

Don Juan tenorio, su sombra y su sosias

Autor(en): **Rodríguez López-Vázquez, Alfredo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **37 (2000)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-266750>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DON JUAN TENORIO, SU SOMBRA Y SU SOSIAS

El concepto de *personaje* en crítica literaria procede del teatro; esto, que puede parecer banal, encierra en realidad un problema que hasta hoy no se ha resuelto¹. El personaje no existe como entidad estética si no hay un actor que lo *encarne*, que le dé vida. Este actor puede ser o no ser el autor de la obra en la que el personaje aparece, de modo que ya tenemos una dualidad implícita, de la que el caso tal vez más famoso en la historia de la representación es el personaje de *Sganarelle*, creado por Molière/autor para Molière/actor. En otras ocasiones el autor crea papeles sabiendo de antemano quién es el actor que lo va a representar. En la historia de la escena española hay un ejemplo estupefaciente en el teatro breve: el personaje cómico de Juan Rana, creado para Cosme Pérez, que acabó siendo identificado con ese papel. En el siglo XX hay numerosos ejemplos tanto en teatro como en cine: aludiré sólo a los papeles escritos por Jean Anouilh o por Jules Romains para el actor y director Louis Jouvet, o, más recientemente, por José Luis Alonso de Santos para Rafael Álvarez, «El brujo». En cine, tenemos ejemplos muy variados, desde el creador-actor que crea su *personaje* (Charles Chaplin se convierte en Charlot) hasta el actor que encarna un personaje de tal manera que lo fija en la memoria colectiva (Johnny Weissmuller es Tarzán, Bela Lugosi es Drácula, Humphrey Bogart es Philip Marlowe, Errol Flynn es Robin Hood,

¹ Patrice Pavis lo resume bastante bien en su introducción al epígrafe *Personnage*: « Au théâtre, le personnage a beau jeu de prendre les traits et la voix de l'acteur, de sorte qu'il ne semble pas, tout d'abord être problématique. Pourtant, malgré l'«évidence» de cette identité entre un homme vivant et un personnage, le personnage a commencé par n'être qu'un masque – une *persona* – qui correspondait au rôle dramatique pour le théâtre grec. C'est à travers l'usage de la *personne* en grammaire que la *persona* acquiert petit à petit la signification d'être animé et de personne, que le personnage théâtral passe pour une illusion de personne humaine ». P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 246.

Sean Connery es James Bond y Harrison Ford es Indiana Jones). En el teatro, en cambio, los personajes persisten más allá de grandes interpretaciones: Othello, Macbeth o Falstaff son más duraderos que la interpretación de Orson Welles; Hamlet sobrevive a las de Olivier, Gielgud, Branagh o Gibson, como sobrevivió a las de Edmund Kean, Irving o Sarah Bernhardt; Pedro Crespo ha resistido los embates de Enrique Diosdado, Fernando Fernán Gómez o Jesús Puente; Segismundo, visitado por José Luis Gómez o por Pedro Mari Sánchez, espera aún a futuros actores, igual que Lady Macbeth después de haber pasado por Ellen Terry; o Ricardo III encarnado por Laurence Olivier o por José María Prada. Hay, pues, formas de interpretar un personaje, de hacer relevantes determinados recovecos que el texto esconde, de resaltar aspectos que una tradición o un estilo interpretativo impone en un momento dado.

Cuando el personaje se convierte en mito aparece un problema de índole compleja, al entremezclarse ya aspectos de sociología del teatro y de antropología social. Por ello aludir a cualquiera de los mitos europeos de la representación, ya sea teatral o cinematográfica, obliga a establecer una vigilancia estricta sobre los niveles de análisis que abordemos: el nivel mítico, en el que a un *personaje* se le superpone todo lo que el imaginario colectivo proyecta sobre su armazón; el nivel crítico, que obliga a deslindar lo que es típico del *personaje* de aquello que el personaje debe al *mito*, y por último el nivel pragmático, representacional, en donde hay que deslindar lo que tiene de virtual un personaje y lo que aparece, lo que muestra a través del trabajo práctico, real, de un actor que lo encarna.

En este breve preámbulo hemos hablado de algunos actores, Molière, Cosme Pérez, Jovet, Rafael Álvarez, y de algunos autores, Jean-Baptiste Poquelin (Molière), Jean Anouilh, Romaine o Alonso de Santos. En todos estos casos se trata de gente del mundo del teatro. Tienen, estos que hemos escogido, una curiosa particularidad: todos los actores citados han actuado en versiones de *Don Juan*, ya sea en el papel de protagonista, como Louis Jovet, o en el de criado de Don Juan Tenorio (como Catalinón, Sganarelle o el actor Saturnino Morales) y todos esos autores han escrito alguna versión de Don Juan².

² J. Anouilh, con el nombre *Ornifle, ou Le courant d'air* (Paris, Ed. de la Table Ronde, 1966), título paralelo al de Molière: *Dom Juan, ou le festin de pierre*. J. L. Alonso de Santos, *La sombra del Tenorio* (Madrid, Castilia, 1995), fiel al modelo

De hecho Molière es el primero que sustituyó la referencia habitual en el siglo XVII al *Convidado de piedra*, por el añadido *Dom Juan ou le festin de pierre*, en donde la denominación puesta por un fraudulento editor sevillano³, se concreta ahora en un nombre, *Don Juan*, que daría origen al mito europeo (en la variante hispánica el mito se asocia al apellido Tenorio). El hallazgo principal de Molière consiste en usar el personaje de Sganarelle que él mismo, como actor, ya había hecho célebre en otras obras, para la *función mítica* de «criado de Don Juan». Parece claro que en el personaje Sganarelle hay un componente importante de la visión cómica de Molière, hasta el punto de conseguir la transformación de un papel típico de «figura del donaire» de la comedia española, en otro cuya consistencia dramática lo sitúa a la par del personaje principal⁴.

Esto es interesante para afrontar el análisis, ya que Don Juan es siempre Don Juan, mientras que su criado, que empieza siendo Catali-nón, pasa a ser Passarino, Colchón, Sganarelle, Camacho, Leporello o Ciutti. A cambio, Don Gonzalo de Ulloa, tiene sólo una alternativa: ser el Comendador. En realidad no hay cambio, sino simple tránsito: el vivo es Don Gonzalo de Ulloa; el difunto es estatua, Convidado de Piedra. Don Gonzalo de Ulloa como embajador, es sustituible; lo que él hace en escena lo pueden hacer otros; pero la función dramática del Comendador ya no corresponde a un personaje. Es un elemento definidor del Mito: en tanto que personaje convertido en Estatua, es, como apuntaba Otto Rank, el garante de la inmortalidad. Lo curioso es lo cerca que estamos con la estatua del Comendador del concepto inicial de máscara griega.

hispánico popularizado por nuestro paisano don José Zorrilla, a partir del cual Don Juan Tenorio pasa a ser «el Tenorio».

³ Manuel de Sande y Francisco de Lyra editan en Sevilla la popular obra *El convidado de piedra* con el título *El burlador de Sevilla*, fabricando una falsa portada según la cual la obra habría sido impresa en Barcelona por Gerónimo Margarit. A estas dos suplantaciones se puede añadir una tercera, que consiste en atribuir su autoría al fraile mercedario Tirso de Molina, que ni antes ni después de esta fecha incluyó esta obra entre las suyas.

⁴ Pese a que hoy nos parece que el *Dom Juan* de Molière («grand seigneur, méchant homme») es el referente clásico del siglo XVII, en realidad esta obra, escrita en prosa, fue un rotundo fracaso en los escenarios franceses, siendo sustituida en popularidad por la adaptación en verso hecha por Thomas Corneille. Se debe a Louis Jouvet, a mediados de siglo el rescate de la obra a partir de una memorable creación de Don Juan, creación que muchos consideran canónica en este siglo.

El problema de los mitos es que acaban devorando a los personajes que los han inspirado. El Don Juan Tenorio histórico, Camarero de Don Pedro I el Cruel (hijo del rey Alfonso Onceno de Castilla, el rey de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*) se transforma en un personaje teatral cuando el autor de *El convidado de piedra* lo inserta en un eje sobrenatural relacionado con las leyendas sobre el rey Don Pedro I (el motivo que llamaremos «la venganza del muerto en estatua») y lo relaciona con una anécdota folclórica (recogida por Timoneda) que da título al texto primitivo: *¿Tan largo me lo fiáis?* Pero cuando el tema se traslada de manos del autor original y de la tradición española a otros autores y otras tradiciones, pasa a convertirse en un mito, y es entonces la potencia del mito la que va revelando las sorpresas que el personaje escondía, su mitogenia.

Esta versión primitiva se organiza a partir de la visita de lo sobrenatural; el título que la propia obra dice en sus últimos versos, *El convidado de piedra*, coincide con la representación italiana de 1625 en Nápoles, *Il convitato di pietra*, según la mención de Riccoboni, documentada luego por Joseph Fucilla; éste es el título clásico en el siglo XVII: *Il convitato di pietra* atribuida a Cicognini, otras dos obras anónimas italianas de mediados del XVII, más una de Andreini, y otra perdida de Biancolelli, que sabemos se representó en París hacia 1660; y ya en 1690, también en Nápoles, *Il convitato di pietra* de A. Perucci, refundición, según apunta Jean Rousset, de otra de 1678; en Francia, la insistencia en este título es constante: *Le festin de pierre ou le fils criminel*, de Dorimon (1659), idéntico título para la obra de Villiers (1660). Unos años después del *Dom Juan ou le festin de pierre*, que Molière estrena en 1665, escribe Rosimond *Le Nouveau Festin de Pierre* (1669) y Thomas Corneille adapta la obra de Molière en 1677 devolviéndole la idea general de *Le festin de Pierre*. Es en España donde el título de la obra parece estar menos fijado. A los tres del original (*Tan largo me lo fiáis*, *El convidado de piedra* y *El burlador de Sevilla*) hay que añadirle la primera variación, *La venganza en el sepulcro*, y la segunda, de Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra*. La referencia cronológica a 1714 para la representación de esta última obra es seguramente muy tardía, dado que entre 1700 y 1713 hubo en las Españas una guerra de Sucesión entre Austrias y Borbones, a raíz de la muerte de Carlos II. Zamora, nacido en 1666, ya era un autor de fama en el decenio 1690-1700, que es el más probable para situar su nueva

versión de *El convidado de piedra*. Como detalles anecdóticos apuntaré dos fechas, 1627 y 1628, que pueden tener interés. En 1627 está documentado un manuscrito de comedia llamado *El burlado burlador*, y en 1628, en poder de la compañía de Juan Jerónimo Almella, una obra, entre el repertorio de 15 obras de Andrés de Claramonte, llamada *El difunto vengador*. Dado que Claramonte es el único autor del que sepamos con seguridad que llevó a la familia Tenorio a la escena, y que en 1626 murió sin hacer testamento, no podemos descartar que ambas obras sean títulos dados por una o varias compañías a la misma comedia. Llama la atención que el epígrafe *El difunto vengador* (en la misma idea que el título de Alonso de Córdova, *La venganza en el sepulcro*) sea exactamente el mismo que escoge Jean Rousset para resumir el tema teatral del Comendador. Esta insistencia europea en ver la historia de Don Juan como una *comedia de aparecidos*, no parece casual: el mito nace en España pero se hace en Europa, que de la oferta de distintos títulos elige *El convidado de piedra*, coincidiendo aquí, por cierto, con el texto último⁵ de la versión inicial.

Es pues, este Comendador «sombra o fantasma», como le pregunta paródicamente el *autor* Roque de Figueroa al actor Juan Bezón en una célebre loa para su compañía⁶; y responde Bezón, jugando con su apellido, y el seseo andaluz, que no es «sombra o fantasma», sino «visión», es decir, «Bezón». Así pues, y de acuerdo con el texto del *Convidado* el personaje es, *sombra, fantasma o visión*, tríada léxica que responde a un concepto dramático más complejo: lo sobrenatural en escena.

En el teatro del Siglo de Oro español hay varias obras en donde se da la aparición en escena de esa *sombra o fantasma*, y esas obras tienen una particularidad característica: o bien son de Lope de Vega, o bien son de Andrés de Claramonte, o son de las que algún editor desa-

⁵ Hablo de texto último en tanto que los defensores de la prioridad del texto *Tan largo me lo fiáis* han asumido siempre que *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra* es una versión definitiva, reelaborada bien por su autor, bien por un refundidor, bien por ambos en distintas fases.

⁶ Juan Bezón era miembro de la compañía de Roque de Figueroa en 1628; *El burlador de Sevilla* se edita entre 1629 y 1630 con la indicación «representóla Roque de Figueroa». Como Bezón era, junto a Cosme Pérez («Juan Rana»), el cómico gracioso más conocido de la época hay que suponer que representaba el papel de Catalinón en la obra, aunque en esta *loa* (escrita seguramente por Luis Quiñones de Benavente) hace una parodia de la *visión, sombra o fantasma*.

prensivo ha impreso a nombre de Lope de Vega, sin que el Fénix las haya incluido en las listas de *El peregrino en su Patria* o en las distintas *Partes* de Comedias que él supervisó. Es el caso de *El rey don Pedro en Madrid*, editada a nombre de Lope en una *suelta* sevillana (por el mismo editor, Simón Faxardo, que atribuye a Calderón el *¿Tan largo me lo fiáis?*) y que aparece en dos manuscritos distintos atribuida a Andrés de Claramonte. Medio siglo más tarde un nuevo editor fraudulento la vuelve a editar, esta vez a nombre de Calderón, que tuvo tiempo para denunciar el fraude. A cambio, *El príncipe perfecto*, 1ª Parte, es indisputablemente de Lope, y *Deste agua no beberé* es indisputablemente de Andrés de Claramonte.

La primera, *El príncipe perfecto*, fue escrita en 1614 y publicada en 1618; debió de ser muy popular, porque en 1616 Lope escribió una segunda parte. La segunda, *Deste agua no beberé*, fue representada en 1617 por la compañía de Antonio de Prado, autor que, por cierto, también debió representar *El convidado de Piedra*, hacia 1635, de acuerdo con una loa de Luis Quiñones de Benavente escrita para su compañía, en donde se menciona la obra con ese título. Estamos con las dos partes de *El príncipe perfecto* en un límite temporal acorde con la fecha más temprana que se ha propuesto para la redacción inicial del tema de Don Juan. Lo interesante es que ambas obras, la de Lope y la de Claramonte, tienen puntos de contacto importantes con la historia de *El convidado de piedra*.

En *El príncipe perfecto*⁷ Lope de Vega dramatiza la historia de la juventud de Don Juan II de Portugal, que curiosamente es el Rey portugués ante el que Gonzalo de Ulloa ha sido embajador, lo que da lugar a la célebre loa de Lisboa del primer acto de *El burlador de Sevilla*, dicha precisamente por Don Gonzalo. Pues bien, este *príncipe perfecto*, en su mocedad había ejercido de tarambana y calavera, un poco a la manera de ese Rey Don Pedro I de Castilla cuyo Camarero Mayor es cierto Don Juan Tenorio, según nos refiere minuciosamente la Crónica del Canciller Pero López de Ayala. La obra de Lope empieza con un episodio hartamente atractivo; tan atractivo que sólo tiene parangón con el magistral comienzo del *Don Giovanni* en el libreto de Lorenzo da Ponte. El príncipe Don Juan y su amigo don Juan de Sosa rondan de noche a una

⁷ Editada en F. C. Sáinz de Robles (ed.), *Obras Escogidas de Lope de Vega*, tomo III, *Teatro*, Madrid, Aguilar, 1974.

dama lisboeta, Doña Clara, «mujer muy principal»; mientras Don Juan de Sosa entra en casa de la dama, el príncipe le guarda la puerta. Aparecen cuatro hombres embozados y el príncipe Don Juan se ve obligado a matar a uno de ellos. Al ruido sale Don Juan de Sosa, seguido por doña Clara y su criada Esperanza, pero el príncipe Don Juan se escuda en el incógnito, aunque Clara sospecha quién puede ser:

Esperanza: ¿Quién sospechas que sería
el amigo de don Juan?

Clara: Otro Don Juan, el galán
como el sol que alumbra el día. (p. 1113)

Pero esta doña Clara no se fía mucho de su galán Don Juan de Sosa, a la vista de las complicaciones de haber matado a un hombre:

Clara: Lo que temo es la malicia
de Don Juan, que ha de decir
que el hombre era mi galán. (p. 1113)

¿Qué hacemos con el muerto? El príncipe Don Juan tiene las ideas muy claras, aunque a Don Juan de Sosa le quedan dudas y temores del hombre muerto:

Juan: Con eso agora acuchilla
mis sospechas, y será
el hombre muerto mi amor.

Prín.: Pues, ¿de qué tenéis temor,
don Juan, si el galán lo está?

Pero claro, una muerte es una muerte, y quizá los muertos vuelvan a exigir venganza; entre otras cosas por no haberlo enterrado en sagrado. No voy a detallar más coincidencias con la historia del *Convidado de piedra*. Creo que bastará una para postular que esta obra de Lope ha tenido que influir en la concepción de la obra atribuida a Tirso. Este hombre muerto en el episodio inicial de la obra, regresa como difunto para aparecerse al Rey de Portugal y llevárselo a la orilla del río, donde está su cadáver. Se trata del motivo del *difunto que vuelve*. No vuelve para vengarse, ya que ante el Rey solo cabe pedir justicia, y no venganza. Pero vuelve de ultratumba y se manifiesta como Sombra y, ya como Difunto, dialoga con el Rey. El principio básico de hacer volver a un *cuerpo muerto* a escena y hacerle dialogar

con un vivo es un invento de Lope. Y un invento que debió hacerse muy popular hacia 1615, ya que Cristóbal Suárez de Figueroa menciona la obra en su *Plaza Universal de Todas las Ciencias* publicada ese año; Suárez de Figueroa debió de asistir al estreno, ya que el manuscrito de Lope está fechado el 23 de diciembre de 1614. Contiene además una autorización posterior para representar la comedia, fechada el 28 de noviembre de 1616.

La segunda comedia es de Claramonte, *Deste agua no beberé*. Estamos aquí en tiempos de Don Pedro I el Cruel, que es el antagonista de Gutierre Alfonso Solís. De Don Pedro, y no de Juan II de Portugal, es la leyenda de la Sombra del Clérigo, semejante a la leyenda de la estatua, asociada a la calle *Cabeza del rey Don Pedro*. Las homologías entre *Deste agua no beberé* y *El convidado de piedra* son ciertamente muchas, y no se limitan, como querrían hacer ver los partidarios de la atribución del *Burlador* a Tirso, a la coincidencia de los nombres de Diego Tenorio, Juana Tenorio y Tisbea, además de la coincidencia, en mejor lectura en el texto de *Deste agua*, de los cuatro versos iniciales del tercer acto (« Celos, reloj de cuidados...»). La coincidencia central, en materia de estructura es la aparición, al final del tercer acto, de la Sombra del Clérigo, a quien Don Pedro había matado antaño, para anunciar al rey Don Pedro su inmediata muerte al día siguiente en los campos de Montiel. Dado que *Deste agua* está representada en 1617, hay motivos para sospechar que Claramonte sacó de Lope la idea de introducir al muerto en escena. De introducir exactamente una *Sombra* que viene a avisarle como Embajador de Dios. Éste es el fragmento:

Sale el rey Don Pedro, con la espada desnuda, tras una Sombra.

Sombra: Esto, Pedro te conviene.
Rey: ¿Yo huir de mi hermano?
Sombra: Calla,
 porque tu vida no tiene
 otro remedio.
Rey: Villano,
 ¿quién eres?
Sombra: La sombra triste
 de tu muerte. Que este llano
 dejes, tu vida consiste.
Rey: Embeleco de mi hermano
 eres tú, Sombra; si vienes
 a espantarme de su parte

para que deje a Montiel,
de mí puedes espantarte.
Sombra: No vengo, Pedro, por él,
que por Dios vengo a avisarte.
Si crédito no me das,
oye esta voz que te avisa
de lo que ignorante estás.
Rey: El cabello se me eriza.
Sombra: Escucha, tu fin sabrás.

(Claramonte: *Deste agua no beberé*)

A lo que sigue la canción romanceada que anuncia el fin del rey Don Pedro. Que, del mismo modo que Don Juan Tenorio ante el Comendador, no se arrepentirá y morirá al día siguiente.

Las otras dos obras fuertemente relacionadas con el tema de la Estatua o Sombra que Vuelve son *El Rey Don Pedro en Madrid* y *Dineros son calidad*. Ambas son métricamente posteriores (entre otras cosas, sobrepasan el 50% de uso de romance, frente al 30% del *Príncipe perfecto* y el 41% de *Deste agua*), y la segunda de ellas tiene representación fechada en Palacio en 1623. En *El Rey Don Pedro en Madrid* (que Hartzenbusch editó a nombre de Tirso basado en su notable parecido con *El burlador de Sevilla*), volvemos a encontrarnos con nuestra amiga la Sombra que Vuelve. En este caso además aparece en el reparto con el nombre de *LA SOMBRA DE UN CLÉRIGO*. La novedad, respecto a *Deste agua no beberé* y *El príncipe perfecto* es que desde la primera jornada aparece como *Sombra*, y en un ejemplo de actuación sobrenatural:

*Aparece una sombra o figura prodigiosa con una estola negra
atravesada.*

La Sombra: ¿Eres tú el rey?

Rey: Yo soy. Y tú ¿quién eres?

La Sombra: Un hombre: no te alteres.

Rey: ¿Yo alterarme de un hombre,
cuando no hay imposible que me asombre?

La Sombra: Pues sígueme.

Rey: Camina.

La Sombra: ¿A seguirme te atreves?

Rey: Imagina
que soy Don Pedro, y puedo
asegurarte que me tiembla el miedo.

Desaparece la Sombra.

Mas, ¿por dónde te has ido,
pálidas señas de hombre, horror fingido?
Valor será buscallo.

Mirando dentro.

¡Vive Dios que se ha puesto en el caballo
que estaba muerto, y vuela!

(dentro) La Sombra

¿No me sigues?
Rey: Ya voy. (Llamas anhela.)
No vuelas tan ligero:
que es temor pensaré.

(dentro) La Sombra:

En Madrid te espero.

desaparece dentro.

La aparición de la Sombra se acompaña aquí de la homología de su reaparición en el segundo y en el tercer acto. En la segunda jornada se añade un motivo que me parece muy derechamente asociado con *El convidado de piedra*: la Sombra anuncia a su oponente que *será piedra*, que es una manera de aludir a que será estatua. Si no me equivoco el *Tema* que instituye la función dramática del Comendador consiste en la conversión del hombre en piedra para desarrollar como piedra un cometido que no puede llevar a cabo como hombre. El motivo anejo de que la Sombra se arma con espada para combatir está relacionado con un sub-tema donjuanesco dicho por Don Juan («aunque mal reñir podremos/si es de piedra vuestra espada»). Esto es lo que aparece en el segundo acto:

Rey: Villanos, ¿de quién huís?
No temáis, tomad la espada.
Aguardad.

La Sombra: Yo estoy aquí
y la tomaré contigo.

Rey: Pues tómala, que has de huir
como los demás.

Sombra: ¿Yo?

Rey: Tú,

aunque te acompañen mil
 espíritus infernales.
Sombra: ¿Conócesme a mí?
Rey: Y ¿tú a mí
 me conoces?
Sombra: Sí, por hombre
 que ha de ser piedra en Madrid.

La escena continúa, pero con este fragmento es suficiente para hacer ver la importancia de los motivos *Sombra* y *Piedra* en el eje estructural que enlaza al Comendador con su oponente.

La tercera de las obras, *Dineros son calidad*, se atribuye a Lope en el texto impreso de 2240 versos; pero al cotejar con el manuscrito aparecen novedades: una escena resuelta en *Silva I*, forma métrica que Lope no usó en ninguna de sus comedias, y una serie de aspectos que retoman técnicas usadas por Claramonte en una comedia manuscrita de 1612, *La católica princesa Leopolda*, lo que refuerza considerablemente las sospechas de Morley y Bruerton sobre la atribución al Fénix. En cualquier caso *Dineros son calidad* comparte con *El convidado de piedra* el motivo esencial de haber escenificado a la *estatua animada*. Lo que era un *cuerpo muerto* en *El príncipe perfecto* (1615), y una *Sombra* en *Deste agua no beberé* (1617) y *El Rey Don Pedro en Madrid*, es una *estatua* que se mueve y habla en *Dineros son calidad*⁸ (1623). El embajador del Más Allá en acción. La *piedra inmortal* que se venga de quien lo mató.

La consideración de la *estatua animada* como transformación final de la *Sombra* sirve para aclararnos la función dramática de este personaje y el por qué es importante la solución encontrada por el creador⁹

⁸ Se puede consultar mi reciente edición: *Dineros son calidad*, Atribuida a Lope de Vega, Kassel, Reichenberger Edition, 2000. El texto se ha obtenido a partir de un cotejo minucioso entre el texto impreso y el manuscrito, y una propuesta de transmisión textual a partir de un texto común previo.

⁹ En mi edición de *Tan largo me lo fiáis* (Kassel, Reichenberger, 1990) ya expresé mi punto de vista, que resumo aquí: se trata del texto original, primordial de la obra. En cuanto al autor es muy probable que sea Andrés de Claramonte, pero no se puede descartar la hipótesis de Menéndez y Pelayo («una comedia de Lope de las escritas más aprisa») ni la hipótesis alternativa de Vélez de Guevara, tal vez más sólido como alternativa que Lope. Lo que sí me parece claro, y demostrable, es que el autor de la primera remodelación, que convierte ¿*Tan largo me lo fiáis?* en *El convidado de piedra* es Andrés de Claramonte. Es perfectamente innecesario

del *Convidado de piedra*. Debe de ser importante que el espectador asista en la escena a esa *doble entidad*, personaje y máscara, que encierra, como en mágica cifra, el misterio de la representación teatral. La fascinación por la estatua animada es similar a la que a fines del siglo XX experimentamos ante esos mimos que aparecen como estatuas mecánicas en las ciudades, y que agradecen el óbolo con movimientos estereotipados (*paso, como cosa de otro mundo*, diría el autor del *Convidado*). No olvidemos que, según el texto, la estatua es *de alabastro y jaspe*; en boca de Catalinón, *una figura de jaspe*. Con la cara cubierta de albayalde para acentuar su palidez, y el hábito de Calatrava, su aparición en escena había de ser similar a esa evocación de esa *sombra o fantasma o visión* que dice Don Juan Tenorio, o el Octavio de *Dineros son calidad*.

Esa imponente estatua de piedra animada, heredero del temible Talos¹⁰, la estatua de bronce que se enfrenta a Jasón al final de la historia de los *Argonautas*, es un invento genial del creador del *Convidado de Piedra*, a partir seguramente del apunte entrevisto por Lope en *El príncipe perfecto*, y de la explotación de las leyendas sobre el Rey Don Pedro y la Sombra del Clérigo. Pero la piedra puede expresar muy diversas connotaciones. El habilísimo Antonio de Zamora, que reconduce a su cauce mítico el tema, no tiene duda alguna. Se trata de *jaspe blanco*, como precisa en la acotación escénica: «*Descúbrese la capilla y en ella el sepulcro magnífico de jaspe blanco, y sobre él Don Gonzalo, como estatua, con manto capitular, espada y sombrero, todo blanco y salen Camacho y Doña Beatriz, por la izquierda.*»¹¹

Más adelante, Don Gonzalo aparece a cenar. Pero una figura de jaspe, ¿a qué se parece? Según el Criado 1º de la versión de Zamora:

rio postular un texto perdido anterior, y mucho menos pensar que su autor pueda ser Tirso de Molina, cuyo estilo es harto diferente del que revela el autor del *Burlador/ Convidado*.

¹⁰ He desarrollado algo más la relación entre Talos y la Estatua del Comendador en mi artículo «Ulises, Jasón, Eneas, Don Juan y los otros», *Bitarte*, nº 18, 1999, pp. 55-62. El autor de *El convidado de piedra* cita expresamente a estos tres héroes clásicos en su obra, y menciona también a la nave Argo, lo que hace pensar que conocía la historia completa, bien en la versión de Apolodoro o en la de Apolonio de Tiana.

¹¹ A. de Zamora, «No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de Piedra», en *Dramáticos españoles posteriores a Lope*, Madrid, B.A.E., 1869, p. 423.

«La fantasma se parece/ de Don Gonzalo a la estatua». Es, en efecto, una historia de *fantasma*. La misma idea que expresa Don Juan en la réplica que cierra este segundo acto: «¿Qué quiere el Cielo de mí,/ que por si mi error convence,/ *yertas fantasmas abulta*, / vanas ilusiones teje» (p. 427). Esta yerta fantasma del Comendador pide no obstante que le abran la puerta para salir, aunque luego desaparece por el escotillón. Zamora es el único dramaturgo del XVII que precisa el uso del escotillón para el efecto de la salida de la casa de Don Juan. Alonso de Córdova, en su obra *La venganza en el sepulcro*, lo había tratado como un verdadero fantasma, con la propiedad de infiltrarse por las paredes. No hay golpes a la puerta como la versión atribuida a Tirso. Hay un hecho inexplicable, que el propio Comendador le precisa a Don Juan, cuando éste se ofrece a abrirle la puerta: «Sin que me abriesen entré». No está claro si el efecto teatral de la desaparición de la Estatua del Comendador se hace en la obra de Alonso de Córdova con escotillón, o si se confía en la impresión que en el público produce el texto mismo. Lo que parece bastante claro es que estamos ante la primera gran comedia europea de fantasma, es decir, *fantástica*. Género, como sabemos por la historia cultural posterior, muy afín al mito: el Golem, el monstruo de Frankenstein, la resurrección de la momia, el revivir del Conde Drácula, el Hombre invisible de H. G. Wells. Todos ellos son los herederos en el Imaginario Colectivo de una tendencia que tiene en la escena teatral su espacio indicado para manifestarse: allí donde el público puede *ver* realmente el milagro de la «animada piedra», según el verso de Zamora.

En cuanto al *Sosias* de Don Juan Tenorio, hemos estado hablando de él desde el principio. A un autor que conocía al dedillo la mitología griega y el teatro latino no le debía de resultar extraña la historia de Anfitrión y Sosias, que se encuentran a sus *alter ego* en su propia casa. Júpiter, precursor en esto de Don Juan Tenorio, goza de Alcmena *tomando la figura* de Anfitrión; lo que nos obliga a restituir a la mitología grecolatina la patente de falsa seducción que reconocemos en las escenas de Don Juan, suplantador de las identidades del Duque Octavio y del Marqués de la Mota para gozar de Isabela y Ana de Ulloa. Pero a Júpiter le guarda la puerta el fiel Mercurio, que toma también la identidad de Sosias como su amo toma la de Anfitrión. Es imposible no recordar la desternillante escena que pinta Plauto describiendo el encuentro entre Sosias y Mercurio. ¿Qué tiene que ver Catalinón con Sosias? Simplemente, está repitiendo su función dramática,

y desarrollando la estrategia escénica del criado cobarde, de seguro éxito cómico en el público. Ahora bien, ¿qué tipo de criado es Catalinón? Es cobarde, glotón, procaz y chocarrero; carece además de cualquier discurso dramático, salvo las tímidas reconvenciones a su amo, ante el miedo a verse él también salpicado por sus fechorías. Un tipo de criado muy alejado de los que Tirso de Molina acostumbraba a pintar, entre los que destacan el Gallardo de *Palabras y Plumas*, el Caramanchel de *Don Gil de las Calzas verdes* o el Vasco de *El vergonzoso en Palacio*, que en los parlamentos y en los diálogos con sus amos son los que llevan la voz cantante y los que argumentan frente a la tendencia del amo a lanzarse a la acción. Un buen resumen de esta importante característica del teatro tirsiano nos la da el juicio del Conde Schack, autor de la primera gran aproximación crítica a nuestro teatro:

De lo expuesto se puede deducir, naturalmente, que los papeles del gracioso en Tirso se distinguen de todos los demás por su riqueza; y así es, en efecto, porque este tipo dramático aventaja en sus comedias a todas las demás de la misma clase del teatro español: su carácter, sus ocurrencias, las situaciones cómicas en que los presenta, descubren una gracia incomparable, y rara vez descienden de la región de la fina burla ática a la de groseras bufonadas¹².

Nada tiene que ver Catalinón con este linaje de graciosos tirsianos, que son sobre todo personajes muy elaborados, hasta el punto de ser el gracioso en muchos casos el personaje principal de la obra y el que toma las decisiones por su amo, habitualmente indeciso y débil, frente al complejo y detallado carácter de sus personajes femeninos.

Pero si este criado no viene del repertorio tirsiano, ¿de dónde viene? El primer Sosias de Don Juan se llama Catalinón, onomástico que ha generado bastante debate; la forma en aumentativo lo sitúa en un linaje de graciosos bastos, torpes y toscos, herencia tal vez del Pantalón traído a los escenarios españoles a finales del siglo XVI por los cómicos italianos *del Arte*. Entre ellos los actores Ganassa y Botarga llegaron a tener tal éxito que sus nombres se convirtieron en personajes dentro de la comedia española. Castillo Solórzano escribe entreme-

¹² Adolph Friedrich von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlin, Verlag von Duncker und Humblot, 1845, cit. de la ed. española, vol. 3, p. 405.

ses en que en vez de Arlequín o Polichinela aparecen los personajes de Ganassa o Botarga, y éste último, caricatura escénica, acaba por entrar en el léxico peninsular en el adjetivo *abotargado*, registrado ya a primeros del XVII. Como apuntan Macgowan y Melnitz, hablando de la *Comedia del Arte*, «los personajes cómicos eran de muchas clases [...] parientes próximos de personajes de la farsa griega y romana»¹³. De la popularidad de estos personajes nos da fe el *baile de la Mesonerica*, incluido en la *Parte XIV de Comedias de Lope de Vega* (1617), en donde el criado que acompaña al caballero es precisamente Arlequín, que como apuntan Macgowan y Melnitz «comenzó siendo un sirviente estúpido y lleno de jugarretas»¹⁴. Antes de Lope, el Canónigo Tárrega ya había escrito una interesante comedia llamada *La Duquesa Constante*¹⁵, en donde, según observa Rinaldo Frolidi «abundan las escenas bufonescas [...] una obra como ésta ha extraído múltiples aspectos de la comedia italiana triunfante entonces por España, y que es un claro intento de decidida fusión entre literatura y materia mímica»¹⁶.

Catalinón es un *gracioso* cuyo papel dramático es el de *faire valoir* de Don Juan. Todo lo que él diga es inútil; Don Juan hará lo que tenía decidido hacer, y, una vez hecho, las lamentaciones del criado tienen un mero valor testimonial. Naturalmente, en el orden del Mito, esta actitud sí es eficaz: Catalinón expresa la persistencia del mal presagio. Su discurso mítico consiste en reiterar la idea de «esto no puede acabar bien». No tiene consistencia dramática, pero, tal vez gracias a ello, sí tiene consistencia mítica. Como observa Jean Rousset, «la entrada de la Estatua siempre es connotada por el miedo del criado y la dignidad del amo»¹⁷. En este sentido es un digno heredero de Sosias, paradigma

¹³ K. Macgowan y W. Melnitz, *La escena viviente. Historia del teatro universal*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 37.

¹⁴ K. Macgowan y W. Melnitz, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵ Hay una curiosa relación entre *La duquesa constante* y Andrés de Claramonte. En la *loa* previa a la representación de esta obra se cita a Claramonte como el *autor* que la va a representar «pidiéndoos el aplauso acostumbrado». Claramonte representó en 1609 en Valencia, fecha plausible para una representación de esta obra del valenciano Tárrega.

¹⁶ R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Madrid, Anaya, 1968, pp. 123-124.

¹⁷ J. Rousset, *El mito de don Juan*, México, FCE., 1985, p. 32. La versión original francesa es de 1978, Paris, Armand Colin.

de la cobardía: Anfitrión, marido burlado por Júpiter, es inseparable de Sosias, medroso y pasmado lacayo.

No sabemos si la primera modificación del Sosias de don Juan Tenorio viene vía italia, con la obra *Il convitato di pietra* atribuida a Cicognini, o vía española, con *La venganza en el sepulcro*, obra de Alonso de Córdova Maldonado. En todo caso son dos vías diferentes. Rousset ha hecho hincapié en el contraste escénico entre la solución del *Convidado* para Catalinón y la del *Dom Juan* de Molière para Sganarelle: extensión máxima en un caso, y condensación esquemática en el otro. La reflexión crítica de Rousset a partir de esta idea me parece especialmente aguda, aunque tal vez no se haya reparado mucho en sus implicaciones:

Curioso diálogo en que los interlocutores pisan un terreno falso, y en que la única comunicación es retardada y oblicua; en lugar de hacerle frente y de dirigirse a su verdadero interlocutor, Don Juan sólo se dirige a su criado para obligarlo, como en la escena del cementerio, *a representarlo ante el Visitante* [el subrayado es mío], a representar el papel de comensal y de *anfitrión* [subrayado también mío]. El que de ordinario tiene tanta labia evita aquí el contacto, como si no pudiese encontrar el tono o las palabras. ¿Qué sugiere entonces Molière con esta cadena de frases tan poco apropiadas a la situación? El intérprete tiene derecho de vacilar ante el temor del héroe, o su malestar ante una aparición de la que no sabe qué pensar, o su negativa a mirar a la cara lo que no comprende: ¿y si viéramos en esta charla con el sirviente familiar una pantalla puesta ante lo insólito, lo inquietante?¹⁸

Si no he leído mal este fragmento, Sganarelle/Molière interpreta a un Sosias que ha de asumir el papel de Anfitrión ante la incapacidad de su amo para seguir representando su papel según las pautas habituales. Molière se desvía mucho del Catalinón original, y tal vez una razón sea que a Jean-Baptiste Poquelin no le encajaba un personaje ya hecho para ajustarlo al molde de este neo-Sosias, demasiado plano como personaje. Lo curioso es que Molière no está solo en esta desviación; Alonso de Córdova va incluso más allá del autor francés, al elaborar la composición de su Sosias, de Colchón que, como *personaje* teatral, me parece mucho más elaborado que Catalinón. Nada de extrañar, por otra parte, si tenemos en cuenta que, de un total de 2600 versos, Colchón

¹⁸ J. Rousset, *op. cit.*, p. 33.

dispone nada menos que de 426 versos; es decir, un 16,4% del total. Su consistencia dramática es completa, en tanto que interviene en todas las jornadas y en todos los episodios, cosa que no pasaba con Catalinón, ausente del episodio inicial en Nápoles con Isabela. Si dividimos cada jornada de la obra en episodios, Colchón interviene en seis, de una forma constante: 71, 61, 38, 110, 79 y 67 versos respectivamente. Su carácter como personaje lo resume muy bien la criada Inés, su pareja femenina en la obra (otro rasgo que faltaba en el Catalinón del *Convidado de Piedra*). Este nuevo Sosias de Don Juan es un «taimado socarrón». Muy cierto; se trata, a mi entender, de la gran innovación aportada por Alonso de Córdoba, que por cierto innova bastante respecto al troquel clásico del mito. Alonso de Córdoba, como ha observado Piero Menarini¹⁹; en su obra, Don Juan Tenorio es una *fiera* en tanto que, del mismo modo que Segismundo en su comportamiento político y social, Don Juan es incapaz de frenarse cuando el impulso sexual lo activa. Como contraparte de haber agudizado este aspecto de sátiro sexual del Tenorio, su criado pasa a ser un *taimado socarrón* que se burla galanamente de la forma de ser de su amo, que conoce mejor que nadie. Don Juan es un tipo terrible y temible para mujeres y hombres sevillanos, pero para su criado es un simple y un *desaforado*, o, en palabras del lenguaje moderno popular, un mero pichabrava de muy escaso caletre. Habrá que apuntar que Córdoba es el primer autor que se propone la tarea de corroer la grandilocuencia del personaje y de burlarse de las consecuencias de sus actos, que, en la sardónica visión de Colchón, no pertenecen propiamente a la galería de hazañas, sino a la de calamidades sociales. Es difícil resumir esta visión colchonera de nuestro nuevo Sosias, porque actúa a lo largo de toda la obra. Pero tal vez valga la pena extractar los dos momentos de zumba y pitorreo con que Colchón afronta a su amo. El primero, cuando tiene que sugerir a Don Juan la solución a un problema que el burlador no acierta a resolver: ¿dónde se habrán metido Doña Ana e Inés?

¹⁹ «Tuttavia, la sua peculiarità, anche se fallita nell'aspetto realizzativo (cioè teatrale vero e proprio), le concede una prerogativa d'eccezione: quella di avere tentato, per prima, una radicale variantizzazione del mito, sfruttandolo non per sé stesso, ma per sporre una tesi che avrebbe, sì, potuto essere proposta, anche senza scomodare Don Giovanni, ma che proprio grazie a lui assume amplificazioni assai più incisive.» Alonso Córdoba y Maldonado, *La vendetta nel sepolcro*, Ed., traducción e introducción de Piero Menarini, Napoli, Liguori, 1990, p. 17.

Don Juan: Vamos pues. ¿Dónde estará
la tapada?

Colchón: Aún no dispensas
en eso?

Don Juan: ¿Si se habrá ido?

Colchón: Ya, señor, tendrás sabido
lo del perro; ¿por qué piensas
que se entró en la iglesia?

Don Juan: Entró
por hallarla abierta.

Colchón: Bien,
pues por estarlo, también
la tapada se salió.

(*La venganza en el sepulcro*, III, vv. 606-614)

Es difícil expresar con mayor nitidez y eficacia escénica el concepto que Colchón tiene sobre el coeficiente intelectual de su amo. En todo caso, tras el aparatoso enfrentamiento entre Don Juan y los presentes en casa de doña Ana, reconsiderando la huída, al burlador le viene el momento de tardía reflexión: «Que son muchos los heridos, sospecho» (III, vv. 493-494). Y la escueta apostilla de Colchón, le deja claro al espectador hasta qué punto este buen Don Juan Tenorio es hombre furibundo:

Colchón: Y muchos los muertos,
cojos, mancos, ciegos, tuertos
corcovados y tullidos. (III, vv. 494-496)

Colchón tiene además un componente calderoniano que no hay que pasar por alto. Como se sabe Calderón populariza el uso de la metateatralidad asumiendo la condición *ficticia* de la escena, y haciendo que sus personajes la exploten cara al público. Esto no está en el Catalinón del *Convidado de Piedra*, pero sí en este taimado socarrón de *La venganza en el sepulcro*, consciente de su condición de *personaje* teatral, que, al obligarle Don Juan a permanecer con el muerto para la cena, hace constar su queja:

Colchón: ¡Que se obliguen los graciosos
de las comedias a esto,
siendo tan gran disparate
pensar que puede ser cierto

que al lado de un muerto un vivo
tenga humor para el gracejo !

(II, vv. 683-688)

Esto nos ilustra bastante sobre un elemento mayor de la construcción dramática de esta obra, observada ya por Menarini: *La venganza* es una visión *civil, laica* del tema del *Convidado*²⁰.

Es cosa de preguntarse si en realidad ha habido *en los textos* alguna interpretación teológica en algún momento, fuera de la que ha sido introducida en la *hermenéutica* a partir de considerar a Tirso como autor de esta obra. Alonso de Córdoba, un coetáneo de la creación escénica del mito, lo ve como un conflicto jurídico (cosa que, en efecto, es patente ya en el texto del *Convidado*), y se plantea el entendimiento del elemento fantástico a partir de criterios racionales. De hecho, la innovación inicial, de bastante más calado de lo que parece, se produce cuando Alonso de Córdoba elimina por completo la referencia cronológica a la Edad Media: desaparece el Rey Alfonso Onceno y con ello la acción puede entenderse como una acción contemporánea al espectador. No es ya comedia histórica, sino comedia fantástica. Ha cambiado en subgénero, al cambiar la época de la historia. Es éste un rasgo moderno, avalado por la posterior evolución del mito, y le corresponde a Córdoba el haberlo captado; el segundo elemento de actualización es el rescate del episodio de Doña Ana de Ulloa (figura femenina que en *El Burlador*, ni siquiera existe: se limita a decir desde dentro media docena de versos) y la reconstrucción de la historia a partir de *Donna Anna*. Jean Rousset ha aludido a este hecho sorprendente:

[...] a diferencia de sus tres compañeras, Ana no se beneficia de ninguna presencia escénica; queda invisible entre los espectadores y no es más que una voz entre bambalinas, el grito que llama al Comendador. Ana no aparece nunca en escena, ni siquiera en el cuadro que reúne, al final, a todas las víctimas: es la mujer de quien se habla [...]»²¹.

Ni el creador del *Convidado*, ni el mismísimo Molière atisban la importancia de Ana de Ulloa en la estructura mítica; como apunta

²⁰ Lo que P. Menarini llama «il dissenso laicizzante nei confronti di una trama», Alonso Córdoba y Maldonado, *La vendetta nel sepolcro*, ed. cit., p. 38.

²¹ J. Rousset, *op. cit.*, pp. 50-51.

Rousset, «esta hipótesis contraria a la lógica del sistema, no debiera ser más que una hipótesis de escuela; en realidad es rarísima; y sin embargo es la que retuvo Molière»²². Rousset, creo que con cierta perplejidad, señala al creador de esta parte central de la estructura mítica:

La *Venganza en el sepulcro* de Córdova y Maldonado, presenta sin embargo por relación al *Burlador*, al que cita, utiliza y empobrece, un rasgo sorprendente: hace de la hija del Difunto, junto con Don Juan, el personaje principal, la única figura femenina. De ello resulta que el héroe no tiene otro objetivo que Doña Ana [...]. Este oscuro autor de una pieza olvidada tiene, a nuestros ojos, el mérito de haber sido el primero en comprender el partido que se podía – y se debía – sacar, algún día, de la hija del Difunto; él no la promueve aún a la categoría de enamorada; hay que ver ahora cómo muy lenta, pero efectivamente, se ha realizado este ascenso²³.

Doña Ana es, en efecto, *la hija del difunto*. De hecho, Córdova y Maldonado no sólo la rescata de su condición de *cuasi-ausencia* para inventar su *personaje*. Es que, al crear este personaje y situarlo en la contemporaneidad del espectador, crea también las condiciones de comprensión del mito. Hay que dar un salto de varios siglos y pasar al cinematógrafo del siglo XX para captar la importancia de esta propuesta del autor de *La venganza en el sepulcro*. Joseph L. Manckiewicz, el gran director de la versión de *Julio César* de 1953 (con Louis Calhern, John Gielgud, James Mason y Marlon Brando), es también el director de una exquisita comedia, basada en un relato de R. Dick, *El fantasma y la señora Muir*, obra de merecido éxito popular y muy elevada altura artística. La idea es que a la señora Muir, dueña de una mansión, se le aparece un fantasma de antaño que concentra su atención y cuidados hasta que aparece un frescales seductor, un Don Juan que la encandila y hace que al final el fantasma se retire a sus cuarteles de invierno. El seductor donjuán ha conseguido romper el *encantamiento* que tenía a la señora Muir encadenada al fantasma. Pero, ¿no es éste el fondo freudiano o rankiano del mito, en cuanto a su proyección en lo cotidiano? El fantasma, sombra o visión del padre, que, en su altura moral, impone a la hija una norma sobre sus posibles esposos. ¿No tiene esto que ver con la costumbre popular de la «petición de

²² J. Rousset, *op. cit.*, p. 48.

²³ J. Rousset, *op. cit.*, p. 52.

mano»? El fantasma, la sombra paterna, aparezca o no como visión, corresponde en la estructura arquetípica del mito, al Poder decisorio que la Norma paterna impone a la mujer. Que sea el *personaje* del Padre Muerto el que lo asuma en una historia, es una posibilidad. Otra es la que propone Jorge Amado en su historia de *Doña Flor y sus dos maridos*, llevada también al cine al menos en dos versiones, una brasileña protagonizada por Sonia Braga, y otra estadounidense, con Sally Field y James Caan: en este caso es el fantasma del primer marido, fallecido, el que se le aparece a Doña Flor para evitar su nuevo enamoramiento. O, con ligeras variantes de planteamiento, pero memorable éxito popular, el *Ghost* en que Patrick Swayze, el novio Muerto, protege desde el Más Allá a Demi Moore de las insidias del nuevo burlador, que, como en la historia del *Convidado*, pretende usurpar su papel después de haber matado al amor de la chica. El fenómeno tecnológico que es el cine de efectos especiales ayuda a comprender por un lado la fascinación de *El convidado de piedra* entre el público teatral europeo ante esta historia del Más Allá; si nos atenemos al punto de vista de la mujer, la creación de Córdova y Maldonado tiene una interesante sucesión escénica en la señora Muir, en Doña Flor y en sus epígonos; está menos aislada de lo que creía Rousset, y una revisión de las variantes teatrales nos haría ver cómo esa percepción *femenina* del mito se mantiene con una gran riqueza de variantes. Dejo para otra ocasión el discutir si *La venganza en el sepulcro* es, como impuso Cotarelo de forma apresurada, una especie de intento literario fallido que no llegó a las tablas, conjetura harto discutible, que no encaja con la evidencia crítica de que la obra posterior de Antonio de Zamora procede tanto del *Convidado* como de *La venganza*. Sí me gustaría insistir en un apunte de Piero Menarini que quizá no sea anecdótico: en la versión española canónica, el *Tenorio* de Zorrilla, el personaje de la amada de Don Juan no tiene ya el nombre de Doña Ana, sino el de Doña Inés, como es sabido. Resulta ser una taimada socarronería, ya que Inés es precisamente el nombre de la criada de Doña Ana, que en la obra de Córdova tiene sus escauceos amorosos con Colchón, el Sosias de Don Juan Tenorio.

Como conclusión de este breve apunte crítico entiendo que, tras haber pasado por un paradigma de análisis basado en considerar indiscutible la autoría de Tirso para *El burlador de Sevilla*, y, en función de ello buscarle antecedentes folclóricos que apoyaran lo que está en la obra del fraile de la Merced, e interpretaciones hermenéuticas que res-

paldaran el pretendido mensaje teológico, convendría adoptar de inmediato el paradigma alternativo: la obra se llama, y se ha llamado siempre, *El convidado de piedra*, su creador es Andrés de Claramonte²⁴, dramaturgo y actor de éxito popular, que usa una doble fuente para escribir su obra: el episodio fantástico de la comedia de Lope sobre *El príncipe perfecto* y el episodio de la seducción de Gila en *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara; la obra es un drama histórico-fantástico, y, muy lejos de pretender ilustrar supuestas moralinas teológicas, es obra de arquitectura y carpintería teatral, que explora la esencia del teatro: la representación y que busca provocar la emoción del público ante el espanto neosenequista de los espectros que vuelven, y también, como contraparte, su participación festiva por medio de los graciosos, Catalinón y Ripio, de raíz bufonesca próxima a la *Commedia del Arte*. Y junto a este *Convidado* teatralmente canónico se alza la variante propuesta por Alonso de Córdova, construida según los cánones de la época calderoniana, que representa una importante desviación tanto en la perspectiva con que se presenta la historia, como en su concepto de los *personajes* como personajes contemporáneos al momento de la representación, no a la época histórica. En este sentido, además de visitar el *Condenado*, sin las anteojeas mercedarias, hay que afrontar ahora el análisis de *La venganza en el sepulcro* como un ejemplo de la percepción racionalista que la escuela de Calderón introduce en el análisis de los conflictos y de los personajes. De este modo podremos plantearnos el problema de las distintas orientaciones hispánicas del mito, y del porqué del triunfo de una obra, como el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que al tiempo de introducir el subtema de la salvación del burlador gracias al amor de Doña Inés, propone una lectura mixta, *fantástico-religiosa*, que no estaba en ninguna de las tres versiones españolas del mito a lo largo del siglo XVII, si no es en un apunte del texto de Zamora, que el propio dramaturgo descarta desarrollar en la trama.

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

²⁴ Véase: *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, antes atribuida a Tirso de Molina, Ed. introducción de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2000.