

DOLO MALO Y DOLO BUENO

(EL BURLADOR EN LA NOCHE)

PRIMERA PARTE

EL método propio para la valoración relativa y la confrontación de los fenómenos artísticos y literarios, arraigados «gentilmente» sobre núcleos constituyentes de formas simbólicas, es la «reducción mitológica».

Por este método quedan esclarecidos en su origen «gentil» (es decir, colectivo, folklórico, demótico) y en su arranque primigenio los símbolos, los mitos, las fábulas, los blasones, los emblemas, los temas poético-populares paremiológicos y épicos y, en general, toda la gama de vivencias gentiles y colectivas que va del signo a la expresión y del mito primitivo anónimo a la creación nominal poética.

El resultado de la «reducción mitológica» es el *mitologema*, de que se revisten los arquetipos oníricos de la humanidad poetizante, genitores lejanos y cercanos de las creaciones estructuradas por los artistas, o sea, por los sujetos veladores en el mismo sueño velador del arte.

Dos de los arquetipos registrados en el peculio universal de la expresión estética lo constituyen el Burlador y el Seducido, mejor dicho, el Burlador eterno y el Seducido eterno, si queremos afinar por un epíteto el carácter universalmente gentil y radicalmente antropológico de sus respectivas configuraciones vitales y estéticas. Las cuales hemos de estudiar altercadas en una ligación estructural: en la ligación erótica, en que la mujer acusa una presencia no fortuita ni sólo operativa, sino constitutiva en el mismo origen del mitologema. El Burlador eterno y el Seducido eterno son, pues, el Burlador de ellas y el Seducido por ella, respectivamente.

Como en los términos correlativos de toda situación vital se da

un trueque mutuo de esencias entre los sujetos activo y pasivo que la conforman, siempre resultará el Burlador burlado en algún respecto, y lo mismo, a la inversa, le ocurrirá al Seducido. El Burlador se entrega a la voluptuosidad de la burla, y el Seducido corona su derrota-victoria en la voluptuosidad de la carne.

Pero, a pesar de la común alusión erótica de uno y otro, hay que dejar firmemente sentado, a los principios de este estudio, que en el Burlador la burla, el engaño, prima sobre el elemento erótico, siquiera lo implique y lo complique en su complejo vital, y, por otra parte, que en el Seducido el elemento erótico es fundamental y abarcante y aparentemente único; de tal suerte que, para descubrir la presencia activa del engaño en la seducción, hay que trascender su operación de los genios individuales de la relación erótica al Genio de la Especie. Es Don Juan el Burlador que burla a las mujeres, y es el Demón de la Especie el que, por ejemplo, burla y agota a Tannhäuser en el momento mismo de su acceso a la primavera de la diosa.

Nuestro estudio ha de ceñirse a dos encarnaciones poéticas —modernas ambas— del Burlador y del Seducido, enlazadas entre sí no por la contrariedad, sino por la oposición altercativa, la cual, en la tipificación mítica envuelve una correlación indudable: seguramente un complejo superior dominante de los complejos subordinados.

Me refiero a lo que ya antes he aludido: al Burlador de Sevilla —el Caballero Tenorio, y al Seducido en el Monte de Venus— el Caballero Tannhäuser.

Sólo por modo alusivo, y de paso, he de decir que el mito deceptivo, el del Burlador, es común a los antiguos y a los modernos; mientras que el Seducido es eminentemente medieval y cristiano, y, a la postre, romántico y moderno. La seducción está ligada con la fruición, y los antiguos no alcanzaron la configuración metafísica y moral del deleite. O aborrecieron la fruición, en virtud de una ilimitada interferencia de lo racional, como Platón y los estoicos, o, como los hedonistas, la colocaron en la clave de una estructuración universal, pero deficiente. Por eso el Philebos es el diálogo platónico menos moderno, quiero decir el menos útil para la sensibilidad moderna, cuya esencia temporal está puesta en una sublimación espiritual de la fruición, la cual, dentro de la transcendencia naturalista, pero no sobrenaturalista, de los antiguos no pudo tener cabida. Este es el fondo que nos revela por qué el mito

del Burlador es maleable a una «reducción mitológica» y primitiva, porque podemos entroncar a Don Juan con el Mercurio de los antiguos, y, en cambio, Tannhäuser no es incluíble en una pareja reducción mitológica; por qué la Venus de la fábula wagneriana y, mucho antes, la Venus de un *Lied* antiguo germánico encarna un pecaminoso demón femenino enteramente nórdico antiguo y medieval, ajeno a la Afrodita mediterránea.

Ya las palabras, ya los nombres (Tenorio y Tannhäuser) pudieran tener entre sí una relación semántica, aunque esto lo he de presentar como mera conjetura. Más estrecha es la relación mitológica, la cual, por ser embriológica, está fuera del tiempo histórico y dentro del misterio. Ambas leyendas, la de Don Juan y la de Tannhäuser, como modernas, y como tales, se estructuran en el Renacimiento y dejan su constancia popular en sendas canciones: en un romance, del cual quedan algunos vèstigios en la última escena del Burlador de Sevilla, junto con una variante leonesa recogida modernamente; y, por lo que se refiere a la leyenda germánica, en un Lied, procedente asimismo del siglo XVI, reproducido y estudiado por los germanistas y por la filología wagneriana.

Mas volvamos a las palabras y a los nombres. Tannhäuser es forma compuesta de *Tann*, «abeto, pino», y de *häuser*, morador, «el que mora entre los pinos», con referencia a un viento. En castellano daría «pinariego» y «viento pinariego». *Tann* significa también en germano «bosque» y «tana», en italiano «caverna». La función del bosque y de la caverna como la del viento se acusa en todos los complejos de que vamos a tratar. En la leyenda de Don Juan el panteón y la abertura del infierno son surrogados naturales de la caverna.

El Tannhäuser del Lied popular del siglo XVI procede de la antigua mitología germana, o tal vez germanocelta. Según el mito, el dios de la primavera habita en la montaña de Frau Holda (Doña Gracia), la gaya diosa del favor y del agrado. Durante el invierno mora entre los pinos (donde los vientos recios se quiebran y aman-san), y al llegar el buen tiempo fecunda la tierra en figura de «viento tibio, húmedo y germinal».

El Cristianismo transformó al dios primaveral en un caballero que vive en el Venusberg, el Monje y caverna de Venus, embaído allí por un seductor y mágico demón femenino, el cual no es otro que la propia Venus, la diosa pagana convertida en una especie de diablesa; pero el Seducido anhela de nuevo por un amor puro

extracavernario, barruntado de antes en su propio clima cristiano. Pugna por volver a la libertad, se desliga del encanto que le retenía y trata de purgar su pecado por la penitencia. Mas, interviniendo presentaciones y prejuicios propios de la Reforma protestante, cuando confeso y contrito requiere del Papa la absolución, éste se la niega y el caballero torna de nuevo a la caverna de Venus. La impresión que el Lied deja temblando el aire es de condenación.

Mas volvamos otra vez a las palabras. Creo inoportuno, por innecesario y estéril, derivar la palabra «tenorio» de cualquier formación onomástica española o extranjera. Se trata, en la instancia más inmediata y hacedera, de un vocablo topónimo, arraigado espacialmente en una feligresía gallega —San Pedro de Tenorio—, a dos leguas de Pontevedra. No es posible derivar el vocablo del latín, ni del verbo *teneo*, ni de su postverbal *tenor*, cuyas principales acepciones son las de «tensión», «acento», «disposición», «sentido».

En la toponimia galoitálica nos encontramos con un lugar *Tan-netum*, hoy *Tanedo*, situado en la Galia cisalpina; y con un río, el *Teneras*, en la Liguria, vecina a la Galia italiana; asimismo nos encontramos con un nombre de persona, *Tanarius*, conservado en inscripciones. Entre los antiguos bretones se rendía culto a *Júpiter Tanarus*, según rezan las inscripciones, y el epíteto parece debido a una modalidad de un culto peculiarmente céltico.

Es posible que *Tenorio* venga de *Tannoriu*, construcción instalada sobre la base radical *Tann*, abeto o pino; o sea, la misma que dió origen al nombre de *Tannhäuser* y al vocablo panrománico *tanino*, producto extraído de la casca curtiente del abeto o del pino (*tann*, *tanna*). Así, en efecto, formulan la derivación, ya germana, ya céltica, los buenos diccionarios.

En el bajo latín tenemos los vocablos *tannare*, curtir y *officina tannaria* (tenería), palabras ambas derivadas de *tann*, abeto o pino. Su proliferación romance ha sido muy copiosa. En francés *tan*, casca de curtición procedente del pino, del roble, del castaño, de la encina. Su origen radica en el mismo *tann* germánico. De *tan* deriva *tannerie*, tenería y hasta una docena más de palabras.

En el ámbito hispano tenemos, ante todo, el antiguo español *tan*, casca para curtir. También nos interesa por su antigüedad no menos venerable la palabra vasca *thanu*, «tanino», derivada, según D. Vicente García de Diego, del celta *tan*, roble. Sin duda

la denominación tánica se aplica en la familia indoeuropea, por abstracción lingüística, a todas las especies de árboles de corteza y de raíces curtientes, las cuales, por exigencias de la peculiaridad forestal, en unos países se identifican con la especie pino y abeto, y en otros con la de la encina y el roble.

El castellano nos ofrece una insolente novedad respecto a la *tannaria* latina y a la *tannerie* francesa: la *e* de la primera sílaba en la palabra *tenería*, curtiduría. Esta *e* aparece también en *Tenorio* y en *tenado*, cobertizo de encina o roble; pero no en *tanador*, curtidor; ni en *tanino*, sustancia curtiente; ni en *tánico*, palabra culta; ni en *tanobia*, tablón de pino o roble que remata la escalera del hórreo. Esta interesante palabra *tanobia* recuerda el *Tanenbalken* alemán, también de pino.

La bifurcación a partir de *tannariu* parece poder esquematizarse en este proceso hipotético:

1.º Tannariu > tannairo > tañero > tañería.

2.º Tannariu > tannairo > tanero > tenero > TENERÍA.

De todas las anteriores formas el único parto logrado es *tenería*.

La apofonía en castellano de la *a* en *ä* = *e* aparece como hecho singular indudable. A partir de su realidad, la forma onomástica *Tannariu*, conservada en inscripciones italocélticas, nos daría el hispanismo toponomológico *Tenariu*. Ahora bien, de esta forma —*Tenariu*— es fácil deducir la definitiva *Tenorio*.

La *e* de *Tenariu* oscurece la *a* siguiente en *o*, en virtud de una parcial asimilación, más explicable por una nivelación fonética.

En el esquema angular é ^a ò la *e* está al mismo nivel que la *o* y reduce la *a* a su mismo nivel. El proceso es favorecido, fomentado por la *o* de la tercera sílaba (1).

Pero aparte de esto ya en antiguo germano se daba una fusión y confusión semántica entre la forma *Tanne* (abeto, caverna, bosque de pinos, madriguera o cubil) y la forma *Tenne* (claro en el bosque, hondura, valle), y después (esto es muy importante) inglés *den*, caverna, escondrijo de las alimañas. Kluge, en su gran diccio-

(1) Siempre sobre la indudable base hispánica *ten*, también puede explicarse la forma completa *Tenorio* por la intrusión en la toponimia de Galicia del sufijo típicamente asturiano *orio*. Así, *tenorio* puede ser un objeto hecho de roble o bien un paraje cubierto de robles o pinos.

nario etimológico alemán, añade al artículo de la palabra *Tann*: «La mezcla de significaciones en alemán de *Tann* con *Tenne* parece provenir de una semejanza fonética.» Y a su vez al final del artículo *Tenne* observa: «Así como (también deben añadirse) las palabras introducidas bajo el artículo *Tanne*.»

La propuesta que hemos desarrollado señala una tensión más conjetural que de hipótesis rigurosamente científica. Quédese si se quiere a título de curiosidad. En cambio, el tema que ahora nos ocupa, el de mayor momento, es el de las asunciones y representaciones míticas en torno al viento, las cuales, como hemos visto, aportaron una configuración mitológica legendaria a la leyenda del caballero *Tannhäuser*. Es por esta vía por la que hemos de hallar el entronque alternativo con la de *Don Juan*, corriendo sobre ello el riesgo feliz de alcanzar una conjunción normal con la mitología aria, y especialmente con la griega.

Las calificaciones mitológicas del viento arrancan de su consideración como potencia invisible. El barrer de las hojas por el viento, el cerrar de las puertas, el descuajar de los árboles entrañan una mágica vivencia complexiva de agente oculto, de violencia, de robo: a menudo lo que el viento combate desaparece. La misma sensación produce —y de mayor jerarquía mitológica— el arrastre de la tempestad, el despejar del cielo, el barrer de las nubes: invisibilidad del agente, fuerza y robo. De ahí las estimaciones de clandestinidad, de evasión furtiva, de cautelosidad, de secreto. Esta potencia invisible, esta mano que azota y no se ve, que acaricia y no se ve, puede manifestarse como benigna en la figura benigna del céfiro fecundo, el «vital aliento de la madre Venus», moderador cósmico de la primavera, y también como agente maléfico, agitador de las tempestades.

En la mitología india, cuando Indra se da cuenta de que las vacas de los dioses — las nubes— han sido robadas, manda a buscarlas al perro *Saramâ*, el viento que aúlla en la tempestad. (Propio oficio de perro el retraer el ganado y propia afinidad con viento en animal de mucho y de seguro viento, por donde se dijo: «El perro tiene el ojo en la nariz».)

Saramâ tiene dos cachorros. *Çabalas* es uno de ellos. *Çabalas* (de *çarvara*, negro) el manchado o el negro, corresponde por derecho al *Cerberos* de la mitología mediterránea.

En el otro, llamado Saraméyas, han reconocido Kuhn y Salomón Reinach al Hermes-Mercurio de nuestro Occidente. Como éste, descubre los escondrijos, conduce como ovejas al matadero las almas al infierno y preside los sueños que vuelan hacia la ultratumba.

La religión griega, pues, ha conservado a Saraméyas como a su mellizo el Cerbero; pero al primero le ha convertido en Dios, y en vez de a un perro ha confiado la conducción de las ánimas a la figura sonriente, pero a la par astuta, dolosa y furtiva de Hermes psychopompo. Como el viento, es veloz y alado; como el viento, es invisible, es decir, clandestino, encubierto; como el viento, que arrastra cosas y las desaparece, es otra vez furtivo, es decir, hurtador, y como veremos, más hurtador oculto que ladrón violento. Esta última fijación es para la caracterización donjuanesca, en su nítida diferenciación de la tannhäuseriana, de la mayor importancia. El Burlador, en efecto, no es el Seducido; burla para hurtar, y no hurta bolsas, como el pícaro: hurta honras —honras de la mujer, y las hurta en calidad de burlador, es decir, no con violencia, sino dolosa y secretamente. Pero ya volveremos sobre esto con más concreción y detalle.

Mercurio no es propiamente *latro*, ladrón, sino *fur*, hurtador; es *callidissimus* y *furacissimus*, es decir, maquinador de mañas, artimañas, tretas; es *sagacissimus*. Su apellido es *Mercurius fur-trinus*. El *furtum*, el hurto, se opone, pues, a *latro* y a *latrocinium*, como *fraus*, el fraude, se opone a *vis*, o sea al *dolus malus* patente y abierto. *Furtum*, el robo consumado en secreto, se emplea también en el sentido general de estratagema, astucia o ardid tácito. Quieren los penalistas filólogos, más penalistas que filólogos, que *vis* originariamente no significó acto violento, sino simplemente dolo abierto, franco y patente, con o sin violencia, y yo no comprendo cómo fuera esto posible; tampoco lo comprendió en hora temprana el lenguaje del Lacio, por lo cual *vis* pasó muy pronto a ser sinónimo o tautónimo de *fuera*, *violencia*. Lo cual entrañó en realidad un regreso a la auténtica etimología aria.

No olvidemos en vista de lo anterior que los rasgos incisivos de Mercurio, como dios sonriente y bello y a la par nocturno, es decir, clandestino, doloso y furtivo, pasan a la figura hispánica de Don Juan, y tengamos presente que estos rasgos priman en él con evidencia sobre los propiamente eróticos, aunque siempre presentes,

de la sensualidad. El conato integral de Don Juan (impulso, ímpetu y voluntad) es el del dolo intencional y suficiente para el robo no lucrativo de la honra de la mujer. Atesora honras robadas, y su acervo no es tesoro útil. Esta insólita y descomunal caracterización no es propiamente humana, y califica a su autor como un numen nocturno en medio de las mujeres (y de la Humanidad), o sea como una figura mítica, como sujeto de un drama no cómico ni trágico, sino religioso. El espectador humanamente normal no identifica su suerte, como en el drama trágico, con el agonista escénico, y en la condenación del numen maléfico halla paz. La presencia agonística de la mujer, la esencia victimaria de las burladas acusa y refuerza el carácter religioso del drama. La mujer esencia (o «esencializa») en la dramaturgia como sujeto de la salud de la Humanidad, y esto lleva una impronta religiosa. Y Don Juan, como enemigo de la redención que aporta la mujer, vocea así en el pregón más singular su mayor gusto, que

es burlar una mujer
y dejalla sin honor.

Los rasgos definitivamente eróticos quedan con eminencia reservados por la creación medieval y renaciente para la fabulación venérea de la diosa o diablesa que en el monte y cueva de Eisenach atrajo a su seducción al caballero Tannhäuser, el subrogado mítico del pinariego viento, fecundador de la primavera germana.

Y medítese bien: Don Juan es un viento burlador entre los pinares y robledales de las comarcas de Ulloa y de Río Tenorio, y más tarde, cuando nace a la leyenda, en las encrucijadas de Sevilla, y Tannhäuser es un viento germinal entre los abetos de Turingia; pero Don Juan es un demon mercurial preterhumano, y en la leyenda germana la demonia está a cargo de la diosa y la auténtica humanidad a cargo del protagonista, que se salva a sí mismo en la potencia auxiliante de la mujer auténtica, la cual hace que Tannhäuser clame y pida muriendo: «¡Isabel santa, ruega por mí». Y también el *Tanhäuser* es un drama, no trágico, sino religioso.

Es notable y notorio el reparar cómo el tipo del presunto Don Juan árabe difiere del Burlador hasta el punto de no tener con él relación ninguna. Los que burlan (*qui dicipiunt*) guardan gran-

de relación con los que son burlados (*qui dicipiuntur*); pero no guardan ninguna con los que no burlan ni son burlados (*qui nec dicipiunt nec dicipiuntur*). Incurriría en grave error quien confundiese a Don Juan con el crapuloso, que no pasa los límites adentro del burdel; que elige, paga, desecha y se hastía. La descripción que Ibn Hazan hace de Abu'Amir, mentido Don Juan de harén, ya que no de burdel, en su obra *El collar de la paloma*, es una descripción psicológica. Pero, ante todo, *cauete psychologiam!* Quien quiera entenderse con el mito roce la esencia del mito, el «nismo» del mito, del cual está legal y constitutivamente ausente toda psicología. Y la historia de Abu'Amir es historia de burdel —que teóricamente no existe en el Islam— traducida a la forma de vida árabe. Es hombre culto, rico, hastiado, que compra y vende esclavas, que las goza y las aburre. Compra y vende, no roba. Compra y vende, no engaña. Compra y vende, no mata. Es un hombre, es un musulmán; no es un agonista mítico, cuyo sentido mítico y cuyo destino es representar focal e hirientemente un nudo antropológico en que se cruzan el arte y el crimen, el dominio y el exterminio del hombre, el seductor, el político, el artista, el criminal, el inmoralista, y sobre ello la enseñanza moral y religiosa. Por las manos embotadas de Abu'Amir pasan en sucesión vertiginosa las mujeres, que le arruinan, convirtiendo la paga-alquiler, esencial en la prostitución, en la paga-compraventa de una sociedad poligámica. En lugar destacado aparece el rasgo del hombre culto y hastiado en una sociedad a la par bárbara y refinada, y este hastío le aleja también del carácter del Don Juan occidental. Don Juan no es un botarate, como quiere Unamuno; pero tampoco es un señorito crapuloso como el personajito delineado por Ibn Hazan. Uno y otro, el de la historia árabe y el calculado con error por el maestro Unamuno, son al fin y al cabo, aunque degenerados, hombres. Y Don Juan es un mítico ladrón de honras y burlador de mujeres. Don Juan no es el hastiado de la carne, sino el no hastiado de la burla; algo así como la representación del demonio como tentador incesante.

El *Don Juan* de Tirso ha tenido resonancia occidental y pro- genie numerosa en la poesía y en la música. En cambio, el crapuloso hastiado en su propia civilización es un tópico constante de la literatura menor, del cuento, de la novela; no de la gran novela, del gran drama, del gran drama lírico. Eso cuanto a su interpretación moderna, porque su réplica y su origen están dentro

de Occidente en la sociedad antigua, que no conocía la poligamia legal, pero que vivía inmersa en el régimen de la esclavitud. Por este ligamen de la esclavitud es por donde se acusan las réplicas del disoluto árabe en la sátira romana y en la novela romana y helenística, y por el ligamen social de la esclavitud es por donde las esclavas de Abu'Amir se comunican no por elevación, sino por depresión, con las víctimas modernas de la trata de blancas. Cier- to que en el Burlador de Tirso hay una escena alusiva al burdel callejero y hediondo, pero es una escena pasajera, que no imprime carácter al Burlador esencial, el cual no se detiene en los esce- narios donde no es posible la burla. Es una escena suprimible allí donde Don Juan no puede ser suprimido.

Wagner, que captó soberanamente el motivo de la seducción erótica de la leyenda tannhäuseriana (Don Juan, en cambio, no es seducido nunca), introduce su obra mediante una gran pantomima lírica, en que el insano furor demoníaco, de hartura germinal, de sensualidad y de lujuria, se corona en la tormenta orquestal en que ese motivo de la seducción queda concretado y acusado en el del placer de la carne. Así hace pasar ante los oídos y los ojos del espectador la teoría voluptuosa de faunos y sátiros y las mimifica- ciones cinéticas de Leda con su cisne y con su toro Europa.

El viento fecundante del mito germano hincha con su ímpetu todos los poros de la obra, cuyo ser y cuyas esencias se sostienen, en efecto, en el volador viento germinal. Tannhäuser, que lo encarna líricamente, agita en la aparición poética la ley del pecado que asiste a esa encarnación. La obra, con la leyenda, está concebida en torno al tema indeficiente de la culpa. Lo mismo ocurre con la obra de Tirso, pero la culpa lleva signo distinto en uno y otro caso, como en su primordio mítico y antes en su primordio mágico es distinto el viento germinal del viento engañoso; ni la burla del viento a los ojos es igual que las volandas del viento que lleva el polen de las flores o que hace florecer las medulas de los huesos.

En una réplica antigua del Burlador de Sevilla (enigmática versión coetánea de la obra), que lleva por título *Tan largo me lo fiáis...*, encontramos a veces de modo sorprendente enunciados que son la revelación de una fase casi arqueológica de la leyenda don- juanesca. Pronto lo veremos confrontando uno de ellos con un pasaje del Burlador. En la primera escena de esta obra, cuando Isabela se da cuenta del académico engaño donjuanesco, que res-

ponde a la ley de la persona escénica; cuando descubre la suplantación de que ella, con su verdadero amante, han sido víctimas, exclama con pavor: «¿Quién eres, hombre?» Y Don Juan, con gesto y palabras furtivas, en medio de la noche dolosa que les envuelve, responde: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre.» Esta es una de las dicciones más felices y caracterizantes de la comedia de Tirso, donde Don Juan no necesita llevar antifaz, porque todo él es antifaz; un antifaz integral, a que contribuyen de consuno la noche, la capa, el anónimo, la huida, la ocultación. Pues bien, en el *Tan largo* a la pregunta: «¿Quién eres, hombre?», se responde: «¡Soy un viento!»

Ante estas dos réplicas de un mismo tema tan características y tan caracterológicas, el que funda en ellas su estudio no sabe cómo ponderarlas con singularidad y separación, porque ambas a la par encierran inmenso valor y provocan las mismas sugerencias. Podemos presumir que el viento tiene aquí un dejo de valor mágico *sicut arista quam dispellit ventus*, y que el innominado tiene ya valor mítico; que el viento roba cosas y que el innominado roba honras. Ambas a dos las expresiones apuran el sentido y la nominación determinante del hombre secreto o de la comunidad secreta de hombres. Y «Soy un viento» y «Soy un hombre sin nombre» azotan, en efecto, las capas del aire sin dejar huella; suenan invisibles en el silencio de una escena nocturna de suplantación y de engaño, en la cual ya no es de rigor, como he dicho, que Don Juan se muestre encubierto por un antifaz simbólico. «¿Quién eres, hombre?» Es la varonía lo no suplantado, lo presente y lo pasado, y la angustia de Isabela se dirige al nombre o al viento con el pasmo hembrino con que enmudecen al viento veloz que les azota las grupas las yeguas de Tesalia.

Y aunque aquí en la palabra «hombre» aparece un motivo erótico, es en forma que queda subordinado y activo al eminente del engaño y la burla. Y esto hemos de verlo reproducido con la misma constancia que ha de obligarnos a repetirlo.

En la escena inmediata, en episodio inmediato por segundos, aparece el rey de Nápoles, el cual incide en pregunta semejante a la de Isabela. «¿Y quién eres?», pregunta a Don Juan. Y éste, manteniendo el antifaz sin materia, responde: «¿Quién ha de ser? Un hombre y una mujer.» Donde nos vemos obligados a insistir en la misma observación. La respuesta es grandiosa. Es nada menos que el acorde vital y el juicio moral del Paraíso. El rey, con

representación divina. pregunta: «¿Quiénes son los portadores del engaño y de la culpa?» «Un hombre y una mujer» es la voz que restalla insolente y petulante. El mito y la gran poetización ocupan el lugar que queda obstruido para la psicología. Adán es el portador legítimo de la *curiositas*, la codicia del conocimiento, la apetencia de lo prohibido. Y Eva, la potencia determinada, no determinante (aunque dominante en la totalidad del complejo), Eva le lleva el fruto del robo como el gitano se lo lleva a la gitana. Adán dice: «Me lo ha entregado la mujer», y Adán miente con mentira que lleva envueltos la imaginación, la mentira, la burla y el engaño. Don Juan en esta ocasión no miente, pero si bien se mira, a los efectos de una estimación auténtica del mito, aquí se repite una vez más el fenómeno donjuanesco, el cual exige en esta ocasión que el calificado cinismo de la respuesta, el cinismo que impregna todo el enunciado, prime con su insolencia sobre el mismo erotismo indubitable y activo, pero subordinado. Adán miente con timidez y con vergüenza. Don Juan burla. y cuando no miente, mienta con cinismo.

La unidad, o sea el complejo de opuestos en la obra de Tirso, consiste precisamente en la operación de dos motivos dramáticos, uno immanente y otro preternatural y trascendente; la burla de la carne viva y la cena de la piedra muerta, y entrambos consueñan en el título: el Burlador de Sevilla y Convidado de piedra. La obra comienza con la inmersión exabrupto en un clima de engaño, de astucia, de mentira, a cargo del embajador de España y de Don Juan, su sobrino.

No es sólo Don Juan el que acusa los focos en esta atmósfera densa. Es también el embajador, Don Pedro Tenorio. Inmediatamente después de la entrada en escena del Rey hace la suya, como hemos visto, el Embajador, en el momento crítico en que se está dilucidando la más que romántica barroca peripecia palatina: los gritos de auxilio y de indignación de Isabela, la desgarrada insolencia de Don Juan.

En el acto comete el Rey a Don Pedro Tenorio el proceso que ha de desatar y sancionar el embrollo. Y en el acto Don Pedro, al darse cuenta de la falacia de su sobrino, sólo trata de salvar a éste, de dejar impune la felonía y de imputar el desacato al Rey y al palacio, la herida majestad, al triste caballero napolitano —el

Duque Octavio— a quien esperaba Isabela, y que fué suplantado por Don Juan.

Don Pedro Tenorio inicia el método de una conducta irritante para la moral y para el espectador con una palabra que por su etimología y por su gravedad semántica es índice de la ficción y del secreto: la palabra *industria*, la cual en su origen (*intus-struo*) significa «lo que se maquina en el fuero interno».

Don Juan se explica ante su tío y le dice claramente: «Fingir ser el Duque Octavio.» A lo que Don Pedro responde:

¡No digas más! ¡Calla! ¡Basta!

.....
 Industria me ha de valer
 en un negocio tan grave.

Desde este momento el Embajador no piensa más que en favorecer la huida y la impunidad de su sobrino. «¿Atreveraste a bajar por este balcón?», le dice. Y Don Juan, ante el juego icárico —juego entre tío y sobrino— que le proponen, responde: «Sí atrevo. Que alas en tu favor llevo.» Finalmente Don Pedro remata la escena con estas palabras:

DON PEDRO

Esta mocedad te engaña;
 baja, pues, ese balcón.

DON JUAN

Con tan justa pretensión
 gozoso me parto a España.

Anotemos de paso la palabra *mocedad*. No termina con esto el episodio, o por mejor decir, el judicial proceso. Aún le queda al juez, a Don Pedro, el detener, inculpar e infamar al Duque Octavio, lo cual pone al punto por obra, fraguando una sorpresa sobre el descuidado inocente en condiciones escénicas que hacen más patentes la falacia y la astucia. Entra Don Pedro con guardas en la mansión del Duque e inicia la escena con esta reflexión: «Quien así con tanto descuido duerme, limpia tiene la conciencia.»

Por ahora dejemos en una procurada suspensión expresiva y noética las impresiones que la situación descrita nos impone.

Ahora es la ocasión de dar vado a una reflexión y a un cuidado pungente, los cuales a la par que sobre el drama de Tirso y sobre el sentido del mito nos darán mucha luz sobre el alma colectiva (reflexión etnopsicológica) del pueblo español. Nos franqueará también la caracterología de su arte, de su literatura y en especial de su dramaturgia.

Y expondremos nuestra cuita noética y nuestra meditación encabezándola con estas duras y drásticas palabras de Sismondi en su *Literatura del Mediodía de Europa*:

«No sólo —dice— se ve coronado con éxito el disimulo en las comedias de los españoles, en sus novelas y descripciones de las costumbres nacionales, sino que esta cualidad aparece en todo más honrada que la buena fe.»

Nuestra meditación inmediata ha de gravitar sobre varios conceptos jurídicos de tan difícil definición y tratamiento en el Derecho romano, de donde proceden, que algún historiador penalista como Pernice los ha llegado a considerar rebeldes a toda categorización jurídica, porque estas palabras: *lascivia, luxuria, nimia neglegentia, culpa lata*, constituyen inconceptos en la ciencia del Derecho.

De entre todos estos «inconceptos» voy a tratar unánimemente de dos que tienen valor gentil, es decir, etnicocaracterológico, en nuestro pueblo, y que sostienen, por tanto, el pavimento vivo de sus creaciones artísticas.

Pero para comprender estos inconceptos, es decir, para trocarlos en conceptos es menester movilizarlos con un tercer concepto, que en este caso tiene una función medial y excitadora de la mayor importancia. Este concepto se llama el «dolo bueno», y empezaremos por él y lo haremos brevemente, porque aparte de las alusiones que a estas tres rúbricas conceptuales he hecho en otros escritos, es mi propósito volver algún día sobre el tema en un estudio ceñido a su complejo vital y a su demarcación noética.

El *dolo bueno* apenas fué tratado por los juristas romanos, los cuales en su indiferencia apenas daban de él más que una razón etimológica. «Dolo bueno» —decían— se dijo entre los antiguos, y *dolo bueno* ha de haber, porque hay el «dolo malo». Y lo hay y lo hubo, en efecto, al punto de que la forma lingüística consagrada y acuñada es esta de *dolus malus*, hasta el punto que la antigua civilización latinorromana jamás emplea aislada la palabra «dolo». La tratadística romana rindió todo el curso de su vida

sin darse cuenta de la trascendencia universal del *dolo bueno*, ni siquiera de su relación con la ficción jurídica, bien conocida de los autores, y mucho menos de la trascendencia científica, sólo descubierta por los modernos. El «dolo bueno» inhabita las entrañas nada menos que de todas las ficciones vitales y de todas las técnicas que agitan su operación en todas las ciencias de la Naturaleza y del espíritu.

Los españoles tenían de él una idea ingenua, y sin pasar su operación de la conducta lo creían tan lícito como el *pium mendacium* o el *mendacium necessarium* o la *pia fraus*. Lo veían elementalmente en el «aprovecha al prójimo deleitando» y en el «aprovecha al prójimo engañando». Creían que era lícito, es decir, bueno, cuando tenía por destino el bien o el incremento de la persona víctima de la simulación. O bien cuando buscaba el provecho propio con propósito de entregar una reparación con creces. La licitud del dolo —con nombre de bueno— para la defensa propia y legítima, como distinción jurídica, es clásica. Siempre que en nuestra literatura aparece la gran palabra *industria*, en su carga semántica va entrañada la idea del dolo, ya malo, ya bueno. Lo mismo ocurre con la palabra *treta*, palabra crítica en la teoría política y pragmática de Baltasar Gracián. La felonía de la dramática y de la épica llevan el signo de *bonidoloso* lo mismo en la conducta de Don Pedro Tenorio para con el Duque Octavio como la del Cid para con los judíos de Burgos. El que engaña con propósito de reparar, y de reparar con creces, no deja de ser hidalgo. El que engaña sin ese propósito es un pícaro. Todo esto es elemental e infantil, lo mismo que la moral que pretende subsistir sobre tales premisas. Pero no podemos detenernos más en cosa de tanto momento y que rebasa todos los cuidados del instante. Con la premisa del *dolo bueno* podremos entrañar integralmente los ya estructurados conceptos de *lascivia* y *luxuria*. Don Juan era lascivo, es decir, pendenciero, agresivo y codiciador de mujeres. Era lujurioso, es decir, poderoso, pródigo, fanfarrón. Pero todo esto lo era en función del dolo, y no del dolo bueno, sino del malo. Es decir, era ante todo el Burlador. Se me dirá: «¿Acaso el Burlador pudo participar en el *dolo bueno*?» Respondo: «No a través de *lascivia* y *luxuria*, que en él no son elementales, sino pecaminosas».

Junto a la anotación que encarezco de la palabra *industria* hay que poner la de la palabra *mocedad*. Ya lo hemos advertido. Más

expresiva es aún la palabra *mocedades*, exponente lingüístico común de «lascivia» y *luxuria*.

Estas dos palabras llenan una zona de inseguridad que se extiende entre la irresponsabilidad, la ignorancia y el error, de un lado, y el *dolo malo* de otro.

La lascivia (en castellano *briosidad* o *petulancia*) entraña una infracción o una lesión jurídica en la cual el engreimiento o la arrogancia elemental del varón joven, despreciador de sus semejantes, sugiere en gracia a la consideración del ímpetu moceril cierta disculpa ante la indulgencia de los juzgadores viejos. Como se ve hago definición antropológica, no jurídica. En realidad la ciencia jurídica resuelve esta situación mediante una ficción, cifrada en la cavilación acerca del «propósito». En el mozo moceador y en sus «imprudencias temerarias» pudo no haber propósito de dañar o de delinquir. La lascivia y la *luxuria* en cuanto *mocedades* tienen un valor *existencial* tan modalmente antrópico que el juzgador con actitud antropológica y humanamente añorante mira sin querer a su pasada mocedad. Esta extraña «hallabilidad» humana, basada en acordes y en nostalgias, es lo que hace difícil la calificación jurídicoconceptual.

Las consecuencias de la lascivia son funestas (suelen terminar en lesiones y hasta en homicidios), y suscitan la necesidad de una reparación jurídica.

Ya hemos dicho que el origen anímico está puesto en una raíz elemental, en el inebriamiento o en el delirio que acucia el calor de la luz o la claridad de la sangre, lo que en el idioma germano se llama *Rausch*. *Per vinum et lasciviam* es frase corriente en la ley Cornelia. Los romanos conocieron como nosotros la lascivia de los toros, la del teatro y la del anfiteatro: «Claudius theatralem populi lasciviam severis edictis increpuit», dice Tácito (Ann. XI, 13). Y en otro lugar (Germania, 24) define con olímpica visión que «el precio de la lascivia audaz que suscita la danza de las espadas es la voluptuosidad de los espectadores, atentos a saborear el peligro de la muerte.»

Gaio trae un ejemplo que dice muy directamente a la lascivia taurina, a cargo del sorteador eventual que en el campo atrae los toros a su capa roja, con peligro de dispersión de la manada y extravío o pérdida en perjuicio del ganadero (Gai Instit., III, 202): «Esto fué lo que escribieron los antiguos juristas acerca del que espanta los ganados con el trapo rojo (*panno rubro*) (a saber, que

su acción sea considerada como un hurto); pero —añade— si aquello que hizo se debió a lascivia y no precisamente para cometer un hurto, en ese caso habremos de consultar la ley Aquilia —la cual trata de los daños— para saber qué sanción corresponde a la mera culpa.»

El color rojo del trapo dice claramente que el espanto fué efecto, no propósito, y que el propósito fué lo que los españoles llaman «torear», o sea la lascivia taurina. Que el paño rojo atrae, no espanta, al toro constituye una vivencia milenaria y universal. Séneca habla expresamente de atracción de lo rojo sobre la bestia taurina. En lo que acierta Gaio con precisión es en que no se trata de robo, sino de lascivia. Nosotros añadimos que tampoco se trata de *luxuria* y que la *luxuria* es lo que está emparentado con el robo, como la lascivia con el matar del matante. El que roba (*libido ambiendi*) puede reservarse el «lujo» de restituir en la abundancia = *luxuria*, y aun el de restituir con creces. Esto es propiamente «lujosidad» y *luxuria*. El matante que mata (por ejemplo, el homicida) no puede restituir, ni mejorar, ni reparar, ni incrementar la vida que rescindiera. La lascivia es agresión de signo masculino. Es *libido dominandi*. No podemos detenernos más en estos atributos «esenciales», arraigados en el conato vital, coetáneos a los modos existenciales y en cuanto atributos dominadores y reguladores de ellos.

La *luxuria* es más difícil aún de fijar como categoría jurídica, por lo que Binding, historiador y penalista, atento sólo a los textos del Derecho romano, la llama la «enigmática *luxuria*». La palabra viene de *luxus* y significa lujo, lujosidad, abundancia. En castellano corresponde a la palabra *lozanía*. La Naturaleza, abundante e inexhaustible, es lozana por excelencia. Por eso si la lascivia o petulancia es de signo masculino la *luxuria*, la lozanía, lo lleva femenino. Hago pie firme en esta distinción porque creo que nunca ha sido sugerida y precisada hasta ahora. Por eso son seguros los grandes resultados hermenéuticos que se basan en la distinción.

Lascivia y su verbo, *lascivire*, significan alegría y juego; pero a la par (y esto es decisivo) estas voces son semánticamente intercambiables con la voz *petulancia*, que significa apetencia, acucia, codicia. Lascivo es lo mismo que petulante. La lascivia juega y la petulancia se lanza como el azor sobre su presa. *Lascivit vir* quiere decir el varón loquea; salta, juega sobre sus ansias. *Lascivire*

plebem dice tanto como holgar a la plebe, divertirla de lo serio, enviciarla. El hombre loquea (*lascivit*) en el vino, en el juego y en la querencia; síguese siempre la pendencia. La lascivia se aplica a la mujer siempre de parte de la lascivia del hombre. La mujer lujuriente no es lasciva sino como excitante pasivo del hombre. *Lascivim femur*, flanco lascivo, lo es por atribución y pasivamente, sin que emezca a la honestidad del sujeto. Nuestro grave San Isidro creía ligadas semánticamente la palabra *fémur* y la palabra *fémina*. Así, nuestro grave San Isidro se pone gravísimo en su donoso etimologizar cuando nos explica que «*femora dicta quod ab ea parte a femina sexus viris discrepuit*» (Orig. 11, 1, 106), y el verbo andaluz alcanza entonces la cumbre tonal de la jacarandina eterna del Mediodía.

En los *profundissimis* del lenguaje la lascivia, llevada hasta el acorde original, es interpretada nominalmente como «alegría», mientras que la *luxuria* es retrotraída a la inocencia, a la abundancia y al pasmo anegador y criador de la Naturaleza. El potro en cerro es «alegre» y clamoroso; su antagonista suma su expectación vocal al «pío general de todas las cosas».

El impulso lujuriente tanto a la mujer como al hombre les lleva a remediar, o a tratar de remediar, una lesión, una infracción cualquiera, con el antídoto de la abundancia. La *luxuria* espiritual se rige por el aforismo de San Juan de la Cruz: «Pon amor donde no hay amor y sacarás amor.» La *luxuria* anímica sobre el desamor puesto a las primeras quiere sacar amor a las segundas, y conserva siempre el sentido de recreada y pródiga exuberancia o lozanía.

Así, por ejemplo, en el mundo romano e imperial el caso del que atenta contra el pudor de la sierva y cree remediar el siniestro con concederle la libertad. A casos como este refiere una ley del Digesto (D. 40, 2, *De manumissionis vindicta*): «Tengan en cuenta los jueces —dice— al pronunciar la sentencia que la ley Emilia concedió a los siervos una justa libertad no fundada en delicias ningunas, sino en justas afecciones.» Otro caso típico acusado por los juristas romanos es el de aquel que prende fuego a la villa del vecino con propósito de damnificarle.

Téngase en cuenta que a la luz de la psicología y de la psiquiatría modernas la *luxuria* en el varón y la lascivia en la mujer se acuñan en formas patológicas, y que, aparte de la polaridad, la lascivia patológica puede derivar al sadismo y la *luxuria* al maso-

quismo. La *luxuria* en la mujer no sólo es natural y bienhechora, sino que suele ser santificante. El robo primigenio y original, en cuanto femenino y paradisiaco, es sensible a una axial conversión hacia la caridad, y las delicias de las mujeres se polarizan en el sacrificio. El robo original protoplasmático va al costado de la sombra, y al de la luz, la caridad. En el capítulo genesiaco, a la cómplice de la sierpe la sigue a las inmediatas la trituradora de la sierpe.

En la etnología hispánica los casos de *luxuria* señalan una constante gentil, y hay que observarlos con agudeza para no confundirlos con la lascivia. Muchos de los casos que la mente extraña a la gente hispánica interpreta como dolosidad o infidencia pertenecen al dolo informado por la *luxuria* o simplemente a la *luxuria*.

«Suelen los principales señores tras una palabra mala que dicen a un criado darle luego unas calzas, aunque no sé lo que le suelen dar tras de haberle dado de palos, si ya no es que los caballeros andantes dan tras los palos ínsulas o reinos en tierra firme.» Así se expresa (*Quij.*, I, 20) nuestro señor Sancho Panza. La *luxuria* colectiva saca siempre a relucir su cabellera abundante en las costumbres, en las maneras (*luxuria* de la propina), en la cortesía, en la educación y en la política. En la ciencia y en la técnica tiene efectos fatales. Don Quijote resolvió lujuriosamente los daños producidos por el desbarate que hizo en los títeres y muñecos de maese Pedro. Este acorde, y tras él este comportamiento, aparece en lo que Rühl y Brieffs llaman «el *amiguismo* de los españoles». Nace en su exhibición gentil de la ociosidad, y cualquier relatador puede relatar los casos a miles. Caso portentoso es el del cobrador tranviario que perdona el billete a la moza «porque es guapa», o el del lidiador famoso y retirado de su peligro que derriba de un puntapié el tinglado del vivandero en la plaza de Cazalla, derramando por el suelo golosinas y exquisiteces. Como Don Quijote, igual que Don Quijote, tasa con creces los daños causados y los paga con mayores creces aún, quedando ebrios de gozo uno y otro, es decir, casi en estado de inebriamiento y de trance.

La constelación de todos estos casos y ejemplos correspondientes a lo que Pernice llamó, «cuanto a su figura lesiva o de posibilidad lesiva, inconceptos jurídicos», caen dentro de la nominación de «mocedades» (*Mocedades de Roldán*, *Mocedades del Cid*), de-

beladora de una de las mociones que agitan el psiquismo, y sobre todo la abstracción propia del mito donjuanesco.

A la lascivia y la *luxuria* hemos de añadir la llamada técnicamente *negligentia dissoluta*, muy importante también en la anatomía mítica y anímica de Don Juan. Todas estas juveniles motivaciones son irracionales. Pudieran estar racionalizadas por el *dolo* «bueno» o «malo», pero son ellas —lascivia y *luxuria*— las que lo desbordan e informan. El poder sintetizador del «dolo» corresponde al de la imaginación trascendental, al del lenguaje categorizador; pero Don Juan, rebasado e informado por la *luxuria*, sólo es burlador de horas, no burlador de sí mismo para mejorarse ni de la naturaleza material para explotarla. Añádase a esto la función singular del «dolo bueno», función limitativa e ingenua que no alcanzó en la raza de Don Juan la categoría y la figura de la «ficción» como activa y fecunda movilizadora del trabajo y de la transformación. El «dolo bueno» quedó teñido de laxitud y negligencia en la sensación sostenida de inocencia y de impecabilidad.

Si se enfocaren todas estas estimaciones sobre un mito y sobre una entidad gentil adecuada a la caracterización del mito, nos servirán como datos preciosos para ponderar su gravedad y para conformar la estructura étnica de un pueblo natural que pugna todavía por alcanzar la madurez moral y política y que mantiene, indomable y frenética, la elemental alegría.

Aquí es donde se diferencian radicalmente el burlador en la noche y el seducido en la cueva. La salacidad y la rijosidad —lo propiamente lúbrico— están en Don Juan impedidas por la *libido decipiendi*, por la burla *in capite*, por el acuciamiento de sólo mentir y engañar. Don Juan es un indocumentado en el *ars amandi*, en lo que éste tiene de salacidad y voluptia. Sólo entiende en deshacer doncellas incautas y en huir sin apurar el goce. El signo manifiesto de su triunfo es sangre que afluye a la sangre que hace brotar la punta de la espada. «Aguarda, que es sangría», dice Don Gonzalo al sentirse herido en el *Tan largo*. Tannhäuser se deja seducir por una entidad serpentina, por la propia Venus. Todo en la cueva es lóbrego, es decir, lúbrico, y la sierpe es lúbrica. Pero Tannhäuser, que es un poeta, se siente desfallecer, y reacciona moralmente. La redención por el amor tiene sentido moral. La dignidad de la mujer —despreciada en Don Juan— aquí queda restaurada, y un Dios no tremendo, sino fascinoso, pone su

complacencia. Tannhäuser, en su abyección, cede al ímpetu de la libertad.

Lascivia y *luxuria*, y en el centro la burla, así como la competición de «más valer» (aristeía) y la «gran negligencia», son las condiciones que mantienen densa la atmósfera dramática y escénica en que emerge la figura dramática y mítica de Don Juan. En este complejo articulado lo que el antihéroe pone de suyo, como más suyo, es el «dolo malo», la burla del burlador y la *negligencia dissoluta* del que a todas las solicitaciones contrarias responde con el repetido refrán: «¡Tan largo me lo fiais...!»

La conducta infame a primera vista de Don Pedro Tenorio, persiguiendo con impostura y felonía al inocente Duque Octavio, está en realidad inspirada por la *luxuria*. Prende al Duque y al instante le facilita la huida para la corte de España, adonde escribe con la verdad del caso a fin de que allí se le agasaje y premie, de suerte que con la exuberancia del premio —una boda más ventajosa aún que la anteriormente proyectada— quede sofocada la iniquidad de lo que fué un comportamiento complejo: huida facilitada al suplantador y aflicción e infamia de Isabela y Octavio, las dos víctimas de Don Juan. Comportamiento típicamente lujurioso en verdad, que aun después de alcanzados sus destinos dejaba pendiente una felonía no satisfecha, la deshonra de Isabela, y que dejaba inadvertido, como si no existiese, el ejercicio de la libertad en el Duque. Y es que la «mocedad» es ciega y ciegas son sus «mocedades»: el pretendido «dolo bueno», la *luxuria* y la «lascivia».

Otro caso de *luxuria* se nos ofrece con clara especiosidad en torno a Tisbea, la pescadora burlada por Don Juan, en la que se cifra el más concentrado y activo núcleo de potente lirismo de toda la dramaturgia de Tirso, con eminencia que se empina a las más encumbradas de la dramaturgia española. Tisbea es una mujer, mujer, que ama con amor de amar y amor de muerte. Tisbea no puede engañarse como mujer, y hubiera encontrado a Don Juan partiendo hacia él desde el otro extremo de un mundo deshabitado. Tisbea es el único e indeficiente testimonio de la virilidad de Don Juan. A no ser por ella Don Juan no fuera más que un burlador, y burladores pudieran ser los espadones de la sátira romana. Porque ¿qué testimonio nos dieron las otras tres burladas, que sólo lo fueron en la puridad erótica del vocablo y que no fueron amantes?

Dos son las potrancas que ha criado bajo su enramada, y para su regalo, la hermosa pescadora; para emulación y envidia de las olas veloces. El escenario es magnífico: la brava costa de la Tarragona romana. Dos son las potrancas, de las que Tirso no nos dice si son blancas como la espuma y si son semicerriles, que aún no han conocido los trabajos de Lucina, que con Diana alumbró y hace alumbrar a toda la femineidad de la Naturaleza. Pero de haberlas colorido en su pluma como sin duda lo hizo en su imaginación, sin duda las pintara blancas y no verdes, como cualquier poeta surrealista en los fugaces estilos del presente. Al decirnos Tisbea que están criadas de su mano hay que imaginar que están enseñadas a lamer en su palma la sal y a soportar en sus lomos el peso divino de su cuerpo, ceñido aún con la zona tensa, y a gozarse en el aliento hialino de su dueño y en el cristal sonoro de la lengua catalana.

Apenas llega Don Juan a las playas de Tarragona y descubre las yeguas a la vera de la hermosa pescadora cuando planea luego la estafa del amor y la legal huida subsiguiente. Dos son las yeguas y dos serán los que huyan en ellas como diablos sobre calzaduras mágicas. Apenas las ve Don Juan, como hemos dicho, cuando ordena a su criado: «Esas dos yeguas prevén,—pues acomodadas son.» Ante una evasiva del criado, Don Juan insiste: «Tú las dos yeguas apresta,—que de sus pies voladores—sólo nuestro engaño fío.» Más tarde repite: «Vete y las yeguas prevén.» El académico engaño donjuanesco tiene lugar rapidísimamente, como de quien no ama y no sabe apurar el amor. Las yeguas están prevenidas, los malhechores de la honra parten veloces. Las lágrimas de Tisbea cantan la endecha:

Gozóme al fin, y yo propia
le di a su rigor las alas
en dos yeguas que crié,
con que me burló y se escapa.

Algún humanista extranjero ha llamado a esta hazaña robo, y la estimación es de singular trascendencia, porque, en efecto, el robo está existencialmente emparentado con la *luxuria*. Don Juan, ¿aparece aquí como un ladrón de bestias, como un cuatrero? ¿Ladrón de bestias el ladrón de honras? La fría y racional estimación foránea se presta a producir escándalo dentro del hogar del gentil pensamiento hispánico. Creo difícil que los críticos y comentado-

res españoles se avengan a considerar a Don Juan como un cuatrero, ni siquiera como un cuatrero eventual. Este escándalo posee valor étnico-caracterológico. Hay aquí, en efecto, o un malentendido, o una deficiencia de lenguaje, o una penuria, tanto aquende como allende, de recursos hermenéuticos.

Los españoles sabemos que Don Juan no robó las yeguas, como sabemos que el Cid no robó las arcas. Y, sin embargo, ahí está específicamente ejemplificado lo que se llama un *robo de usos*. Los españoles, que con el apego mutuo de entrañas fraternas sabemos bien lo que pensaba Tirso y lo que pensaba Don Juan, sabemos por eso que Don Juan dió suelta a las potrancas a la primera jornada rendida, luego que hubo de proveerse normalmente de otras cabalgaduras. Y esto que sabemos y no leemos se extiende a imaginar la carrera veloz de las yeguas en pos de la querencia de Tisbea y del perfume salino de su piel y de la sal de sus manos. Y podemos también imaginar el encuentro, en que no he de insistir, porque es empeño leve impropio de la grave tarea del crítico y de lo que todavía pretende ser un estudio y no un ensayo.

Pero, repito, ahí está el robo de usos de que hablan los juristas. Pero no, no hay tal; no hay sino un caso de *luxuria*, en cuyo ambiente agita Don Juan todas las emergencias activas que necesariamente le impone el irremediable carácter impreso, seguido y perseguido sin desmayo por su creador. Se trata, en efecto, de un caso más del continuo acorde lujuriente. Si la acción secundaria no estorbara a la principal, y la principal es siempre la operación de la demonía y de la burla donjuanesca, la defraudación inexorable de la honra de Tisbea, sin reparación y sin membranza; si la acción subordinada de las yeguas fuera la dominante, en ese caso devolviera Don Juan las potras enjaezadas con colleras de oro, cebadas con harina de flor, tratando de anegar —grosera y cortesantemente— en la abundancia de la reparación la comisión del delito.

Don Juan es un aristócrata lujuriente; la aristocracia que sólo es hereditaria (es decir, inauténtica, ociosa, no fundacional y funcional) es *luxuria* social, por lo cual la mayor parte del anecdotario lujuriente se pone a cargo de aristócratas, y, al revés de lo que acontece con la inteligencia como poder, el dinero como poder se convierte en instrumento de la *luxuria*. Pero ante todo Don Juan es la encarnación del dolo y de la noche, y no podía contravenir a este su ser y a este su instinto primordial una reparación (en honor

de Tisbea) inadecuada e inmediata, sin incurrir en el mal gesto y el mal gusto de tratar de apaciguar el espíritu herido de la hermosa yegüeriza con una especie de indemnización excesiva y lujurante. Por eso se contentó sin duda con abandonar a su querencia a las carnales estampas de los felices animales favoritos.

Don Juan es robador y robador furtivo de honras, no de potros, como los vulgares cuatrereros, ni de bolsas, como los pícaros filosofantes y sutiles, con los cuales, sin embargo, le es debida una metódica confrontación.

El pícaro es un niño desvalido, abandonado, de abatido y siniestro origen. Se convierte pronto en un sutilísimo engañador, en un incruento burlador de bolsas, en un maravilloso simulador de lacras y de miserias. Es, desde luego, un burlador, como Don Juan; lo es de instinto, y sobre todo de padecida ineducación gobernada por la miseria. El pícaro es niño y es mozo, o mozo que linda con la madurez; antes de dejar de serlo desaparece de la atención o de la captación novelística. Pudiera decirse que desaparece misteriosamente o que no hay pícaros viejos. A esta esencial desaparición en el misterio corresponde el manifiesto histórico-literario de que las novelas picarescas no terminan. Los autores las dejan en vago, prometiendo segundas o terceras partes que no llegan (nosotros decimos que no pueden llegar a cogüelmo). Fenómeno repetido en el Lazarillo, el Guzmán, la Justina. Quevedo clarividente no promete continuación, y deja que su antihéroe se disipe en las brumas del mar que conduce a las Indias. No comprendieron esta necesaria posición de existencia los falsarios continuadores del Guzmán y del Lazarillo ni los que tienen por pícaro al horaciano y maduro Marcos de Obregón. El engañador ha de ser joven, como Don Juan y el pícaro, y el viejo no puede engañar o seducir con gracia. Y en esta palabra «gracia» radica el misterio; ni el viejo se presta a que en él pueda ser descubierta la gracia por su gran definidora, que es la mujer. Seducción, gracia y juventud son atributos herméticos del pícaro y de Don Juan. Los pícaros se disipan y desaparecen cuando tramontan la juventud, y su estado crítico es el de su adolescencia, o sea en el momento en que al comienzo de la ficción novelesca aparecen como adolescentes expósitos arrojados a la vida y a los caminos.

El pícaro no es sólo un antihéroe de novela renaciente y barroca. La reducción mitológica nos permite presentar al antihéroe moderno como un mítico antihéroe confrontable con el numen

infantil antiguo. En las leyendas de la mitología autóctona del Lacio surge a menudo un niño desvalido, abandonado, de extraño origen; niño maravilloso, convertido de pronto en un héroe piadoso, fuerte y sabio, que desaparece de repente sin saber por qué, *Non comparuit*, dicen los analistas. Es el *puer aeternus*, cuya fenomenología ha sido estudiada por Jung y cuya mitología por Kerényi. El de *puer aeternus* es un estado por que pasan los dioses adultos de Grecia y los héroes germanorrománicos; el estado prodigio de las «mocedades». Como he dicho, en la mitología peculiar latinorromana abundan los *dii pueriles*, que no llegan a madurar como maduran los griegos; niños que desaparecen a la manera de Elías, sin dejar rastro. No quedan de muchos de ellos ni los nombres. Del niño dios Falacer apenas se sabe nada, ni si su nombre tiene algo que ver con *fallo* y *fallatia*, el engaño, etimología problemática por demasiado seductora para contemplarla brillando en la constelación de lo ficcional y de lo doloso.

El pícaro se mueve en función de la necesidad en país pobre. Guzmán sale al mundo en año de sequía. Hurta con dolo, con oscuridad y con fugacidad. Y hay que añadir: con gracia. El pícaro no ama. En esto se diferencia sólo en grado del abstracto Don Juan, porque Don Juan, como el demonio juzgado por Santa Teresa, no puede amar. La necesidad sañuda no permite sobre la picaresca la reverberación del amor. «Sólo nos enamoramos —dice el Buscón— de pane lucrando». La ley anímica del pícaro es el engaño y el hurto. El pícaro no es libre sobre sus hábitos de vida. Es libre sobre los caminos; lo es con una meditación formal y argumentosa, pero no acompañada de pasión. No es capaz de conversión, de arrepentimiento. Ni pasión por la mujer, ni por la propia intimidad; no es capaz de conversión, por tanto.

De Chandler, en su *Historia de la novela picaresca*, son estas que Unamuno llama terribles palabras:

«El pícaro de los españoles obra, pero rara vez siente; pasa y repasa por la escena, pero apenas quiere. Hay en él mucho de muñeco mecánico activado por un motor automático. Esta actividad es impulsada por la codicia»

«El pícaro —he dicho en otra ocasión (vid. mi estudio «Ociosidad y sanchoquijotismo», *Rvta. M. Pelayo*, Santander, 1947)— es un antihéroe. Lleva enfermo y corrompido el mismo núcleo de su alma, en el cual no ya se ha aposentado, sino que ha preso y arraigado la ociosidad. Es un incurable, y su ociosidad sin remedio no

es capaz de transfigurarse ni en trabajo ni en ocio creador. El pícaro está más pervertido que el gran pecador, el cual puede no ser ocioso. El bandido, el criminoso, el rufián, pueden ser en nuestra literatura, y de hecho lo son a menudo, sujetos de conversión y de redención, porque su núcleo álmico conserva algún elemento, es decir, alguna fuerza sana sobre la cual pueda operar la conversión axial.»

Sin embargo, sobre esta insensibilidad, sobre esta base humana privada de la auténtica libertad, construyó Mateo Alemán su grandiosa novela, en que pudo encerrar toda la anchura de la vida; no sólo la luz blanca de los caminos y la turbia de los tinelos, sino también la interior y recóndita del alma. ¿Qué importa para el honor de la cultura y del arte que el pícaro sea insensible y automático, si el autor Mateo Alemán pone en su boca todo un tratado de *affectibus*, una altercación terrible entre la psicología y la moral? Todo en la obra es admirable, y no lo es menos, por tanto, la intensa cogitación anímica y moral a quien una crítica inocente ha dado el nombre de sermones, y de sermones impertinentes. En el inventario de los bienes relictos de Benito d'Espinosa aparecen entre sus libros, en ejemplares a veces repetidos, y en español, por supuesto, Quevedo y Saavedra Fajardo, Antonio Pérez y Gracián, Cervantes y Góngora, León Hebreo y Pinto Delgado, Montalbán y Pereira, amén de los *Tesoros de la lengua castellana*, de las Biblias en español y de los *Voyages en Espagne* con que apaciguaba la nostalgia del país nunca visto, del imperio odiado y temido, del país y la gente amadísimos. Empero, en el famoso inventario no aparecen los dos autores acaso más leídos del filósofo, a saber: Francisco Suárez y Mateo Alemán.

La influencia de Mateo Alemán y de su pícaro sobre Benito d'Espinosa es para mí indudable, con impronta que quedó marcada en el tratado de *affectibus* de la *Etica*.

El automatismo del pícaro de que habla Chandler es un producto del barroco europeo y de la nueva concepción del infinito que puso en contingencia el valor humano de lo individual, de lo histórico. *Omnis determinatio est negatio*. En la filosofía de Espinosa no hay lugar para lo concreto; los focos de reducción dentro de lo infinito se producen como autómatas legalizados por una ley general. De Descartes le viene la nueva actitud, impuesta además por la superstición de la ciencia nueva. El espíritu queda espacializado y dentro de la infinita área las figuras dinámico-geo-

métricas se mueve automáticamente. El cuerpo es para Descartes una pura máquina (como el animal) ligado al ciego mecanismo de la Naturaleza. La dualización de sustancias en Descartes, la escisión entre espacio y alma, como el acento estaba puesto en el espacio condujo, por tanto, a la espacialización del alma. Descartes trató todavía de salvar la libertad de la voluntad. Este momento existencial quedó abolido en la filosofía de Espinosa; para él el alma es un autómatas espiritual; no de otro modo que todos los cuerpos, también los organismos vitales consisten en complicados mecanismos.

¿Cómo no recordar que el pícaro es un autómatas y un producto del barroco? Ahora bien, hay un barroco judío, un barroco protestante y un barroco católico. Este último es espiritualista y tiene que resolver la infinitud en espiritualidad (esto de la mano del gótico medieval); tiene que pugnar por desespacializar el infinito rigidificado por la «ciencia nueva». Por eso no podemos admitir sin un coeficiente de corrección la definición picaresca de Chandler. El pícaro se mueve como un autómatas, porque el dolo es su única consigna, su cansado y monótono impulso; pero el dolo en sí está complicado con la libertad. El dolo es engaño, es arte, es técnica; es decir, es algo teleológico. Kant (*Critica de la facultad de juzgar*, cap. 71) nos presenta la antinomia entre la interpretación de la naturaleza auténticamente «física o mecánica» y la «teleológica o técnica». Y en efecto, la técnica, es decir, el arte, es reducible al dolo, no sólo al existencial, sino al vital, y sea al «absoluto dolo bueno», cuando corrobora las razones y los motivos del vivir, cuando nos habilita estética y religiosamente amando esta vida para la vida eterna. El pícaro no conoce más que el «dolo malo», la estafa y el engaño, igual en esto a Don Juan, y como frente a la vida no conocen más respuesta ni más resorte que el robo y la burla, resultan comunalmente como ejecutores de un comportamiento automático e incapaces de una gama de acordes y de sentimientos efectivos. La prueba de la libertad está más patente en Don Juan que en el pícaro, porque Don Juan, al fin, se enfrenta ante el misterio como sujeto de la culpa y como portador del castigo tremendo. El pícaro no libre se disipa ante los ojos del autor y del leyente: *non comparuit*.

Pero, sobre todo, la respuesta católicobarroca a la espacialización barroca del espíritu está más que a cargo del antihéroe picaresco a cargo de los autores que lo engendraron. Y esto es lo que

no advirtió Chandler. Los autores pretendieron hacer en sus novelas obra pedagógica. El mecanismo y el automatismo de sus picares es realmente antifrástico. Presentaban a sus héroes como ejemplo de perversión y de automatismo inmoralista precisamente para moralizar, para advertir en la educación con el ejemplo vivo del arquetipo, rígido como tal y viviente como manifestación; ejemplo, digo, de lo que el educando debe evitar. Esto es lo que en un estudio reciente he llamado «el arbitrismo de los arbitristas autores de la novela picaresca» (1). El absurdo pedagógico es aquí, como todo arbitrismo, de gran calibre y hasta descomunal; pero muestra bien a las claras la resistencia que el barroco católico, imbuído también de infinito, presenta a la rigidificación del espíritu. Hay una excepción en la literatura barroca que tengo interés en denunciar: el *Quijote* de Avellaneda, cuyo autor racionaliza hasta la rigidificación a su héroe y es anticipadamente un cartesiano y un espinosista sin saberlo, pues para saberlo le falta la cultura necesaria. En él no hay antífrasis ninguna, y las declaraciones morales contra la literatura cabaleresca son en él tan declamatorias como son sinceras las invectivas personales contra Cervantes. Del autor picaresco no está ausente toda espiritualidad. En Avellaneda lo está absolutamente. Solamente en los cuentos que intercala en su *Quijote* apócrifo se revela lo que podemos llamar «política religiosa o más bien eclesiástica», achacable no a un fraile, como se ha dicho insistentemente, sino según yo creo a un seglar, y muy probablemente a un mercader profesional.

Fueron las «moralidades» de Mateo Alemán las que impresionaron hondamente a Benito d'Espinosa y las que hoy nos impresionan de modo tan profundo como el propio relato novelístico de la gran obra. Pero entiéndase bien, en la contrastación de enunciados es de rigor una crítica y apurada distinción: la de someter los del novelista a un coeficiente de corrección espiritualista y cristiano que es ajeno al filósofo:

«Todos roban, todos mienten, todos trampean. Todo anda revuelto, todo apriesa, todo marañado. No hallarás hombre con hombre; todos vivimos en asechanza los unos de los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra, que hallándola descuidada se deja colgar de un hilo y asiéndola de la cerviz la aprie-

(1) Estudio sobre la novela picaresca, que aparecerá en el homenaje (en publicación) a Menéndez Pidal.

ta fuertemente, no apartándose de ella hasta que con su ponzoña la mata.» Hasta aquí Mateo Alemán.

A partir de aquí el filósofo: «En todo lo que odiamos nos esforzamos por afirmar sólo aquello que puede ser afectado por la pesadumbre, y a la inversa, allí mismo procuramos negar todo aquello que imaginamos que puede ser afectado por la alegría» (*De affectibus*, proposición XXVI). Y también esta otra: «Si imaginamos que alguien tiene el goce y disfrute de una cosa que por su naturaleza sólo puede ser poseída por uno solo haremos todo lo posible por que no la posea» (*ibid.*, prop. XXXII).

Lo que en el filósofo es geometría pura (ausente el «espíritu de fineza»), en el poeta es revestimiento de imágenes. Pero ¿quién negará que el sentido, por ser en primera instancia el mismo, hubo de impresionar al filósofo y aun alimentar el estómago de sus cogitaciones? La segunda instancia trueca y varía todos los planos, hasta el punto de que Alemán escondía *in pectore* el propósito de redimir a su antihéroe por un arrepentimiento cristiano, nada menos que por una conversión ascética. Pero porque esto, según he explicado en otros escritos, era imposible, el antihéroe *non comparuit*.

La obra, debida al genio de Mateo Alemán, consiste en el desarrollo de un emblema, como la del autor del *Lazarillo* en el desarrollo de un refrán.

El *Lazarillo* es una obra genial y cínica, y el refrán que la inspira, que es todo su sentido, forma parte de un cómico e impúdico diálogo entre refranes. Más que de refranes o proverbios se trata de lo que se llama cuasiproverbios. Pues bien, uno de ellos dice: «Cornudo y apaleado.» Y el otro responde: «Cornudo y contento.» Este último es el que constituye el pregón de la novelita que es el embrión de toda la moderna novela de Occidente.

La obra de Mateo Alemán tiene no su refrán, sino su emblema: en el diseño o cuerpo aparece la araña descolgándose sobre la descuidada culebra, y el lema o alma dice: *Ab insidiis non est prudentia*. Mateo Alemán se retrató a la sombra de este emblema, que aparece con su retrato como signo en las ediciones del *Guzmán de Alfarache*. Quiere decir: contra la astucia no vale la prudencia, o como aclaramos nosotros: contra la prudencia no hay prudencia. Pero quien respondió a este emblema en un sabroso diálogo fué Espinosa con el suyo. Consiste en una rama y flor de espino, la rama erizada de espinas. El alma o lema dice: CAVE.

Es decir, cuidado con Espinosa, para quien no hay arañas que valgan contra su cautela. Llegó aún a más aquel absoluto filósofo de lo espacial absoluto. Llegó a poner por obra en las holguras de su tiempo meditativo y laborioso la lucha cruel de la araña sobre sus víctimas:

«Cuando se hallaba Espinosa fatigado de sus estudios —nos cuenta Colerus, su primer biógrafo— bajaba de su aposento y se entretenía con los de la casa en charlar de todo lo que se ofrecía, aunque se tratase de cosas menudas. Fuera de esto su placer era fumar una pipa de tabaco, o cuando podía vagar a otro pasatiempo se entretenía en cazar algunas arañas y ponerlas a luchar entre sí, o bien atrapaba moscas y echándolas sobre la tela de la araña contemplaba esta lucha con gran contentamiento y hasta con risotadas.»

* * *

La interferencia indudable entre donjuanismo y picarismo nos ha conducido a la vereda de la anterior excursión. Pero aún nos queda otra: la provocada por la interferencia entre el burlador de hombres y el burlador de bestias. Si no agotar, no queremos al menos dejar de aludir a los aspectos y a los destinos de la burla más propios del hombre español, y aquí el carácter antropológico de la meditación cede su paso al angustiadamente étnico.

El niño pícaro, pícaro niño, no burla a los niños. El contraste está en que roba con gracia a los grandes, en que nunca hace sangre, y en esto está su diferencia capital con Don Juan. Pero el burlador que saliendo o entrando en el «burladero» burla al toro con el «engaño», burla a una infancia mayor que la del niño, porque burla a una bestia. La burla y la seduce para congestionarla en sangre y para cruentamente matarla. Las llamadas grandes faenas del lidiador son posibilitadas mediante una seducción anímica sobre agonizantes, en que la hemorragia, a cargo de las altas picas, acelera las condiciones de la seducción y de la burla, la cual llega en la destreza a los linderos del arte bella y rítmica, pero que no es arte. Y no lo es porque carece de recursos, infinitos y libres, de representación, y es esta infinitud lo que constituye la esencia de la gran arte que puja a lo universal y a lo eterno. Esto por lo que respecta a los diestros, a los bestiarios.

Por lo que respecta a la masa contempladora hay que anotar

precisamente la crueldad de la contemplación que se goza en el peligro ajeno y en la brutalización del bruto, la cual no cede hasta que el hermoso bruto deja de existir. Y esto es antropológicamente infantil. En el espectáculo de la tropa de muchachos que «juega» con el murciélago, con el ratón, con el vencejo hasta matarlo. Pero también es gentil e infantil en la gente hispánica, la cual es en general cruel con los animales. Todo moceril: el lidiador, el público y la *gens*. Es difícil pensar la desaparición de la infanilidad por la entrada en la madurez. Yo creo que la misión de España en el mundo está en las condiciones que la hacen inalterable, y la infancia y no la madurez es lo que vive alejado de la muerte. Por eso la desaparición de la lascivia taurina (¿lascivia, *luxuria*?) implicaría la desaparición de su gente, y en esto me impide creer precisamente la idea contemplativa y activa de «infancia» o «mocedad», encarnada gentilmente en la gente cuyas fortunas están regidas por el signo que coincide con aquella gran voz que reserva para los párvulos la entrada en el reino de los cielos. Otras precisiones y determinaciones acerca de las interferencias del lidiador con el «seductor» y con Don Juan, así como también la crítica tangencia del lidiador con el gladiador, he de remitirlas para otra ocasión, no sin declarar que la de más grave momento es la que se refiere al *ludus*, al juego gladiatorio, porque aquí reside nada menos que una cavilación tocante al tema de la libertad.

Mas volvamos a nuestro Don Juan, siquiera no le hayamos olvidado del todo, antes le hayamos tenido presente y asistente en todo momento.

Don Juan es un potentado de nación. En esto se diferencia radicalmente del pícaro. Don Juan no puede dedicarse a hurtar bolsas. Pero su instinto de clandestinidad, de fugacidad, de cobardía innata, delatada por el Comendador, como veremos; su instinto de dolo y de burla le lleva a hurtar honras en una atmósfera social en que la mujer, que conserva el rebozo de la Edad Media, aparenta ser el elemento dominante, y en un clima anímico en que en realidad la mujer es todavía *causa instrumentalis*, elemento subordinado. La mujer es para Don Juan no como la bolsa robada, sino como la ganzúa en manos del pícaro; por su medio y por su instrumento roba honras que afectan al hombre y a todo el orden social. Don Juan es una especie de Catilina en medio de la sociedad española.

La profesión de este constante y monótono designio está espar-

cida en abundancia por toda la comedia de Tirso. Don Juan acepta sin discernimiento la ley de su hábito, y antes aún de su instinto. Así se ve en este diálogo con su criado :

CATALINÓN

¿Al fin pretendes gozar
a Tisbea?

DON JUAN

Si burlar
es hábito antiguo mío,
¿qué me preguntas sabiendo
mi condición?

CATALINÓN

Ya sé que eres
castigo de las mujeres.

Pero la profesión definitiva y solemne se encuentra en el acto segundo. Allí, en la escena nocturna de la calle sevillana, Don Juan, engreído, petulante, dice a su paje :

Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar a una mujer
y dejalla sin honor.

También conviene anotar a este respecto un lugar no menos crítico y pruriente :

DON JUAN (*Al MARQUÉS DE LA MOTA*).

¿Quién tan descuidado vive
de su amor, desdichas teme?
Sacalda, solicialda,
escribilda y engañalda,
y el mundo se abraze y queme.

Donde es oportuno el observar que en el *escribilda* no se trata de una expresión trivial, sino de la fe jurada y escrita.

«Burlador» es el auténtico apellido dramático de Don Juan, la divisa y el pregón con que le anuncia Catalinón, su paje :

Guárdense todos de un hombre
que a las mujeres engaña,
y es el *Burlador* de España.

DON JUAN

Tú me has dado gentil nombre.

Este es, en efecto, el nombre gentil y personal de Tenorio eterno en el mito, y sólo una crasa desinterpretación de la sustancia dolosa y del atributo doloso puede explicar el epíteto «garrón» que le da por su cuenta en el mismo pasaje la redacción de *Tan largo*.

De donde se sigue que el elemento activo del *Don Juan* de Tirso no es el que en torno al amor ha fraguado el voluntarismo e irracionalismo romántico, por el cual la mujer va derecha a la seducción irresistible de Don Juan, como el ave o la ardilla se zambulle encandilada en las fauces de la sierpe; la mujer gobernada por el sortilegio de una sierpe chthónica, por el dios oscuro y potente de la especie.

Lo demónico eminente que en Don Juan prima sobre todo otro estímulo demónico es también oscuro y nocturno, pero es el engaño y la burla que flamea como enseña y divisa el vil caballero en el plumero de su gorra y en la misma entraña de su carácter y de su entraña mítica.

Tenorio aparece como polarmente opuesto a Tannhäuser; en aquél el erotismo aparece subordinado al engaño, con una relativa ausencia de Doña Venus como figuración especiosa y mágica de la hembra eterna y de su operación cósmica. En éste, en Tannhäuser, el amor, la acción demónica y mágica de Venus, es el sustentador del mundo y el seductor severo de sus criaturas. Don Juan, y por él Tirso, no eleva el engaño a sublimación metafísica ni lo erige en sustentador del siglo, a la manera ascética, o en sustentador del mundo, a la manera filosofante de su tiempo barroco, en que tímidamente se inicia el descubrimiento del «dolo bueno» como excitador de la visión-mundo, que había de abocar moderadamente a la configuración de la «ficción universal».

Tirso se pone por dentro del mito, y nos depara ingenuamente el mito mismo de modo tan exhaustivo, tan vivaz, tan sin inter-

pretación, que en su gran drama religioso entrega al mundo de Occidente el gran presente que éste ha acogido gozoso: la entidad mítica, que entraña un «nudo universo» que trasciende a todos los órdenes anímicos y culturales.

* * *

Don Juan cree a su manera en el honor de caballero, en la palabra de honor, en el punto de honor, y esto en contraste con el ímpetu donjuanesco, el cual es robo del honor, el cual es robo. Como infamador de la honra, en general, Don Juan hace acopio de honras maltrechas de la mujer; acopio de entidades espirituales, que al parecer de Don Juan se disipan como espíritus en el aire que le envuelven; entidades reales vivas y dolientes, que perduran en el espacio interior de la conciencia general y del dolor de las víctimas. En este su instinto, que parece ser su misión, Don Juan es inexorable. Tirso, fiel al mito, hace de su antihéroe más que una entidad humana un ente demoníaco. Sólo recibe crecientes de humanidad por obra de la mujer, por la avenida de amor con que sobre todas trata de anegarle Tisbea, la pescadora.

Es la palabra de caballero entendida por él la que le hace valiente, desafiador y pependenciero. En cierta manera esta palabra es su talón de Hércules, la que por paradoja ha de labrar su castigo y su muerte.

CATALINÓN (*Al MARQUÉS DE LA MOTA.*).

Como no le entreguéis vos
moza, o cosa que lo valga,
bien podéis fiaros del.

Su talón de Aquiles, en cambio, se cifra en la mentira ante la mujer, y este portillo, como marca que lleva su frente, envuelve todo su ser. Lo contrario que el rufián dichoso de Cervantes. En éste el talón de Hércules, o mejor el pecho de Hércules, está en la palabra y el respeto mantenido ante la mujer. Y esto es lo que al rufián le salva, lo que le convierte en el beato Cristóbal de Lugo. La mujer es salvación para el uno y perdición para el otro, Uno el rufián dichoso, otro el burlador siniestro. En realidad es la palabra, la verdad, lo que nos hace salvos. Y es que el talón de Hércules de Don Juan era un mentido baluarte de verdad, y todo

el volumen y todos los vanos de Don Juan son su talón de Aquiles. La mujer es ente infinito y divino, y la femineidad entidad más grave, infinitamente más grave de acordar que la caballería medieval y que la *luxuria* aristocrática. El valor es también en Don Juan una mentira, que al cabo le pierde.

SEGUNDA PARTE

En la misma esencia de la clandestinidad está la cobardía, y la cobardía impone el proceder de la clandestinidad. El término contradictorio de la clandestinidad es la potencia. De ahí las diferencias contradictorias entre *dolus* y *vis*, entre *fur* y *latro*, entre *furtum* y *raptum*. El entuerto, la injuria preside todas estas categorías; pero unas son ocultas, taimadas y cobardes y otras son abiertas, con aceptación del riesgo inmediato. El bandido forzador de mujeres no es *fur* es *latro*, término de origen guerrero, que como tal no excluye la valentía. Don Juan, furtivo por esencia, no es esto.

Binding, historiador del Derecho penal romano, discrimina perfectamente todos estos términos categoriales... «Quien quiere engañar —dice— necesita de una disposición astuta para ello. Decir que el hombre se dedica a un proceder astuto significa que elige la clandestinidad como medio y que desiste de la realización patente de sus planes antijurídicos, y que especialmente desiste de la fuerza, de la violencia. *Dolus malus* y *vis* estuvieron primitivamente en el Derecho romano en la misma relación entre sí que en el antiguo Derecho germano *Diebstahl* y *Raub* (hurto y robo); pero sería falso el señalar como interpretación jurídica fundamental de la *vis* la violencia. *Vis* es más bien «abierto» infracción de un precepto (violenta o no violenta), mientras que el *dolus* persigue el mismo fin por modo astuto, es decir, «secretamente» (1). Esto se entiende de los orígenes. Más tarde, en virtud de una confusión, según Binding, se amalgamaron algunas acepciones de la *vis* con el *dolus* (Cic., *In vi dolus malus inest*).

Estas estimaciones histórico-jurídicas son valederas para el ma-

(1) En la primera parte de este estudio hemos puesto una objeción a la posibilidad de que exista una *vis* no violenta. La fórmula entraña una *contradictio in etymologia*. Vide BINDING, *La norma y sus infracciones*.

yor contenido de la caracterología donjuanesca; pero como veremos, la prosecución de las mismas hasta su límite falla por lo que se refiere a Don Juan en un punto. Sigamos oyendo a Binding: «La impronta fisonómica de este *dolus malus*, excluyente de la *vis*, es el taimado semblante del impostor, del engañador, en el cual no falta nunca el rasgo de la cobardía, señalado en las fuentes como clandestinidad.»

En Don Juan el taimado y cobarde semblante, que en él es esencial, queda como triunfo magno de la dolosidad oculto por dentro, como semblante interior, como semblante álmico, sólo visible para un ojo zahorí o para un numen subterráneo como el Comendador. Don Juan, igual que Mercurio, se ostenta ante los hombres, y sobre todo ante las mujeres, como un dios sonriente y bello, y ante las mujeres como un dios amable, es decir, digno de ser amado y seductor.

La reducción mitológica nos explica este contraste. Mercurio, el hermoso burlador, astuto, como dice Horacio, para esconder con jocoso hurto todo lo que le place y que es grato, según el mismo poeta, tanto a los dioses celestes como a los infernales, es hijo de Maia, la Mater magna, la diosa del mayo y de la naturaleza nutricia y lozana. Unidos van, con unidad de participación, el engaño del hijo con la lozania de la madre. La misma participación se da en la mitología india. En ella Maya es ilusión y engaño, la ilusión de toda la realidad empírica. El velo de Maya, que cela la visión diáfana del mundo, es el conocimiento, el cual en el mismo acto del conocer perturba la realidad conocida. Pero esta misma Maya aparece también en la mitología india materializada como madre de la evolución y como fuerza creadora. Y el velo de Maya, si es nugatorio y vano, es también luminoso, seductor y radiante.

La dualidad de gracia y engaño define la apostura anímica y corporal de Don Juan. Lo mismo en el pícaro, aunque de modo diverso. El pícaro engaña con gracia. Don Juan funda su engaño en su gracia; pero en sí el engaño donjuanesco es brutal y la risa en que lo resuelve a la postre es siniestra.

Tirso pone ante los ojos del espectador la repugnancia de los engaños donjuanescos en cuatro muy demoradas escenas, y esto a diferencia de la posterior dramaturgia donjuanista, la cual, dando por supuesto el hábito doloso, centra toda la acción en el engaño capital que ha de dar entrada al Convidado de Piedra.

Cuatro son, en efecto, las estafas amorosas que Tirso agita en acción sobre las tablas, a las cuales hay que añadir una anterior aludida y una posterior planeada. Dos de ellas sacrifican a dos damas de la corte; las restantes víctimas son villanas, una pescadora, labradora la otra.

Las tretas que usa don Juan para el engaño responden a la naturaleza social de las víctimas. Las dos damas son engañadas por suplantación personal. El engaño vuela y se posa en el atuendo, en la voz, en la noche. Don Juan finge ser el prometido y amante de las damas.

Las dos villanas son engañadas por la formal promesa de matrimonio. Aquí la treta no consiste en suplantación, sino en la mentira y el perjurio, imprecados líricamente por las aludidas en la sospecha, y trágicamente en la comprobación.

La escena en que la engañada Isabela advierte la suplantación ha sido ya descrita (2). Únicamente anotaremos aquí el contraste y el paso de la tiniebla a la luz en la vigilia nocturna. La escena es en la corte de Nápoles:

ISABELA

Quiero sacar una luz
para que el alma dé fe
del bien que llevo a gozar.

DON JUAN

¡Mataréte la luz yo!

A este punto Isabela atrae gritando la gente, la voz, la luz.

La escena de Tisbea, la pescadora, está henchida de barroco lirismo, que se inicia exultante desde el primer momento. Recibe a Don Juan náufrago y temulento. Al despertar exclama: «¿Dónde estoy?» La respuesta de Tisbea es grandiosa:

Ya podéis ver:
en brazos de una mujer.

Don Juan la engaña con el recurso monótono del perjurio. Y el refrán de la hermosa pescadora resuena incansable: «¡Plegue a Dios que no mintáis!»

(2) En la primera parte de este estudio.

Descubierto el engaño, el robo y la fuga, las imágenes del fuego y del agua —«¡Fuego, zagales, fuego! ¡Agua, agua!— suplen a la noche, salen heridas de la boca de Tisbea y se posesionan de todo el paisaje del mar y de la marina en augural contrapunto del fuego que abrasará más tarde el último aliento de Don Juan.

El episodio de Aminta, la labradora, es grandiosamente nocturno. Don Juan lo inicia con una invocación a las estrellas:

Estrellas que me alumbráis,
dadme en este engaño suerte.

Y previniendo la fuga a Catalinón, que le pregunta: «¿Para cuándo?», le responde:

Para el alba que de risa
muerta ha de salir mañana
deste engaño.

Todo el proceso de la escena sigue impregnado de noche y de silencio; tanto que aquí ocurre el crítico pasaje estelar en que cruzan sus motivos la nocturnidad, la seducción, el engaño y la fuga.

DON JUAN

La noche en negro silencio
se extiende, y ya las cabrillas,
entre racimos de estrellas
el polo más alto pisan.
Yo quiero poner mi engaño
por obra, el amor me guía
a mi inclinación, de quien
no hay hembra que se resista.

.....

AMINTA

¡Ay de mí! ¡Yo soy perdida!
¿En mi aposento a estas horas?

DON JUAN

Estas son las horas mías.

Estas, las horas de la noche, son en efecto las horas de Don Juan, según esta declaración, que entraña la *parola* subterránea y demoníaca que lleva en su carga semántica y alusiva la simulación

y el deslizamiento nocturno. A continuación, y a la postre de la escena, viene la consabida promesa, seguida del perjurio, y como hemos visto de la risa matutina y sarcástica.

La suplantación del Marqués de la Mota en el acto tercero ante Doña Ana de Ulloa sigue los mismos trámites que los que llevaron al engaño de Isabela en el acto primero, con la diferencia de que aquí el delito no pasa del intento. También resuena dramáticamente en boca de la burlada la inculpación de la impostura:

DOÑA ANA

¡Falso! ¡No eres el Marqués,
que me has engañado!

DON JUAN

¡Digo que lo soy!

DOÑA ANA

Fiero enemigo, ¡mientes, mientes!

Tirso de Molina era un teólogo, y, sobre todo, *El Burlador* es un drama teológico en que se dilucida el engaño implícito en la culpa original del hombre.

El despiezamiento episódico del tema fundamental entretiene a Tirso en una descripción singular de unos y otros engaños —«¡Vengan engaños!», exclama Don Juan—, que al cabo le producirían la náusea que a Flaubert la morosa gestación novelesca de *Madame Bovari*. Pero Tirso anega en lirismo los trámites de su obra, cifrando en ello su consuelo y mostrando con ello que no sólo la teología mística incide naturalmente en el lirismo, sino también el drama ligado con la teología especulativa y dogmática.

La náusea sin compensación y sin consuelo, envuelto en una reflexión pesimista de la existencia, la estampa con incisiva expresión el filósofo Schopenhauer en sus *Nuevos Paralipómenos* (aforismo 460): «El *Don Juan* —dice— es la expresión más vivaz de que la vida es *hypoulus*.» La palabra griega que emplea dice significación a la apariencia engañosa, a todo lo que está enfermo o es falaz con apariencia de sano o de verdadero. *Hypoulus* significa también lo que está interiormente purulento, lo cicatrizado en falso y en general todo lo fraudulento y doloso. El donjuanismo es lo purulento oculto de la vida, y Don Juan-Mercurio es *Kállos Kakên hypoulus*: belleza que cela la corrupción interna.

Lo que en el Burlador es el tema sustancial del engaño modificado por el erotismo, y todo esto sin problemática, pues los caracteres —muy específicos y muy genéricos— están perseguidos por el autor en línea uniforme y recta, obedeciendo a hábitos teológicos de pensamiento, y según el paradigma de la pura creatura, del pecado escuetamente simbólico en el delito concreto, y de la condenación simpliciter; todo esto en el *Tannhäuser* de Wagner se nos aparece en la forma de una problemática de la sensualidad y de la libertad. La diablesa Venus —toda la voluptuosidad de la Naturaleza— quiere retener a Tannhäuser en su caverna: «No has de ofrecer —le dice— un tímido sacrificio: ¡gózate en uno con la diosa del amor!»

Pero el caballero poeta trata de desasirse de aquel encanto y pugna por la libertad. «A tu vera —responde— sólo puedo ser tu esclavo. ¡Mi ansia es libertad! De libertad, sólo de libertad estoy sediento.»

«... La penitencia —añade— me redimirá del entredicho en que me tiene mi pecado.» «Vuelve a mí —le responde Venus—; la salvación te está negada.» Y Tannhäuser entonces clama con exaltación lírica: «¡Mi salvación, mi salvación está en María!»

Wagner agita aquí el juego de dos términos opuestos: Venus, María. O también la figura sucedánea de María, la pura e inocente Isabel, para lo cual encontró Wagner inspiración en la leyenda de Santa Isabel de Hungría. La aparición insólita de la Virgen María en una obra protestante, lo mismo que la de la Mater gloriosa al final del *Fausto*, mantienen en su operación poética una tintura también protestante en el sentido de que proclaman la nostalgia de la pureza y del ascetismo, irremisiblemente perdido por los secuaces de la Reforma. Sentido que encarna la redención por lo eterno femenino, más o menos panteísticamente entonado por Goethe y por los que le siguieron, y entre otros por Wagner y por nuestro Zorrilla, el cual somete lo eterno femenino a una reelaboración católica que no desmiente su origen del todo, pero que fué muy del gusto románticomeridional de su tiempo. Muy conocido es el final del *Tannhäuser*: «El ángel —dice Wolfram— implora por ti ante el trono de Dios. El ángel ha sido escuchado. ¡Oh, Enrique, estás salvado!» Y Tannhäuser muere exclamando: «¡Santa Isabel, ruega por mí!»

La empresa antes que por Wagner había sido intentada por Tieck en pleno Romanticismo. Así se expresa Wagner respecto de

su obra: «Volví a leer el poema de Tieck y comprendí por qué su tendencia mística, coqueta, católica, frívola, no podía determinarme a ninguna participación [sentimental].»

Y ahora es ocasión de contestar a Wagner con sus mismas palabras. La problemática de la libertad en la filosofía protestante queda siempre entonada por una coquetería de la libertad, en contraste con este grave cuidado de la responsabilidad que lleva a condenación a Don Juan y a otros protagonistas del drama español. Pero no es posible detenerme más en este punto.

Sobre el poeta teólogo, sobre el barroco Tirso no podían influir aquellos estímulos. En Tirso los términos antitéticos son el engaño. Don Juan frente a la verdad-Dios.

La verdad es el juicio de la verdad, el juicio de Dios sobre el dolo, sobre la sensualidad y sobre aquella *negligentia dissoluta* que en la experiencia jurídica aparece como la desidia del confiado por disoluto, del condenado por confiado, que impregna de cinismo la insolente confianza vanamente exculpadora de atroces delitos. Don Juan, hijo de la mentira, no podía exhibir al final de su vida la patente de ninguna verdad; ni la verdad del respeto a la mujer, como el rufián dichoso de Cervantes, ni la verdad del respeto al padre anciano como el Enrico de Tirso, salvado es cierto por la confianza basada en una verdad; ni tampoco la devoción de la cruz, como el personaje de Calderón.

La verdad divina y el juicio divino, antitéticos de la mentira donjuanesca, están representados en el drama por el grave son de campana que clamorea los anuncios de la vindicta, por la voz y los presagios de las mujeres engañadas o por la letra de las canciones que rasgan los aires en la noche azul y tibia de Sevilla, en la cual es como una sombra negra la apostura pendenciera y huidiza de Don Juan.

Y siempre que resuena la voz de la verdad es acusada por el Burlador con su invariable refrán: «¡Qué largo me lo fiáis!»:

TISBEA

Los que fingís y engañáis
las mujeres de esa suerte,
lo pagaréis en la muerte.

DON JUAN

¡Qué largo me lo fiáis!

Tisbea la pescadora repite envuelta en amor y en pavor por tres veces la admonición. Y Don Juan responde para sí por tres veces: «¡Qué largo me lo fiáis!»

Aun el mismo Catalinón, el paje de Don Juan, le recrimina:

Mira
que hasta la muerte, señor,
es corta la mayor vida,
que hay tras la muerte Imperio.

Y Don Juan responde con el más decidero acaso de todos sus dichos: «Si tan largo me lo fiáis, ¡vengan engaños!»

Es la voz del Imperio divino, voz de justicia, en que la misericordia no llega a tiempo por la «negligencia disoluta» del disoluto confiado. Esta voz cada vez se espesa más en una aceleración que atraviesa el tercer acto y que llega, conminadora y terrible, al mismo festín y a la misma tumba del Comendador. Es Don Juan el que ahora increpa al bulto de piedra y a su inscripción emplazatoria:

DON JUAN

Que si a la muerte aguardáis
la venganza, la esperanza
ahora es bien que perdáis,
pues vuestro enojo y venganza
tan largo me lo fiáis.

Los cantores que amenizan la funesta cena de Don Juan, cuando en presagio ya se barruntan los temerosos pasos del Convidado de Piedra sobre las losas de piedra, todavía aluden a la confianza descuidada que afianzó la burla y el perjurio.

Y hablan y cantan por Don Juan, y en su nombre se dirigen a una genérica y burlada mujer:

Cantan.

Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesa suerte
el galardón en la muerte,
¡qué largo me lo fiáis!

.....
Si ese plazo me convida
para que gozaros pueda,
pues larga vida me queda,
¡dejad que pase la vida!

A los finales del drama el canto de los musicantes sobrecoge a los comensales que orillan la tabla alargada de una tumba. Los cantores de ahora no son los de Don Juan. Son los del Comendador :

Cantan.

Advierten los que de Dios
juzgan los castigos grandes
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.

.....
Mientras que en el mundo vive
no es justo que diga nadie :
«¡Qué largo me lo fiáis!»,
siendo tan breve el cobrarse.

Don Juan sigue resistente ante tales avisos y sigue contumaz en la arrogancia de la mentida valentía donjuanesca, a la que dedicaremos, por último, una breve meditación.

EL CABALLERO, EL VALOR Y LA PALABRA. EL MIEDO A LOS DIFUNTOS

La última parte de la jornada tercera de *El Burlador* discurre sofocada por un hálito escatológico y trascendente, entonado por el grave pisar y el hablar pausado del Convidado de Piedra. Los temas que ocupan su espacio y su movimiento son, en contraste dinámico y discursivo, el de la palabra de caballero del Burlador sin palabra y el del desafío al muerto en el trance angosto del *miedo a los difuntos*.

Esta temática, que conforma la catástrofe dramática, viene preparada desde la jornada anterior. La incoación arranca de la muerte del Comendador. La cual se desarrolla según los trámites penalísticamente clásicos de un crimen vulgar. Don Juan suplanta al Marqués de la Mota en la acogida nocturna que le tenía preparada su prima Doña Ana de Ulloa.

La burla donjuanesca fué completa en todos los rasgos que acreditan su carácter. La burla previa hecha al Marqués, prometido de Doña Ana, pone a Don Juan en posesión de su capa de color. Y embozado en ella, o sea ostentándola al mismo tiempo que como trofeo de una burla como insignia pactada de una cita, penetra

en casa de Doña Ana. El engaño es descubierto a tiempo por la dama, y la burla premeditada no se consuma. Y como ocurre en el tipo más común de delito capital, el intento se frustra en el momento en que sobrevienen las condiciones que abocan a la comisión del crimen efectivo y no previsto, en virtud de una especie de proliferación delictiva. Es como el ladrón que no consuma el robo porque sorprendido por un tercero mata a éste en la aceleración de la fuga.

Doña Ana, decepcionada, da voces. Acude su padre, el Comendador. Los dos hombres riñen. El Comendador, ensangrentado, muere. Don Juan no huye ahora sobre su burla con huida académicamente donjuanesca. Huye de la justicia, como vulgar criminal. Pero no sólo esto. La huida vulgar no diera pábulo a un drama teológico ni a la condensación de una poesía trágica. Huye también del cadáver, como huyen los asesinos. Pero tampoco es esto sólo. Don Juan huye del muerto acuciado del *atávico miedo a los difuntos*. Catalinón le grita: «¡Señor, del muerto te escapa!» Esta es la palabra; no huye, sino escapa Don Juan. Escapa de la persecución del muerto. A su criado le responde: «¡Huyamos!» Y después vuelve a repetir: «¡Huyamos!» La huida no es individual y libre, sino atávica, comunal y gentil.

Seguimos en la jornada segunda. Don Juan huye y deja muerto al Comendador, infamada a Doña Ana y a punto de ser degollado como presunto autor del crimen el burlado Marqués de la Mota. Don Juan escapa del muerto y —*horribile dictu*— va aéreo y rápido en pos de otra aventura, de otra burla.

Pero en la grupa de su caballo va el espectro del Comendador, y no ha de abandonarle. Con arreglo al principio de participación mágica, el espectro y el cadáver son a la par uno y distintos, al punto de que puede desgajarse el uno del otro y aun llevar cada uno de los distintos la carga común de la unidad. Más tarde, cuando al Comendador se le labre la estatua, el espectro habitará la piedra y la participación se gozará entonces entre espectro y piedra como antes entre cadáver y espectro.

Va Don Juan a Lebrija, con causa anterior, desterrado por el Rey, y al pasar por Dos Hermanas coincide con una boda rumbosa. Aquí la villana replica el mismo papel de burlada que Tisbea la pescadora. Pero si en la playa de Tarragona el grito herido de Tisbea proclama: «¡Fuego, fuego, que se abrasa el alma!», presagio

del fuego que algún día devorará al precito Don Juan, aquí, en Dos Hermanas, el espectro del Comendador se cierne sobre la burla y sobre el tálamo como barrunto de la cercana agonía de Don Juan, de la lucha con la muerte.

Ya en la lucha con el vivo, al caer éste, el Comendador, herido de muerte, pronunció, casi ritualmente, una palabra normativa para el resto de la acción: «Eres traidor, y el traidor — es traidor porque es cobarde.»

Don Gonzalo había descubierto el complejo, como diríamos hoy; el complejo de Don Juan. El dolo y la clandestinidad están anímicamente ligados a la cobardía; la abertura, la patencia, con la sinceridad y el valor.

Don Juan se ve descubierto por Don Gonzalo, y desde este momento se considera en lucha continua con él; vive obseso con la idea del muerto, acosado por las larvas y lemures vengadores del muerto. Don Juan reacciona contra su timidez esencial y oculta en la máscara que se pone del desafiador, del valiente. Pero la coherencia de los valores anímicos que estructuran el carácter de Don Juan es aún más complicada. Don Juan es caballero, y tiene palabra de caballero en todo lo que no se refiere a la mujer. Así lo declama Catalinón en un momento crítico de la obra:

Como no le entreguéis vos
moza o cosa que lo valga
bien podéis fiaros del,
que en cuanto en esto es cruel,
tiene condición hidalga.

Esta palabra, o sea esta pretendida veracidad, hará que Don Juan responda airadamente a la inculpación de traidor y hará que acuda puntual a la cita del caballero.

La escena del perjurio llega también, como es de rigor, en las bodas de Dos Hermanas. Ya sabemos que Don Juan suplanta con disfraz para burlar a las damas, y que perjura la palabra de esposo para burlar a las villanas:

AMINTA

¡Juro a Dios que te maldiga
si no la cumples!

DON JUAN

Si acaso

la palabra o la fe mía
 te faltare, ruego a Dios
 que a traición y alevosía
 me dé muerte un hombre... muerto,
 que vivo Dios no permita.

Aquí suena, desde luego, el sarcasmo donjuanesco; pero suena con más intensidad el diálogo con el muerto, a quien como en visión intelectual Don Juan tiene presente. A la palabra *traición* de Don Gonzalo muriendo, responde ahora Don Juan con la palabra misma: «traición». Si antes sonó la voz del traidor Don Juan ahora suena, como proyectada en un evento imposible, la voz del traidor y alevoso Don Gonzalo. Pero al escindirse y desintegrarse el espacio interior de Don Juan, su yo superficial y hablante alude, *ad impossibilia*, a la traición y alevosía del muerto, y su *ello*, urgente y oscuro, las tiene conminadoras y presentes.

Don Juan se siente ofendido por el muerto, que le llamó traidor (es decir, que le retó de traidor), y quiere devolverle la ofensa para librarse del sortilegio en que se ve cercado. Y todo ha de hacerse con presura, con presura de loco. Monta, pues, a caballo en la galopada nocturna; pero en vez de dirigirse a Lebrija, punto de destino en el destierro a que está condenado, y punto transitorio en la ejecución de otra burla sobre la ocasión de otras bodas villanescas, torna a Sevilla atraído por el hechizo del muerto.

Allí se acoge al sagrado de una iglesia y allí al punto descubre el panteón de Don Gonzalo. La ocasión le urge a devolver académicamente la ofensa recibida. El muerto habla por la inscripción de su sepulcro. Suena otra vez la palabra «traición», y por primera vez la palabra «venganza».

LA INSCRIPCIÓN

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

DON JUAN

Del mote reírme quiero...
 ¿Y habéis vos de vengar,
 buen viejo, barbas de piedra?

Don Juan toma de la barba al Comendador para afrentarle, con rito antiguo. Y a continuación tiene lugar el convite a la portentosa cena, ya delineada en el romance popular. Es pieza fundamental en la leyenda y en el drama :

DON JUAN

Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada.

La ocurrencia es sarcástica, pero también la mueve, en un ambiente mágico, el estímulo de cerciorarse si las larvas del muerto están activas y vivas, y señalan su vida precisamente en el manifiesto simbólicamente vital que se cifra en el alimento. Ni más ni menos que como los ritos primitivos depositan el alimento en la cámara mortuoria.

El tema del miedo a los difuntos y aparecidos agita los últimos declives del drama :

DON JUAN (*En la cena, a CATALINÓN.*)

¿Qué temor tienes a un muerto?
¿Qué hicieras estando vivo?
¡Necio y villano temor!

El miedo a los difuntos impregna de densos y sofocantes vapores toda la obra de Tirso. Y ese miedo convoca las multitudes en España y América para presenciar el drama de Zorrilla en la noche de las ánimas.

El miedo a los difuntos es asunción sentimental y colectiva y originaria de la Humanidad. A nosotros ha llegado estilizada como una representación medieval. El mundo moderno ha sustituido el miedo a los muertos por el miedo a la muerte, que no podía sentir nuestro Don Juan, porque este negligente disoluto en el negocio de la salvación, este perdulario de la conciencia, es ante todo un creyente.

El Don Juan ateo y el miedo a la muerte los acusa por vez primera la obra de Molière. Este Don Juan francés sólo cree que dos y dos son cuatro y que cuatro y cuatro son ocho. Además es un seducido eróticamente por todas las mujeres, que burla para amar sucesivamente —«mi corazón está por todas las hermosas»—, y no ama para burlar, como el Don Juan de Tirso, el cual jamás

se habla a sí mismo de corazón ni de pasión. El Don Juan francés se burla del cielo, en quien no cree. Cuando Elvira le invoca el cielo burlado Don Juan replica con solas dos cínicas y comprimidas palabras, llenas de poder drástico: «¡Sganarelli, el Cielo!»

Y finalmente el Don Juan de Molière, al contrario del de Tirso, muere sin pedir confesión, y al hundirse en el sepulcro profiere una sola sílaba exclamativa: «¡Ah!», cuyo potencial semántico expresa el pasmo portentoso de quien experimenta el tránsito de la vida a la nada.

La profesión de la valentía con que reacciona la timidez caracterológica del Burlador y la palabra de caballero, reservada sólo a los trances de valor, llevan a nuestro Don Juan a aceptar el convite que a su vez le hace el «muerto», el Convidado de Piedra. Los acordes del miedo a los difuntos siguen resonando intermitentes hasta los fines:

DON GONZALO

Dame esa mano, no temas.

DON JUAN

¿Eso dices? ¿Yo temor?
si fueras el mismo infierno
la mano te diera yo.

COMENDADOR

Bajo esa palabra y mano
mañana a las diez te estoy
para cenar aguardando.

.....
Y cúpleme la palabra
como la he cumplido yo.

DON JUAN

Digo que la cumpliré,
que soy Tenorio.

COMENDADOR

Yo soy Ulloa. (Vase.)

DON JUAN (*Solo.*)

El tener temor a muertos
es más villano temor.

.....
Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor.

Don Juan no se siente infame por burlar a una mujer; sí por esquivar la «aristeía», el «combate de más valer» o la palabra dada en trance en que se ha de mostrar el valor. Animo, valor y miedo conforma sus postreras agonías. Y cuando ya el fin amenaza y llega el Comendador, en la manera más solemne, le recuerda la cobardía propia del Burlador y el temor a los muertos. Asimismo acusa Don Juan, por su parte, el cruce de los dos vectores ahora capitales: el temor y la valentía, la burla y la palabra.

COMENDADOR

El muerto soy, no te espantes;
no entendí que me cumplieras
la palabra, según haces
de todas burla.

DON JUAN

¿Me tienes
en opinión de cobarde?

COMENDADOR

*Sí, que aquella noche huiste
de mí cuando me mataste.*

En un último esfuerzo de superación del miedo radical a los difuntos Don Juan acomete el espectro del Comendador:

Con la daga he de matarte,
mas, ¡ay!, que me canso en vano
de tirar golpes al aire.

En vano, porque la justicia del muerto, y las manos del muerto, pasando a mayores, habían ya dejado de ser inminentes :

COMENDADOR

Así quiero que tus culpas
a manos de un muerto pagues.

Finalmente Don Juan se abate y cede. «A tu hija no ofendí, que vió mis engaños antes», dice exculpándose. A partir de esto se apresta a morir :

DON JUAN

Deja que llame
quien me confiese y absuelva.

COMENDADOR

No hay lugar, ya acuerdas tarde.

REDUCCIÓN MITOLÓGICA Y JURÍDICA

En realidad todo lo dicho de las representaciones del alma medieval acerca del miedo a los difuntos y aparecidos cae dentro de la reducción mitológica del fenómeno donjuanesco, y en nada esencial se diferencia de las intuiciones de la mitología clásica; pero por un fenómeno de regresión representan una fase más primitiva aún que el mito subterráneo de Hermes-Mercurio, de Maya y Vulcano; les falta, en efecto, la radiante estructuración estética. No obstante, entre los mitos antiguos y la leyenda de Don Juan pueden quedar fijados ciertos paralelismos. En el mito indio, como dijimos anteriormente, dos son los perros mellizos de ultratumba: el Cerbero subterráneo y Sarámas, anfibio de luz y tiniebla, que conduce los muertos hasta la puerta tenebrosa. El mito griego respeta el Cerbero casi con el mismo nombre que el indio; mas al perro mensajero le convierte en el radiante dios alado Hermes-Mercurio, Hermes psychopompos, el conductor de las almas en el viaje a ultratumba.

En la leyenda de Don Juan vuelve a aparecer la ecuación superficie-subterráneo, aunque con rasgos nuevos y propios. Don Juan

es un numen oscuro y tenebroso, de vocación subterránea, entonada por una reacción de aparente signo opuesto: el miedo a los difuntos; es un héroe nocturno, con nocturnidad captada reciamente por Tirso en virtud de una segura intuición mítico-poética. Su nocturnidad le liga estrechamente a un numen paralelo y subterráneo, al Comendador. Y es el Comendador el que a la postre recoge la misión del Hermes psychopompos, el que conduce el alma de Don Juan a los infiernos. El fuego en que se abrasa Don Juan representa a Vulcano, padre de Mercurio en la mitología romana, no en la griega. Don Juan cae muerto y se hunde en la tierra en el fragor de un terremoto («húndese en el sepulcro con gran ruido», dice Tirso); en cuyo evento vuelven a surgir los primitivos elementos del mito clásico y del mito germano: la tempestad, la vorágine y el viento.

Cuanto a la reducción jurídica sólo nos toca repetir en esta breve recapitulación lo ya dicho acerca de la *negligencia disoluta* que rige los actos de Don Juan, emparentada con todos los fenómenos de esa zona de inseguridad que conforma los preámbulos de la vida del delito, en la cual reinan los inconceptos jurídicos, como son lascivia, *luxuria*, culpa lata, culpa dolo próxima, dolo malo; todos los cuales se integran bajo una rúbrica que señala uno de los motivos fundamentales de la leyenda: las mocedades de Don Juan, o mejor dicho las mocedades del hombre.

REDUCCIÓN TEOLÓGICA

Pero *El Burlador de Sevilla* es ante todo una obra barroca y un drama teológico. Se impone, pues, el presentar y considerar los justificantes de una indeficiente reducción teológica.

El Burlador forma unidad inseparable con *El condenado por desconfiado*, de que es autor el mismo Tirso de Molina. Constituyen un diedro dramático, una bilogía, en la cual los extremos divergentes están representados por Paulo, el condenado por desconfiado, y por Don Juan, el condenado por confiado. En el centro está salvo y victorioso Enrico, el que pudo basar su salvación en un asidero de la verdad y de la esperanza cierta: en la caridad filial. A Paulo le condena no la desconfianza empírica, la que puede tener un cauce normal en el temor de Dios, sino la misma

desconfianza, una especie de *rusticitas* religiosa, si queremos emplear un término jurídico.

A Don Juan le pierde lo que con un término apropiado hemos llamado «dolo pésimo», o sea el «dolo malo», agravado por la «negligencia disoluta», la que cuadra a un creyente que descuida culposamente el negocio de la salvación. Su pecado es, con terminología teológica y trentina, presunción y jactancia temeraria. Su confianza no es la normal del pecador creyente que escuche el *Confide, fili, remittuntur tibi peccata tua*, sino el de que por arrogancia y por presuntuosa desidia se enraiza cada vez más con el subsuelo y con las potencias telúricas y llega tarde a la cena del Esposo.

La teología de entrambas obras, de *El condenado* y de *El Burlador*, arranca del Decreto trentino *de iustificatione*, y sigularmente de su capítulo XII «*Praedestinationis temerariam praesumptiones cavendam esse*»:

«Nadie mientras en el mundo vive debe formular presunción ninguna acerca del arcano misterio de la predestinación, de modo que hasta se arroje a aseverar que él está de todo punto incluido en el número de los predestinados; como si pudiese ser admitido como verdadero que el hombre después de justificado o ya no puede pecar más o en caso de pecar, pueda prometerse a sí mismo un arrepentimiento cierto.»

El justificado que peca más tarde y se promete un arrepentimiento seguro, es decir, un arrepentimiento a tiempo, padece de una presunción temeraria semejante a la de Don Juan. La solemne admonición de los cantores en la tenebrosa escena de la segunda cena está inspirada en el capítulo transcrito del Concilio:

Mientras en el mundo viva
no es justo que diga nadie:
«¡Qué largo me lo fiáis!»,
siendo tan breve el cobrarse.

.....
Las maravillas de Dios
son, Don Juan, investigables.

Son todas palabras directamente traducidas en lo capital de la idea, sobre todo si se tiene en cuenta que el *quasi verum esset quod iustificatus, si peccaverit, certam sibi resipiscentiam promit-*

tere debit, está interpretado por «no es justo que diga nadie: "¡Qué largo me lo fiáis!"», y que el *nemo quoque, quamdiu in hac mortalitate vivitur de arcano divinae praedestinationis mysterio presumere debit*, por «mientras en el mundo viva» y por «las maravillas de Dios son, Don Juan, investigables», es decir, no vestigables.

Asimismo la tesis de *El condenado por desconfiado* está inspirada y apoyada en el mismo capítulo del Decreto, y resalta en él con sólo añadir a la proposición que lo llena su complemento lógicamente necesario, en esta forma: «Nadie mientras en el mundo vive debe presumir acerca del misterio de la predestinación divina de modo que se arroje a aseverar que está incluido en el número de los predestinados que se salvan [o en el de los condenados que se precipitan].»

El Don Juan de Molière muere sin arrepentimiento. El de Tirso muere en trance tal que el arrepentimiento llega tarde. A esto le conduce la arrogancia y la «negligencia disoluta», que en el modo y en el uso de la libertad se labra a sí misma su perdición.

Contiene también *El Burlador* el eco bastante perceptible del *pecca fortiter* de Lutero, aludido constantemente en el Decreto trentino de justificación. El eco se halla en aquella exclamación de Don Juan:

Si tan largo me lo fías,
¡vengan engaños!

El «¡vengan engaños!» no es una reproducción exacta del *pecca fortiter*, pero sí de su enunciado muy cercano «peca mucho». Envuelve, a mi ver, más que una réplica formalmente teológica utilizada en son de impugnación de la teoría protestante, un tratamiento satírico de esa teoría con resultado trágico, expresivo de la repugnancia que inspiraba en él como católico. Algo parecido ocurre con *El condenado por desconfiado*, si para mayor claridad suponemos en el protagonista un equivalente teórico del *pecca fortiter*, un *secreta inmodice perscruta*, que simboliza la libertad de interpretación propugnada por la Reforma.

El condenado por desconfiado desarrolla en el nivel religioso el tema del conocimiento. El desconfiado es el hombre aporético y tenso a punto de dispararse en una teoría del conocimiento. El pensamiento europeo a partir de la época barroca basa en la des-

confianza su tarea gnoseológica. Tirso condena al desconfiado en nombre de la verdad, de una verdad hermosamente envolvente y angélica, asombrada a través de tres siglos de historia europea por el error profundo y demónico de la *Curiositas*, que busca y rebusca por dentro sin parar hasta la desintegración de la conciencia, de la sociedad y de la materia.

La educación teológica del pensamiento creador español que produjo *El Burlador* y *El condenado* procede del máximo teólogo barroco, del padre Francisco Suárez. Hatzfeld, con vocal signo adecuado, llama al *Quijote* «producto del mejor barroco jesuítico». Con mayor razón debe decirse esto de *El Burlador de Sevilla*, obra de un teólogo no precisamente jesuíta, pero totalmente trentino, es decir, exponente personal y poético del estilo epocal que produjo grandes obras en la tensión más que humana angélica de la libertad y de la sustancialidad del ser; estilo, en suma, que proporcionó a España la coyuntura histórica para pronunciar una palabra importante, escuchada en todo el mundo.

FRANCISCO MALDONADO DE GUEVARA

A P E N D I C E

EL LAY DE TANNHAUSER

BALADA POPULAR ALEMANA DEL SIGLO XVI (1)

I

Mucho tengo que decir,
mucho tengo que contar
de lo que Tannhäuser viera
a Venus al visitar.

El se era un caballero
ganoso de novedad;
en pos de hermosas mujeres
al Monte Venus fué a dar.

—Tannhäuser, amado mío,
¿habéisos ya de olvidar?
Juramento que jurasteis
cumpliréis de voluntad.

—Yo no juré, doña Venus;
nadie me podrá tachar.
Si vos sola atestiguáis,
Dios me ayude en mi verdad.

—¿Qué decís el caballero?
Conmigo habéis de quedar,
que aquí tenéis mis lozanas
por si queréis desposar.

—Si otra mujer yo tomara
que la que en mi seso está,
fuera mi condena cierta
a la hoguera perenal.

—Mucho del infierno habláis,
que no habéis visto jamás;
ved mi boca colorada,
riyendo está sin cesar.

—Vuestra boca colorada
para mí es por demás;
sobre todas las mujeres
y su honor carta me dad.

—¿Queréis que os dé carta franca?
No os quiero ninguna dar;
mas quedaos cual fino amante
a holgar a nuestro solaz.

—La vida traigo doliente,
no he de detenerme más;
mas dad licencia, señora,
en vuestro cuerpo sin par.

—No tan presto, el caballero,
que empezáis a desvariar;
vamos a tratar de amores
en un secreto lugar.

—Vuestro amor me pone triste,
ni me deja sosegar.
que vos sois, lozana mía,
diabla de Satanás.

—Ese dicho, amado mío,
es agravio por demás;
como estéis aquí de quedo
habréislo de reparar.

La licencia que pedís
de los ancianos tomad,
y donde quiera que fuéreis
mi loor no heis de olvidar.

(1) El original que ha servido de base a la traducción sigue la transcripción de I. G. Grässe, *Die Sage vom Ritter Tannhäuser*, obra impresa y dedicada a Ricardo Wagner en 1845.

II

Tannhäuser bajó del Monte
remordido y con temor;
fuera a Roma, esa ciudad,
en busca de confesión.

Alegre va de camino
bajo la mano de Dios;
llegárase al Papa Urbano
en pesar y contrición.

—¡Padre Santo, Padre Santo!
Acusárame ahora yo
de un pecado que pecara
y ha de denunciar mi voz:

un año entero morara
con Venus a mi sabor;
dédesme tal penitencia
que pueda tornarme a Dios.

El Papa una vara seca
de estéril rama cogió:
—Cuando esta vara retoñe,
tu pecado haya perdón.

--Hubiera de vida un año.
un año de vida yo,
y pidiera penitente
a Dios mi consolación.

Dejó la ciudad Tannhäuser
sumido en grande dolor:
—¡Santa María, piedad!
que heme de partir de Vos

y volver de nuevo al Monte
por siglos, sin remisión,
a tornar a mi lozana
por el mandado de Dios.

—Bien venido seáis, Tannhäuser;
mucho os añorara yo.
Bien venido seáis, amigo,
el primero en mi favor.

A eso del tercero día
la vara retoñeció.
Mensajeros son echados
en busca del pecador.

El cual se estaba en el Monte,
y allí tendrá su mansión
hasta que disponga de él
el día del Juicio Dios.

No es bien hecho cuando un preste
al hombre torna aflicción;
si es contrito y penitente,
perdónese al pecador.

(Traduc. de F. M. G.)

EL BURLADOR DE SEVILLA

JORNADA III. ESCENA ÚLTIMA

Versos que, al parecer, mantienen vivo el eco de un romance antiguo.

Señores, todos oíd
el suceso más notable
que en el mundo ha sucedido.

Don Juan, del Comendador
haciendo burla, una tarde,
después de haberle quitado
las dos prendas que más valen,
tirando al bulto de piedra
la barba por ultrajarle,
a cenar le convidó:

¡nunca fuera convidarle!
Fué el bulto y convidóle;

.....
acabando de cenar.

.....
de la mano le tomó,
y le aprieta hasta quitalle
la vida, diciendo: «Dios
me manda que así te mate,
castigando tus delitos.
Quien tal hace que tal pague.»

EL ROMANCE LEONES DE DON JUAN

Pa misa diba un galán
caminito de la iglesia;
no diba por oír misa
ni pa estar atento a ella,
que diba por ver las damas
las que van guapas y frescas.

En el medio del camino
encontré una calavera,
mirárala muy mirada
y un gran puntapié le diera;
arregañaba los dientes
como si ella se riera.

—Calavera, yo te brindo
esta noche a la mi fiesta.

—No hagas burla, el caballero;
mi palabra doy por prenda—.

El galán todo aturdido
para casa se volviera.

Todo el día anduvo triste
hasta que la noche llega;
de que la noche llegó
mandó disponer la cena.

Aún no comiera un bocado
cuando pican a la puerta.

Manda un paje de los suyos
que saliese a ver quién era.

—Dile, criado, a tu amo
que si del dicho se acuerda.

—Dile que sí, mi eriado;
que entre pa ra norabuena—.

Pusiérale silla de oro,
su enperpo sentara en ella;
pone de muchas comidas

y de ninguna comiera.

—No vengo por verte a ti
ni por comer de tu cena;
vengo a que vayas conmigo
a media noche a la iglesia—.

A las doce de la noche
cantan los gallos afuera;
a las doce de la noche
van camiuo de la iglesia.

En la iglesia hay en el medio
una sepultura abierta.

—Entra, entra, el caballero:

entra sin recelo n'ella;
dormirás aquí conmigo,
comerás de la mi cena.

—Yo aquí no me meteré,
no me ha dado Dios licencia.

—Si no fuera porque hay Dios
y al nombre de Dios apelas,
y por ese relicario

que sobre tu pecho cuelga,
aquí habías de entrar vivo
quisieras o no quisieras.

Vuélvete para tu casa.

villano y de mala tierra,
y otra vez que encuentres otra
hácele la reverencia.

y rézale un *pater noster*,

y échala por la huesera;
así querrás que a ti t'hagan
cuando vayas de esta tierra.

(León)

