacimiento

del embajador Don Pedro Tenorio: en 1328, con lo que en estos sucesos tiene en torno a 22 años y es, debe de ser, muy poco mayor, tal vez 5 años mayor que su sobrino. A partir de este fulgurante episodio de Palacio los acontecimientos se precipitan. El embajador, faltando a su deber para con el rey de Nápoles, urde una añagaza para dejar escapar a su sobrino y le deja saltar por un balcón, confiando en engañar al propio Rey, tratando de que Juan Tenorio redima su falta casándose con la Duquesa Isabela. Este es el discurso del embajador Tenorio, tan embaucador como embajador:

DON PEDRO: Pues tú este daño causaste, pon remedio en él, partiendo de Nápoles luego a España, que si ahora el Rey se engaña de la suerte que pretendo, con la Duquesa Isabela, si puedo, te casaré, para que pagues con fe lo que hiciste con cautela.

El joven e insufrible suplantador, satisfecho, huye, no sin antes pronunciar su fase clave, la que repetirá nueve veces a lo largo de la obra. Ante la admonición de su tío, recordándole que “hay castigo, infierno y muerte”, el joven contesta, arrogante: “¿Tan largo me lo fiáis?” y luego añade “Con tan larga pretensión gozoso me parto a España”. Estamos en el verso 156, el jovenzuelo Juan Tenorio sale de escena y no volverá a hablar hasta el verso 649; es decir, su discurso desaparece durante casi 500 versos, aunque está desde un poco antes en escena, exánime y sin voz, mientras Catalinón y la Pescadora lo contemplan. En el primer episodio, el del palacio de Nápoles, Juan Tenorio era un suplantador de personalidad con objetivo de goce erótico; ahora, a plena luz del día, para continuar su plan de vida “no reservando doncella ni casada reservando”, su planteamiento es distinto: hacer gala de un discurso amoroso, seducir con la palabra, enamorar, en fin. En una sola jornada el público asiste a dos seducciones distintas, en distinto ambiente, con distinta estrategia, nocturna y diurna. El joven Juan Tenorio, veinteañero apenas, no tiene otro plan dramático que burlar y huir, seducir y escapar, enamorar y abandonar. Hay que insistir en que Don Juan dispone de un discurso amoroso eficaz, que activa nada más ver a una mujer. Tras la pregunta “¿Dónde estoy?” y la respuesta de Tisbea: “Ya lo veis. En brazos de una mujer”, el discurso amoroso se activa instantáneamente:

DON JUAN: A Dios, zagala, pluguiera que en el agua me anegara, sin que de ella me DON JUAN: Vivo en vos, si en el mar muero, y en estos extremos dos, veo el mar manso y cruel, pues cuando moría en él me sacó a morir en vos. Ya perdí todo el recelo que me pudiera anegar, pues del infierno del

mar salgo a vuestro claro cielo. Un espantoso huracán dio con mi nave al través para arrojarme a esos pies que abrigo y puerto me dan, y en vuestro divino oriente renazco, y no hay que espantar, pues veis que hay, de mar a amar, una letra solamente. Y en ver tormentos mayores crece Amor en mis pesares, y si moría de mares, desde hoy moriré de amores, y pues tan dulce rigor en vos he llegado a hallar, dejadme volver al mar, para huir del mal de Amor.

Recordemos la escena inicial, con una media de réplicas de 1,2 versos. Ahora Don Juan, recién ahogado, elabora una réplica de 25 versos, a la que Tisbea responde con otra de 24 y que Don Juan completa con una de 20 versos, todo ello en la estrofa lírica por excelencia, la redondilla:

escapara al fuego que en vos me espera, que Amor, bien considerado, como este daño entendió, en el mar antes me aguó y ardo en vos estando aguado, que el mar pudiera anegarme entre sus olas de plata que sus límites desata, mas no pudiera abrasarme. En agua, abrasado llego, que tal vuestro incendio ha sido, que aun el agua no ha podido librarme de vuestro fuego. Gran parte del sol mostráis, pues que el sol os da licencia, pues solo con la apariencia, siendo de nieve, abrasáis.

El personaje ya está fijado y a partir de este perfil ya no evoluciona. Como en el mito clásico de Sísifo, que tiene que subir una piedra hasta la cumbre de una montaña, bajar luego y volver a subirla eternamente, Don Juan Tenorio, ese joven de hormonas alborotadas, ese depredador erótico, *beau parleur* dispone de un discurso amoroso. Sus actos son inequívocamente criminales, hasta llegar al homicidio, pero sus palabras son eficaces en eso que Marivaux llamaba “el juego del amor y del azar”. Recurriendo a unas o a otras artes, el joven Juan Tenorio gana siempre, burla siempre, suplanta siempre. En este sentido, la segunda jornada es un calco estructural de la primera: tal y como había hecho con la duquesa Isabela en Nápoles, en Sevilla suplanta la personalidad del Marqués de la Mota para engañar o tratar de engañar nocturnamente a Ana de Ulloa, y luego, en ámbito rural, comienza la seducción de la aldeana Arminta en el pueblo de Dos Hermanas, a unas leguas de Sevilla. Tiene dos formas de actuar: de noche, suplantando y de día prometiendo en matrimonio y acosando por medio de eficaces discursos eróticos a mujeres de rango social inferior. Este modelo impide que el personaje pueda evolucionar como personaje. Hace siempre lo mismo, pero, al mismo tiempo, es imposible que pueda evolucionar porque escénicamente no dispone de tiempo para hacerlo. Eso hace que sus oponentes femeninas tampoco

tengan perfiles claros ni complejos como personajes: asisten a la seducción del “gran garañón de España”, desaparecen de escena para ser sustituidas por otras nuevas y reaparecen al final para exigir venganza. Eso es así desde el drama original de Andrés de Claramonte hasta el libreto de la ópera de Mozart y los distintos donjuanes del siglo XX o XXI. Salvo en España, donde las cosas son sorprendentemente diferentes.

Este juvenil e impulsivo don Juan no tiene otra ocupación que establecer una plusmarca mundial del erotismo: acumular relaciones carnales sin reservar doncellas ni casadas. Respecto a la conciencia que pueda tener de sus actos, su diálogo con Catalinón, previo a la cita nocturna con la pescadora, lo deja muy claro:

DON JUAN: Mientras que los pescadores van de regocijo y fiesta, tú las dos yeguas apresta, que de sus pies voladores solo nuestro engaño fío.

CATALINÓN: ¿Al fin pretendes gozar a Tisbea?

DON JUAN: Si el burlar es hábito antiguo mío ¿qué me preguntas, sabiendo mi condición?

CATALINÓN: Ya sé que eres langosta de las mujeres.

DON JUAN: Por Tisbea estoy muriendo que es buena moza.

CATALINÓN: ¡Buen pago a su hospedaje deseas!

DON JUAN: ¡Necio, lo mismo hizo Eneas con la reina de Cartago!

CATALINÓN: Los que fingís y engaáis las mujeres de esa suerte lo pagaréis en la muerte.

DON JUAN: ¡Qué largo me lo fiáis!

El léxico usado en este diálogo es inequívoco: burlar, fingir, engañar. La metáfora que usa al criado para describir a su joven amo es también reveladora: la langosta, plaga bíblica por excelencia. De las diez plagas bíblicas, la que arrasa y tala los campos y sementeras. La plaga devastadora de la vida. La alusión a las ‘yeguas’, necesarias para la fuga posterior, revela una segunda metáfora animal, que aparecerá, repetida, en el segundo acto: “el gran garañón de España”. La yegua, o las yeguas, y el garañón que tiene como función básica, animal, cubrir a las yeguas. En la defectuosa transmisión posterior de la compañía de Roque de Figueroa, donde el texto se imprime a nombre de Tirso de Molina, la crudeza de esta metáfora desaparece y nos encontramos “el gran burlador de España”. Pero el texto original, la versión primigenia del mito, no deja lugar a dudas: este enardecido e irrefrenable joven, plusmarquista mundial de la contienda erótica es en realidad un “gran garañón” y en consecuencia de ello, para las mujeres es una nueva plaga bíblica: la plaga devastadora de la langosta que arrasa los campos por donde pasa.. Ya

puede usar en la retórica de su discurso amoroso, la oposición lírica ‘agua / fuego’, en tanto que imágenes de sed y ardor, que la realidad es que se trata de un monstruo moral en los ámbitos del ‘aire’ (langosta) y tierra (garañón). Si acudimos a un conocido personaje teatral, Romeo Montesco, adolescente enamorado y trágico, su edad está muy clara en el texto de Shakespeare, herencia del original de Matteo Bandello: Romeo Montesco tiene quince años y su amada, Giulietta Capuletto, trece. El caso de Juan Tenorio no es un caso de amoríos juveniles, sino de hormonas desaforadas y aventuras reiterativas: el impetuoso Don Juan engaña, miente, burla y huye, arrastrando en su itinerario a una pléyade de mujeres forzadas que le persiguen para hacerle cumplir sus continuas promesas de matrimonio. El criado, Catalinón, tiene una conciencia muy profunda de lo que subyace a las aventuras de su amo, y cuando suenan los golpes de la estatua del Comendador en la puerta, Catalinón se pregunta: “Mas, ¿si las forzadas vienen a vengarse de los dos?”. Las ‘forzadas’, es decir, las violadas por la fuerza. En realidad por la fuerza del engaño, la astucia del fingimiento y la burla de la falsa promesa de matrimonio. Desde su primera aparición en escena es un personaje muy bien caracterizado, un personaje *anómico*, según la fértil terminología de Jean Duvignaud, fuera de la norma social, el matrimonio ante portas ecclesiae, y la vida monógama. A cambio de esta caracterización negativa, el joven Tenorio tiene un atenuante, su extrema e irresponsable juventud y tiene también un elemento a su favor, la retórica amorosa, el discurso erótico. El mismo discurso que tiene otro personaje creado por Claramonte, el mismo año de 1617, en una obra gemela de esta:

DON PEDRO: Yo estoy ciego. Si lo es ¿cómo no sosiego? Mas, ¿quién habrá que sosiegue, si entre dos manos de nieve me dais un vidrio con fuego? Fuego con agua templado me traéis, que aunque encendido, en vuestras manos asido, viene así disimulado; pero si parece helado el fuego que en ella hallé, si bebo, más sed tendré, que el licor que el vidrio fragua es fuego vestido de agua y así fuego beberé. Los dulces, sin ocasión vienen, mi señora, acá, que donde esa boca está, los dulces ¿para qué son? Amor vierte colación en ellos más liberal, y no es a Portugal hacerle, señora, agravios, que en dulzura, vuestros labios afrentan a Portugal. Mas por haberlos traído, de los dulces probaré y del agua beberé, si es agua el fuego encendido. Hércules, señora, he sido, y si lo soy en la ira, del agua helada que mira e alma, su incendio vea, que es razón que Hércules sea donde vos sois Deyanira.

Quien esto dice es otro amante empedernido, que actúa solo unos años después de las fechas en las que se mueve Don Juan Tenorio. Se

trata del rey Don Pedro, el hijo de Alfonso Onceno, en cuya corte sigue prosperando la familia Tenorio: Juana Tenorio y su hermano Diego Tenorio, hijos del Pedro Tenorio que unos años antes era embajador en Nápoles. La situación del rey Don Pedro I es la misma que la del hijo de su Camarero Mayor, lo que se suele nombrar como “amor a primera vista”, que en el caso del joven Tenorio esconde algo diferente y de otro rango psíquico: el deseo incontrolado del goce erótico, la vocación de garañón o potro desbocado. En el caso del rey Don Pedro, ya cuarentón en el año en el que suceden los hechos (el año del dramático enfrentamiento en Montiel entre Don Pedro y su hermano Don Enrique) no hay un sistema fraudulento basado en el engaño, sino un descarado abuso de poder y de aplicar la estrategia del Rey David para gozar a Betsabé: eliminar a Urías, el esposo legítimo, mandándole al lugar más peligroso del campo de batalla. Pero el discurso erótico es el mismo en ambos casos: una retórica renacentista basada en la exaltación pasional y expuesta a través de la sed y el fuego. La verdadera diferencia está en el entramado lexical que sostiene a ambos personajes. En el caso del joven Juan Tenorio es muy fácil de detectar: las variantes {engaño, engañar, engañoso} aparecen hasta 37 veces en el texto de *Tan largo me lo fiáis / Burlador*. Con bastante continuidad: 12 veces en el primer acto, 6 en el segundo y 19 en el tercero. Don Juan se dedica a engañar, es un especialista del engaño como medio para obtener su fin. Ni él lo esconde, ni los demás, hombres y mujeres, dejan de advertirlo. Dice Don Juan: “solo nuestro engaño fio”, habla Tisbea de “este engaño y traición” y corrobora el Marqués de la Mota “¡Ah, engañoso caballero” y Catalinón confirma “que a Doña Ana no debía honor, que lo oyeron antes del engaño”. No es un engaño inocente, ni un engaño del que pueda escapar su autor: se trata de un crimen, un delito, una traición y consta además la alevosía. El campo semántico de esos términos jurídicos es inequívoco tanto en el texto *Tan largo me lo fiáis* impreso a nombre de Calderón como en la defectuosa transmisión del *Burlador* atribuido a Tirso. Hay, en todo caso, una diferencia cuantitativa que no es desdeñable:

Tan largo {crimen (1), agravio (11), traición (11), alevosía (3) delito (3)}
Total: 29.

Burlador {agravio (5), traición (7), delito (5), alevosía (1)} Total: 18

Sabemos que el texto del *Burlador* ha sido transmitido por la compañía de Roque de Figueroa hacia 1629 y que ese texto proviene de una reconstrucción hecha por cómicos de la legua, que rescatan un texto global aproximado a partir de media docena de actores, entre ellos el que

hace el personaje de Catalinón. Por eso el episodio de Nápoles, donde no aparece Catalinón, está especialmente deteriorado. A partir de aquí hay que asumir que ambos textos coinciden en repetir los conceptos de ‘traición’, ‘agravio’, ‘alevosía’ y ‘delito’, con la diferencia de que el texto transmitido por Figueroa omite el concepto de ‘crimen’ que está ya en la primera escena de Nápoles. La notable diferencia cuantitativa entre *Tan largo* y *Burlador* solo parece tener una explicación natural, corroborada por la anterioridad, en 12 años, de la representación de *Tan largo me lo fiáis*. El autor del texto original tiene una conciencia clara de que el joven Juan Tenorio está cometiendo de forma repetida un delito de ‘agravio’ y que lo hace usando de ‘traición’, un agravante. Los miembros de la compañía de Figueroa no captan este fondo ideológico de tipo jurídico y suprimen o no atienden suficientemente a esa subestructura léxica, que no es esencial para el perfil de cada personaje teatral. Así pasamos de 11 a 5 usos de ‘agravio’, de 11 a 7 de ‘traición’ y de 3 a 1 de ‘alevosía’. Desaparece ‘crimen’ en el proceso de transmisión y ‘delito’ pasa de 3 a 5, lo que tiene una explicación editorial: ‘delito’ está en la última intervención de Catalinón, en el folio último de la *suelta* de *Tan largo me lo fiáis*, segunda columna, últimos versos. En el texto Figueroa la intervención de Catalinón finaliza en estos dos versos: “castigando sus delitos: quien tal hace, que tal pague”. En el texto de la *suelta* a nombre de Calderón el verso “castigando sus delitos”, que es ajeno a la rima asonante “a-e”, se ha suprimido para poder imprimir el último folio ajustando ese final a las pocas líneas que quedaban libres. En todo caso, esa interesante variación cuantitativa del léxico jurídico es fácilmente explicable asumiendo que el texto original es el que está documentado en 1617 y que el texto transmitido por la compañía de Roque de Figueroa está suprimiendo escenas, pasajes y contenidos ideológicos del original.

Don Juan, como la pescadora Tisbea, está también en sus ‘juveniles años’ y en sus ‘mocedades’. Su tío le hace ver que “esa mocedad te engaña” y su padre le recrimina y le avisa “Pues no te venzo y castigo con cuanto hago y cuanto digo, a Dios tu castigo dejo”. Premonición que se va a cumplir en la segunda parte de la obra, en donde este personaje pasa a integrarse en un mito, para lo que es necesario un antagonista de calibre: el Comendador, al que precisamente el joven Tenorio acaba de asesinar como culminación de sus fechorías.

Hasta ese momento en que Don Juan Tenorio el Viejo, el Camarero Mayor del Rey, ha dejado en manos de Dios la suerte de su díscolo e insufrible hijo, el joven garañón era un personaje primario, reiterativo, sin evolución interna, cuyo único punto a favor era su dominio del discurso

erótico. Era un criminal repetitivo, pero todavía no un homicida. Al matar al Comendador hace entrar en juego el segundo elemento del mito: el Muerto que regresa del Otro Mundo para cumplir una venganza. A partir de aquí el joven Juan Tenorio tiene que abordar su última seducción, la de la labradora Arminta y tiene que hacer frente al regreso del ser de ultratumba, con el que tendrá tres escena en la tercera jornada: 1) la ofensa a la Estatua del Comendador; 2) La aparición de la Estatua a cenar en la posada donde está parando Don Juan, y 3) la devolución del convite macabro en el ámbito de la Iglesia, que conduce directamente a las puertas del infierno, siendo la Estatua el oficiante fúnebre. Ninguno de los personajes del drama heroico tiene tiempo escénico para desarrollar una personalidad dramática; pero la historia de las seducciones reiteradas y su castigo a cargo de la Estatua configuran un mito. Y el mito, creado en España, no tiene continuidad canónica, ya que los dos dramaturgos que siguen la estela de Claramonte, Alonso de Córdova y Antonio de Zamora, modifican la historia y el personaje alejándose del canon donjuanesco que en realidad se fija, en primer lugar, en Italia, a través de tres dramaturgos que sí respetan el canon mítico del original: Giacinto Andrea Cicognini, Onofrio Giliberto y el cómico Biancolelli, además de las distintas adaptaciones de Comedia del Arte. En todos estos casos tenemos en escena a varias seducidas, a un Don Juan acompañado de criado gracioso y a una Estatua de Comendador que resuelve el conflicto. En todos estos casos la comedia se llama *Il convitato di pietra*, como se llamaba ya la obra representada en Nápoles en 1625 y 1626. Por lo tanto, en la primera difusión del mito, es decir, en la transformación del drama original en un texto teatral mítico, lo esencial no era Don Juan Tenorio, sino el Convidado de piedra, la Estatua animada. De Italia pasa a los franceses Dorimon y Villiers, y de ellos a Molière, que combina los dos elementos míticos: *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Y en todos estos casos, lo que el espectador ve en escena es una serie de mujeres, de distinta condición social, seducidas y abandonadas, un seductor itinerante que visita diferentes escenarios y una Estatua que pone orden en el conflicto. No hay Mito si no hay Estatua y Bajada a los Infiernos. A cambio, en España el personaje se pierde, tanto en la estructura como en la entidad dramática, en las versiones de Alonso de Córdova y de Antonio de Zamora: en vez de tres o cuatro mujeres seducidas *en escena* esas aventuras previas se confían al relato del personaje; el personaje deja de tener un discurso erótico efectivo y se convierte en un rufián achulapado y encanallado. Y esto dura más de dos siglos, hasta que Zorrilla, conocedor de las variantes europeas del mito, rehace al personaje original y lo convierte en un personaje nuevo: el Tenorio. De hecho, Don Juan mata al Comendador, pero no recibe de la

Estatua su castigo. Quien lo matará es el Capitán Centellas, en un episodio contado en diferido, al ver Don Juan pasar un entierro, el suyo: “– ¿Muerto yo? – EL capitán te mató a la puerta de tu casa.” Zorrilla, que parte del texto de Antonio de Zamora, vigente en los corrales españoles y representado en las fechas de Difuntos, como aún hoy se hace, dedica todo su drama “fantástico religioso” a salvar el alma de Don Juan de los Infiernos, gracias al sacrificio de Doña Inés. Zorrilla renuncia a explorar el mito y a cambio consigue recrear al personaje y darle la profundidad que le faltaba en la obra original de Claramonte. A cambio, en el teatro, la ópera y el cine europeo y americano, el personaje sigue siendo un *coureur de jupons* con problemas psicoanalíticos que a veces, como en el filme *Don Juan de Marco* necesita ayuda de un profesional de la psiquiatría. Las versiones europeas del mito respetan el marco de la creación original, mientras en España los desarrollos locales ahondan en el personaje derivado que es el Tenorio de Zorrilla, como es el caso de *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos, que traslada al criado Ciutti (muy mal tratado y maltratado por Zorrilla) y al planteamiento de teatro dentro del teatro, lo que sigue siendo el mito más poderoso creado por el teatro hispánico y probablemente por el teatro universal.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso de Santos, José Luis. *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*. Madrid: Castalia, 2010. Impreso.
- Claramonte, Andrés de. *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Tirso de Molina (atribuido a). *El burlador de Sevilla*. 27ª edición, Madrid: Cátedra, 2017. Impreso.

FROM THE MYTH OF DON JUAN TO THE SHADOWS OF TENORIO

Summary

We study the history, the textual variations and meaning concerning the first work about Don Juan myth and some aspects about the first evolution in the Hispanic cultural field.

Keywords: myth, Don Juan, theatre, historical survey.