

## Sender «en la mancebía»

M<sup>a</sup> Teresa González de Garay  
Universidad de La Rioja

«El garbo de don Juan es teatral. Sin garbo, don Juan aparece desdichadamente amputado».<sup>1</sup> Así, sin apelar a teorizaciones dramatúrgicas ni a terminologías retóricas, Torrente Ballester nos insinúa que el personaje de don Juan es predominantemente, incluso esencialmente, teatral. Pocas líneas antes, se había preguntado: «¿Quién es el guapo —quiero decir el novelista— que consiga describir lo que de plástico, de materialmente vibrante, de elegantemente nervioso, hay en la figura física de don Juan?».<sup>2</sup> Tal vez la convicción de que sólo a través del género dramático podía acercarse al mito donjuanesco llevó a Ramón J. Sender a dedicar una de sus escasas obras teatrales a tan asendereado protagonista, a pesar de que sus condiciones creadoras le inclinaban con predilección hacia la novela. Paradójicamente, Torrente Ballester, que consideraba no novelable el garbo donjuanesco, concluiría el año 1963 por ofrecernos una extensa, e intensa, novela, centrada en el tema, y ello a pesar de que los primeros escauceos juveniles del narrador gallego habían tenido carácter escénico. Y para que la paradoja resultara más incitante, mientras Torrente novelaba a don Juan y Sender le dedicaba un «drama litúrgico en cuatro actos», Sen-

<sup>1</sup> Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 163.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 163.

der novelaba a Lope de Aguirre y Torrente componía una obra teatral centrada en el sombrío explorador vascongado.<sup>3</sup>

El hecho es que Ramón Sender editaba el año 1968 su personal versión, o su personal visión, sobre el ya para entonces más que tricentenario don Juan Tenorio. Una versión que, según el criterio de María C. Dominicis, «presenta una combinación casi caótica de personajes y alusiones literarias que, a primera vista, parecen innecesarias, aunque responden a sugerencias que el escritor quiere hacer al lector». Aunque, en el subsuelo de esa «combinación casi caótica», María C. Dominicis asegure que «es evidente que Sender va al mito, no a través de Tirso, sino de Zorrilla».<sup>4</sup> Los elementos de intertextualidad son, en efecto, numerosos y complejos, pero en tal aspecto, a nuestro entender, Sender sólo corrobora una larga tradición, que ya había sintetizado Weinstein en 1967, cuando afirmaba que el Tenorio era «una síntesis de las corrientes e interpretaciones que habían evolucionado durante los años precedentes del siglo XIX».<sup>5</sup> Y que a Jean Louis Picoche le permitía distinguir en la descendencia del *Burlador* tres familias, la extranjera italiano-franco-alemana, la española, que va desde Tirso a Zorrilla, pasando por Córdova y Maldonado y Zamora, y la que Picoche denomina bastarda, que procede en buena parte de Mérimée, aunque tenga su antecedente español en Cristóbal Lozano.<sup>6</sup> Y todo ello, exclusivamente, desde la perspectiva del *Tenorio* romántico del dramaturgo vallisoletano. Porque, sin duda alguna, la intertextualidad continúa funcionando con idéntica intensidad durante el siglo XX, hasta convertirse en una de las coordenadas básicas del mito donjuanesco. Lo expresa con claridad Torrente Ballester en el «Prólogo» a su *Don Juan*: «Si algún erudito se entretiene alguna vez en analizar mi historia, a sus cuidados encomiendo poner en claro, de acuerdo con su oficio, los muchos préstamos tomados a mis muchos predecesores. Pero creo haber puesto también algo de mi cosecha, algo en virtud de lo cual este don Juan sea “mi” don Juan».<sup>7</sup> Sender también funciona desde idéntica perspectiva. En las curio-

<sup>3</sup> Respecto al drama de Ramón J. Sender, los datos de la primera edición son: *Don Juan en la mancebía* (*Drama litúrgico en cuatro actos*), México, Mexicanos Unidos, 1968. La que manejo para este trabajo es la edición española, segunda y última hasta el momento, de la obra, *Don Juan en la mancebía*, Barcelona, Destino, abril de 1972, en cuyo volumen el texto viene precedido de unas inéditas «Consideraciones sobre don Juan», en las pp. 7 a 32. En cuanto a la novela de Torrente, Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Don Juan*, Barcelona, Destino, abril de 1963. No creo necesario añadir datos bibliográficos sobre la novela de Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* ni sobre la obra teatral de Torrente Ballester *El casamiento de Lope de Aguirre*, ambas sobradamente conocidas.

<sup>4</sup> María C. DOMINICIS, *Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal («Colección Polymita»), 1978. Las pp. 70 a 74 están dedicadas al drama de Sender, aparte otras alusiones en diversos momentos del desarrollo de la obra. Las citas literales, en la p. 70.

<sup>5</sup> Leo WEINSTEIN, *The metamorphoses of Don Juan*, Nueva York, AMS Press, 1967, p. 120.

<sup>6</sup> José ZORRILLA, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, ed. de Jean Louis PICOCHÉ, Madrid, Taurus, 1992, p. 33.

<sup>7</sup> Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *op. cit.*, p. 12.

sas «Consideraciones sobre don Juan», que anteceden a la edición de 1972, nos indica: «Pero habiendo leído otros dramas sobre don Juan sentí ganas de escribir el mío. En mi tratamiento del tema querría mostrar algún aspecto nuevo de esa fatalidad que acaba por destruir al héroe».<sup>8</sup> Sender, como Torrente, está dispuesto, sobre la base de la imprescindible intertextualidad del mito, a ofrecernos «su» don Juan. De tal manera que esa «combinación casi caótica» a que hacía referencia María C. Dominicus adquiere en la intención autorial un objetivo preciso: «Lo peor que le sucede a don Juan es su vejez, en la cual tiene que resignarse a su media soledad infausta (sin mujer), que lo lleva a la destrucción».<sup>9</sup> Otra cuestión sería la de la pertinencia o impertinencia de los materiales acarreados y aleados. Pero ese es, sin duda, un problema de coherencia y calidad literarias, que no de coherencia y claridad conceptuales. Sender está convencido de la transparencia metafísica de su *Don Juan en la mancebía*, como se deduce de sus propias afirmaciones: «Las obras de teatro no deben ser difíciles de entender, es decir, que la oscuridad las daña [...] Pero el misterio puede serlo también por exceso de luz. Es lo que quisiera que sucediera en estas páginas».<sup>10</sup>

En cuanto a la afirmación de que Sender se acerque al mito a través de Zorrilla, olvidándose de los orígenes tirsianos, sin entrar, por supuesto, en el problema de quién fue el verdadero autor de la comedia a Tirso atribuida, exigiría para su congruente comprobación un detallado análisis. De Zorrilla, en efecto, hay en el texto de Sender numerosos rasgos temáticos, actoriales y hasta estructurales (recuérdese que el *Don Juan Tenorio* se desarrolla en dos noches, una para cada una de sus partes, y que en Sender, con riguroso y aristotélico tratamiento temporal, la única parte de que consta la obra transcurre a lo largo de la tarde y noche del día de Ánimas de 1635). Se repiten personajes, alguno de ellos tan característico del *Tenorio* como el escultor, que jugará en el drama de Sender un papel relevante. Se mantiene para el criado de don Juan el nombre de Ciuti, aunque también, de pasada, se haga referencia al Leporello del libreto de Da Ponte con música de Mozart, como si los nombres, lo mismo que los personajes, se vincularan a concretos momentos de la trayectoria geográfica del mito y aunque, en última instancia, para ocultar la personalidad de don Juan y la suya propia, Ciuti se haga llamar Gino. No menos inspiradas en Zorrilla están las figuras del comendador y de doña Inés, presentes mágicamente primero en la mancebía, escenario inicial de la pieza, y más adelante en piedra en el cementerio, obras ya de maese Hermenegildo. La vieja magia de la aparición fantasmal, donde Zorrilla entronca, como ha visto muy bien David T. Gies, con uno de los géneros más populares de los siglos XVIII y XIX, las «comedias de magia», se sustituye, en Sender, por las fór-

<sup>8</sup> Ramón J. SENDER, *op. cit.*, p. 14.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 14.

mulas tecnológicas del moderno proyector, pero manteniendo los efectos, aunque sea rozando levemente las fronteras del pastiche o tal vez de la parodia. Doña Inés se mantiene en el nombre y en los lineamientos de la historia, aun cuando modifique Sender el carácter virginal de la protagonista. Y la aparente dependencia Sender-Zorrilla puede llegar al extremo de situar el creador aragonés en el purgatorio el alma de doña Inés, a punto ya de redimir la pena temporal debida por sus pecados, del mismo modo que el dramaturgo vallisoletano pone en boca de la amada de don Juan, en la escena del cementerio (parte II, acto I, escena IV), aquellos versos: «Mas tengo mi purgatorio / en ese mármol mortuorio / que labraron para mí. / Yo a Dios mi alma ofrecí / en precio de tu alma impura, / y Dios, al ver la ternura / con que te amaba mi afán, / me dijo: “Espera a don Juan / en tu misma sepultura [...]”». Con lo que, de alguna manera, Sender da muestras de una mayor ortodoxia teológica tridentina respecto al funcionamiento del purgatorio que el vate romántico, al menos a la hora de plantear el tema.<sup>11</sup> Frente a este cúmulo de elementos conectados con el *Tenorio* de Zorrilla, apenas si queda de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* el recuerdo prologal del «tan largo me lo fiáis» y el personaje senderiano de Octavia, una vieja que rememora el engaño de don Juan a Isabela, la mujer del duque Octavio, en el comienzo mismo de la comedia atribuida a Tirso, sosteniendo que la duquesa siempre supo que el caballero que penetraba en su alcoba era Tenorio.<sup>12</sup> E incluso esa reminiscencia juega con la confusión de nombres —se habla siempre de la duquesa Octavia— o de sexos, en un característico equívoco senderiano.

Pero, si entre el *Tenorio* y el *Burlador* la victoria, evidentemente, se la apunta el *Tenorio*, corroborando así la observación de María C. Dominicis que anotamos con anterioridad, convendría, sin hacer excesivo caso de las simpatías del autor, enlazar en directo con el personaje mítico. Porque, eso sí, las simpatías del autor están claras. Después de haber calificado de «torpe» el texto del mercedario —para Sender no existe la más mínima duda respecto a quién escribió *El burlador de Sevilla*, cosa lógica el año 1968—, nos asegura: «El *Don Juan* de Zorrilla es mejor en su estructura escénica si no en sus versos. Todos nos burlamos de *Don Juan Tenorio*, pero vamos a verlo la noche de difuntos, en otoño. Sabía mucho Zorrilla de teatro y sus versos a menudo pueriles son plásticos y vivos».<sup>13</sup> Y así se iden-

<sup>11</sup> José ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, ed. de David T. GIES, Madrid, Castalia, 1994. Para las referencias a la comedia de magia, pp. 23-30. En cuanto a la escena del sepulcro, vv. 2995-3003, p. 205. Utilizo también el *Don Juan Tenorio*, ed. de Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, estudio preliminar de Ricardo NAVAS RUIZ, Barcelona, Crítica («Biblioteca Clásica»), 1993.

<sup>12</sup> Ramón J. SENDER, *Don Juan en la mancebía*, ed. cit., p. 10. Para la obra de Tirso, *Don Juan. Evolución dramática del mito*, edición, estudio preliminar y bibliografía seleccionada por D. Amado C. ISASI ANGULO, Barcelona, Bruguera, octubre de 1972, pp. 93-210. La escena con Isabela, la mujer del duque Octavio, en pp. 93-94.

<sup>13</sup> Ramón J. SENDER, *op. cit.*, p. 13.

tifica Sender con la conocida frase de Ruiz Ramón: «Cuando en el teatro nosotros, tan alejados de la sensibilidad y de la concepción del mundo de los románticos, aplaudimos *Don Juan Tenorio* no aplaudimos otra cosa que la plenitud del absoluto teatral que es el don Juan zorrillesco; es decir, una categoría: la categoría de lo teatral hecho personaje». <sup>14</sup> Sender es, si no ferviente, sí al menos decidido partidario de Zorrilla y, al situar su *Don Juan en la mancebía* «en la tarde del día de las ánimas en 1635», rinde un silencioso homenaje a las representaciones que él tuvo la satisfacción de contemplar en el Madrid de los años veinte y los años treinta de nuestro siglo. <sup>15</sup>

Más allá de esas simpatías, de esas empatías, ¿cómo se relaciona Sender con el mito del don Juan? ¿En el mismo plano o desde la misma perspectiva que se relacionara Zorrilla? De ningún modo. Porque Sender plantea su versión donjuanesca desde la vejez del personaje, como subrayábamos por anticipado, y don Juan es precisamente el personaje que, para la mayor parte de sus analistas, no puede envejecer. «¿Por qué no existe un don Juan anciano?», se pregunta Max Frisch, el dramaturgo suizo autor del *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. Y se responde: «Don Juan, espiritualmente determinado, es el hibridismo, el que uno solo, hombre o mujer, quiera ser el ser humano; su espíritu se mantiene pueril en relación con la creación, por eso el telón tiene que caer antes de que don Juan cumpla los treinta y cinco, ya que de lo contrario quedaría un necio desagradable precisamente por ser una figura espiritual». Y añade entre paréntesis y entre admiraciones: «¡Casanova puede llegar a viejo!». <sup>16</sup> María C. Dominicis, por su parte, realiza una breve incursión en el mundo de los don Juanes maduros que han jalonado el teatro español de nuestro siglo, los de Joaquín Dicenta, José Echegaray, Gregorio Martínez Sierra (sin duda, el de su mujer María Lejárraga) y Jacinto Grau, uno de los dos don Juanes de Jacinto Grau, sin olvidar a Sender, para concluir su exposición con una frase casi lapidaria: «Tenorio no puede mantener una postura digna si sobrevive indefinidamente, y lo mejor que puede hacer para preservar su grandeza mítica, es morir a tiempo». <sup>17</sup> Sin entrar en la dilucidación de si un don Juan viejo, ni siquiera maduro, como el que aparece en el drama de Sender, pierde su carácter mítico, sí habrá que convenir al menos en que se evade radicalmente de las premisas establecidas por Zorrilla. Cuando don Juan, además, tiene hijos, como les ocurre a los protagonistas de los cuatro dramas mencionados, porque la hija del don Juan senderiano sólo lo es de modo adventicio, hipotético, hasta que se descu-

<sup>14</sup> Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 330.

<sup>15</sup> Ramón J. SENDER, *op. cit.*, p. 35, acotación del acto primero.

<sup>16</sup> Max FRISCH, *La muralla china. Don Juan o el amor a la geometría*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964. El texto en los «Pospuestos» a la comedia dedicada a don Juan, p. 209.

<sup>17</sup> María C. DOMINICIS, *op. cit.*, p. 169.

## EL LUGAR DE SENDER

bre en las postrimerías del drama que se trata de una filiación equivocada, nos alejamos aún más del prototipo donjuanesco tradicional. Oigamos de nuevo a Max Frisch: «Don Juan no tiene hijos, me parece, aunque existiesen 1.003 hijos. No los tiene del mismo modo que no tiene un tú. Al convertirse en padre —al admitir el ser padre— deja de ser don Juan. Esa es su rendición, su primer movimiento hacia la madurez».<sup>18</sup> Pero ni siquiera el hecho de que Beatriz, la supuesta hija de don Juan y doña Inés en la pieza de Sender, no pertenezca biológicamente al protagonista puede hacerle recuperar al personaje el parentesco con su antecesor romántico. Porque lo que le desgaja de esa tradición, lo que le hace distanciarse de Zorrilla hasta el infinito es la destrucción del personaje de doña Inés, que, tras su noche de amor con don Juan, su única noche de amor con don Juan, que ya Zorrilla hubiera abominado, cae en los brazos de Mañara, el enemigo acérrimo de don Juan en el drama senderiano. Con lo que doña Inés, parece evidente, no muere destruida por el desengaño, como ella misma se encarga de insinuárnoslo en su última conversación con don Juan, al final de la obra: «Beatriz nació once meses después de haberte alejado tú de mi lado. (*Riendo.*) Tú me despertaste para el amor y escapaste [...]».<sup>19</sup> Aunque permanezca fijada eróticamente a su experiencia con don Juan. Tal vez este sea uno de los motivos menos coherentes en el conjunto del texto senderiano. Pero lo que sí salta a la vista es su inversión del mito, tal y como lo imaginó Zorrilla, según se desprende de sus *Recuerdos del tiempo viejo*: «Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un genio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios: la creación de mi doña Inés cristiana; los demás don Juanes son obras paganas; sus mujeres son hijas de Venus y de Baco, y hermanas de Príapo; mi doña Inés es la hija de Eva antes de salir del Paraíso; las paganas van desnudas, coronadas de flores y ebrias de lujuria, y mi doña Inés, flor y emblema del amor casto, viste un hábito y lleva al pecho la cruz de una Orden de caballería».<sup>20</sup> Merecía la pena reiterar esta conocidísima cita, porque enmarca a la perfección el tipo de amor que, según Zorrilla, salva a don Juan, el tipo de mujer capaz de generar ese amor salvador. Pero la doña Inés de Sender es, a juzgar por sus hechos y por sus palabras, al menos desde que conoce a don Juan, la «hija de Venus y de Baco» contra la que pronunciaba sus anatemas Zorrilla. Insiste Sender en sus consideraciones prologales: «Porque don Juan el ateo, o casi ateo a la manera española de los hombres de acción, no podía comprender que el dios de sus mayores fuese superior al dios natural. Quiso ver si Dionysos tenía las mismas probabilidades de ganar, después de la victoria de Cristo».<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Max FRISCH, *op. cit.*, pp. 208-209.

<sup>19</sup> Ramón J. SENDER, *op. cit.*, p. 169.

<sup>20</sup> José ZORRILLA, *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Don Juan Tenorio*, ed. cit., apéndice, p. 230.

<sup>21</sup> Ramón J. SENDER, *op. cit.*, p. 20.

Dionysos, el Baco originario, penetra en el cuerpo y el alma de doña Inés y rompe la vinculación con el mito romántico a lo Zorrilla de manera definitiva, otorgando además a don Juan el laurel de amante engañado. Como dice María C. Dominicis: «¿Puede haber penalidad más terrible para don Juan que verse convertido en un cornudo?». <sup>22</sup>

El mito, por tanto, ha tomado otro carácter en el drama senderiano. Don Juan penetrará en el cielo, cuando ninguna de las mujeres por él engañadas tenga interés, frente a la figura escolástica de san Pedro, en querellarse, porque para todas esas mujeres el recuerdo de don Juan es un recuerdo de felicidad. Su infierno quedará en el mundo, en el modo y manera que Sender mismo intenta aclarar en las «Consideraciones» previas a la edición de 1972: «Las puertas del infierno están ahí y don Juan debió verlas más de una vez. Son el paroxismo de la negación, el deslumbramiento (no de luz, sino de sombras) de la nada». Y ese deslumbramiento de la nada es consecuencia de que «para cancelar el *horror vacuum* que sucede a cada orgía, tiene que repetir esa orgía con un objeto nuevo y diferente [...] y cuando la edad lo obliga a replegarse sobre sí mismo las sombras del pasado se le van sublevando y acaban con él. Dos de ellas bastan para destruirlo y son precisamente las sombras de dos mujeres que él ama». <sup>23</sup> Lo que pasa es que las reflexiones posteriores de Sender, posteriores a la creación textual, no están presentes con la precisión y el alcance que él hubiera deseado, sin duda, en el texto mismo. El texto es mucho más ambiguo. Aunque sí se deduzca implícitamente de él el infierno interior de don Juan, un infierno, por cierto, que se identifica prácticamente con el proclamado por Torrente Ballester en el «Prólogo» a su novela *Don Juan*: «Condenado al individualismo, a ser él, sólo él, *per sæcula sæculorum*. Como se es, según dicen, en el infierno. En lo cual me aparto de la conocida concepción sartriana de que el infierno son los demás. Para mí don Juan, el infierno es él mismo». <sup>24</sup> Pero en la novela de Torrente, ese infierno donjuanesco se describe desde dentro del personaje con suficiente exactitud. Y en el drama de Sender, en cambio, de modo vacilante y contradictorio.

Sender funciona, por lo tanto, no sólo «después de Zorrilla», en el tiempo interno del drama, sino «contra Zorrilla», modificando sustancialmente algunos de los antecedentes fijados por la tradición romántica española y, lo que es decisivo, «más allá de Zorrilla», tanto en el sentido de evolución literaria como en las intenciones metafísicas, teológicas y estilísticas. El viejo *Tenorio* está ahí, pero solamente como un dato erudito, tamizado por el cariño y un cierto regusto nostálgico. Zorrilla tituló el acto cuarto de la parte primera de su *Don Juan* «El diablo a las puertas del cie-

<sup>22</sup> María C. DOMINICIS, *op. cit.*, p. 169.

<sup>23</sup> Ramón J. SENDER, *op. cit.*, pp. 15 y 16.

<sup>24</sup> Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Don Juan*, ed. cit., p. 13.

## EL LUGAR DE SENDER

lo», dando así un mentís al demonismo barroco del *Burlador* de Tirso y Zamora y trastrocando la teología del confiado, que presidía las actitudes del «qué largo me lo fiáis». Ese diablo de Zorrilla llega a las puertas del cielo en su quinta a orillas del Guadalquivir, porque el cielo está en doña Inés. Y ese diablo, frente a la «paloma», en la escena paradigmática del diván, comienza el proceso de su conversión, que es también el proceso de su salvación. También en Sender, don Juan llega a las puertas del cielo, de un cielo surrealista, donde, según marca la acotación, se vislumbra, proyectada por una máquina de cine, la laguna Estigia, donde se arraciman «multitud de mujeres desnudas [...] todas hermosas, con expresión triste, gritando de un modo que recuerda las voces del panteón». En ese cielo, además de san Pedro, «dormitando de bruces en una mesita blanca», nos encontramos con un superintendente que calza coturno y un teléfono blanco que comunica con las secretas galerías y salones donde debe pasear el Dios del antiguo Testamento, con su barba blanca y su cansancio de eternidades. Don Juan ha dejado definitivamente de ser diablo, por supuesto, y trata de convencer a san Pedro y al superintendente de que destruir la obra erótica de don Juan sería como destruir la propia obra de Dios. Y las voces de las mujeres corroboran las argumentaciones, llamando emocionadas al seductor y susurrando lo de «hemos pecado por amor». Nada tan corrosivo, frente a los ángeles de Zorrilla recibiendo a la pareja de enamorados en el final de su versión, como este pórtico del cielo senderiano, donde a san Pedro le vuelve a cantar el gallo y donde don Juan hace sus pinitos metafísicos, ingenuamente, a instancias del superintendente, calificado por san Pedro de «seudodivinidad», llegándose entre ambos a la conclusión de que don Juan es la demostración palmaria de que la existencia es necesariamente anterior a la esencia. Como asegura el superintendente: «Entonces toda tu vida fue un simple y sostenido acto de presencia». Y ante el corolario interrogativo: «¿Y lo otro, digo, la esencia?», responde don Juan: «Supongo que es cuestión de ustedes».<sup>25</sup>

En última instancia, para Ramón Sender, olvidado ya del segundo ingrediente del donjuanismo, el del banquete, al que tan sólo hay una referencia irónica, un guiño para el enterado, en una de las conversaciones con la estatua del comendador, lo que importa es el primer ingrediente, el universalizador, don Juan mismo. Pero lo sugestivo es que Sender no se conforma con el *nomen* mítico, aunque tampoco le importe el apellido familiar, Tenorio, sino que, tras hacer desaparecer la conjunción copulativa o disyuntiva, encadena a don Juan a un complemento circunstancial de lugar, a mi entender, y en principio, absolutamente insólito. Ahora don Juan se ha convertido en «Don Juan en la mancebía» y lo recuerdo, ya no

<sup>25</sup> Respecto al tema de la demonología y su relación con don Juan, *vid.* Aurora EGIDO, «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2. *El mito de Don Juan*, 1988, pp. 37-54; especialmente, para la versión de Zorrilla, pp. 52-53. Las citas de Sender, en *Don Juan en la mancebía*, ed. cit., pp. 127-131 y 133, dentro del acto tercero.

como título de la obra, sino como ubicación psicológica del protagonista, como centro estético de la pieza y como punto de partida para el análisis estilístico e ideológico del conjunto textual. Había primero que desembarazarse de la nebulosa forjada por la tradición, que desembarazarse sobre todo de los falsos señuelos que el autor va sembrando para despistar la caza. Esos falsos señuelos se vinculaban singularmente con el Tenorio de Zorrilla y por eso hemos planteado nuestro trabajo como un primer paso hacia el desvelamiento de lo que en Sender es ruptura del modelo aparente.

Pero si el falso señuelo del *Don Juan Tenorio* marca los mojones más llamativos no conviene olvidar que hay, por lo menos, otros dos conjuntos de signos equívocos que contribuyen a despistar al curioso lector: el de las alusiones a Lope de Vega, directas y reiteradas, y el de la intervención de la justicia inquisitorial junto a la civil en el proceso final a Beatriz, la hija de doña Inés pero no de don Juan. La pieza senderiana se desarrolla, lo volvemos a recordar, «en la tarde del día de las ánimas en 1635», según reza la acotación inicial.<sup>26</sup> Día 2 de noviembre, por tanto. El 27 de agosto de ese mismo año de 1635 había muerto en Madrid Lope de Vega, a las cinco y cuarto de la tarde. Un lunes de fin de agosto. Camila, la dueña del burdel, ese es el nombre en la acotación aunque se utilice el de «mancebía» en el título general de la obra, trata de rememorar, y así se hace constar en el desarrollo dramático, a Camila Lucinda, la Micaela Luján amante de Lope durante los primeros años del siglo XVII, que precisamente arrastró a Lope hacia Sevilla, lugar mítico del donjuanismo y como tal incorporado por Sender a su drama: «La acción en Sevilla a mediados del siglo XVII»,<sup>27</sup> en los primeros años de dicho siglo, entre 1602 y 1604. Incluso se permite el dramaturgo atribuir a Lope un hermoso soneto de la cosecha de Sender, que habría dedicado «el Fénix de los Ingenios» a Beatriz de Ulloa, la hija postiza de don Juan.<sup>28</sup> La intervención de la justicia, de la civil y de la inquisitorial, por su parte, desenlaza el drama con la muerte de Beatriz y su paso al trasmundo, junto a los espíritus de don Juan y doña Inés, y permite que el autor haga su particular requisitoria contra el Tribunal de la Fe y contra la picaresca de los burócratas y funcionarios de la administración real. Y es entonces cuando surge la figura del inquisidor Aliaga, cuyo nombre, naturalmente, está tomado de fray Luis de Aliaga, que fuera inquisidor general durante los últimos años del reinado de Felipe III,

<sup>26</sup> Ramón J. SENDER, *op. cit.*, p. 35.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>28</sup> El día 31 de diciembre de 1603 firmaba Lope en Sevilla el manuscrito autógrafo de *El peregrino en su patria*. Véase, para este periodo de la vida de Lope, Federico Carlos SÁINZ DE ROBLES, estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices, en LOPE DE VEGA CARRIO, *Obras escogidas, I. Teatro*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 96-112, esp. pp. 102-103. En cuanto al soneto de Sender, en *Don Juan en la mancebía*, ed. cit., p. 78, titulado por el autor «Al jardín secreto de Beatriz».

## EL LUGAR DE SENDER

entre 1618 y 1621.<sup>29</sup> Se trata, sin duda, de otro guiño seudohistórico, del mismo corte que la seudodivinidad del superintendente en las puertas del cielo, que nos remite, en realidad, al mundo de la mancebía, del que nos hemos escapado al final del acto segundo.

Queda al desnudo, pues, tras el entramado de apariencias y acercamientos literarios más o menos postizos, esa «mancebía», que parece, en principio, el último lugar adonde don Juan hubiera de acudir. Porque don Juan no compra el amor, sino que seduce. Y si el «ambiente prostibulario» al que hacía referencia Aurora Egido en su trabajo sobre «La demonología de los burladores», cuando describía el *Burlador* de Tirso de Molina, puede caracterizar el entorno de don Juan en la Sevilla del drama originario, jamás se vincula internamente con las actuaciones del personaje.<sup>30</sup> Pero, para Sender, la mancebía no es lugar donde ejercite sus actividades eróticas don Juan, sino localización dramática con vistas a la aparición de Beatriz, y, especialmente, localización estética, que permite la valleinclanesca aparición, y la cervantina aparición, de una serie de tipos y caracteres que enlazan con, ahora sí, el prostíbulo o «La casa del pecado», en expresión del Valle-Inclán de *El esperpento de las galas del difunto*, o con la «daifa» del entremés cervantino *El rufián viudo*, cuyo protagonista se llama, no casualmente, Trampagos, como el chulo de la mancebía senderiana.

Es en la mancebía donde reside, a mi entender, el meollo humano, el núcleo estilístico y la originalidad perceptiva en la versión que del mito donjuanesco ha realizado Sender. Puede hacerse, desde luego, un análisis de la obra de Sender desde el cementerio, desde la tumba preparada para el propio don Juan por el escultor, maese Hermenegildo. Pero el análisis que me parece más rico, menos tópico y con más interés literario es el que conecta la mancebía del drama con casi todas las obsesiones filosóficas y místicas del Sender maduro, con el quietismo de Molinos, con el silencio de la mística de Osuna, con el sexo de los ángeles y los ángeles de Swedenborg y con las reminiscencias y conexiones personales del novelista y dramaturgo con los hombres del 98, desarrolladas ampliamente en su libro *Examen de ingenios. Los noventayochos*, sin olvidar los excursos metafísicos de sus *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*. Todo el Sender de los setenta, el de la postrera década de su vida, está, de algún modo, reflejado en el espejo cóncavo de la mancebía de don Juan. Por eso, mejor aún que *Don Juan en la mancebía*, el drama debiera haberse titulado «Sender en la mancebía». Es Sender, en fin, el que, como en la copla, canta y cuenta sus vejez de don Juan con el pelo gris, «apoyado en el quicio de la mancebía».

<sup>29</sup> J. MARTÍNEZ MILLÁN, «Los Inquisidores generales durante el reinado de Felipe III», en *Historia de la Inquisición en España y América*, obra dirigida por Joaquín PÉREZ VILLANUEVA y Bartolomé ESCANDELL BONET, I, Madrid, BAC y CEL, 1984, pp. 891-892.

<sup>30</sup> Aurora EGIDO, art. cit., p. 53.