

EL BURLADOR
Y SUS ESTRAGOS

R E A L A C A D E M I A E S P A Ñ O L A

El burlador y sus estragos

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 30 DE OCTUBRE DE 2011
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. JUAN GIL

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.
D. FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS



M A D R I D

2 0 1 1

© Juan Gil y Francisco Rodríguez Adrados, 2011

Depósito legal: M-43168-2011
Composición: Ediciones Doce Calles, S.L.
Impreso en España

ÍNDICE

DISCURSO DEL EXCMO. SR. D. JUAN GIL.....	9
I. Prolegómenos.....	22
1. Roma. Libertinaje y preceptiva amorosa.....	22
2. Grecia. Desenfreno olímpico y contención humana.....	24
II. El burlador.....	30
1. Paris y don Juan. La quintaesencia del seductor.....	31
2. Diferencias entre los dos personajes.....	50
3. Fortuna ulterior de Paris y don Juan.....	61
III. La mujer seducida.....	75
1. La mujer, en el banquillo.....	78
2. Mujeres nobles y mujeres plebeyas en <i>El burlador</i> . Reminiscencias clásicas.....	90
3. La incorporeidad de la belleza.....	103
4. La sublimación de la hermosura.....	108
IV. El marido burlado.....	114
1. Del rubio al cornudo.....	114
2. El perdón final.....	149
Apéndices.....	160
Nota Bibliográfica.....	175
CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR. D. FRANCISCO RODRIGUEZ ADRADOS.....	179

Discurso del
EXCMO. SR. DON JUAN GIL*

* NOTA PRELIMINAR. Han leído este discurso, haciéndome valiosas sugerencias o dándome indicaciones bibliográficas, los profesores José Antonio Pascual, Luis Gil, Salvador Gutiérrez, Francisco Rodríguez Adrados, Francisco Rico, Francisco Márquez Villanueva, Pedro Catedra, Margarita Salas, Soledad Puértolas, Darío Villanueva, Daniel López-Cañete y José María Maestre (citados aquí en el orden en que recibí sus notas). Quede aquí constancia de mi más profundo agradecimiento a sus sabias y oportunas indicaciones. Por su parte, el Departamento de «Español al día» de la RAE ha llevado a cabo una excelente y meticulosa revisión del original, salvándome de caer en numerosas erratas.

SEÑOR DIRECTOR, SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

Quiero pensar que, al elegirme como miembro de vuestra docta corporación, habéis pretendido no tanto recompensar mis cortos merecimientos cuanto rendir homenaje en mi persona a la filología latina, una disciplina milenaria que cuenta hoy en España con cultivadores eminentes y que ha estado ausente de esta casa durante muchos años, desde la muerte de aquel gran sabio que fue don Antonio Tovar. Ahora bien, el latín es la base de nuestra lengua —nuestro mayor tesoro— y, aun exagerando un poco y llevando el agua a mi molino, me atrevería a decir que lo que se habla hoy en la mayor parte de la vieja piel de toro en que vivimos es, en sus diversas variantes, latín: el latín del siglo XXI. Está más que justificada, pues, la presencia de un latinista en la Academia, y esta consideración me reconforta y me da redoblados ánimos para cumplir, en la medida de mis menguadas fuerzas, con las tareas que tengáis a bien imponerme.

Cuando, como el caballero andaluz machadiano, pensé que pensar debía en preparar este discurso, lo primero que hice fue acudir al *Anuario* académico y repasar no sin cierta aprensión, debo confesarlo, la lista de quienes se sentaron en el sillón que con tanta generosidad habéis querido que ocupe. Conforme leía sus sonoros nombres (Mesonero Romanos, Echegaray, duque de Maura), mi espíritu se iba encogiendo y apocando. Menos mal que uno de ellos, el almirante Guillén, estudió la parla marinera en el diario del primer viaje de Cristóbal Colón. Esta coincidencia de intereses y aficiones

me causó cierto alivio, como si me hubiera lanzado un guiño cómplice. Pero al término del repaso me embargó de nuevo la desazón, por no decir el desánimo. Por un lado, me invadió un justificado temor a no estar a la altura de tan ilustres personalidades. Por otro, se me hizo claro y evidente que alguna vez, y la ocasión ha llegado hoy, me tocaría pasar por el rito iniciático de pronunciar ante vosotros el discurso de marras y de evocar en breves palabras la figura de mi predecesor; y si el primer deber me pareció hacedero, aunque peliagudo, el segundo se me antojó tan obligado como imposible, imposible —preciso— de cumplir como es debido.

En efecto, la obra de Miguel Delibes (Valladolid, 1920-Valladolid, 2010), uno de los mejores novelistas del siglo XX, sorprende tanto por su magnitud como por la variedad de temas tratados, buena prueba de que nuestro académico fue, además de un literato eximio, un trabajador acucioso e incansable desde que una varita mágica, el *Curso de Derecho mercantil* de J. Garrigues, despertara en él la vocación de escritor¹. Parece como si a partir de 1948, el año de la publicación de su primera novela (*La sombra del ciprés es alargada*), para él nunca hubieran existido vacaciones. Fuera a donde fuese, se trasladara a Estados Unidos en un transatlántico o a América del Sur en un aeroplano —y entonces el vuelo en avión venía a durar cuarenta horas—, su espíritu inquieto no paraba de tomar notas, reflejando con curiosidad y un espíritu tan crítico como exento de prejuicios las novedades que se ofrecían ante su vista. Tal siguió siendo su norma en sus salidas a Europa y en una escapada a la antigua Checoslovaquia, viaje que le permitió tomar el pulso a la realidad que se escondía tras el llamado entonces telón de acero. Tampoco dejó de acompañarlo la libreta de un diario en

¹ «Así nació a la literatura», reconoció no sin ironía el propio Delibes en el *Prólogo* a su *Obra completa*, Barcelona, 1964, I, p. 11. De ahí la divertida cita a Garrigues como «una cumbre» en su relato corto *Los railes* (incluido en *Siestas con viento sur*, Destino, 1957, p. 177).

el curso de sus peregrinaciones por España, ya saliera al campo escopeta al hombro en busca de la perdiz roja, ya fuera a la ribera con la caña de pescar a enfrentarse con sus amigas las truchas. El objetivo fue siempre el mismo. Escribir, escribir en días buenos y en días malos. Empeñarse por forjar un estilo propio y acendrar la pureza de su lenguaje, despojándolo del engolamiento y los primeros manierismos orteguianos hasta dejarlo limpio de retórica. Y ello, con una intención doble. Por un lado, comprender, captando sin alharacas la realidad cotidiana, la vida y el palpitante del pueblo llano, el triste malvivir de un mundo rural cada vez más degradado y sumido en un olvido secular. Y, por otro, denunciar, poniendo en solfa, a veces con la vehemencia de un predicador, los errores que lleva aparejados una falsa idea del progreso y la obtusa cerrazón e hipocresía de cierta clase media acomodada («Los ideales burgueses me deprimen», confesó en 1970)². Deslizándose por una pendiente peligrosa, incluso llegó a seducirlo la idea de redactar una novela de tesis, pues no otra cosa sino un vibrante «alegato antimalthusiano» es *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953), programáticamente dedicado a sus siete hermanos bajo el bíblico lema de «Creced y multiplicaos».

No puedo explayarme en glosar la «dimensión ética» de su escritura³, ni en ponderar la galanura de su estilo, ni en analizar los muy diversos géneros de prosa que cultivó (narración en primera y tercera persona, monólogo, diálogo; novela, relato corto, diario, ensayo, artículo de periódico). Me interesa ahora destacar otro punto. Los personajes inolvidables que pueblan sus novelas («El novelista auténtico tiene dentro de sí, no un personaje, sino

² *Un año de mi vida*, Destino, 1972, p. 20.

³ La acertada expresión es de José Jiménez Lozano, «Algunos incordios sobre Delibes» en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Barcelona, 1992, p. 171.

cientos de personajes»)⁴ demuestran que Delibes, un cristiano hondamente preocupado por la justicia social, fue por ello mismo un defensor apasionado de los débiles. Procedamos por partes a examinar esta cuestión.

El universo de la deficiencia física fue el primero que abordó el novelista al presentarnos a Sebastián el Chepa, triste heredero de una deformidad ancestral. Después vinieron las magistrales descripciones de las personas que los latinos llamaron más suavemente *mente capti* («cogidos de mente») y nosotros, con las mismas palabras, pero con más dureza, *mentecatos*: hombres de campo, sí, pero del campo profundo, embrutecidos por arrastrar una incultura de siglos, encallecidos en sus tradiciones atávicas, capaces de matar sin pensárselo dos veces y sin remordimientos, pero al mismo tiempo amables, serviciales, necesitados de calor humano, hambrientos de cariño. Grabadas en nuestra memoria quedan figuras entrañables como la de Pacífico, el joven hipersensible, cegato y tuberculoso que hablaba a las abejas (*Las guerras de nuestros antepasados*, 1975), o la de Azarías, el de la «milana bonita»⁵, el campesino de cruda y fornida vejez que andaba el santo día «como masticando la nada» con sus encías deshuesadas (*Los santos inocentes*, 1981). Dentro de su descarnado realismo, sus retratos rezuman compasión y ternura: aquello que el propio Delibes llamó «sentimiento del prójimo»⁶.

⁴ *Un año de mi vida*, p. 92.

⁵ Como en todas las novelas de Delibes, sus experiencias personales se mezclan con la ficción. En efecto, el *quia-quia-quia* con el que Azarías llamaba a su grajilla tiene un antecedente real: el reclamo que hacía su hijo Juan a la graja Morris (*Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados*, Barcelona, 2003, pp. 73-74).

⁶ *Prólogo* a su *Obra completa*, Barcelona, 1968, III, p. 9. Bueno será dar un ejemplo de este «sentimiento del prójimo»: solo una vez, si no me salen mal las cuentas, aparece la palabra «imbécil» en *Los santos inocentes*; la pronuncia, refiriéndose a Azarías, el despótico señorito Iván (Barcelona, 1981, p. 171); pero tampoco a la desagradable figura de Iván se le ponen adjetivos: la condena o la absolución de los personajes quedan a juicio del lector.

Muy pocos escritores han sabido ponerse con tanta maestría en la piel de los labriegos, metiéndose en los entresijos de su alma y rescatando su manera de expresarse, amenazada por la uniformidad del habla ciudadana. De ahí que sus personajes sean únicos, muy ajenos a la masificación imperante, rebeldes «a integrarse en una sociedad... pretendidamente progresista, pero... de una mezquindad irrisoria»⁷. A fin de cuentas, «se trata de seres primarios, elementales, pero que no abdican de su humanidad»⁸.

Asimismo, pocos autores han logrado recrear como Delibes el alma del niño, y ello desde sus primeras novelas⁹. Ahí está para demostrarlo el entrañable trío que forman tres zagalejos en *El camino* (1950): Daniel, el de ojos verdes y redondos como un mochuelo; Roque el Moñigo, el forzudo hijo del herrero, y Germán, llamado el Tiñoso por sus calvas. Sus confidencias, peleas y travesuras, que se imbrican con el aflorar de nuevos sentimientos —el dolor ante la muerte del íntimo amigo de juegos, el amor primerizo—, abren de par en par ante nuestros ojos el tierno y complejo mundo infantil, un mundo pequeño, pero confortable, que se rompe el día en que Daniel, a sus once añitos, hubo de partir llorando a estudiar a la ciudad: un desarraigo quizás inútil, un paraíso tal vez definitivamente perdido en aras de un supuesto progreso¹⁰.

⁷ *El sentido del progreso desde mi obra*. Discurso leído el día 25 de mayo de 1975 en el acto de su recepción en la Real Academia Española, Madrid, 1975, p. 14.

⁸ *El sentido del progreso desde mi obra*, p. 55.

⁹ Conociendo la afición de Delibes por los niños, bien cabe imaginar la complacida admiración que le produciría ver en 1964, durante su estancia semestral en la Universidad de Maryland, que en el hogar estadounidense todo giraba alrededor de la infancia y que en su educación imperaba un criterio de libertad. Y se comprende su propio asombro al anunciar a J. Vergès que *Cinco horas con Mario* sería «un libro sin niños, ni pájaros, ni naturaleza» (*Miguel Delibes. Josep Vergès. Correspondencia, 1948-1986*, Destino, 2002, p. 260).

¹⁰ Otro final radicalmente distinto tuvo la historia en un cuento anterior, *La vocación*, publicado en *Destino* en junio de 1951: Lucas, puesto en la misma tesitura

Estremecedora es otra novela corta —*La mortaja* (1957)—, en la que se narra la aprensión del pobre Senderines, un chavalín desmadejado y flaco, a ser comido crudo por los lucios, mas su también no menos obsesiva y heroica lucha por poner un vestido a su padre muerto, que, desnudo, yace tendido como un fardo sobre la cama.

No es de extrañar que, conforme crecía en número la propia prole del novelista, la galería de héroes infantiles se fuera progresivamente ampliando: ahí tenemos al Nini de *Las ratas* (1962), el chiquillo sabio que sabía escuchar los avisos de la naturaleza y que hablaba «como Jesús entre los doctores», o al Quico de *El príncipe destronado* (1973), un parvulín emberrenchinado porque ha dejado de ser el rey de la casa tras el nacimiento de su hermanita. En esta última novela hizo Delibes un estupendo ensayo narrativo. En efecto, en un verdadero alarde de sabiduría y destreza literaria se registran las palabras y se describen las cosas que está percibiendo Quico; pero esas palabras y esas cosas tienen una significación para el niño y otra para las personas mayores. El lenguaje, uno y vario a la vez, da pie con su polisemia a graciosos equívocos, mas también alza un muro de incompreensión entre los miembros de la familia: si a Quico se le escapa que el matrimonio de sus padres se está resquebrajando, tampoco los mayores logran entender del todo lo que pretende decir el pequeño. Se produce así un juego de espejos: el lenguaje refleja impasible una realidad que pasa inadvertida a los propios protagonistas.

Aún queda por hablar de otro «débil» más: el sexo así denominado en tiempo de nuestros abuelos. A Delibes, a quien no se le escaparon las anomalías y las fracturas sociales, le llamó enormemente la atención durante su estancia en Chile que fuese

que Daniel, decidió no acompañar a su padre a América y quedarse a vivir en el pueblo. ¿Se deberá el cambio de desenlace al hecho de haber querido subrayar Delibes la necesidad absoluta de la educación, aun a costa de desestructurar a la familia?

la «mapucha» el sostén de la raza araucana, frente a un varón degenerado y envilecido. Excusado es decir que, como escritor, tuvo asimismo una sensibilidad especial para captar el alma femenina, de suerte que, a través de su producción literaria, desfila toda una muestra variopinta de mujeres. Hembras desgarradas a las que ronda la sombra del suicidio, como la Josefa, la enamorada de Quino el Manco, o la mística trascordada que fue la abuela Benetilde. Las Guindillas, secas, feas y amargadas, pero alentando todavía en su corazón la secreta esperanza de casarse. Una jovencita sumisa y obediente como la Desi, que, a pesar de su «rostro obtuso, tez renegrida y frente cerril», acaba endulzando la vejez de su señorito. Otra, en cambio, libertaria y rebelde, que sueña con organizar una comuna en un pueblo perdido: la Candi, preñada a las primeras de cambio tal y como corresponde a una *hippy* carpetovetónica. Y, por fin, la Menchu, huera, egoísta y tontiloca, «una chica de clase media más bien alta» que, velando el cadáver de su esposo, repasa lo que su vida pudo ser y no fue, y que, con el fluir inconsciente de sus palabras, otra vez como en un juego de espejos, nos devuelve la imagen de un Mario al que ella nunca supo comprender: ¡Cómo todo un catedrático iba a congeniar con un pobre bedel! Junto a sus creaciones literarias, sería injusto no recordar al mismo tiempo a una mujer de carne y hueso, su propia esposa, Ángeles de Castro, a quien el escritor calificó de «el eje de mi vida y el estímulo de mi obra..., el punto de referencia de mis pensamientos y actividades»¹¹ y a la que retrató, con su discreción y decoro característicos, en la novela *Señora de rojo sobre fondo gris*.

Si en no pocas obras de Delibes se respira un opresivo ambiente como de España negra solanesca, presidido por la infelicidad y el infortunio, cuando no por las obras y las pompas

¹¹ *El sentido del progreso desde mi obra*, p. 11.

de la muerte, aunque siempre ese trágico destino sea llevado con dignidad y, a veces, incluso asome un humor redentor entre tantas calamidades abrumadoras, en cambio los libros dedicados a la caza y a la pesca son otro cantar. Una alegre pulsión vital restalla en todas y cada una de sus páginas, que destilan un profundo amor a la tierra, y más si esa tierra pertenece a Valladolid, «su» ciudad. No es para menos: el escritor, en la «vida al aire libre», goza a sus anchas de su entretenimiento favorito en compañía de sus hijos y amigos, y se deleita anotando al caer el día sus éxitos y fracasos cinegéticos y piscatorios, admirando unas veces el arte con que atrapa las truchas Pastorín y divirtiéndose otras ante la pugna de sus dos retoños: Juan, todo impaciencia, y Miguel, calmoso y perseverante. Incluso a un profano como yo, desprovisto de las dotes que Ortega atribuyó al cazador, no le es difícil apreciar en estas páginas dos estupendas cualidades por desgracia poco comunes: en primer lugar, la deportividad (el cazador no debe usar escopeta de repetición, ni el aficionado a la pesca cuerda de siete moscos ni hilo del 24) y, en segundo lugar, una preocupación pasmosa por la conservación de la naturaleza, amenazada tanto por la tecnología como por el vertido de desechos industriales: con la construcción de presas el caudal del río merma o se pone turbio y el ecosistema se altera. Esta advertencia apasionada sonó cuando en España apenas si había ecologistas de verdad, y volvió a retumbar con más acritud en su discurso de entrada en la Academia, transido de profético pesimismo.

Pero Delibes fue algo más que un gran escritor. Fue también un hombre de bien. Quien luchó en la Guerra Civil, siendo apenas un adolescente, en el bando de los vencedores, muy pronto tendió la mano a los vencidos. Enemigo acérrimo de todo dogmatismo inquisitorial (bien lo probó en *El hereje*, estupenda recreación del tremendo auto de fe antiluterano celebrado en Va-

lladolid en 1559)¹², con su inteligencia, tesón y hombría de bien ennoblecíó el difícil arte del periodismo, haciendo de *El Norte de Castilla*, que dirigió desde 1958 hasta su sonada dimisión en 1963, una referencia señera en tiempos nada propicios para la libertad de prensa.

Como podéis comprobar, se cumple en mí, como sucesor de nuestro añorado académico, el inexorable axioma de que no hay cima sin valle. Y aunque temo proseguir ya sin los andadores que supone cobijarse al abrigo de una figura ilustre, no me queda otro remedio: así es la vida.

* * *

¹² No sorprende que su juicio sobre los puntos negros del pasado —la Inquisición, la dictadura— se endureciera cada vez más con el paso de los años. En otra novela tardía (*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Barcelona, 1983) se execra la figura odiosa del censor franquista: Baldomero Cerviño. La preocupación de Delibes por la omnipresente censura, a menudo tan torpe como ciega, con la que tantas veces le tocó luchar, queda de manifiesto en sus cartas a su editor y amigo catalán (cf., por ejemplo, *Miguel Delibes. Josep Vergès. Correspondencia, 1948-1986*, p. 275ss.).

Para comprender de veras la esencia de un personaje de ficción hay que buscar términos comparativos. Es una vieja enseñanza que nos ha vuelto a inculcar el ya también viejo y gastado estructuralismo. Por tanto, tal vez no sea inoportuno buscar en la literatura grecolatina elementos de parangón al mito de don Juan¹³ para tratar de aprehender la singularidad de mi famoso tocayo, una figura con la que, por desgracia o por fortuna, solo comparto el nombre y el lugar de residencia, si es que un hombre tan arrebatado y fugaz como el burlador tuvo asiento en alguna parte. Entre la antigüedad clásica y la obra capital de Tirso se moverá, en consecuencia, nuestro estudio¹⁴. No pretendo, quede claro, hacer un estudio de fuentes, ya que estoy convencido de que fray Gabriel, aunque tuvo

¹³ La bibliografía sobre don Juan es inabarcable. Remito al excelente libro de Armand E. Singer, *The Don Juan Theme: an Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptations*, Morgantown, West Virginia University Press, 1993, y al más reciente y atractivo estudio de Carmen Becerra, *Mito y Literatura. Estudio comparado de Don Juan*, Vigo, 1997. Las obras que no he podido consultar personalmente van precedidas de un asterisco. En todas las cuestiones, tanto literarias como filológicas, he procurado en lo posible explicar a Tirso por medio del propio Tirso.

¹⁴ Queda fuera de nuestro intento discutir la relación existente entre *El burlador* y *Tan largo me lo fiáis*, aunque no estará de más recordar que *Le festin de Pierre*, de Molière, tuvo una tradición textual no menos enrevesada y rocambolesca, en este caso por culpa de la censura. Como se advierte en el prólogo de la edición de 1683 («L'imprimeur au lecteur»), hasta se puso en tela de juicio que la obra fuera de Molière, «car bien que l'invention en parut assez de sa façon, on la trouva neantmoins si mal executée, que plutost que de la lui attribuer, on aime mieux la faire passer pour une mechante copie de quelqu'un qui l'avoit veu représenter, & qui, en ajoutant des lambeaux à sa faintaisie à ce qu'il en avoit retenu, en avoit formé une piece à sa mode». ¿Se cebaría también la censura de alguna manera en la obra de Tirso?

Por razones obvias tampoco cabe tocar aquí el problema de la autoría de la obra, que algunos críticos eminentes han dejado en suspenso, negándosela a Tirso o atribuyéndola —erróneamente, a mi juicio— a Andrés de Claramonte. No puedo

muy presentes algunos personajes de la tradición clásica¹⁵, no se dejó arrastrar por ninguno de sus posibles modelos. Mi intención, repito, es buscar analogías y trazar líneas de enlace, pero también establecer lindes y señalar distingos entre unos y otros donjuanes, sin perder tampoco de vista, como mandan los cánones, a quienes sufren las tristes consecuencias de su erótica dictadura: las mujeres y los maridos. En mi caso, no por mor de hacer una de esas triangulaciones que tanto gustan a ciertos psicoanalistas, sino porque así lo exige la naturaleza de nuestro estudio.

sino suscribir el sabio juicio de M. Menéndez Pelayo: «En estas materias desconfío un poco de la novedad y mucho de la impresión personal, y prefiero atenerme al *uti possidetis*, es decir, a las atribuciones de los editores antiguos, cuando no sean manifiestamente absurdas o cuando algún dato más auténtico no las invalide» (*Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, 1949, IV, p. 350).

¹⁵ Me parece un tanto exagerado decir que «Tirso poseía una cultura clásica bastante superficial», como afirma F. Márquez Villanueva en un libro por lo demás espléndido (*Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Universidad de Salamanca, 1999, p. 40). El fraile sabía hacer alarde de erudición cuando era preciso, como demostró cumplidamente en *El amor médico* y en otras obras.

I. PROLEGÓMENOS

Empecemos por rastrear paralelos en el mundo romano, el más próximo en teoría a la mentalidad del dramaturgo mercedario, quien, de haber conocido las obras literarias de la Hélade, las hubo de leer en traducciones latinas, dado que en la España del Siglo de Oro solo un muy reducido número de personas tuvo acceso directo a los textos griegos en el idioma original.

1. Roma. Libertinaje y preceptiva amorosa

Si don Juan es un libertino, preciso es confesar que en Roma no le faltaron ilustres predecesores. Uno de ellos fue el famoso Clodio, el tribuno de la plebe que, según cuentan, cometió incesto con su propia hermana —la Lesbia de Catulo— y que, por los insistentes rumores que corrieron acerca de su adulterio con Pompeya, la esposa de Julio César, fue causa de que este último se divorciara, pronunciando aquella famosa frase de que a la mujer no le basta con ser casta, sino que tiene que parecerlo¹⁶. Otros profesionales del arte de amar no le fueron a la zaga. El mismo César, hombre de moralidad disoluta, «corrompió a muchas e ilustres hembras» que reseñó diligentemente Suetonio, entre ellas a las mujeres de Pompeyo y Craso; y añade el mismo biógrafo que, siendo ya dictador, abrigó el propósito de promulgar una ley para legalizar la poligamia, siendo su impudicia tan notoria que Curión el Viejo lo llamó en un discurso «marido de todas las mujeres y mujer de todos los hombres»¹⁷. Uno de sus más famosos galanteos tuvo por protagonista a Cleopatra, si bien la reina de Egipto fue una más de las conquistas de aquel dominador absoluto. A Cleopatra, la historia póstuma, que tanto gusta

¹⁶ Casio Dión, 37.45, 2.

¹⁷ Suetonio, *Divino Julio*, 50-52.

de lances peregrinos y muertes románticas, la asoció no con César, sino con la desastrada suerte de su lugarteniente Marco Antonio: al pueblo lo conmueven las tragedias, no los triunfos amorosos.

Augusto fue acusado de cometer adulterios «políticos», perpetrados, según dijo la fama, con el único fin de conocer los planes de sus adversarios por medio de confidencias de alcoba. También se cuenta que, a mitad de un banquete, desapareció en compañía de la esposa de un consular, estando el marido presente, y que al cabo de un rato la mujer se reincorporó a la cena, arrebolada y arreglándose el pelo. Si ello es verdad, Augusto no seduce, manda. Bien se puede comprender que de estos lances poco caballerosos no surgiera una figura literaria: todo lo más, habladurías y cotilleos. En resumen, en esa corrompida Roma, una ciudad que, a juicio de judíos y cristianos, fue una segunda Babilonia, no existe, al menos que yo sepa, un mito comparable al del burlador: las razones se harán evidentes en el curso de este estudio. Tampoco puede considerarse como un don Juan a Eneas, el héroe de Troya que hizo arder de pasión a la altiva Dido, la soberana de Cartago que antes había despreciado a todos los reyezuelos nómadas que habían pretendido su mano. Eneas, el piadoso, tal vez hubiera permanecido, de ser libre, junto a la reina fenicia; mas el hado —la futura grandeza de Roma— reclamó perentoriamente su presencia en Italia; y el héroe obedeció sumiso a su destino.

Si Roma no contó con un don Juan literario, sí creó, en cambio, un género, la elegía amorosa, y, sobre todo, dio una preceptiva —el *Arte de amar*—, que habría de tener múltiples secuelas e imitaciones a lo largo de toda la Edad Media. La elegía, a su vez, además de consolidar una figura literaria nacida en tiempos helenísticos —la vieja alcahueta correveidile y borrachuela—, sentó las bases de lo que debería ser el buen amante, fijando las reglas del *seruitium* y la *militia amoris*, lo que con el tiempo se

convertiría en el «amor cortés». Desde luego, no es poco, si bien todo ello no atañe propiamente a nuestro tema. Es hora, pues, de remontarnos más allá en el tiempo, pasando a la luminosa Grecia en demanda de paralelos.

2. Grecia. Desenfreno olímpico y contención humana

En la literatura helénica hay un sinfín de burladores. Mas si sometemos su elenco a un análisis detenido, pronto se comprobará que de verdad solo existen en un plano: el de los dioses. En efecto, Zeus es el perfecto burlador¹⁸. El venerable padre de los olímpicos no cesa de seducir por igual a doncellas y a jovencitos. Ningún impedimento lo detiene en su propósito. Ya puede el precavido Acrisio recluir a su hija en una torre cerrada a cal y canto, que Zeus se convertirá en lluvia de oro para fecundar a Dánae. Las añagazas que utiliza para vencer los obstáculos son infinitas: con tal de llevar a cabo sus planes, el padre de los dioses y de los hombres no se arredra ante la idea de tomar forma animal, convirtiéndose en cisne para seducir a Leda o en toro para raptar a Europa. El águila, su ave, obedece rauda sus órdenes y, cuidando de que sus garras no dañen la tierna piel de su presa, lleva al cielo a Ganimedes para complacer los deseos del rey del Olimpo. La única mujer que supo resistirse a su cortejo fue la ninfa Sinope: cuando Zeus le prometió que le concedería el deseo que le pidiese, la recatada joven respondió que lo que quería era conservar la virginidad; y Zeus, pillado

¹⁸ De ahí los irónicos versos que recita Mercurio relativos a su padre en el *Anfitrión* de Plauto (104ss.) y el calificativo de *μοιχὸς πολλαχῆ* que le aplica el Pseudo-Justino, *Discurso a los paganos* (PG 6, c. 233 A). «Don Juan-Zeus» llama al dios Armand E. Singer, «Don Juan's Women in *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, 33 (1981) 69. «Zeus est le premier séducteur», recuerda Serafino Pizzari (*Le mythe de Don Juan et la comédie de Molière*, París, 1986, p. 13).

en su propia trampa, no tuvo más remedio que cumplir su palabra¹⁹. En definitiva, el padre de los dioses es un perfecto sentimental que no tiene empacho en alardear de sus amoríos ante su propia esposa, quizá una forma más de excitarse sexualmente, pero también inaugurando con esta impúdica exhibición un *topos* que va a tener larga fortuna en la literatura donjuanesca: la enumeración de mujeres seducidas. Oigámosle cómo se pavonea ante Hera:

Nunca el amor por una diosa o por una mortal domeñó de tal manera mi corazón, desbordando mi pecho, ni cuando me enamoré de la esposa de Ixión, que dio a luz a Pirítoo, parejo en inteligencia a los dioses; ni cuando de Dánae de torneados tobillos, hija de Acrisio, que dio a luz a Perseo, el más ilustre de los hombres; ni cuando de la doncella fenicia, de universal renombre, que me dio a luz a Minos y al divino Radamantis; ni cuando de Sémele ni de Alcmena en Tebas, la cual engendró a Heracles, de denodado esfuerzo —Sémele, a su vez, dio a luz a Dioniso, alegría de los hombres—; ni de cuando de la señora Deméter, de hermosas trenzas; ni cuando de la famosa Leto y ni siquiera cuando de ti misma, como ahora te amo y se apodera de mí un dulce deseo²⁰.

¹⁹ Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, 2.946ss. Más adelante el poeta hace decir a Hera: κείνω γὰρ αἰεὶ τάδε ἔργα μέμηλεν, / ἠὲ σὺν ἀθανάταις ἠὲ θνητῆσιν ἰαύειν, «a él [Zeus] siempre esta faena le place, yacer con hembras inmortales o mortales» (4.794-95).

²⁰ Οὐ γὰρ πώ ποτέ μ' ὦδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς / θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν, / οὐδ' ὀπότε ἠρασάμην Ἴξιονίης ἀλόχοιο, / ἢ τέκε Πειρίθοον, θεόφιν μήστωρ' ἀτάλαντον· / οὐδ' ὅτε περ Δανάης καλλισύφουρου Ἀκρισιώνης, / ἢ τέκε Περσῆα, πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν· / οὐδ' ὅτε Φοῖνικος κούρης τηλεκλειτοῖο, / ἢ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθυν· / οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ, / ἢ ὅ' Ἡρακλῆα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα· / ἢ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε, χάρμα βροτοῖσιν· / οὐδ' ὅτε Δήμητρος καλλιπλοκάμοιο ἀνάσσης, / οὐδ' ὀπότε Λητοῦς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ αὐτῆς, / ὡς σέο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἵμερος αἰρεῖ (*Ilíada*, 14.315-328).

He aquí un catálogo, bastante incompleto desde luego, de las conquistas femeninas de este don Juan olímpico, expuestas por él mismo en el colmo de una ingenua desfachatez, sin que asome en sus palabras ni una pizca de arrepentimiento ni de vergüenza. Zeus se limita a colmar sus deseos y apetitos —¿cómo va a quedarse insatisfecho un dios?—, igual que, en otro plano, el burlador de Tirso pone en práctica sin pensárselo dos veces los dictados de su instinto natural. Si así se las gasta el rey del Olimpo, huelga decir cuál será el comportamiento de su divina parentela²¹. Los dioses a porfía se apresuran a seguir su ejemplo y, no contentos con conquistar a tiernas ninfas, seducen a jovencitos imberbes. Ejemplar a este último respecto y de lo más ilustrativa sobre el carácter de las relaciones homosexuales en Grecia es la historia que narra Píndaro en su primera *Olímpica*. El Señor del Océano, ciego de pasión, se llevó al cielo en sus dorados corceles a Pélope; pero cuando la pubertad cubrió de negro bozo sus mejillas, Pélope, devuelto a la tierra, acudió a la ribera del mar a pedir ayuda a Posidón para conseguir la mano de Hipodamía. El comienzo de la adolescencia marca el fin de una etapa amorosa; en ese momento, favor con favor se paga. Otro ejemplo, este trágico, es el amor de Apolo y Narciso. En cualquier caso, conviene advertir que el léxico y las metáforas eróticas, hoy todavía en uso, nacieron en Grecia del amor homosexual: entre ellas, la de comparar el amor a un vivir sin vivir en sí, sino en el alma del amado.

Si los dioses no tienen cortapisas en sus deseos, las diosas se comportan con mayor prudencia o, mejor dicho, son representadas

²¹ Neptuno rivaliza con su hermano en galanteos: *Neptunus fratri par in amore Ioui* (Propertio, *Elegías*, 2.26, 46). Puestos en función, sin embargo, los dioses no se andan con corteses galanuras: Zeus, Posidón y Febo se llevan a sus amantes a la cama «no por la persuasión, sino por la fuerza»: οὐ πειθοῦς ἐνέται, ἀλλὰ βίης (Antípatro, *Antología griega*, 9.241, 4).

con más castidad o, cuando menos, con mayor discreción y recato. Quien escribe, por lo general, es un hombre, y nadie que no sea un insensato tira piedras contra su propio tejado. Unas son vírgenes (Ártemis) y hasta partenogenéticas (Atenea), pero, normalmente, no dan escándalos tan sonados como sus maridos: Hera sabe resistirse a los requiebros que le lanza el necio y atrevido Tántalo. La única que fue sorprendida una vez en flagrante adulterio con otro dios es Afrodita; pero la escena, en vez de indignación, provoca carcajadas homéricas entre los dioses, y más de uno confiesa que bien le gustaría estar en la piel de Ares, aun a trueque de verse expuesto a pública chacota. La misma Afrodita se permite otros devaneos y hasta tiene hijos con héroes como Anquises, y es ella quien lleva la iniciativa y elige a su galán. Pero a la suprema hermosura se le perdona todo, hasta que se comporte como una ramera.

La estrecha vigilancia que ejercen los olímpicos sobre los escarceos de las augustas y celestiales damas queda de manifiesto en un muy explícito pasaje de la epopeya homérica²², donde se pone de manifiesto la disparidad de trato que reciben en el cielo los extravíos eróticos de unos y de otras. En esos versos Calipso, sin pelos en la lengua, explica que son los celos desmedidos de los dioses los que cortan de raíz los amoríos de sus compañeras de inmortalidad, impidiéndoles solazarse con las pobres delicias que les puedan ofrecer los míseros humanos. Todos los galanes de las diosas tuvieron un final trágico: Ártemis mató con sus flechas a Orión, de quien se había enamorado la Aurora; Zeus fulminó con un rayo a Iasión, el amante de Deméter; y para rematar la serie, los olímpicos prohibieron a Calipso retener por más tiempo en su isla a Ulises, y eso que había sido ella quien le había salvado la vida.

²² *Odisea*, 5.118ss.

El Olimpo homérico es, pues, una escuela viva de donjuanismo, lo que hizo de sus moradores presa fácil en el futuro para la pluma de los moralistas y, sobre todo, de los polemistas cristianos²³. Ahora bien, es arriesgado forjar mitos literarios con la divinidad. Por otra parte, este desenfreno desmadrado está reservado solo a los dioses y a los semidioses, que son los que — en teoría al menos— viven eternamente felices y contentos. En cambio, los griegos se cuidaron muy mucho de dar a los mortales licencia para practicar alegremente la misma promiscuidad sexual de que gozaban los olímpicos. El arquetipo donjuanesco divino no encontró correlato alguno en la desdichada raza humana, sin duda para evitar que cundiera el mal ejemplo: lo que era lícito a Zeus no se le podía permitir a un hombre. Ello no quiere decir que en Grecia imperase una moral sexual muy estricta; pero, aun admitiendo como algo normal la bastardía, el matrimonio en la antigüedad clásica, antes de que la Iglesia cristiana lo convirtiera en sacramento, tuvo una única y exclusiva finalidad social: crear hijos legítimos en los que perpetuar la estirpe, en los que apoyarse en la vejez o en la adversidad y a los que legar la herencia. No era conveniente, entonces, forjar modelos que atentasen contra una institución básica para el buen funcionamiento de la sociedad, una sociedad patriarcal que, ya desde tiempos homéricos, había dictaminado que la labor primordial de la mujer casada era consagrarse al telar y la rueca²⁴. Fuera del matrimonio el varón podía tener aventuras; pero seducir a una mujer casada era harina

²³ Ahí están, por ejemplo, las invectivas contra los adulterios de los dioses que lanzaron el Pseudo-Justino, *Discurso a los paganos* (PG 6, c. 233), y Julio Fírmico Materno, *Sobre el error de las religiones profanas*, 12.2ss.

²⁴ *Odisea*, 1.356; Plauto, *Menecmos*, 798; cf. los epítetos de *domiseda*, *lanifica* aplicados a las mujeres en la epigrafía latina (de ahí la protesta de doña Jerónima en Tirso, *El amor médico* [BAE 5, p. 381 c]: «¿Siempre han de estar las mujeres / sin pasar la raya estrecha / de la aguja y la almohadilla?»). Solo

de otro costal. Incluso hubo intentos de poner ciertas cortapisas al tan común y extendido concubinato. Es sintomático que en la *Odisea* se nos presente a un Laertes tímido y apocado en las lides extramatrimoniales: al padre de Ulises quizá le hubiera apetecido gozar de la esclava Euriclea, como sin contemplaciones hubiera hecho el fiero Aquiles, a tenor de cómo se comportó con la hermosa Briseide; pero al rey de Ítaca lo frenó en su deseo el temor a enojar a su esposa²⁵. ¡La cólera de la mujer ante el libertinaje y las calaveradas del marido, un viejo verde! He aquí un nuevo y apetitoso tema que va a explotar hasta sus últimas consecuencias la comedia nueva.

una vez se exhorta a las mujeres a seguir el ejemplo de la casquivana Venus: en el *Arte de amar* de Ovidio (3.87ss.). No me parece muy acertada, en consecuencia, la tesis de J. Mandrell, según la cual la figura de don Juan tiene una connotación positiva en una sociedad patriarcal, tesis que constituye el punto de partida de su interesante libro *Don Juan and the Point of Honor* (Pennsylvania State University Press, 1992, p. 11).

²⁵ *Odisea*, 1.433.

II. EL BURLADOR

En definitiva, más vale no tocar una institución como el matrimonio si no es para chancearse de las consecuencias que podrían traer al mundo el amor libre e —irónicamente— su inevitable regulación, como hizo con zumba infinita Aristófanes. Y, sin embargo, la excepción confirma la regla. Precisamente en este tema tabú — la seducción de una mujer casada—, nos sale al paso en Grecia una figura ejemplarizante, la del único galán que resiste la comparación con el burlador de Sevilla: Paris, el hijo de Príamo y Hécula, el raptor de Helena²⁶. La historia de Paris y la del don Juan tirsiano concuerdan hasta en detalles nimios. El delito del primero lo resume en pocos versos Esquilo: «Paris, habiendo llegado al palacio de los Atridas, mancilló la mesa hospitalaria con el robo de su esposa»²⁷. En efecto, el rapto viola todas las leyes del mundo: atenta contra las leyes de la hospitalidad²⁸, contra los dioses del hogar, contra el respeto debido a una mujer casada. Pues bien, al príncipe troyano se pueden aplicar, sin alterar un ápice, las palabras

²⁶ Los datos principales sobre Paris están reunidos en el excelente artículo de Ernst Wüst, *RE* XVIII.2 (1949), c. 1484ss. Cf. asimismo el estudio que le dedicó Türk en el *Lexikon* de Roscher, III.1 (1897-1902) c. 1580ss., y últimamente Myriam Roura Javier, «Algunas noticias sobre Paris anteriores al juicio», *Troianalexandrina*, 1 (2001) 9-30.

²⁷ Οἶος καὶ Πάρις ἐλθὼν / ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδῶν / ἧσχυνε ξενίαν τράπε-/ζαν κλοπαῖσι γυναικῶς (*Agamenón*, 398-402). La atrocidad del crimen, cometido por un *amicus quondam et hospes*, la pone de relieve el propio Menelao en la historia de Dictis (*Historia de la guerra troyana*, 2.20); cf. la buscada iteración de Propercio, *Elegías*, 2.34A, 7 *hospes in hospitium Menelao uenit adulter*.

²⁸ Este es el delito mas execrado por Heródoto (2.115, 4). Para atenuar la magnitud del rapto se dijo más tarde que Paris había seducido a Helena no en Esparta, sino en Chipre, donde se celebraba una fiesta en honor de Afrodita (Dares, *Historia de la toma de Troya*, 10: *insula Citherea*; Draconcio, *Romúlea*, 8.426ss.). A Chipre llegó Paris, pero después de haber seducido a Helena, según Dictis (*Historia de la guerra troyana*, 1.5).

con que don Diego reprocha a don Juan su no menos reprehensible acción de haber ultrajado a Isabela en Nápoles:

¿En el palacio real
traición y con un amigo?²⁹

Por esta razón creo que del parangón entre Paris y don Juan, personajes míticos los dos, se pueden extraer enseñanzas muy ricas³⁰.

1. Paris y don Juan. La quintaesencia del seductor

Al revés de lo que acontece con otros violadores de la fidelidad conyugal, Paris es una figura compleja y hasta cierto punto atractiva, el polo opuesto de la sombría y artera personalidad del pérfido Egisto, siempre oculto tras las mañas de su mujer Clitemestra. Helena y Clitemestra, dos hermanas, las dos adúlteras, se comportan sin embargo de manera diferente en sus veleidades amorosas. Helena no llega al extremo de cometer un crimen. Clitemestra, la deshonra de su sexo³¹, sí. Pero volvamos a nuestro propósito.

²⁹ *Burlador*, 2.394-95, cf. 1.83-84 «¿En el palacio real / con mujer tan principal?». El mismo reproche lanza el comendador de Goldoni a don Juan, que ha pretendido forzar a doña Ana: «Empio! Le leggi / dell'ospitalità tradire ardiste?» (*Don Giovanni Tenorio*, IV 3 [p. 262]). Para Tirso es execrable el «huésped que el honor profana / de quien en su casa vive» (*Escarmientos para el cuerpo*, 2.399-400 [BAE 239, p. 134 a]; cf. asimismo *La mujer por fuerza*, 2.29ss. [BAE 242, p. 244 b]).

³⁰ Byron se aperció agudamente de este paralelismo (*Don Juan*, 9.53):

Juan, I said, was a most beauteous boy,
And had retained his boyish look beyond
The usual hirsute seasons which destroy,
With beards and whiskers, and the like, the fond
Parisian aspect which upset old Troy.

³¹ Así la calificó, ya en el Hades, su marido Agamenón (*Odisea*, 24.200ss).

Puestos a someter a examen la figura del burlador griego, bueno será que comencemos por el debido principio, esto es, por la descripción que hace de Paris su propio hermano, Héctor, cuando este, en el colmo del enfado, le lanza unos reproches tan duros como merecidos. No es para menos. La guerra con los aqueos se ha prolongado ya por nueve años, a lo largo de los cuales Troya ha sufrido un sinfín de desgracias y calamidades a causa de los amoríos ilícitos del príncipe. Solo se vislumbra una posible solución al conflicto: que se enfrenten en batalla campal los dos contendientes por Helena y que en este duelo a muerte, en una especie de juicio de Dios, se dirima la suerte de todos, asaltantes y asediados, sin que se produzca más derramamiento inútil de sangre. Pero Paris, que un momento antes, jactancioso, desafiaba a combate a los caudillos aqueos, al ver a Menelao abalanzarse contra él lleno de rabia, retrocede, igual que se aparta y da un paso atrás, pálido y tembloroso, quien se topa con una serpiente en las torrenteras de la sierra. Héctor se percata de la deshonra de su hermano e, indignado, lo increpa con durísimas palabras:

Paris de nombre aciago³², el primero en apostura, loco por las mujeres, engañador, ¡ojalá no hubieras nacido o no te hubieses casado!³³ Eso hubiese preferido yo y eso hubiese sido preferible a que te convirtieras en un baldón y en el hazmerreír del resto de la gente. Ciertamente se

³² Alcman (frg. 77 Page) recogió la innovación léxica de Homero, ampliándola (Δύσπαρις Αἰνόπαρις). Con Δύσπαρις da inicio asimismo un hexámetro de Coluto (*Rapto de Helena*, 191). El comienzo del verso lo imitó Ovidio en *Heroidas*, 13.43: *Dyspari Priamide, damno formose tuorum*.

³³ Doy a ἄγονος (un ἄπαξ) el valor de «no nacido», que me parece más apropiado a este pasaje, aunque, según otros escoliastas, el adjetivo significaría «sin hijos» (en tal caso, Homero aludiría a un hijo de Paris llamado Dárdano). Con el segundo sentido lo recitó Augusto, poniéndolo en primera persona y evitando el *hýsteron próteron*, tras los escándalos que dio su hija Julia (Suetonio, *Divino Augusto*, 65.4).

burlan los aqueos de largas melenas diciendo que eres el mejor adalid, pues hay en ti hermoso talle, pero no fuerza ni valor en tu pecho. ¿Cómo tú, un hombre de esa laya, después de surcar el mar con naves veleras, reunir valerosos compañeros y mezclarte con extranjeros, te trajiste de una tierra remota a una bella mujer, pariente de varones guerreros, gran desdicha para tu padre, para la ciudad y para todo el pueblo, alegría para los enemigos y deshonra para ti mismo? ¿No has de aguardar en combate a Menelao, querido por Ares? Entonces conocerías a qué varón pertenece la bella esposa que tienes. De nada te valdrían, cuando mordieses el polvo, ni la lira, ni los dones de Afrodita, ni tu cabellera, ni tu hermosura. ¡Cuán apocados son los troyanos! Hace tiempo que debieras tener puesta una túnica de piedra por cuantos males les has hecho³⁴.

He aquí cómo en pocos versos —y sobre todo en el primero, que significativamente repite Héctor poco después: Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά³⁵— nos define Homero

³⁴ Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά, / αἰθ' ὄφελος ἄγονός τε ἔμναι ἄγαμος τ' ἀπολέσθαι· / καί κε τὸ βουλοίμην, καί κεν πολὺ κέρδιον ἦεν / ἢ οὐτὼ λώβην τ' ἔμναι καὶ ὑπόξιον ἄλλων. / Ἴη που καγαλώωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοί, / φάντες ἀριστήα πρόμον ἔμμεναι, οὔνεκα καλὸν / εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσίν οὐδέ τις ἀλήκη. / Ἴη τοιόσδε ἐὼν ἐν ποντοπόροισι νέεσσι / πόντον ἐπιπλώσας, ἐτάρους ἐρήϊρας ἀγείρας, / μυχθεῖς ἀλλοδαποῖσι γυναικ' εὐειδέ' ἀνήγες / ἐξ ἀπίης γαίης, νυδὸν ἀνδρῶν αἰχμητῶν, / πατρὶ τε σῶ μέγα πῆμα πόληί τε παντί τε δήμῳ, / δυσμενέων τε χάσμα, κατηφείην δὲ σοὶ αὐτῶ; / οὐκ ἂν δὴ μείνειας ἀρηϊφίλον Μενέλαον; / γνοίης χ' οἴου φωτὸς ἔχεις θαλερὴν παρακοιτιν· / οὐκ ἂν τοι χραισμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης, / ἢ τε κόμη τό τε εἶδος, ὅτ' ἐν κοινήσι μγείης. / Ἄλλὰ μάλα Τρῶες δευδήμονες· ἢ τέ κεν ἤδη / λάινον ἔσσο χιτῶνα, κακῶν ἔνεχ' ὅσσα ἔοργας (*Iliada*, 3.39ss.).

³⁵ *Iliada*, 13.769 (Πάριον ἠπεροπέηα en Orfeo, *Líticas*, 351). Eros es el ἠπεροπευτής por antonomasia: así lo describió Mosco en unos agradables versos (*Antología griega*, 9.440, 10); pero tampoco le va a la zaga Baco (*ibidem*, 9.524, 8). No sin razón, por tanto, Coluto comparó a Paris con Baco y Eros, los dos dioses que pueden hacer perder la razón a los mortales (*Rapto de Helena*, 254ss.). En la épica tardía ἠπεροπεύς significa 'engañador', sin más matices: así es llamado el griego Sinón por Quinto de Esmirna (*La continuación de Homero*, 12.390).

el carácter de Paris de manera tan certera como incisiva. Sobre esta primera base hemos de comparar los rasgos que caracterizan al galán troyano con los del burlador español, dentro de las naturales diferencias que señalaremos en su momento.

El héroe épico del Medievo puede estar cubierto de cicatrices y hasta mostrar en su rostro alguna grave secuela de sus proezas bélicas: a Guillermo de Orange un tajo de una espada enemiga le rebanó parte de la nariz, de donde le vino su sobrenombre de *Guillaume au courb nez*. Por el contrario, el primer requisito del seductor es la apostura, norma que se mantuvo inalterable hasta que Edmond Rostand tuvo la humorada de poner en escena a un galán provisto de una nariz superlativa. En Paris prima la hermosura sobre las demás cualidades³⁶. No en vano fue el pastor del Ida juez único en el primer concurso de belleza que se celebró en Grecia, el de las diosas Hera, Palas y Afrodita, deseosas las tres de alzarse con el galardón.

Nada se dice en la *Iliada* sobre la apariencia física del príncipe troyano. Idéntica reserva guardaron los poetas de las generaciones siguientes. Al cabo de muchos siglos, sin embargo, los autores de la época imperial rompieron el milenario silencio y se inventaron más y más detalles sobre la complexión del galán para complacer la curiosidad de sus lectores o de sus oyentes —la literatura antigua fue ante todo recitativa—. Al decir de Filóstrato, Paris, que murió antes de cumplir los treinta años, era un hombre muy presumido, de modo que, burlándose de su filautía, su enemigo Protesilao lo

³⁶ *Facies rara* (Ovidio, *Heroidas*, 17.95). Higino (*Mitos*, 270) lo incluyó en cuarto lugar en la lista de los hombres más hermosos. Los tres primeros son Iasión, de quien se prendó Deméter; Cíniras, rey de los asirios, y Anquises, de quien se enamoró Venus. El noveno puesto corresponde a Aquiles. Sorprende que no se incluya en este elenco al *Nireus pulcher* (Dictis, *Historia de la guerra troyana*, 1.14; cf. Horacio, *Epodos*, 15.22; *Odas*, 3.20, 15; Propertio, *Elegías*, 3.18, 27; Ovidio, *Arte de amar*, 2.109).

comparó a un pavo real. El mismo sofista nos reveló otros pormenores fabulosos acerca del aspecto del príncipe troyano, un verdadero petimetre, como que se cubría los hombros con pieles de leopardo, no permitía que su cabellera careciera de ungüento ni siquiera cuando combatía, se acicalaba las uñas de las manos para que estuvieran siempre brillantes y se pintaba los ojos; su tez era blanca, su nariz algo aguileña y se le disparaba una ceja³⁷. Escribiendo en las brumas de la antigüedad tardía, Dares se lo imaginó así: «Blanco, largo, fuerte, de ojos bellísimos, pelo sedoso y rubio, rostro agradable, voz suave, veloz, deseoso de mandar»³⁸.

³⁷ Δορὰς δὲ παρδάλεων ἐνήπτο τοῖς ὄμοις [cf. Homero, *Iliada*, 3.17], αὐχμὸν δὲ προσίζάνειν ταῖς κόμαις οὐδὲ ὅποτε μάχοιτο ἠνείχετο, ἔστιλβε δὲ καὶ τοὺς ὄνυχας τῶν χειρῶν, καὶ ὑπόγυλος ἦν καὶ λευκὸς καὶ τὸ ὄμμα ἐγέγραπτο, ἡ δὲ ἔτερα ὄφρῦς ὑπερήρε τοῦ ὄμματος (*Heroico*, 40.4-6 [pp. 53-54 de Lannoy]). Según Pólux (*Onomasticon*, 4.136), la máscara que representa a un joven henchido de orgullo enarca una ceja y es de aspecto terrible (ὄφρῦς ἀνατέταται, βλοσυρὸς τὸ εἶδος). La ceja disparada de esta suerte indica a un hombre mentiroso y engañador (Pseudo-Polemón, 4 [II, p. 151, 27 Förster]); por eso «le salta la ceja» (*supercilium salit*) a un esclavo fértil en ardides (Plauto, *El engañador*, 106). Según se lee en el libreto de Lorenzo da Ponte (acto I, escena 10), doña Elvira encontró «fallace il ciglio» de don Juan; y al describir al galán con nariz orgullosa, mirada penetrante y labios suavemente curvados («eine erhabene Nase, durchbohrende Augen, weich geformte Lippen»), Hoffmann añadió que le daba un aspecto mefistofélico su manera de enarcar las cejas («das sonderbare Spiel einer Stirnmuskel über den Augenbrauen»). La coincidencia es notable; y, desde luego, ni Ponte ni Hoffmann habían leído a Filóstrato.

³⁸ *Alexandrum candidum longum fortem, oculis pulcherrimis, capillo molli et flauo, ore uenusto, uoce suauī, uelocem cupidum imperii* (*Historia de la toma de Troya*, 12). Esta descripción la amplió a placer Benito de Sainte-Maure: «Paris esteit lons e deugiez, / e mout par iert isneaus des piez. / Les cheueus avoit blois e sors, / plus reluisanz que n'est fins ors. / Saives e fortz e vertuos / e d'empire mout coveitos: / seignorie mout desirot. / Bien faite chiere e bels oilz ot. / Traire saveit merveilles bien, / si sot de bois sur tote rien. / Hardiz e prouz e cumbatanz / fu de ses armes, e aidanz. / Mout ot en lui bon chevalier / e mout se sot bien d'arc aider» (*Le roman de Troie*, 5447ss.; antes había escrito: «Mout fu de grant biautié Paris, / de cors, de faïçon e de vis» (4283-84).

El galán, en definitiva, ha de ser lo más bello posible. Esa fue la pauta que sentó Homero y esa la que siguieron sus epígonos. Teseo enamoró a Ariadna con su apostura y su destreza atlética, según refiere Filócoro³⁹. Apolonio de Rodas se recreó en resaltar una y otra vez la hermosura de Jasón, cuyo atractivo redobló la diosa Hera para que con su espléndida apariencia pudiera enamorar a la desdichada Medea⁴⁰. Y lo mismo hizo Venus con Eneas, derramando sobre él todas las gracias antes de su encuentro con la no menos infeliz Dido⁴¹.

Siguiendo la regla secular, el burlador español descuella por su lozana apostura: es «mancebo excelente, / gallardo, noble y galán»⁴²; «mozo, gallardo y valeroso / y le llaman los mozos de su tiempo / el Héctor de Sevilla»⁴³. Ahora bien, Tirso no

³⁹ Πρός τε τὴν ὄψιν ἐξεπλάγη... καὶ τὴν ἄθλησιν ἐθαύμασε (F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* [en adelante F Gr Hist], 328, 17, p. 103 = Plutarco, *Teseo*, 19, 3).

⁴⁰ Jasón brilla κάλλει καὶ χαρίτεσσιν (*Argonáuticas*, 3.444). Es el más bello de los héroes, «resplandeciendo con sus gracias» (λαμπόμενος χαρίτεσσιν: 3.925ss.), tan hermoso —y tan dañino— como el destructor astro Sirio cuando se levanta del océano (3.957); es Jasón, y no Medea, quien despide destellos de su rubia cabellera (3.1017ss.) y se asemeja a Ares o a Apolo (3.1282-83). Por eso reluce su blancura: *candidus dux*, lo llama Horacio (*Epodos*, 3.9, 10). De la misma manera, Juno devuelve la hermosura a Jasón, que brilla otra vez como Sirio, en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (5.365, cf. 7.107-08, 263-64). *Formosus eras*, reconoce Medea en Ovidio, *Heroidas*, 12. 35.

⁴¹ *Eneida*, 1.588ss. El caudillo troyano es el más bello de todos (*ante alios pulcherrimus omnis*) y se asemeja a Apolo (*ibidem*, 4.141ss.)

⁴² *Burlador*, 1.579-80. Es un tópico que Tirso aplica también a don Guillén de Montalbán: «es mozo, noble, galán» (*La dama del olivar*, 2.77 [BAE 236, p. 316 a]). Cf. «galán, airoso y mancebo» (Lope, *La portuguesa y dicha del forastero* [BAE 34, p. 171 a]).

⁴³ *Burlador*, 2.40-43. «El mundo conoce su nobleza», afirma Isabela (3.332-33); «tiene condición hidalga», dice Catalinón (2.165) y, según su tío don Pedro, posee «gallarda presteza» (1.130).

quiso insistir en exceso sobre la hermosura de don Juan⁴⁴. Un hombre de facciones demasiado perfectas puede inspirar ciertas sospechas de afeminamiento, y lo que se valora en la España barroca es la virilidad por encima de todo, quizá por una prevención atávica contra la belleza masculina. «Eres fermoso, mas mal varragán», le reprochó desafiante Pero Bermúdez a Fernando, el alevoso infante de Carrión⁴⁵. El prejuicio viene de antiguo. Ya la Electra eurípidea había opuesto la belleza a la valentía: «¡Ojalá me casara con un marido que, en vez de aspecto de doncella, tuviera temple de varón!»⁴⁶. La comedia ridiculizó

⁴⁴ No da pormenores Tirso sobre la apariencia física de don Juan (cf. D. Rogers, *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, p. 38), aunque evita equipararlo con el príncipe troyano, que es en otras comedias el conquistador por antonomasia de los corazones femeninos (cf. sobre este punto Apéndice I). Mas el «séducteur» no es siempre «séduisant», observa atinadamente Micheline Sauvage, quien señala a continuación que las conquistas de don Juan se realizaban más por el poder de la seducción que por la apostura física (*Le cas Don Juan*, París, 1953, p. 17 ss.).

⁴⁵ *Mío Cid*, 3327. Por ello Fernando del Pulgar, cuando encarece la belleza de don Rodrigo de Villandrando, le añade un toque más viril: «Las facciones del rostro tenía fermosas, e la catadura feroce» (*Claros varones de Castilla*, VII [Clás. Cast. 49, p. 62, 7]). El Absalón de Tirso se irrita ante las palabras de su hermano Adonías: «sí, porque soy hermoso, soy cobarde» (*La venganza de Tamar*, 3.154 [BAE 238, p. 436 b]). No fue ese el parecer de Lope: «la hermosura en los hombres no estorba la valentía del corazón» (*La más prudente venganza* [BAE 16, p. 28 b]); pero su Nuño expresa el sentir general cuando afirma: «para las mujeres son / la lindeza y la hermosura» (*Más pueden celos que amor* [BAE 34, p. 183 c]). Es don Juan un hombre en quien se reúnen tres condiciones: «la hermosura de su cuerpo, verdadera idealización de la belleza física; su valor, personificación de la audacia humana, y su discreción y caballerosidad» (parecer citado sin dar nombre por J. Hazañas en *Génesis y desarrollo de la leyenda de Don Juan Tenorio*, Sevilla, Izquierdo, 1893, p. 14).

⁴⁶ Ἄλλ' ἔμοιγ' εἶη πόσις μὴ παρθενωπός, ἀλλὰ τοῦ ἀνδρείου τρόπου (Eurípides, *Electra*, 947-48). Un hombre honesto del pueblo es caracterizado como «de aspecto no hermoso, pero valiente varón»: μορφὴ μὲν οὐκ εὐωπός, ἀνδρείος δ' ἀνήρ (*Orestes*, 918)

al fatuo Pirgopolinices, el soldado que, presumiendo de ser conocido por el Hermoso (*Pulcher*), decía ser nieto de Venus⁴⁷. Y Virgilio puso en boca de un desairado pretendiente de Dido, el reyezuelo libio Iarbas, palabras muy duras contra Eneas y sus troyanos, comparando al héroe con Paris, es decir, con un afeminado, y a sus hombres con eunucos⁴⁸. En resumen, apos-tura sí, mas no extremada: *forma uiros neglecta decet* («al varón le sienta bien una belleza descuidada»)⁴⁹.

El segundo y esencial punto de coincidencia entre Paris y don Juan es su condición natural de embaucadores. Tanto el tro-yano como el español son maestros en el arte de la seducción amorosa, difícil disciplina que parece como si requiriese fatal-mente del engaño para conseguir sus objetivos⁵⁰. En griego, el raro vocablo ἠπεροπευτής significa precisamente «engañador», «burlador»⁵¹, y este sustantivo y el verbo del que deriva,

⁴⁷ Plauto, *El soldado fanfarrón*, 1037; para el «nieto de Venus», cf. 1265, 1413 y 1421.

⁴⁸ *Eneida*, 4.215. En el *Escudo*, 242ss., de Menandro, se contraponen el afe-minado frigio a los tracios, muy viriles ellos.

⁴⁹ Ovidio, *Arte de amar*, 1.509 (y, a la inversa, *Remedios de amor*, 679). Cf. Lope, *La portuguesa y dicha del forastero*: «Limpio sin cuidado el pelo, / que hurtar galas a mujeres / hace los hermosos feos» (*BAE* 34, p. 156 c). A fin de cuentas, eso es lo que pide la infanta en *El amor constante*, de Guillén de Castro: «Porque yo querría el hombre, / ni tan feo que me asombre, ni tan bello que me admire» (*BAE* 43, p. 289 b).

⁵⁰ Esta facilidad para engañar ha sido interpretada de manera distinta en dos libros excelentes. Mientras Jean Rousset insiste en el talento de actor que tiene don Juan, «le virtuose de la parole» (*Le mythe de Don Juan*, París, 1978, p. 88ss.), para Giovanni Macchia «il dongiovannismo» es «una sorte di machiavellismo portato sull'amore» (*Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Tu-rín, 1978, p. 4). Ovidio aconseja al galán que finja sus sentimientos (*Arte de amar*, 1.611): *Est tibi agendus amans* («has de representar el papel de amante»); por eso lo llama después *simulator* e *imitantes* (1.615, 2.311; 1.617).

⁵¹ «Burlador» y «engañador» son términos equivalentes, que pudo alternar a placer Juan Álvarez de Villasandino: «Es este *mundo burlador* conosci-do /

ἠπεροπέυειν, se usan siempre en la *Ilíada*, salvo en un caso⁵², en la acepción exclusiva de ‘engañar a mujeres’. «¿Por qué me quieres engañar?», se queja Helena⁵³, y «¿No te basta con engañar a débiles mujeres?», grita a voz en cuello Diomedes⁵⁴, dirigiéndose tanto la heroína como el héroe a la risueña y dorada Afrodita⁵⁵. Por su parte, Tirso se complace en insistir una y otra vez sobre

porque a todos muy mal escarmienta» (p. 333 Foulché-Delbos; la misma expresión en *La república al revés*, 2.1155 [BAE 239, p. 92 b]) y «que murió en el feruor d’este mundo engañador» (p. 340 b). Resulta algo redundante, por tanto, el «engañoso burlador» de *Marta la piadosa* (BAE 5, p. 456 a). A los muchos ejemplos de ‘burlador’ y ‘burlar’ que dio Arturo Farinelli (*Don Giovanni*, Milán, 1946, p. 322-25) añadido uno más muy ilustrativo: Colón, según cuenta López de Gómara, fue considerado por algunos como un «italiano burlador» (*Historia general de las Indias*, cap. xv, Zaragoza, 1555, f. 7r). Amplía demasiado el campo semántico de ‘burlador’, incluyendo en él la acepción de ‘bromista’, María C. Dominicis (*Don Juan en el teatro español del siglo xx*, Miami, 1978, p. 15); el mismo error, que remonta a Ch. A. Aubrun («Le *Don Juan* de Tirso de Molina: essai d’interpretation», p. 40: «Don Juan se propose de se moquer d’elles»), se repite en S. Pizzari (*Le mythe de Don Juan*, p. 23: «moqueur») y en Enea Balmas (*Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese. Nascita ed evoluzione del mito, dagli scenari a Rosimond*, Milán, 1977, p. 8: «l’uomo qui ride di tutti e a tutto irride»). Por desgracia, tampoco es definitivo el estudio de E. H. Templin, «The ‘burla’ in the Plays of Tirso de Molina», *Hispanic Review*, 8 (1940) 185ss., y, más concretamente sobre *El burlador*, pp. 194-201. Anduvo más encaminado Bruce W. Wardropper, «*El burlador de Sevilla*. A Tragedy of Errors», *Philological Quarterly*, 36 (1957) 61ss.

⁵² *Ilíada*, 23.605.

⁵³ Δαίμονή, τί με ταῦτα λιλαιέαι ἠπεροπέυειν; (*Ilíada*, 3.399).

⁵⁴ Ἡ οὐκ ἄλις ὄττι γυναικας ἀνάγκιδας ἠπεροπέυεις; (*Ilíada*, 5.349).

⁵⁵ El verbo, que tiene un uso más amplio en la *Odisea*, se sigue refiriendo a mujeres en 15.419, 421. Con este sentido lo empleó también Apolonio de Rodas (*Argonáuticas*, 3.563). Me parece muy digno de notar que tanto Egisto como Clítemestra reciben en la *Odisea* el epíteto de δολόμητις, «engañador(a)»: merecidamente, por haber urdido el asesinato de Agamenón. Ulises, en cambio, es πολύμητις, el hombre de muchos ardides; pero las mañas y engaños que trama, y de los que se envanece ante Alcínoo en 9.19, se encaminan a un único fin: salvar su vida y la de sus compañeros.

la idea del engaño, que da título a la obra y se convierte en su *leit-motiv*⁵⁶.

Una tercera similitud obvia, evidente: a los dos puede aplicarse el epíteto de γυναιμανείς, ‘locos por las mujeres’, pues la vida de ambos no es sino un continuo desvivirse por gozar del bello sexo. En el caso de Paris, sin embargo, existe una diferencia radical con el burlador sevillano que será puesta de relieve más adelante.

La cuarta cualidad común a Paris y a don Juan es su insaciable sed amorosa, una sed que no se apaga ni en los momentos más delicados y comprometidos. Hace un momento habíamos dejado a Héctor reprendiendo a Paris por su cobardía. Avergonzado por las palabras de su hermano, Paris recapacita y acepta el duelo con Menelao; pero cuando, vencido en la lucha, está a punto de perecer a manos del rey de Esparta, lo libra de la muerte Afrodita, que lo arrebató y, envolviéndolo en una nube, lo lleva

⁵⁶ Dejando a un lado *burla*, *burlar* y sus derivados, encuentro en la obra de Tirso los siguientes ejemplos de la palabra en cuestión: «Yo *engañé* y gocé a Isabela» (1.67); «¿cómo la *engañaste*?» (1.69); «con *engaño* y cautela / la gozó» (1.150-51); «¿es posible / que Isabela me ha *engañado*, / y que mi amor ha *burlado*?» (1.335-37); «de sus pies voladores [de dos yeguas] / solo nuestro *engaño* fío» (1.888-99); «los que *fiingís* y *engañáis* / las mujeres de esa suerte / lo pagaréis con la muerte» (1.901-03); «*engañóme* el caballero» (1.1017); «no prosigas, que te *engaña* / el gran *burlador* de España» (2.235-36); «¿hay *engaño* nuevo?» (2. 307); «guárdense todas de un hombre / que a las mujeres *engaña*» (2.442-443); Batricio no quiere «vivir con *engaños*» (3.100); «dadme en este *engaño* suerte» (3.118); «de risa / muerta ha de salir mañana / de este *engaño*» (3.153-55); «si tan largo me lo fiáis, / vengán *engaños*» (3.183-84); «quiero poner mi *engaño* / por obra» (3.197-98); «en no siendo consumado / por *engaño* o por malicia / puede anularse» (3.263-65); «—¿Que no me *engañas*?— Mío el *engaño* sería» (3.270); «querría... / pedir al rey justicia / de un *engaño* cruel» (3.381-83); «la que de esta costa *burla* hacía / se rindió al *engñoso*» (3.392-93); «tan bien *engañada* está» (3.439); «vio mis *engaños* antes» (3.964); «mentirme y *engañarme*» (3.1004); «pudo el cruel *engañarme*» (3.1019).

sano y salvo a Troya. La diosa, complaciente, deja al humillado campeón en presencia de Helena; y la mujer, iracunda por una vez, dirige a su amante palabras muy hirientes, que acaban, sin embargo, en una estremecida súplica:

Has vuelto del combate. ¡Ojalá hubieses muerto en él a manos del fuerte varón que fue mi primer esposo! Antes te jactabas de ser mejor que Menelao, querido por Ares, en fuerza, destreza y lanza. Pues ve ahora, desafía a Menelao, querido por Ares, a pelear de nuevo contigo. Pero yo ahora te ruego que lo dejes y que no desafíes ni lidies insensatamente con el rubio Menelao, no sea que encuentres la muerte bajo su lanza⁵⁷.

Esta brutal regañina, que hubiese sumido en una profunda depresión al héroe más pintado, resbala sin causar efecto alguno sobre el ánimo del campeón vencido. Quien hubiese esperado de él una reacción de vergüenza, de rabia o de abatimiento se hubiera llevado un chasco. Al exabrupto de Helena responde el derrotado galán con una sentencia filosófica: la suerte es voltaria y los dioses también; si ahora se ha alzado con la victoria Menelao, otra vez quizá se cambiarán las tornas y le tocará triunfar a él. Pero su mente, mientras tanto, está absorta en otra idea, fija y obsesiva; de hecho, lo único que interesa y preocupa en ese momento al escarmentado paladín es tener coyunda con su esposa; y así se lo declara sin rebozo:

Nunca jamás el amor ha cubierto así mi corazón, ni cuando antaño me hice a la vela arrebatándote de la dulce Lacedemonia en las

⁵⁷ Ἡλυθες ἐκ πολέμοι· ὡς ὄφελος αὐτόθ' ὀλέσθαι, / ἀνδρὶ δαμεις κρατερῶ, ὃς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦεν. / Ἡ μὲν δὲ πρὶν γ' εὖχε' ἀρηιφίλου Μενελάου / σῆ τε βίη καὶ χερσὶ καὶ ἔγχει φέρτερος εἶναι. / ἀλλ' ἴθι νῦν προκάλεσσα ἀρηιφίλον Μενέλαον / ἐξαὐτίς μαχέσεσθαι ἐναντίον· ἀλλὰ σ' ἔγωγε / παύεσθαι κέλομαι, μηδὲ ξανθῶ Μενελάῳ / ἀντίβιον πόλεμον πολεμίζειν ἤδη μάχεσθαι / ἀφραδέως, μὴ πως τάχ' ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμήησιν (*Iliada*, 3.428-36).

naves veleras y me uní contigo en la isla Cránae [la Escarpada]⁵⁸ en lecho de placer, como ahora te amo y se apodera de mí un dulce deseo⁵⁹.

Después de este breve intercambio de lindezas dialécticas se pasa directamente a la acción: Paris se encamina al lecho, y la mujer lo sigue sumisa. El poder del burlador es irresistible y, al mismo tiempo, inexplicable en palabras. El proceso de seducción solo lo conoce —o, más bien, lo siente— la mujer que padece sus efectos. Curiosamente, una vez satisfecho el arrebató pasional, Helena vuelve a proferir quejas:

¡Ojalá fuera la esposa de un hombre mejor, que conociera la indignación y los muchos reproches de los hombres! No tiene esta una mente firme, ni la tendrá en el futuro; así creo que le aprovechará⁶⁰.

Tiene razón la mujer en reprocharle su inconstancia, sí, pero si hay una cosa en la que jamás desfallece el burlador es en su obsesiva pasión erótica. La comedia de Tirso nos presenta una escena muy parecida a la de Homero que acabamos de comentar. El esquiife donde viajan don Juan y Catalinón sufre un naufragio en el que están a punto de fallecer amo y criado. El burlador re-

⁵⁸ Cf. Pausanias, *Descripción de Grecia*, 3.22, 1.

⁵⁹ Οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὠδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν, / οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαιμόνος ἐξ ἔρατεινῆς / ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι, / νήσῳ δ' ἐν Κραναῇ ἐμίγην φιλότητι καὶ εὐνή, / ὡς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἴμερος αἰρεῖ (*Iliada*, 3.442-446).

⁶⁰ Ἄνδρὸς ἔπειτ' ὠφελλον ἀμείνωνος εἶναι ἄκοιτις, / ὅς ἤδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων. / Τοῦτω δ' οὔτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὔτ' ἄρ' ὀπίσω / ἔσσονται· τῷ καὶ μιν ἐπαυρήσεσθαι ὀίω (*Iliada*, 6.350-53). De la misma manera dice el don Juan de Molière: «La constance n'est bonne que pour des ridicules» (*Le festin de Pierre*, I 2, p. 6 = p. 360). Sobre la inestabilidad del burlador, cf. J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p. 120.

cupera el sentido en brazos de una gentil pescadora, Tisbea, pero aun así, molido y medio muerto, tiene fuerzas para requiebrarla⁶¹ y pensar en cómo gozar de ella esa misma noche⁶², objetivo que de hecho consigue, demostrando, al igual que Paris, una prodigiosa vitalidad erótica. «Vite, adorette, abraseme»⁶³, dice en otra ocasión a Aminta don Juan, presa inmediata de febril pasión. La frase es eco evidente de Virgilio⁶⁴, quien a su vez imita a Teócrito⁶⁵, si bien el tricolon asindético de Tirso recuerda antes el

⁶¹ La pronta recuperación del galán arranca a Tisbea palabras de asombro: «Muy grande aliento tenéis / para venir sin aliento» (*Burlador*, 1. 587-98). La escena en que la joven se admira de un desvanecido don Juan recuerda otro episodio novelesco: la manera en que Psique contempla por primera vez a Amor dormido. Otro paralelo clásico: el esclavo Esceparnion ve cómo dos mujeres se libran en una barquichuela de la tempestad (Plauto, *El cable*, 73ss.), al igual que Tisbea observa la lucha de don Juan y Catalinón con el mar.

⁶² *Burlador*, 1.686: «Esta noche he de gozalla», verso que se repite casi a la letra en *La venganza en el sepulcro*: «Gozarla tengo esta noche» (p. 365). En idénticas circunstancias, Sganarelle se espanta de que su amo, tras haber escapado de un peligro de muerte, solo piense en seducir a la campesina Charlotte (*Le festin de Pierre*, II 2, p. 20 = p. 371); así también, el don Juan de Shadwell y sus amigos, sin apenas haberse repuesto de las bascas y fatigas de un naufragio, lo primero que hacen al pisar tierra es preguntar a un ermitaño por un burdel (*The Libertine*, p. 55).

⁶³ *Burlador*, 3.246.

⁶⁴ *Églogas*, 8.41: «Cuando lo vi, perecí y se apoderó de mí un fatal extravío» (*ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error*). Hay muchas imitaciones en nuestro Siglo de Oro: cf. «Cuando la vi, me perdí» (Lope, *El arrenal de Sevilla* [*Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, XI, p. 375 a]). Otro enamoramiento súbito se describe en *Don Gil de las calzas verdes*, 942-43: «Ya le he visto, ya le quiero, / ya le adoro» (BAE 5, p. 407 c). Cf. «Apenas, Floro, la vi, / cuando el alma la rendí» (Lope, *La despreciada querida* [BAE 34, p. 329 a]).

⁶⁵ «Cuando lo vi, enloquecí, mi corazón —desdichada de mí— se abrasó por él»: $\chi\acute{\omega}\varsigma \dot{\iota}\delta\omicron\nu, \acute{\omega}\varsigma \acute{\epsilon}\mu\acute{\alpha}\nu\eta\nu, \acute{\omega}\varsigma \mu\omicron\iota \pi\upsilon\rho\iota \theta\upsilon\mu\acute{\omicron}\varsigma \dot{\iota}\acute{\alpha}\phi\theta\eta \delta\epsilon\iota\lambda\alpha\acute{\iota}\alpha\varsigma$ (cf. asimismo Mosco, *Europa*, 74-75). Otros ecos de ambos poetas, el griego y el latino, se encuentran en Ovidio, *Heroidas*, 12.33: *et uidi et perii, nec notis ignibus arsi*, 16.135 *ut uidi, obstupui praecordiaque intima sensi / attonitus curis incaluisse nouis*. Sobre las metáforas amorosas cf. Apéndice XII.

cesariano *ueni, uidi, uici*⁶⁶. Mas dejando a un lado estas reminiscencias literarias —aunque nunca sobre señalarlas—, la frase define a la perfección el espíritu siempre alerta y enamorado de don Juan, dispuesto a rendirse gustoso ante la belleza femenina para gozarla cuanto antes. Como él mismo dice:

el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejalla sin honor⁶⁷.

Hay hombres que han nacido para una cosa, que poseen una condición natural. Si Hernán Cortés, al decir de López de Gómara⁶⁸, tenía «condición de putañeros», don Juan la tiene de burlador:

si *burlar*
es hábito antiguo mío,
¿qué me preguntas, sabiendo
mi condición?⁶⁹

⁶⁶ Una cita, por cierto, que recuerda Tirso no del todo fielmente en otro verso de la misma comedia: «Vi, peleé y vencí» (2.87). Ya Vázquez señaló que la construcción trimembre de 3.246 era un eco de la frase de César (cf. otros ejemplos en Apéndice XI). Otro tricolon semejante se encuentra en *Los balcones de Madrid*: «Yo te quiero, yo te estimo, / yo te adoro» (BAE 5, p. 561 a).

⁶⁷ *Burlador*, 2.270-73. Lo mismo dice de su amo el gracioso Camacho: «Solo piensas / en engañar a las damas» (Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla* [BAE 49, p. 411 b]). Pero don Juan, al mismo tiempo, tiene «condición hidalga», una consideración que, en realidad, dice muy poco de los hidalgos de aquel entonces (*Burlador*, 2.165); cf. n. 43.

⁶⁸ *Conquista de México* (BAE 22, p. 455 a).

⁶⁹ *Burlador*, 1.891-94, cf. 3.198-200: «El amor me guía / a mi inclinación, de quien / no hay hombre que se resista». Otro galán demasiado impulsivo, don Jorge, alega para excusar sus condenables actos: «Sigo / mi inclinación» (*La santa Juana II*, 3.501-02 [BAE 237, p. 286 a]). De la misma manera, pero con diferente signo, exclama el Caballero de Gracia en la comedia homónima: «No fuerces mi inclinación. / Mira que es cosa terrible, / sabiendo mi condición,

¿Pensó Molière que la figura de un burlador primario, tal como nos lo pinta Tirso, menguaba la efectividad dramática? Al menos, da la impresión de que intentó huir de la presunta tosqueidad del personaje haciendo que su don Juan, más discursivo, nos sermonee sobre las causas de su arrebatada manera de vida: a él le complacen el cambio⁷⁰, la libertad en el amor y el arte de seducir; en resumidas cuentas, le gusta tanto o más hacer el camino que llegar a la meta⁷¹. De un hombre de acción hemos pasado a un filósofo escéptico y libertino. Sin gran provecho, a decir verdad.

Con los epígonos de Molière la fogsidad sexual de don Juan fue progresivamente en aumento. Si ya Rosimond había exagerado la nota, Shadwell la extremó aún más. Su protagonista —un español y, por tanto, un enemigo político— es un «monstruo de impiedad» que en un mes se casa con seis doncellas y da promesa de matrimonio a quince más, gozando de todas ellas sin perdonar a ninguna (el don Juan de Molière cumplía con tener una boda al mes)⁷²; un villano que no deja salir a mujer de su casa *re infecta*, un rufián sin entrañas que es capaz de envenenar a Leonora con el único fin de librarse de su acoso, que le resulta intolerable por su empalagosa sumisión⁷³.

/ casarme» (1.7-9 [*ibidem*, p. 349 b]). Una vez convertido el burlador en una verdadera fiera, su criado Colchón le puede espetar: «A lo crudo y a lo hampón / se inclina tu voluntad» (*La venganza en el sepulcro*, p. 344).

⁷⁰ «Tout le plaisir de l'amour est dans le changement» (*Le festin de Pierre*, I 2 [p. 6 = pp. 360-61]), frase que toma prestada Molière a Dorimond, cuyo don Juan confiesa: «Je... trouve mon plaisir parmy le changement» (*Le festin de Pierre*, 80 [p. 29]). Asimismo Byron, al sentar que en el matrimonio no puede haber amor, alegó entre otras razones el hecho de que «the same things cannot always be admired» (*Don Juan*, 3.6). Μεταβολή πάντων γλυκύ, había sentido Eurípides (*Orestes*, 234), dicho recogido y comentado por Aristóteles (*Retórica*, 1.11, 1371 a 29).

⁷¹ «J'ayme la liberté en amour» (*Le festin de Pierre*, III 5 [p. 46 = p. 389]).

⁷² «Je vous vois tous les mois vous marier», advierte Sganarelle a don Juan (*Le festin de Pierre*, I 2 [p. 8 = p. 362]).

⁷³ *The Libertine*, cf. respectivamente p. 30, 45 y 68.

Una escena de *The Libertine* que, por lo inverosímil, roza la comicidad es aquella en que don Juan se ve acosado por seis mujeres que pretenden a coro ser sus esposas⁷⁴, escena que trae a la mente los apuros que pasa el joven perseguido por las viejas enamoriscadas en *Las asambleístas* de Aristófanes; y, para aumentar el paralelismo, el burlador viola poco después a una anciana en una demostración burda y excesiva de su imparables potencia sexual⁷⁵. Mas dejemos de seguir la estela de Tirso para retomar nuestro rumbo.

Quinta coincidencia. La exótica condición de extranjero que tuvo Paris en Esparta fue, sin duda, uno de los factores que desencadenaron el drama pasional. Todo lo nuevo sorprende y agrada. Igualmente, la aparición de galanes nunca vistos turbó después el corazón de otras muchachitas en flor tanto de la Cólquide como de Creta, de Tracia o de Cartago: ahí están para demostrarlo Jasón, Teseo, Demofonte y Eneas⁷⁶. No fue esta el arma que utilizó don Juan en sus galanteos, aunque quizá no se deba a un azar fortuito que Tirso hiciese arrancar de Nápoles su fulgurante carrera de

⁷⁴ *The Libertine*, p. 41ss.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 46. Entre tanta truculencia, todavía Shadwell encontró un resquicio para incluir en su obra propaganda política: la alabanza que hacen las españolas Clara y Flavia de la independencia que tenían las mujeres en Inglaterra (pp. 59-60), y eso que ya en época de Tirso hubo quien se asombró de las libertades que se tomaba el sexo femenino en España («¡Qué perdido / está el mundo! Ya nacen las mujeres / más libres que los hombres», exclama Rufino en *Los amantes de Teruel* [BAE 5, p. 693 a]). Tampoco falta, para ambientar *The Libertine*, una alusión a una bebida exótica: *lemonado* (p. 32).

⁷⁶ Cf. Ovidio, *Arte de amar*, 3.33ss. A estos cuatro héroes puede añadirse al foceo Proto, el fundador legendario de Massalia, que se casó sin embargo con la hija del rey de la tierra (cf. Justino, 43.3, 4ss., Plutarco, *Solón*, 2; cf. H. G. Wackernagel, *RE* XIV [1930], c. 2131, 49ss.). Las leyendas «donjuanescas» en Grecia están muy relacionadas con el avance de la colonización, tanto en el mar Negro como en el Mediterráneo. Lope (*La portuguesa y la dicha del forastero* [BAE 34, p. 158 b]) puso de relieve el atractivo de la novedad a ojos de una mujer: «Suelen ser más dichosos... —¿Quién, Fabia? —Los forasteros».

conquistador. En cualquier caso, los seductores de la antigüedad fueron grandes viajeros: sus súbitos y fugaces enamoramientos, seguidos de dolosas despedidas o súbitas rupturas, acaecen en el curso de periplos prolongados; en su patria se portan con más morigeración. En cuanto a don Juan, podría decirse que su esencia misma estriba en estar siempre de camino, con el equipaje y los caballos preparados para salir corriendo⁷⁷.

Sexto punto de contacto. Unos héroes saben ganarse la confianza y la admiración de sus hombres. Otros tienen a su lado a un camarada: son famosas las parejas formadas por Aquiles y Patroclo, Orestes y Pílates. En cambio, el Paris de la *Ilíada* es una figura solitaria. La soledad constituye asimismo la característica de don Juan, por más que se pavonee de sus calaveradas ante una corte de admiradores⁷⁸, caldeados probablemente por los manjares y el vino; como sabemos por Andrés de Resende⁷⁹, durante las

⁷⁷ A. Castro destaca el «tremendo dinamismo» de la figura de don Juan (edición, p. xxvii), en la que advierte J. Rousset un ritmo de *allegro* (*Le mythe de Don Juan*, p. 97). «Don Juan is always in a hurry», señala por su parte D. Rogers (*Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, Londres, 1977, p. 31). Para el burlador «no supone... ningún esfuerzo desplazarse de una ciudad a otra» (Alberto González Troyano, *Don Juan, Fígaro, Carmen*, Sevilla, 2007, pp. 21-22).

⁷⁸ «Sur la scène donjuanesque don Juan est seul de son parti, il n'y a près de lui que des 'victimes' et des adversaires», advierte agudamente M. Sauvage (*Le cas Don Juan*, p. 125); y más adelante, confrontando con don Juan al revolucionario —pero el revolucionario que ya se ha avenido a restaurar el conformismo de la seriedad anticonformista—, añade: «Mais il n'y a pas de confrérie des désinvoltes. Don Juan n'est pas un homme sérieux. Sa désinvolture l'emure de son plein gré dans une solitude irrémédiable» (p. 131).

⁷⁹ *Epistola de vita aulica* (Bolonía, 1533): «Otro [de los comensales] empezará a contar a cuántas adúlteras ha amado, cuántas doncellas se han dado ya la muerte solo por él y a cuántas vírgenes arrebató la honra con persuasivas mañas» («Alter / narrare obciptet moechas quot amauerit, unum / se propter quot iam mortem opetiere puellae / et quot uirginibus rapuit blanda arte pudorem»). Es esta una situación en la que nos imaginamos perfectamente al burlador haciendo orgulloso la relación de sus fechorías. Como señala agudamente

charlas con que los nobles entretenían la comida y sobremesa uno de los temas a los que solía derivar la conversación era jactarse de las conquistas amorosas. Pero ¿cómo va a tener amigos una persona que está dispuesta a traicionar a quien sea, hasta al marqués de la Mota, su íntimo confidente y compañero de juergas, con tal de robarle una mujer? Solo a finales del siglo XVII vemos al libertino rodearse de una pandilla de amigos incondicionales que lo siguen en sus estruendosas francachelas y que, al igual que su maestro en fechorías y perversidades, acaban su carrera de crímenes tragados por la tierra⁸⁰, nuevos Datán y Abirón de la camorra y del escándalo. Pero tan extraña anomalía se explica, a mi juicio, porque ese

F. Rico, don Juan necesita «presumir con los compañeros... Don Juan sería bien distinto si no tuviera siempre presente a su corte de admiradores» («La salvación de Don Juan», en *Breve biblioteca de clásicos españoles*, Barcelona, 1990, p. 250). Y así lo deja a entender el propio galán, cuando se enorgullece de que «Sevilla a voces me llama / el Burlador» (2.269-70) y acepta la invitación del muerto «porque se admire y espante / Sevilla de mi valor» (3.686-87). Justamente lo contrario había aconsejado Ovidio: *gloria peccati nulla petenda sui est*, «no se ha de buscar la gloria del pecado» (*Arte de amar*, 2.390, cf. 2.627ss.; 3.659ss.).

En la literatura clásica se encuentran algunos paralelos, pero en otro orden de cosas. Un pícaro como el parásito Artotrogo enumera burlescamente el número de enemigos muertos por su señor Pírgopolinices: «A ciento y cincuenta en Cilicia, a cien en Escitolatonia, a treinta sardos y a sesenta macedonios... en un solo día... —¿A cuántos hombres en total? —A siete mil « (Plauto, *El soldado fanfarrón*, 42ss.). De la misma manera, Antaménides se jacta de haber dado muerte con sus manos a sesenta mil hombres «voladores», también en un solo día (*El cartaginesito*, 471ss.).

La enumeración jactanciosa de crímenes es muy propia del mundo de los jaques y matasietes: recuérdese cómo Enrico se precia de las maldades cometidas en *El condenado por desconfiado* (BAE 5, p. 189), o cómo Rinconete y Cortadillo pasan su examen de germanía ante Monipodio (Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* [BAE 1, p. 139 a]). De ahí que no sea difícil el deslizamiento de burlador a hampón: el camino que ha recorrido ya el protagonista de *La venganza en el sepulcro*.

⁸⁰ Rosimond, *Le nouveau festin du Pierre*, IV 4 (p. 365) = Shadwell, *The Libertine*, p. 91.

séquito de facinerosos está tomado de las comedias populares derivadas del teatro jesuítico. En efecto, en las obras que se representaron en los colegios de la Compañía de Jesús durante la larga contienda que la Iglesia católica libró contra el descreimiento y la herejía, el ateo se hace acompañar de una corte de amigos poco recomendables que son, en un principio, figuras simbólicas: en el primer drama conocido del conde Leoncio (Ingolstadt, 1615)⁸¹ aparecen *Haeresis* («la Herejía»), *Atheismus* («el Ateísmo») y *Diabolus politicus* («el Diablo político» = Maquiavelo); en el *Ludus infelix Leontii* (Dillingen, 1700), *Cosmophilus* («el Amigo del mundo»), *Macheta* («el Guerrero») y *Pamphagus* («el Comilón»), etc.⁸². Ya tendremos ocasión de señalar otras coincidencias entre los dos teatros, el religioso y el profano.

Por fin, y este es el séptimo —y fundamental— punto de confluencia entre ambos caracteres, Paris y don Juan corren el mismo destino: a ambos los aguarda una muerte airada como castigo por haber violado gravemente las leyes escritas y no escritas por las que se rige la sociedad, sea esta pagana o cristiana.

⁸¹ Solo se conoce un resumen de su contenido, publicado por Johannes Bolte («Ueber den Ursprung der Don Juan-Sage», *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, 13 [1899] pp. 377-78), quien, además de reseñar otros dramas o noticias posteriores con el mismo argumento debidos a Adrián Poirters, Hipólito Guarinoni (1652), Jacobo Masenius (1657) y Cristóbal Selhamer (1696), da a conocer en su integridad la escena VIII del *Ludus infelix Leontii Florentini comitis*. El *Leontius* original estaba destinado a demostrar «wie schädlich seye der jetzigen Zeit schwebender unchristlicher Politicismus». El jesuita Pablo Zehentner, que vio en Ingolstadt una representación de la tragicomedia, oyó decir que una obra parecida estaba escrita en italiano (texto en Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, p. 111ss.). Cf. Arturo Farinelli, *Don Giovanni*, Milán, 1946, p. 52ss.

⁸² Cf. Bolte, «Ueber der Ursprung der Don Juan-Sage», p. 377 y 382, respectivamente. *Cosmophilus* es una figura que aparece en otras tragicomedias jesuíticas; así, en el *Pater familias evangelicus*, impreso en Augsburgo en 1625 (Elida Maria Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet*, Munich, 1979, I, p. 542), una obra en la que también sienta plaza como personaje un *Pantophagus*.

2. Diferencias entre los dos personajes

Como acabamos de ver, Paris y don Juan tienen grandes semejanzas entre sí, pero en modo alguno son almas gemelas. En las diferencias que median entre ambos caracteres se aprecia también el abismo que separa la mentalidad griega del mundo conceptual del Barroco.

En primer lugar, Paris no es un cobarde, pero tampoco un campeón indiscutible ni un caudillo de la talla de Héctor. «Eres valiente», le dice su hermano, «pero de grado flojeas y no quieres [luchar]»⁸³. En efecto, hay momentos en que la gallardía del apuesto galán desmaya⁸⁴, si bien —a decir verdad— incluso Héctor fue capaz de tener miedo y hasta de huir sintiendo cerca el aleteo de la muerte. A Paris lo vemos combatir con lanza y espada, mas su gran hazaña será matar de un flechazo a Aquiles; y el arco no es preci-

⁸³ Ἀλκιμὸς ἔσσι, / ἄλλὰ ἐκὼν μεθίεις τε καὶ οὐκ ἐθέλεις (*Iliada*, 6.522-23). En la elegía latina se contraponen la figura del guerrero a la del amante: *Ipse potens dubito fortis an esse uelim*, confiesa Paris (Ovidio, *Heroidas*, 16.82); y Helena le recomienda: *Apta magis Veneri quam sunt tua corpora Marti. / Bella gerant fortes; tu, Pari, semper ama* (*Heroidas*, 17.255-56, recuerdo del *mi fortuna aliquid semper amare dedit* de Propertio, *Elegías*, 2.22A, 18). John Lily, a partir de este y de otro verso ovidiano (*Heroidas*, 13.82: *Bella gerant alii! Protesilaus amet*), resumió en un pentámetro toda la filosofía del seductor: *Bella gerant alii. Tu, Pari, semper ama* (*Endymion*, 1015 [ed. G. P. Baker, Nueva York, 1894, p. 45]). Orgullosamente, Propertio se declaró «soldado» del amor (*Elegías*, 1.6, 29-30). También el Horacio tardío habló de la *militia* de Venus (*Od.* 4.1, 16): ¿por influjo involuntario de Propertio? Cf. asimismo Ovidio, *Arte de amar*, 2.233ss., 674.

⁸⁴ De ahí el reproche de Diomedes en *Iliada*, 11.385. Plutarco destacó después que Paris era el único de los guerreros troyanos que yacía de día en Troya con su mujer: intemperancia propia de un adúltero, no de un hombre verdadero (*Moralía*, 18 F [Cómo el adolescente debe estudiar a los poetas, 4], 655 A [Conversaciones de sobremesa, 3.6, 4]), aunque, a juicio de Propertio, esa era precisamente la guerra en la que se debía emplear el troyano (*Elegías*, 3.8, 29ss.). Fundándose en el diferente modo en que la epopeya presenta a Paris, valiente unas veces y cobarde otras, algunos estudiosos (C. Robert, Bethe) concluyeron que Paris fue el héroe principal de una *Iliada* originaria. Es demasiado tajante el juicio de Félix Buffière: «Homère le [a Paris] méprise profondément» (*Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, 1956, p. 331); ese desprecio refleja el pensamiento de una época posterior.

samente el arma del guerrero que acomete al enemigo en primera línea de combate⁸⁵; y aun entonces, de creer a Píndaro⁸⁶, bajo la apariencia de Paris se escondía en realidad un dios; y así lo dejó entrever ya Homero cuando Héctor, antes de morir, predijo a Aquiles que lo habrían de matar en las puertas Esceas Paris y Febo Apolo⁸⁷. En cualquier caso, fuera quien fuese quien empuñara el arco, si un dios no endereza la saeta, mal puede el arquero dar en el blanco.

Nadie, en cambio, puede tachar de cobarde a don Juan, el hombre que acepta impertérrito una invitación a cenar de labios de un muerto⁸⁸. El auditorio que asistía con el alma en vilo a las representaciones teatrales del siglo XVII tampoco hubiera permitido

⁸⁵ Paris usa también el arco para herir a Diomedes, a Macaón y a Eurípilo (*Iliada*, 11.369ss.; 505ss. y 581ss.). Es su arma preferida en la epopeya de Quinto de Esmirna (*La continuación de Homero*, 10.207ss.). Benito de Sainte-Maure (*Le roman de Troie*, 15972-74) tuvo buen concepto del príncipe troyano y lo calificó de «li prouz, li sages» (22841), cuando, tras disparar una flecha mortal a Áyax, murió él a su vez a manos del héroe griego (22779ss.).

⁸⁶ *Peán*, 6.77ss.

⁸⁷ *Iliada*, 22.359-60. Tetis se queja en Esquilo (frg. 350, 8-9 Radt, la tirada criticada por Platón, *República*, 383 B) de que fue Apolo quien mató a su hijo (αὐτός [Apolo] ἔστιν ὁ κτανόν / τὸν παῖδα τὸν ἐμόν); según Sófocles, *Fi-loctetes*, 334-35, Aquiles τέθνηκεν ἀνδρὸς οὐδενός, θεοῦ δ' ὕπο, «ha muerto a manos no de un hombre, sino de un dios». Al decir de Higino (*Mitos*, 113), Apolo tomó la forma de Paris, y esa tradición parece seguir Horacio (*Odas*, 4.6, 6ss.). Refiere una tradición tardoantigua que el príncipe troyano mató por engaño a Aquiles con la ayuda de Deífobo, haciendo creer al Pelida que acudía a una cita con Polixena en el templo de Apolo Tímreo (Pseudo-Justino, *Discurso a los paganos* [PG 6, c. 232 A]; Dictis, *Historia de la guerra de Troya*, 4.9-11; Dares, *Historia de la toma de Troya*, 34 = *Roman de Troie*, 22.174s.).

⁸⁸ A su valentía alude expresamente Tisbea (cf. *Burlador*, 1.506). El propio don Juan alardea de su arrojo varias veces (3.645, 687, 906, 947). Solo don Gonzalo, antes de morir, puso tachas a la gallardía de su asesino: «El que es traidor, / es traidor porque es cobarde» (2.543-44); y la misma idea recalca en 3.893-94 (que la cobardía es compañera de la traición es una opinión común sostenida asimismo por don Álvaro de Ataíde, españolizado en Ataíde, en *La gallega Mari Hernández* [BAE 5, p. 111 b]; el infante don Enrique en *La Peña de Francia*, 2.483 [BAE 237, p. 143 b]; Constantino en *El árbol del mejor fruto*,

que uno de sus héroes diera señales de flaqueza: el miedo está reservado exclusivamente al gracioso. Como hemos visto, a don Juan los mozos lo apodan Héctor por su bizarría. Al elegir este parangón, Tirso nos brinda una sutil clave para entender su obra y penetrar en los recovecos de su pensamiento. En realidad, como acabamos de ver, don Juan está mucho más cerca de Paris que de Héctor, el marido de Andrómaca, un hombre de moralidad intachable que jamás raptó a una mujer. Y, sin embargo, Tirso nos hace un quiebro y sustituye a un personaje por otro.

La razón está muy clara. Por viril que sea, Paris tiene un cierto deje femenino. Le gusta acicalarse el pelo⁸⁹, tocar la

1.8 [BAE 238, p. 61 b], un indio en *La lealtad contra la envidia*, 2.1104 [BAE 239, p. 418 a] y, después de Tirso, por Filiberto Gonzaga en *No hay plazo que no se cumpla* [BAE 49, p. 415 b]). Pero no es esa ni mucho menos la opinión general sobre el burlador: «Il est brave, il l'est comme un Espagnol, jusqu'à la folie» (Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, París, 1911 [reimpr. Ginebra, 1993], p. 82). «Lo que en Don Juan acompaña al orgullo es la virtud del valor, la perenne disposición a desenvainar la espada para pelear por su capricho. Su causa será mala, pero es un buen guerrero» (Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Madrid, 1972¹¹, p. 77). «D'un courage absolu» lo estima M. Sauvage (*Le cas Don Juan*, p. 120). Más dudas sobre la verdadera bravura del galán abriga D. Rogers, *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, pp. 71-72. Según B. W. Wardroper, don Juan hizo mal sus cálculos y, como resultado de un falso juicio de valores, se negó a reconocer su miedo, que quizá lo hubiera salvado («*El burlador de Sevilla: A Tragedy of Errors*», pp. 65-66).

⁸⁹ Paris cautivó a Helena por su aspecto: la mirada de la reina se fue tras su compuesta cabellera, su vestido bordado en oro y su aparato regio (*comptos... crinis et aurum uestibus illitum... regalisque cultus*), al decir de Horacio (*Odas*, 4. 9, 13-14; cf. I 15,14). Coluto (*Rapto de Helena*, 226ss.) se lo imaginó cuidando de la apariencia de sus pies y de su pelo antes de presentarse ante la reina de Esparta. Del reproche que Héctor hizo a Paris, echándole en cara su belleza artificiosa (τὸ κάλλος τὸ ἐπιποιήτων), se acuerda Sinesio, *Elogio de la calvicie*, 19 (p. 224, 8ss. Terzaghi). Cf. Ovidio, *Arte de amar*, 3.433ss. Al engreído Pirgopolinices lo alababan las mujeres, según el mendaz testimonio del parásito, por su belleza y su pelo (Plauto, *El soldado fanfarrón*, 61ss., cf. 678).

lira⁹⁰, servirse de los atractivos dones que le ha otorgado Afrodita. ¿Es posible imaginarse así a don Juan? De ningún modo. En el personaje barroco no ha de haber ni la más mínima sospecha de amaneramiento. Tirso, quizá un tanto divertido en su fuero interno, nos escamotea la realidad y escribe Héctor allí donde debiera haber puesto Paris. Pero no deja de ser significativo que un acucioso investigador de la sexualidad humana, Gregorio Marañón, creyera atisbar una cara oculta en don Juan, el eterno insatisfecho de las mujeres. Según su definición, el burlador sería un hombre imperfecto de virilidad indiferenciada, «esbelto, elegante, de piel fina, cabello ondulado y rostro lampiño o adornado de leve barba puntiaguda», muy preocupado por el «cuidado minucioso de su vestido»⁹¹. Es decir, Marañón volvió a descubrir en el galán seductor a Paris y no a Héctor.

Pero esa no es ni mucho menos toda la verdad. El personaje de Paris nos depara todavía una sorpresa, y con ella pasamos a tocar otro punto en que los dos burladores míticos divergen de forma radical. Ahora que el cine nos ha acostumbrado a oír hablar del *serial killer*, bien podríamos decir que don Juan es un

⁹⁰ El instrumento musical es consustancial al galán troyano (cf. Horacio, *Odas*, 1.15, 15). Los guías locales, dispuestos siempre a resaltar las excelencias del terruño, quisieron enseñar la lira de Paris a Alejandro Magno cuando este pasó por la Tróade; pero el macedonio se negó, reclamando en cambio que le mostrasen la lira de Aquiles (Plutarco, *Alejandro*, 15, 5). También el melancólico Tristán destacó como tañedor de arpa.

⁹¹ *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, 1955⁷, p. 74ss. (la cita en pp. 77-78); sobre la indiferenciación de su personalidad, cf. asimismo *Ensayos liberales*, Madrid, 1956⁴, p. 23. Algunas críticas a la teoría de Marañón reseña F. Díaz Plaja, *El «Don Juan» español*, Madrid, 2000, p. 122ss. Otros diagnósticos clínicos se han hecho a don Juan, encontrándosele complejo de Edipo, miedo al amor y narcisismo (cf. M. Sauvage, *Le cas Don Juan*, p. 133ss.); y más se le harán, conforme avance la ciencia.

seductor en serie. El galán troyano, no. La gran pasión de Paris es Helena, y unido a su idolatrada esposa vive contento y feliz, sin que desde su matrimonio se le conozcan escarceos amorosos con otras mujeres. Atrás quedan para siempre los tiempos en que, como olvidado pastor, requebraba a la ninfa Enone en las faldas del monte Ida. Buena prueba de esta fidelidad berroqueña son los dos parlamentos, citados más arriba, en los que Zeus y Paris declaran su amor a Hera y Helena respectivamente: en ellos se aprecia de manera paladina la oposición frontal que existe entre la postura de uno y de otro. La carrera afectiva de Zeus es tan variada como meteórica; por el contrario, los amoríos de Paris acaban con Helena. Zeus es un polígamo compulsivo, Paris un monógamo convicto y confeso⁹²; es decir, al fin y a la postre el supuesto amanerado resulta ser un hombre perfecto, si está en lo cierto la teoría de G. Marañón, tan discutida y tan reconfortante para el común de los mortales.

En este punto, bueno será observar que, a fin de cuentas, los raptos griegos acabaron abandonando a la doncella burlada que los ayudó a triunfar en su imposible empeño: Jásón dejó plantada a Ariadna, Teseo a Ariadna y Demofonte a Fílida (y, en la épica latina, el pío y civilizado Eneas a Dido)⁹³. Por el contrario, el raptor bárbaro, Paris, nos da toda una lección de

⁹² Como buen enamorado, el troyano está dispuesto a renunciar a otras cosas, mas no a la mujer de sus sueños. «No devolveré a Helena», exclama fuera de sí en una asamblea en la que los ciudadanos de Ilio se rebelan contra su aciago destino y deliberan sobre la posibilidad de devolver la esposa raptada a su verdadero marido (*Iliada*, 7.362); y para conseguir apoyos a su postura el príncipe no vacila en recurrir al soborno, repartiendo oro a raudales entre los principales troyanos, entre los que se cuenta Antímaco (*Iliada*, 11.123ss.; cf. Ovidio, *Metamorfosis*, 13.200ss.).

⁹³ A este par de héroes que fueron ejemplo de palmaria ingratitud —*hospes uterque malus*— añade Propercio un tercero, Demofonte, que traicionó el amor de Fílida (*Elegías*, 2.24B, 43ss.).

amor y de honestidad. Paradojas de la vida. Y aun se dice que el héroe de Ilio, herido de muerte por una saeta enherbolada, recurrió desfallecido a la sabiduría médica de su antigua amante, la ninfa Enone; pero nada más recobrar el sentido murmuró suspirando el nombre de Helena, y Enone, despechada, lo dejó morir⁹⁴.

Esta constancia del príncipe troyano en el amor quizá tenga su correlato, aunque de diferente signo, en la proterva persistencia en el error que muestra don Juan. El personaje de Tirso, que se ampara en el famoso «¡Qué largo me lo fiáis!» para proseguir impunemente su larga carrera de crápula, no muestra ni un adarme de contrito arrepentimiento sino en el postrer instante de su vida, cuando su ruego de confesión pudiera ser un mero subterfugio para salvarse y entrar en el cielo por la puerta falsa. Aun así, una vez que el pecador ha implorado piedad, sorprende sobremanera que no se atienda su súplica desde el cielo. «Ya acuerdas tarde», le replica secamente la estatua. Ahora bien, como observó atinadamente A. Castro⁹⁵, «¿por qué tarde, si don Juan aún no esta muerto?». Este final desesperanzado de *El burlador de Sevilla*, tan contrario a la común doctrina de la Iglesia católica —brillan en él por su ausencia la piedad

⁹⁴ *Escolios de Berna a Lucano*, 9.973: *Passa est mori, cum ille recepto spiritu nominaret Helenam cum suspirio*. H. Usener (*M. Annaei Lucani commenta Bernensia*, Leipzig, 1869, p. 313), observando que esa muerte romántica parece artificio de un poeta alejandrino, supone que, de la misma manera, Adonis exhaló el último suspiro pronunciando el nombre de Afrodita (Bión, *Epitafio de Adonis*, 8; la conjetura ἀντῆι por ἀντῆι merecería al menos figurar hoy en el aparato crítico de las ediciones al uso). Otra versión da Dictis: Enone, al ver el cadáver de Paris, cayó muerta de tristeza (*Historia de la guerra de Troya*, 4.21); según Quinto de Esmirna (*La continuación de Homero*, 10.464ss.), la ninfa se arrojó a la pira de su antiguo amante; al decir de Conón (F Gr Hist 26, F 1.23, p. 197 Jacoby) y de Apolodoro (*Biblioteca*, 3.12, 155) se ahorcó; Partenio (*Pasiones de amor*, 4) solo dice que se suicidó.

⁹⁵ «El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos», *Homage à Ernest Martinenche. Études hispaniques et américaines*, París, s.a., p. 96.

y la misericordia de Dios⁹⁶—, solo se explica si atendemos a dos hechos: el primero, que idéntico desenlace muestran ya algunos romances y, el segundo y principal, que la condena del burlador se ajusta al pie de la letra a la última escena del *Leontius* jesuítico, donde el ateo pide asimismo misericordia, pero se la deniega el convidado de piedra (la *Vmbra calua*: en realidad, su propio abuelo). Conviene que prestemos una mínima atención a este momento clave, pues en él se demuestra, a mi juicio, la subordinación de Tirso al teatro de la Compañía. Y la cuestión que se debate no es baladí.

Aunque el primer ejemplar completo de la saga de Leoncio que conozco —la *Tanatopsiquia* (1635) de Karl Kolczawa⁹⁷— sea

⁹⁶ Me llama oportunamente la atención P. Cátedra sobre la cuestión de los precitos, un problema que planteó el primero san Pablo (Rom. 8, 29; 11, 2). Estos precitos, que Dios llama, justifica y glorifica, están predestinados a conformarse a la imagen de Cristo y, por lo tanto, a salvarse; según la escolástica, por los tres efectos de la predestinación (la llamada, la justificación y la glorificación). Ahora bien, si se admite la predestinación de los buenos, por fuerza se ha de aceptar la posibilidad contraria: la predestinación de los malos. Santo Tomás matiza: «Cum dicitur quod reprobatus non potest gratiam adipisci, non est hoc intelligendum secundum impossibilitatem absolutam, sed secundum impossibilitatem condicionatam»; de otra suerte, no habría libre albedrío (*Summa theologica*, I 23, 3 [París, 1882, I, p. 177 a]); pero justamente en el libre albedrío entra el arrepentimiento final (eso sí, a costa de subvertir la presciencia divina): la «imposibilidad condicionada» funciona en el caso de Enrico, como hubiera debido funcionar en el caso de don Juan.

⁹⁷ Publicada por J. Zeidler, «Beiträge zur Geschichte des Klosterdramas. II. Thanatopsychie (Zeugnisse und Belege für *Don Juan* auf dem Ordenstheater)», *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 9 [1896] 121). El original reza así: «Quid? Non avus / parcer nepoti? — Crimina nepotis putas / veniam mereri? Protinus Stygem subi». Otra coincidencia más: en la *Tanatopsiquia* se inserta una larga alabanza de Florencia, «florida como una rosa hermosa» (*ibidem*, pp. 113-14), que se corresponde con las descripciones de Lisboa o de Sevilla que entorpecen el curso de la acción en *El burlador* y en *Tan largo me lo fiáis*, como ya advirtió muy de pasada A. Farinelli («Cuatro palabras sobre *Don Juan* y la literatura donjuanesca», en *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, 1899, I, p. 217 n. 1). No parece que se puedan invertir los términos, convirtiendo al fraile en fuente de inspiración del drama jesuítico.

posterior a *El burlador*, su desenlace, totalmente independiente de la comedia tirsiana, sigue fielmente la pauta tradicional con la que remataba el ejemplar castigo del empecinado ateo. El Leoncio de esta tragicomedia pregunta al enviado de ultratumba: «¿Cómo? ¿No perdonará el abuelo a su nieto?». Y el convidado —la calavera— le responde: «¿Crees que los crímenes del nieto merecen perdón? Desciende a la Estige de inmediato». De la misma manera despiadada termina el *Ludus Leontii* estrenado en Dillingen en 1700: «Suplica, llora, rompe tus pulmones con sollozos, fatiga a los inmortales, derriba las puertas del cielo, abrumba los oídos del Tonante, ruega suplicante por los santos y por cuantos nombres sagrados hay. Nada lograrás. Te aguarda el último día. Maldito, vete al fuego, maldito, a la Estige!». La obra acaba con los desgarradores lamentos de Leoncio, iguales en número a los días de la Creación: «¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!»⁹⁸.

Tanto en el *Leontius* jesuítico como en la comedia de Tirso el alma del pecador se ve corroída por una desesperada duda final. Esta vacilación fue considerada después indigna de una figura a la que se quería pintar con trazos cada vez más perversos. En consecuencia, el don Juan que presentan los dramaturgos posteriores a Tirso se niega a arrepentirse cuando se le brinda la última oportunidad. Al «Pèntiti» que le ofrece el comendador el desmesurado rebelde, con el corazón encallecido por sus crímenes, contesta por tres veces en la ópera de Mozart: «No»⁹⁹. Este personaje monolítico y sin fisuras es ya un monstruo de maldad, una posibilidad con la que no había soñado ni remotamente fray Gabriel.

⁹⁸ «Precare, plora, rumpe singultu latus, / Superos fatiga, frange caelitem fores, / Aures Tonantis tunde, per divos, sacri / per quidquid unquam est nominis, supplex roga. / Nil impetrabis, summa te vocat dies. Maledicte, ad ignem perge, maledicte, ad Stygem!» (texto en Bolte, «Ueber den Ursprung der Don Juan-Sage», p. 387).

⁹⁹ Acto III, escena 16^a. El burlador de Villiers, deslizándose ya por el camino del ateísmo, muestra tener en todo momento una altanera conciencia de la

Pero todavía hay un contraste más fuerte entre los dos burladores, el troyano y el español. Don Juan causa un daño irreparable a las mujeres que arrastra en su torbellino amoroso, mas el daño que causa es individual, y no colectivo. Sus desmanes no perjudican a la sociedad en su conjunto. En cambio, la acción seductora de Paris provoca un desastre universal, que lo afecta a él mismo, a su familia y a todo el reino de Troya. El infortunado galán está llamado a ser la perdición de su propio mundo, y a ello lo predestina la suerte aun antes de nacer. Así lo indica el fatal presagio que tuvo su madre, cantado en uno de los himnos de Píndaro: «Hécuba vio un sueño cuando llevaba a este hombre [Paris] en las entrañas: le pareció que daba a luz un monstruo de cien brazos que con fuerza bruta derrocaba al suelo a toda Ilio»¹⁰⁰.

indomable inflexibilidad de su espíritu, así como de su rebelde independencia frente al cielo: «J'oppose à leurs Decrets un esprit indompté, / un coeur grand, intrépide, une ame inébranlable» (*Le festin de Pierre*, 1336-37 [p. 243]); «apprens que mon coeur ne se peut ébranler» (1510 [p. 255]); «j'ay toujours... / une ame inébranlable, et de crainte incapable» (1577-78 [p. 260]). Este hombre de corazón duro como el pedernal recuerda al sabio alabado por Horacio (*Odas*, 3.3, 7-8): «Si el mundo deshecho se desploma, lo herirá impávido su ruina» (*Si fractus illabatur orbis, / impavidum ferient ruinae*), semejanza advertida también por Enea Balmas (*Il mito di don Giovanni*, p. 93). Parecidas palabras pronunciarán los siguientes donjuanes. Así, por ejemplo, dice desafiante el de Goldoni antes de morir: «Numi spietati, / Deità menzongnere, il vostro braccio / Sfido a vendetta. Se fia ver che in cielo / Sovra l'uomo mortal vi sia potere: / Se giustizia è lassù, fulmine scenda, / Mi colpisca, mi uccida e mi profondi / Nell'inferno per sempre» (*Don Giovanni Tenorio*, V 8 [p. 279]). Para el burlador de Rosimond, cf. n. 125. La importancia de esta escena en la ópera de Mozart ha sido sabiamente destacada por A. González Troyano (*Don Juan, Figaro, Carmen*, p. 75).

¹⁰⁰ Ἑκάβ[α.] ποτ' εἶδεν ὑπὸ σπλάγγχοις φέροισα τόνδ' ἄνδρα. Ἔδοξε γὰρ τεκεῖν πυρόφορον ἐρι[...] ἐκατόγχειρα, σκληρῶ [...] Ἴλιον πᾶσάν νιν ἐπιπέδον] κατερεῖψαι (Píndaro, *Peán* 8, 8ss.). Después se dijo que Hécuba había soñado con un tizón que incendiaba Troya (cf., por ejemplo, Eurípides, *Troyanas*, 922; Ennio, *Scaenica*, 63 Vahlen = 17-18 Jocelyn; Virgilio, *Eneida*, 10.704-05; Ovidio, *Heroidas*, 16.45ss.; 17.239-40; Higino, *Mitos*, 91, 249; Apolodoro, *Biblioteca*, 3.12, 148; Dictis, *Historia de la guerra de Troya*, 3.26). Por esta razón Paris, como tantos

La metáfora equipara a París con uno de los «hecatonquires»¹⁰¹, los monstruos que engendró la Tierra para aniquilar a Zeus y a los demás dioses del Olimpo, como aquel gigantazo de Encélado que, incluso vencido y sepultado debajo del Etna, todavía hacía temblar el suelo en sus frenéticos intentos por desasirse de sus ataduras. Claro está que no faltaron otras explicaciones a la calamitosa destrucción del emporio dárdano: preludivo ideas de Malthus, los *Cantares Chipriotas*¹⁰² y después Eurípides atribuyeron la guerra de Troya a una decisión de Zeus, deseoso de librar a la extenuada madre tierra de las molestias de una población excesiva¹⁰³.

Visto desde la perspectiva homérica, París no es más que un juguete del destino, el instrumento de que se valen los dioses para

otros héroes (Moisés, Ciro, Rómulo, etc.), fue abandonado en el campo para que muriera presa de las fieras (una circunstancia que se avendría bien con una propaganda cortesana enaltecedora del rey Alaksandu de Wilusa, súbdito del imperio hitita en el s. XIII a. C., si este hubiera sido de baja estirpe). Es de notar que en la mitología griega abundan los echadizos: los gemelos Zeto y Anfión, Edipo, Télefo, Partenopeo, etc. Sirviéndose de estos precedentes, Tirso, que se refirió al abandono del «pastor tirano» —París— en *El Aquiles*, 1.14ss. (*BAE* 242, p. 11), insertó en tan ilustre serie de expósitos al patriarca de los conquistadores extremeños, imaginando que, siendo apenas un niño, Francisco Pizarro fue encontrado al pie de una encina, amamantado por una cabra (*Todo es dar en una cosa*, 1.1129ss., 2.439ss., 2.803ss. [*BAE* 239, p. 295 b, 303 b, 311 a]); pero el troyano lo fue por una osa; siempre hay clases. En la misma fábula se basa *El hijo de los leones* de Lope.

¹⁰¹ Curiosamente, Tirso hizo la misma comparación con don Juan: «Quien al cielo se atreve, / sin duda es gigante o monstruo» (*Burlador*, 1. 295-96).

¹⁰² Frg. 1 Bernabé.

¹⁰³ *Helena*, 38ss.; *Orestes*, 1640ss. Según otra interpretación (Apolodoro, *Építome*, 3.1; cf. Hesíodo, *Obras y días*, 157ss.), para que la raza de los semidioses no se mezclase con los mortales, Zeus decidió aniquilarla (ὄπιος τὸ τῶν ἡμιθέων γένος ἀρθῆ; no me parece acertada la traducción de Maria Grazia Ciani: «per la gloria della stirpe dei semidei» [*Apollodoro*, Fondazione Lorenzo Valla, 1996, p. 327]). Cf. T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, Londres, 1964, p. 181ss. De creer a Aristóteles, también el deseo de evitar el exceso de población —un verdadero problema, debido a la escasez de alimentos— fue la causa de que Minos estableciese la pederastia en Creta (*Política*, 2.10 1272 a 22ss.).

perder al pueblo de Príamo. «El Olímpico», exclama Héctor¹⁰⁴, «lo crió como una gran desdicha para los troyanos, para el magnánimo Príamo y para sus hijos». El verbo que aquí usa el poeta, τρέφειν, «criar», se puede aplicar a personas, evidentemente, pero también al cuidador de animales. La misma metáfora la utilizó después Esquilo: Paris es criado (ἔθρεψεν) como el leoncillo, que siendo un cachorro hace las delicias de la casa, pero que cuando se hace adulto siembra por doquier el espanto y la muerte¹⁰⁵. El criador en este caso no es Zeus, sino un hombre insensato, símbolo de la misma Troya: la culpa, en cualquier caso, recae sobre quien por capricho tiene en su casa un animal dañino, no sobre la fiera que, al fin y al cabo, responde a los dictados de su instinto¹⁰⁶.

Búsqese la justificación que se quiera a la acción de Paris, el hecho es que el rapto de una mujer casada constituye, en la epopeya homérica, un delito abominable que acarrea a la postre la ruina del criminal y de su pueblo¹⁰⁷. Lo mismo ocurre en otras

¹⁰⁴ Μέγα γάρ μιν Ὀλύμπιος ἔτρεφε πῆμα / Τρωσί τε καὶ Πριάμῳ
μεγαλήτορι τοῖό τε παισίν (*Iliada*, 6.282-83).

¹⁰⁵ *Agamenón*, 717ss. Se suelen referir estos versos a Helena, pero Aristófanes puso en boca de Esquilo la misma metáfora aplicada a un hombre, Alcibíades (*Ranas*, 1431-32; cf. *Antología griega*, 10.110); aquí desarrollan de otra manera el sueño del tizón. Solo Paris, y no Helena, puede ser llamado con propiedad ἱερεὺς Ἄταξ, ‘sacerdote de la Perdición’ (735).

¹⁰⁶ Ni que decir tiene que quienes todo lo atribuyen al influjo del firmamento exoneraron asimismo a Paris de su culpa. Así, para los estrelleros fue la conjunción de los astros la que le asignó, en el momento de nacer, el fatal lote de una boda acompañada de una guerra asoladora. Basado en los datos de la astrología, un matemático como Fírmico Materno, contemporáneo de Constantino, llegó a reconstruir un imaginario horóscopo del príncipe troyano: su hora estaba en Acuario; el Sol, en Leo; la Luna, en Escorpión; Saturno, en Leo; Júpiter, en Acuario; Marte, en Escorpión, y Venus y Mercurio en Géminis (*Mathesis*, VI 11 [II, p. 143 Kroll-Skutsch-Ziegler]).

¹⁰⁷ A las desgracias ocasionadas por el juicio de Paris —y, en definitiva, por la cólera de Atenea— Draconcio añade la ruina de la propia Grecia: *Non solum pastor habetur / ex hac lite reus: damnantur morte parentes, / damnantur*

épicas, en las que no es raro que un cataclismo político sea la consecuencia de ultrajes inferidos a doncellas. La violación de Lucrecia puso abrupto fin a la monarquía de Tarquinio el Soberbio; la de Virginia, a la tiranía de los decenviros. La famosa «destrucción» de España fue fruto de la lujuria desenfrenada de don Rodrigo, enloquecido con los encantos de la Cava¹⁰⁸. Una manera fácil de entender la historia: *cherchez la femme*.

3. Fortuna ulterior de Paris y don Juan

Los mitos de Paris y don Juan, que tantas concomitancias muestran, tuvieron con el tiempo una suerte muy distinta. La figura de Paris, execrada por su propio hermano, nunca logró rehabilitarse. Era imposible que el seductor de una mujer casada, extranjero por más señas, encontrara redención ni siquiera con el correr de los años. Don Juan, en cambio, el perdulario impenitente de final tan terrible como asombroso, se abrió paso en la literatura europea fagocitando a otros personajes alternativos. Con Molière se hizo un librepensador y con Byron se convirtió en un héroe aventurero, una sublimación del propio poeta deseoso de darse una réplica a sí mismo¹⁰⁹.

fratres, et quisquis in urbe propinquus / aut cognatus erat, cunctos mors explicat una. / Atque utinam infelix urbs tantum morte periret! Damnantur gentes, damnatur Graecia sollers / heu magnis uiduanda uiris (Rom. 8. 40ss.). Pero su poema termina con una sentencia significativa: *Crimen adulterii talis vindicta sequatur*, quien tal hace, que tal pague.

¹⁰⁸ Pensando en la *Iliada* escribió Horacio (*Sátiras*, 1.3, 107-08) aquella irónica frase de *cunus taeterrima belli / causa*, recordada no menos irónicamente por Byron en su *Don Juan* (9.54ss.).

¹⁰⁹ Sin embargo, el héroe de Byron («I want a hero, an uncommon want», comienza la obra) carece de rasgos, como el descreimiento y la amoralidad, de los que fue acusado su autor (4.5; 7.2ss.). Es de notar, por otra parte, que en el poema asoma una idea, la del determinismo climático (la lujuria se da mejor en los países cálidos y soleados [1.63; 5.157; 10.37, 44], especialmente en el mes de mayo [1.102]), que fue recogida después por Ortega y transformada en determinismo urbano, lo que llamó el filósofo «razón topográfica» (don

A lo largo de tantas contrahechuras el mito sufrió una transformación incalculable. En el juego amoroso del burlador clásico el hombre había llevado la parte activa, mientras que a la mujer le correspondía un papel pasivo. Una metáfora lo dice todo: Medea fue asimilada a la paloma perseguida por el halcón¹¹⁰. Este tipo de seductor turbulento y arrojado que, como hemos visto, se mantuvo como ideal masculino durante un sinnúmero de siglos, evolucionó rapidísimamente después de Tirso. Ya el don Juan de Molière gustó más de discursar en escena sobre la condición humana que de tender trampas a la virtud femenina. Después, el prototipo de galán ilustrado, el sedicente caballero de Seingalt, Jacobo Casanova, se presentó a sí mismo no como el seductor culpable, sino como la víctima inocente de los irresistibles encantos femeniles: «J'ai continué à être toute ma vie la dupe des femmes»¹¹¹. Y son

Juan no podría haber nacido en otra ciudad que no fuera Sevilla); sobre esta cuestión escribió tan bellas como poco convincentes páginas en su ensayo sobre *Don Juan (Obras completas, Madrid, 1947, VI, p. 128ss.)*; mejor opinión tiene de ellas mi buen amigo A. González Troyano, *Don Juan, Figaro, Carmen*, p. 27ss. Con Byron quizá hubiera estado de acuerdo santa Teresa.

¹¹⁰ Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, 3. 541ss. De la misma manera el alado Paris se dirige al rapto de la paloma (τρήρωνος ἐς ἄρπαγμα) como un halcón, un κίρκος (Licofrón, *Alejandra*, 87 y 169; cf. Ovidio, *Arte de amar*, 2.363). Una metáfora semejante se asigna a Áyax, violador de Casandra (*ibidem*, 357). Don Duarte es halcón de la garza (*Por el sótano y el torno [BAE 5, p. 237 b]*). Como «a ravenous Bird of prey» califica don Antonio a don Juan (Shadwell, *The Libertine*, p. 43). El tema llegó a ser glosado a lo divino: así lo hizo san Juan de la Cruz (cf. D. Alonso, «La caza de amor es de altanería», *Obras completas, Madrid, 1973, II, p. 1058ss.*).

¹¹¹ *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt. 1734-1755. Extraits colligés par René Gros, París, s.a., I, p. 10*. Casanova asistió a la primera representación del *Don Giovanni* de Mozart (29 de octubre de 1787), aunque no parece que colaborase con Lorenzo da Ponte en el libreto, como alguna vez se ha sugerido. La misma transformación de verdugo en víctima de que presumió el seductor italiano tiene lugar en el *Don Giovanni ou o Dissoluto absolvido* (Lisboa, 2005) de J. Saramago.

las mujeres las que enamoran al *Don Juan* de Byron, una figura que desempeña un papel un tanto recatado en los acercamientos eróticos¹¹², timidez o cortesía (*Mes dames, tirez les premières*) que ya había distinguido a los caballeros andantes medievales. Curtido en mil lides amorosas, el burlador britanizado se mantiene ojo avizor, pero a prudente distancia de su presa:

His manner was perhaps the more seductive,
Because he ne'er seemed anxious to seduce¹¹³.

Es un cambio radical en la concepción del protagonismo viril en el galanteo amoroso, un giro copernicano en la mentalidad social que, curiosamente, comenzó a producirse también en la Grecia arcaica, pero otra vez solo en el plano más alto y contra la voluntad de los propios olímpicos. Circe y Calipso seducen a Ulises forzando hasta cierto punto su voluntad y valiéndose de su ascendiente como diosas; Nausícaa, una encantadora doncellita, se queda con las ganas de tener una aventura con el héroe por el simple hecho de ser una mortal. Pero fue solo en el siglo XVIII cuando la reivindicación del papel de la mujer alcanzó su plenitud, al menos en la literatura.

¹¹² En realidad, son las mujeres quienes lo cortejan: la española «donna» Julia, la griega Haidée, la turca Gulbeyaz, la emperatriz Catalina (no sin razón, por tanto, Byron presenta a don Juan un tanto perplejo, sintiéndose observado por todas las miradas en la corte rusa: «He found himself, he knew not how, / a general object of attention» [9.83, 1-2]). En los últimos libros, el principal personaje femenino, Adeline Amundeville, intenta imperiosa que el galán se pliegue a su voluntad y se case con una de las novias que le propone, si bien el corazón del galán se inclina por Aurora Raby. «Ce sont le femmes qui vont à lui», señaló acertadamente Gendarme de Bévoite (*La légende de Don Juan*, p. 493); es un don Juan «forever being seduced by women rather than seducing», remacha Anne Barton (*Byron. Don Juan*, Cambridge University Press, 1992, p. 3). El último paso se da en *Les liaisons dangereuses* de Laclos: «Il vero Don Giovanni non è Valmont, è la marchesa de Merteuil» (Macchia, *Vita, avventure e morte di don Giovanni*, p. 38).

¹¹³ *Don Juan*, 15.12.

Otro sustancial cambio se deriva de lo anterior. El protagonista de Tirso es plenamente consciente de estar violando las leyes humanas. El don Juan del siglo XVIII, por el contrario, es un hombre que, lejos de arrepentirse de sus aventuras amorosas, las considera, muy al revés, conformes al orden natural del mundo. En definitiva, sus conquistas femeninas —si conquistas pueden llamarse— son actos consentidos, sin que la voluntad de una de las partes se haya impuesto sobre la de la otra.

Hemos visto antes cómo en la sociedad arcaica el adulterio acarreaba el infortunio a toda la estirpe del adúltero. En cambio, en el mundo del siglo XVII un seductor no hubiera recibido un escarmiento tan terrible y ejemplar como el que quería dar Tirso a sus fechorías: todo lo más el rey lo hubiera condenado a un destierro¹¹⁴. Y fue genial la manera en que el dramaturgo resolvió su aporía. Atado por las convenciones, decidió unir a la larga carrera de desmanes donjuanescos una condición más punible: su insensata y deslenguada irreverencia, su terca impiedad. El trillado apólogo del convidado de piedra con el que remata la comedia dio un atractivo especial a la figura del burlador y la hizo susceptible de ulteriores ampliaciones, convirtiéndola así en un mito literario¹¹⁵,

¹¹⁴ Cf. *Burlador*, 2.17ss. Pero poco después el monarca decide darle la mano de doña Ana y el condado de Lebrija (3.696ss.), y solo lo condena a muerte cuando se entera de todas sus tropelías (3.1022ss.).

¹¹⁵ La importancia escénica del escalofriante desenlace fue percibida por innumerables autores. Baste citar a cuatro críticos: «La cause initiale de la propagation de la légende, la cause qui l'a fait sortir d'Espagne et passer en Italie, c'est précisément la présence de l'élément surnaturel» (Gendarme de Bévette, *La légende de Don Juan*, pp. 509-10); «Este ímpetu sacrílego, a pesar de ser en el fondo accesorio, es lo que dio prestigio heroico al burlador desde su nacimiento y lo que propagó su leyenda» (G. Marañón, *Don Juan*, p. 98); «Don Juan comme mythe prend donc naissance dans la mort, par le Mort» (Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p. 21). Como bien remacha J. Cortines, «la manera de condenar la carne era... rodeándola de impiedad» (*Burlas y veras de Don Juan*, Sevilla, 2007, p. 14).

algo que Lope no consiguió en una obra de factura parecida, *El rey don Pedro en Madrid*¹¹⁶. De hecho, sin la moraleja final —en definitiva, un *exemplum* edificante¹¹⁷—, el tema de don Juan no hubiera funcionado en la España barroca: mal hubiese podido prender en el corazón del pueblo al que iba dirigido.

Sobre la necesidad del convidado de piedra como personaje esencial del drama, cf. M. Sauvage, *Le cas Don Juan*, p. 171ss. En cambio, el desenlace fantástico le parece a Charles A. Aubrun «inutile et pastiche» («Le *Don Juan* de Tirso de Molina: essai d'interprétation», *Bulletin hispanique*, 59 [1957] 32).

¹¹⁶ En esta comedia, restituida a Lope por Menéndez Pelayo (*Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, IV, p. 325ss.) contra el parecer de Blanca de los Ríos (Tirso. *Obras dramáticas completas*, III, p. 90ss.), la Sombra (un diácono asesinado por el rey porque le quiso impedir que sacara a una novicia de su clausura en San Clemente de Sevilla) se aparece por tres veces a don Pedro y en la última ocasión le toma la mano, abrasándolo con el fuego del infierno, al igual que hace el comendador (BAE 5, p. 594, 604 y 608-09; otras tres veces se aparece al pueblo Dión, después de muerto, en *El mayor desengaño* [BAE 238, p. 162 y 164], así como la Voz en *La santa Juana III*, 3. 795ss. [BAE 237, p. 342 a]; cf. *Bellaco sois, Gómez*, 2.850ss. [BAE 243, pp. 287-88]); pero la estatua de piedra en que se ha de convertir el soberano, según augura el fantasma, se transforma finalmente en el propio monumento funerario del monarca, que se levantará en el convento de Santo Domingo el Real de Madrid. La analogía con *El burlador* es manifiesta, así como su relación con la leyenda del hombre de piedra. En otras notas señalo algunos pasajes paralelos (cf. n. 186, 188, 196, 218 y 359). Otra comedia de Lope, *La porfía hasta el temor*, tiene también un desenlace semejante a la obra de Tirso: el malvado infante don Fernando, llamado de noche a una iglesia por el espectro de un hombre al que ha dado muerte, cae sin sentido al reconocer su cara; pero la aparición de ultratumba sirve en este caso para que el pecador se arrepienta a tiempo de sus criminales propósitos.

¹¹⁷ A. Farinelli (*«Don Giovanni. Note critiche», *Giornale storico della letteratura italiana*, 27 [1896] 1-77, 254-326 = *Don Giovanni*, Milán, 1946, con gran número de notas adicionales [pp. 239-91]; «Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca», p. 205) derivó el tema de don Juan de una «leggenda» que unía las dos partes del drama (las proezas amorosas y el castigo del disoluto), leyenda llegada a España probablemente del septentrión, como la de Roberto el Diabolo, por más que el original de la misma hubiese escapado a sus indagaciones («questa leggenda... ci sfugge, spiace a dirlo, e si sottrae ad ogni ricerca» [*Don Giovanni*, pp. 56-57]); por otra parte, señaló como precedentes de Tirso tres

Por esta razón, a pesar de las sucesivas transformaciones que sufrió la figura del protagonista, el desenlace sobrenatural de la obra resistió incólume todas las mareas innovadoras del teatro posterior. No prescindieron de la pétreo estatua el teatro taliano y francés, si bien una de sus innovaciones tuvo larga cola. Detengámonos por un momento a seguir su evolución, pues otra vez se imbrica con el teatro profano el drama religioso, a cuya decisiva influencia sobre

comedias de Lope (*La fianza satisfecha*, *Triunfo de la humildad y soberbia abatida* y *Dineros son calidad*), *El infamador*, de Juan de la Cueva y la novela *La constante cordovesa*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses (otros paralelos lopescos doy en n. 114). J. Bolte («Ueber den Ursprung der Don Juan-Sage», pp. 374-98) reseñó tras Zeidler la existencia de otros dramas jesuíticos con el mismo tema del convidado de piedra y trajo a colación ejemplos de la leyenda popular, pero se confesó asimismo incapaz de fijar una fuente clara para *El burlador*. Por su parte, G. Gendarme de Bévoitte (*La légende de Don Juan*, p. 13ss.), V. Said Armesto (*La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, 1908; utilizo la edición de Madrid², 1968 [cf. la réplica de Farinelli, *Don Giovanni*, p. 245ss., 264-65]), R. Menéndez Pidal («Sobre los orígenes de “El convidado de piedra”» en *Estudios literarios*, Buenos Aires, 1946⁶, pp. 89-113) y Blanca de los Ríos (*Tirso. Obras dramáticas*, II, p. 515ss.) defendieron su origen autóctono. Don Ramón buscó la fuente de *El burlador* en el romance de la estatua convidada o en otros cuentos análogos, si bien «la leyenda hubo de ser notablemente ensanchada por Tirso... con los episodios que forman el tipo del burlador de mujeres». El problema radica en que no es posible fijar con certeza la antigüedad de estos romances, aunque el tema del convidado de piedra pertenece al folklore de muy diversos países (cf. *L. Petzold, *Der Tote als Gast. Volkssage und Exempel*, Helsinki, 1968). Los vestigios de la figura del don Juan anteriores a Tirso, estudiados magistralmente por F. Márquez (*Orígenes y elaboración*, p. 100ss.), atestiguan sus atropellos sexuales, pero carecen del final macabro, que no aparece ni en el «Dau John» de Chaucer ni en el «Don Giovanni, ch’ a tante tolse il fiore» de Pasquino (sobre las conclusiones de F. Márquez, que me parecen fundadas, muestra cierto escepticismo J. Cortines en *Burlas y veras de Don Juan*, p. 58). Volvemos, pues, a Tirso como creador de la figura donjuanesca y genial ensamblador de las dos partes de la obra: la «legenda» que buscaba Farinelli no lleva trazas de aparecer, pero sí creo, como he señalado en diversas partes de este estudio (cf. n. 82, 97 y 174), que el drama *Leontius* influyó de alguna manera en *El burlador* y en el desarrollo ulterior del personaje.

el mito donjuanesco ya hemos aludido varias veces. El don Juan de Tirso desaparece de la escena entre un gran fragor, consumido por el fuego del infierno¹¹⁸; y todo ello acaece en un martes, justo la fecha en que estaba concertada la celebración de su matrimonio con doña Ana, un día de mal agüero para bodas¹¹⁹. En el Pseudo-Cicognini el comendador —«el barbón»— tira al suelo a su asesino¹²⁰. Este final, demasiado simple para el gusto de algunos, fue convenientemente embellecido gracias a otros adornos postizos tomados del teatro religioso. En efecto, en los numerosos dramas que se compusieron para ejemplificar el castigo de la impiedad, el librepensador bien moría a manos de un muerto a quien había invitado a cenar a su casa —como el conde Leoncio pervertido por su maestro Maquiavelo, protagonista del drama representado en 1615 en Ingolstadt—, o bien caía herido por un rayo —así el conde Aurelio, cabecilla de una banda criminal, en el *Ateista fulminato*¹²¹—.

¹¹⁸ Pero ya Catalinón tuvo miedo a perecer de otra manera: «No querría / que me cogiese algún rayo / y me trocase en ceniza» (*Burlador*, 3.172-74). Y el propio padre de don Juan, don Diego, expresó su recelo a que, de no castigar debidamente a su hijo, «del cielo / rayos contra mí no bajen» (3.1025-26). También al perverso don Luis se le augura que, si no se enmendaba, moriría herido de un rayo (*La santa Juana III*, 3.656 [BAE 237, p. 339 b]).

¹¹⁹ Así lo reconoce el propio Catalinón: «Podrás muy bien casarte / mañana, que hoy es mal día». Y cuando don Juan le pregunta «Pues ¿qué día es hoy?», le responde el criado: «Es martes» (*Burlador*, 3.852-54). La misma superstición, bien perceptible en el refrán «En martes ni tu casa mudes, ni tu hija cases, ni tu ropa tajes» (Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, ed. de L. Combet *et alii*, n.º 2914 [Madrid, 2001, I, p. 95]), se refleja también en *La santa Juana III*, 1.649-52: «Diome un martes en la noche / palabra de casamiento, / palabra pagué en abrazos; / mas fue en martes, ¡mal agüero!» (BAE 237, p. 304 a).

¹²⁰ «Qui precipita D. Gio. e si serra» (Gendarme de Bévotte, *Le festin de Pierre*, p. 422).

¹²¹ El fuego de un rayo que consume al gran pecador es un castigo que tiene rancio sabor a antigüedad clásica: no otra fue el arma con que Zeus fulminó a un héroe impío y descreído como Capaneo, uno de los siete caudillos que intentaron reponer a Polinices en el trono de Tebas (cf., sobre todo, Esquilo, *Siete contra*

El parecido de la muerte de Leoncio con la del burlador y el final alternativo del ateo acabaron por contaminar no solo la esencia, sino también el desenlace de las continuaciones que tuvo la comedia tirsiana en Francia. En una larga conversación que, en la tragicomedia de Dorimond, mantiene la Sombra con don Juan, esta lo previene anunciándole la muerte inminente:

Si le vice cessoit de te faire des Loys,
Du coup qui va tomber tu te pourrois deffendre,
Et du foudre que va mettre ton corps en cendre¹²².

Y, de hecho, aunque no se escenifica el rayo, retumba un trueno cuando la tierra se traga al libertino. No es un azar que en la segunda edición de su obra, publicada en 1665, el editor Esteban Loyson sustituyese en el título las palabras «ou le Fils criminel» por otras («ou l'Athée foudroyé») que se corresponden mejor con ese desenlace más terrible y vistoso. La obra de Villiers acaba de la misma manera: rayos acompañados de un gran trueno aniquilan al personaje¹²³. También el comendador de Molière

Tebas, 427ss.; Sófocles, *Antígona*, 127ss.; Eurípides, *Fenicias*, 1172ss.; *Antología griega*, 16.106), y al rey Salmoneo, que quiso imitar el rayo del padre de los dioses y que, fulminado por Zeus, fue condenado en el infierno a ser reducido a cenizas una y otra vez (cf., en particular, Virgilio, *Eneida*, 6.585; *Antología griega*, 16.30; Diodoro, 4.68, 2; Higino, *Mitos*, 69). La misma interpretación providencial se dio también en Potosí, cuando un rayo mató en 1597 a dos adúlteros junto con sus compañeras casadas, que estos se habían traído alegremente de La Paz (Bartolomé Arzans y Orsúa, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, ed. de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, Brown University, 1965, I 5, 27 [I, p. 233 b]). Otros casos semejantes cuenta el mismo Arzans *ibidem*, I 5, 20 (I, p. 208 b), I 7, 19 (I, p. 403ss.).

¹²² *Le festin de Pierre*, 1768-70 (p. 127). Al final, mientras don Juan se sume en el infierno, Briguellie cae atontado «du bruit de Tonnerre» (p. 131). También en el *Scénario* de Biancolelli el comendador previene al burlador del rayo que le amenaza (Gendarme de Bévoite, *Le festin de Pierre*, p. 346).

¹²³ Cf. la indicación escénica en p. 273: «Icy l'on entend un grand coup de tonnerre, et des éclairs qui foudroyent D. Juan».

advierte a don Juan que el rechazo de las gracias celestiales abre un camino al rayo¹²⁴, y acto seguido el burlador siente que lo abraza un fuego invisible. En 1669 el autor-actor Rosimond no vaciló en escoger este electrizante final al escribir y representar su tragicomedia *Nouveau festin de Pierre, ou l'Athée foudroyé*¹²⁵. Otro tanto sucede en *The Libertine* de Shadwell¹²⁶. Don Juan, apeado de su pedestal de seductor, no pareció merecer ya sino la muerte que tuvieron los ateos en Grecia.

Tampoco Carlos Goldoni quiso innovar en este desenlace, un desenlace que, al parecer, consideró tradicional¹²⁷, cuando se

¹²⁴ «Les graces du Ciel que l'on renvoye ouvrent un chemin à la foudre» (*Le festin de Pierre*, V 6 [p. 72 = p. 408]). En cambio, el menos ilustre de los hermanos Corneille, hizo perecer al protagonista tragado por la tierra tras el abrazo del comendador: la muerte tradicional, semejante a la de Anfiarao. Pero también su Sganarelle imaginó que don Juan acabaría mal sus días, fulminado por la divinidad («Et je ne doute point, comme il est sans retour, / qu'il ne soit par la foudre écrasé quelque jour» [*Le festin de Pierre*, p. 5; en el impreso que manejo se lee «pas» y no «par»]). En Molière el criado se había limitado a decir: «Suffit qu'il faut que le courroux du Ciel l'accable quelque jour» (*Le festin de Pierre*, I 1 [p. 4 = p. 359]).

¹²⁵ Las últimas palabras que pronuncia don Juan son el supremo desafío del descreído a la divinidad: «Qui, moy, me repentir? / Quand la terre sous moy fondroit pour m'engloutir, / Que chaque pas seroit un précipice, un gouffre, / Qu'il pleueroit sur moy de la flamme et du soufre, / Mon coeur ferme et constant ne pourroit s'ébranler, / et je sçaurois mourir plustost que d'en parler; / Et pour te faire voir qu'on ne peut m'y résoudre, / Tonne quand il voudra, j'attens le coup de foudre» (*Nouveau festin de Pierre*, V 7, p. 376). A continuación se oye un trueno que sume a don Juan en la tierra y el teatro parece arder en fuego.

¹²⁶ Así lo demuestra la indicación escénica: «It Thunders and Lightens, Devil descend and sink with Don John, who is cover'd with a Cloud of fire as he sinks» (*The Libertine*, p. 91).

¹²⁷ En sus *Memorie*, en las que expresó su viva repugnancia a «quella cattiva rappresentanza spagnuola, dagl'italiani chiamata *Il Convitato de Pietra*, e dai francesi *Le Festin de Pierre*», escribió Goldoni sobre el final de don Juan: «Credei di non dover sopprimere il fulmine, che lo incinerisce, perchè l'uomo malvagio deve esser punito; destreggiai bensì questo avvenimento in modo, che comparir potesse un immediato effetto dello sdegno di Dio, e potesse pur provenire da

decidió, muy pagado de sí mismo, a dar prestancia y decoro con su pluma a una historia y a un personaje que lo horripilaban por su vulgar chabacanería. Quedó suprimida la escena de la estatua: una extravagancia inconveniente e impropia del teatro serio. No obstante, gracias al «avvocato veneto»¹²⁸, se añadió un importante detalle a la fulminación de don Juan, en el momento en que, tras la última impiedad proferida por el odioso personaje, desciende rauda del firmamento el castigo de Dios. Como bien se encargó de recalcar Goldoni en el prólogo de su obra y en su diario, el rayo fatídico cae de un cielo sin nubes, lo que carga la muerte natural de un fuerte componente religioso. De esta suerte se recordaba, sin decirlo expresamente, un pasaje famoso de Horacio, aquel en que el venusino, un epicúreo arrepentido, se desdecía de su irreligiosidad anterior, de la «insensata sabiduría» (*insanientis sapientiae*) de su juventud: «Diéspiter, cortando las nubes con un fuego resplandeciente, a menudo lleva sus tonantes caballos y su veloz carro a través del firmamento sereno»¹²⁹. El culto auditorio veneciano —hubo

una combinazione di cause seconde, dirette sempre dalle leggi della provvidenza» (*Memorie di Carlo Goldoni per l'istoria della sua vita e del suo teatro*, Florencia, 1831; insertas al final de la *Raccolta delle Commedie e Memorie di Carlo Goldoni*, Florencia, 1828, IV, p. XLII a). El comediógrafo italiano solo citó entre sus precedentes a Molière y a Tomás Cornelio (= Corneille), atribuyendo *El burlador de Sevilla* a Calderón de la Barca (bajo su nombre apareció *Tan largo me lo fiais*).

¹²⁸ Curiosamente, ese es el título que se quiso dar el autor y con el que aparece, por ejemplo, en las *Commedie scelte di Carlo Goldoni* publicadas en Londres en 1795.

¹²⁹ *Diespiter, / igni corusco nubila diuidens, / plerumque per purum tonantis / egit equos uolucrumque currum* (*Odas*, 1.34, 5-8). En otro poema reconoció Horacio: «Cuando truena, nos convencemos de que Júpiter reina en el cielo» (*Caelo tonantem credidimus / Iouem regnare* [*Odas*, 3.5, 1-2]). «Di tali prodigi piene abbiamo le sacre carte», escribió el propio Goldoni en el prólogo (p. 217), quizá ocultando la filiación clásica de su añadido. Se le escapa este matiz que creo importante a Paola Trivero, «Il convitato assente: *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto* di Carlo Goldoni», en Monica Pavesio (ed.), *Il convitato*

de pensar el dramaturgo— habría de coger al vuelo el mensaje y la moraleja: a buen entendedor, pocas palabras bastan. Pero Goldoni se equivocó de medio a medio en sus apreciaciones, de modo que su obra, privada del elemento teatral más sobrecogedor —los «despropósitos» del original español—, fracasó¹³⁰.

A juzgar por lo que queda del *Don Juan*, tampoco Byron quiso prescindir de aquel final efectista, si bien aclimatándolo a otras latitudes y transformándolo en una leyenda de raigambre familiar. En esta obra, verdadero compendio de todos los géneros poéticos, el comendador cede su puesto al fraile negro (*Black Friar*) de refulgente mirada que, por la noche, se aparece a don Juan en la abadía normanda de Amundeville¹³¹: aparentemente,

di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo. Atti del Convegno interuniversitario Università degli Studi di Torino. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere (11-12 giugno 2001), Edizioni dell'Orso, 2002, p. 112ss. El final del drama estuvo siempre acompañado de efectos especiales. En 1761 ardió un teatro en Viena durante la representación de una obra burlesca, intitulada *Das steinerne Gastmahl*, por la poca diligencia con que se apagó el fuego (Zeidler, «Beiträge zur Geschichte des Klosterdramas», pp. 90-91).

¹³⁰ El drama de Goldoni destruyó el *Don Juan*, como bien señalaron Farinelli (*Don Giovanni*, p. 127ss.), G. Ortelani en sus notas a la edición que maneja (p. 1315), Macchia (*Vita, avventure e morte di don Giovanni*, p. 21) y Umberto Curi (*Filosofía del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Paravia, 2002, p. 5ss.), y eso que después de su estreno fue la comidilla de Venecia que, en esa obra, el comediógrafo se había vengado de la infidelidad de una actriz, la *Passalacqua*, haciéndole recitar una tirada en la que, como pastora Elisa, refería su propia traición.

¹³¹ *Don Juan*, 16.20ss.; la abadía (en realidad Newstead Abbey, cerca del bosque de Sherwood, en Nottinghamshire) está descrita en 13.55ss. A mi juicio, se ha dado muy poca importancia a la aparición del *Black Friar*: los críticos literarios han mostrado más interés por el posible desenlace que pudo tener el trío compuesto por el héroe, lady Adeline y Aurora Raby que por el espectro (cf. B. Beatty, *Byron's Don Juan*, Londres-Sydney, 1985, p. 137ss. y, sobre todo, 180ss.; más comedido Truman Guy Steffan, «The Twice Two Thousand», en Edward E. Bostetter (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Don Juan*, Nueva Jersey, 1969, p. 67ss.). Para un crítico tan eminente como J. J. MacGann (*Don Juan in Context*, The

solo aparentemente a mi juicio, la duquesa de Fitz-Fulke. Por desgracia, su temprana muerte en el campo de Missolonghi impidió al gran poeta desentrañar el sentido que quería dar a esa espectral figura nocturna, llamada tal vez a desempeñar algún papel en el desenlace y que no por azar aparece en el poema justo cuando la estatua del comendador hacía su entrada en el drama; siempre y cuando, claro está, que la extensión del *Don Juan* no sobrepasara los veinticuatro cantos canónicos de Homero (pero cuarenta y seis tenía el *Orlando furioso* de Ariosto, y al vate británico lo perdía la vanidad de competir).

La continuación que, contra todo pronóstico, encontró la obra de Byron en el Nuevo Mundo de habla inglesa desperdició la sugestiva posibilidad de explotar hasta sus últimas consecuencias la aparición fruiluna de románticas negruras. Aun así, el joven Henry Morford (1823-1881) quiso despedir a su personaje con un digno final de ultratumba. Su poema primerizo, *The Rest of Don Juan*, que termina con el regreso del protagonista a la Sevilla paterna, supone que en su última fiesta el burlador recibió la visita de un hidalgo de cincuenta años, ricamente vestido de negro y calzado de tintineantes espuelas, con la poblada barba cuidadosamente cortada y señalado en la sien por una cicatriz. Este hombre enigmático se acercó a la mesa del anfitrión y murmuró unas palabras a su oído. Don Juan, levantándose entonces de su silla con un ademán de encolerizado orgullo, lo siguió fuera del aposento, cerrando al salir la puerta. Nadie volvió a verlo desde

University of Chicago Press, 1976, p. 135), el episodio del monje sirve solo para desenmascarar a la duquesa y al fantasma, burlándose así de las tradiciones góticas. Pero en esta aparición fantasmal se encierra algo más: la misma A. Barton (*Byron. Don Juan*, p. 78) destaca el halo misterioso, como sacrilego, expresado en la última *stanza* (17.14), que hubo en la noche de amor de don Juan con la duquesa de Fitz-Fulke (cuya lasciva sensualidad está indicada por el propio título: Fulke = *fuck*, cf. Barton, *ibidem*, p. 76). Byron no ha acabado de enseñar todas sus cartas.

entonces, pero la gente que en ese mismo día visitó el cementerio reparó en que, sobre un pedestal antes vacío, se levantaba la estatua del libertino, llevando el mismo atuendo que tenía en el momento de su desaparición¹³². Se produce, pues, un cambio de papeles y don Juan, petrificado, pasa a ocupar el puesto del comendador: a decir verdad, un trueque algo insulso.

Esta tenaz persistencia del elemento sobrenatural demuestra su valor esencial en la trama, a la que otorga una dimensión verdaderamente trágica. Gracias al desenlace de ultratumba el burlador se dignifica y su figura se hace rica en matices: puede, en sus sucesivas reencarnaciones, convertirse en un ateo a machamartillo¹³³, a la manera del conde Leoncio, o arrepentirse en el momento final de su vida¹³⁴; puede hacerse un malvado privado de toda conciencia, capaz de matar a su propio padre¹³⁵, o dejar

¹³² «One thing is certain, that that very day / The cemetery was visited, and there / Upon the pedestal we spoke of— lay / A figure of the Don, as fresh and fair / As ever marble imitated clay, / Dressed as he sat that night upon his chair. / The evil spirit, when the heart is sold, May just as well step forward and take hold» (7.87 en *The Rest of Don Juan. Inscribed to the Shade of Byron*, Nueva York, 1846).

¹³³ Esta faceta es la que se puso de relieve en una de las traducciones de la obra al alemán, cuando en 1710 se representó en Norimberga *Der gottlose Don Juan aus Molière* (Farinelli, *Don Giovanni*, p. 110; Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p. 360).

¹³⁴ En efecto, Antonio de Zamora imaginó un poco creíble arrepentimiento final, expresado sucintamente en cuatro versos: «¡Piedad, Señor! Si hasta ahora, / huyendo de tus piedades, / mi malicia se ha perdido, / tu clemencia me restaure» (p. 434 a). Recreó la contrición de don Juan mucho más poéticamente Zorrilla, aunque con sobreabundancia de calaveras, según la moda de entonces.

¹³⁵ Así es el don Juan de finales del siglo XVII (Rosimond, *Le nouveau festin du Pierre*, I 2 [pp. 327-28] = Shadwell, p. 27). La idea del parricidio viene de Dorimond y de Villiers, si es que estos no encontraron ya desarrollado este episodio en la obra italiana que les sirvió de base (recuérdese que ya el botarate que es el don Luis de Tirso golpea a su progenitor en *La santa Juana III*, 3.162 [BAE 237, p. 332 a]): el burlador de Dorimond brilla por su impertinencia al

de ser un pecador empedernido —no lo es el don Juan de Byron—, pero no puede renunciar a tener un insolente encuentro con el mundo de los muertos¹³⁶. Si se prescindiera de ese final lóbrego y espeluznante, su figura se empequeñecería y pasaría a convertirse en un personaje de cortos vuelos y fácilmente ridiculizable: como el viejo verde de la comedia nueva o el conde Almaviva de *Le nozze di Figaro*. Por eso los donjuanes de Grecia y Roma, salvando a Paris, no llegaron a alcanzar categoría de mito literario: les faltó la dimensión trágica. Y lo mismo cabe decir de otras figuras modernas, como el más amable y risueño seductor que fue Casanova¹³⁷.

hablar con don «Alvaros», su padre, y lo abofetea (*Le festin de Pierre*, I 4-5; v. 526 [p. 52]); después su criado, Briguëlle, anuncia que el anciano ha fallecido de pesar y de vergüenza, culpando de su muerte a su hijo en 748ss. (p. 66), hijo que fue su verdugo, según se dice en 1800 (p. 129) = Villiers, *Le festin de Pierre*, 768ss. (p. 205), cf. 1496 (p. 254), 1735 (p. 271).

¹³⁶ Bajo otro punto de vista, Ortega entrevió en el mito un ideal, el del hombre que está dispuesto a dar la vida por algo: «La leyenda de Don Juan... es un terrible drama. La inminencia constante de la muerte consagra sus aventuras, dándoles una fibra de moralidad» («Introducción a un “Don Juan”» en *Obras completas*, VI, Madrid, 1952², p. 136ss.). En estos artículos periodísticos publicados en 1921, carentes de una mano final, Ortega se refirió exclusivamente al *Don Juan* de Zorrilla, un drama por el que sintió especial atracción (cf. «La estrangulación de “Don Juan”», *Obras completas*, V, p. 242ss.; por cierto, el estrangulamiento del verso sigue perpetrándose hoy, y cada vez con mayor alevosía). En 1925 volvió el gran pensador a reivindicar a don Juan («Para una Psicología del hombre interesante», *Obras*, IV, p. 469).

¹³⁷ Como bien señaló M. Sauvage, dos carencias impiden que Casanova se convierta en un mito: le falta a su vida tanto un sentido ejemplar como un elemento trágico (*Le cas Don Juan*, p. 49).

III. LA MUJER SEDUCIDA

El galán ha de tener por fuerza un contrapunto femenino: la mujer engañada. Sin ella —sin ellas— su vida carece de razón de ser. De haber prevalecido los prejuicios de una sociedad patriarcal, en Grecia no hubiera sido de esperar sino silencio sobre el botín que apresa el varón en la contienda amorosa. Mas por una vez se invirtieron las tornas, y la mujer que dio réplica al burlador troyano se convirtió ella misma en un mito universal, devorando la fama de su seductor. En efecto, ante una figura como Helena el fogoso brío del galán amaina y su estrella como cortejador palidece sin remedio. La suprema beldad no tolera infidelidades. Al revés, es ella la que enamora a todo el mundo, frenando en seco los ímpetus del burlador de antaño, que se prenda de ella como un colegial quinceañero. Este eclipse final del mujeriego conquistador y el triunfo esplendoroso de la feminidad son las causas que han impedido advertir la fuerte relación que existe entre Paris y don Juan. En efecto, mientras el troyano se convirtió en un marido ejemplar, la carrera vertiginosa de don Juan prosiguió imparable su curso y solo se frenó de forma definitiva cuando Zorrilla decidió emparejarlo con doña Inés¹³⁸. Pero entonces, de no haber intervenido la muerte, el amor hubiera acabado asimismo por poner fin a la fuerza dramática del personaje: ¿qué interés tiene para el gran público la vida apacible y gris de un dichoso padre de familia?

Este y no otro fue el motivo de que decayese asimismo el interés por Helena mientras duró su matrimonio con Paris, hasta

¹³⁸ También el don Juan de *La venganza en el sepulcro* parece haberse enamorado sinceramente de doña Ana. Así lo asegura el propio burlador: «Mas no sé, Colchón, no sé / qué encanto tiene, qué hechizo / esta mujer que deshizo / este rayo que vibré... / y ya, tirano Cupido, / ni es rayo, furia ni enojo, / sino un rendido despojo / a un ángel que me ha vencido» (p. 379).

el punto de que, durante la antigüedad tardía, le robó el puesto en Troya otra mujer, protagonista de unos amoríos más trágicos y, por tanto, más interesantes para el público en general: la dulce Políxena, la hija de Príamo, la causante de que el rudo Aquiles perdiera la cabeza y no vacilase en traicionar a los griegos para conseguir su mano¹³⁹. Los poetas medievales, que muy sabiamente prefirieron seguir la escueta prosa de Dares a la narración más extensa de Dictis, supieron explotar a conciencia este verdadero filón literario. El *Roman de Troie* de Benito de Sainte-Maure (siglo XII), una obra que tanto influyó en la *General Estoria* alfonsí y después, a través de ella, en las *Sumas de Leomarte*, fue más allá, pues amenizó la monótona carnicería de la guerra interminable introduciendo, además de a Políxena, a otra mujer más: Briseida, la doncella que enciende la pasión en el pecho de Troilo y, muerto este, en el de Diomedes.

¹³⁹ El episodio tiene raíces más antiguas, quizá de tiempo helenístico (cf. Ernst Wüst, *RE* XXI.2 [1952], c. 1849), pero la relación de la *Priameia uirgo* con Aquiles data de más lejos: en los vasos griegos aparece pintada una escena en la que Troilo y Políxena son sorprendidos por el caudillo de los mirmidones junto a una fuente. Las circunstancias del enamoramiento del héroe griego divergen en los relatos de los diferentes autores, todos ellos tardíos. Según Dictis (*Historia de la guerra de Troya*, 3.2; cf. Juan Malalas, *Cronografía*, V [PG 97, c. 225]), Aquiles se prendó de Políxena al verla en el curso de un sacrificio que Hécuba ofrecía a Apolo (presumiblemente, Apolo Tímbreo). De creer a Filóstrato (*Heroico*, 51.3ss. [p. 64, 18ss. de Lannoy]), su amor por la troyana comenzó en el mismo momento del rescate de Héctor, ya que la doncella acompañó a Príamo cuando este se presentó en la tienda de Aquiles a pedirle que le devolviese el cadáver de su hijo (cf. asimismo Dictis, *Historia de la guerra de Troya*, 3.24; Juan Malalas, *Cronografía*, V [PG 97, c. 218 C, 220 A]). También Dares (*Historia de la toma de Troya*, 27) hizo arrancar el idilio del funeral de Héctor. Al decir de Servio, se enamoró de ella cuando combatía ante Troya (*escolio a la Eneida*, 3.321; cf. 6.57); pero lo normal es que sea la mujer la que se enamore del enemigo al contemplar desde la muralla su gallardía (así le ocurrió a Pisídice —la Tarpeya griega— con el propio Aquiles en el asedio de Metimna).

Por su parte, la comedia de Tirso nos presenta a tres desposadas seducidas por el burlador, dos de ellas nobles (la duquesa doña Isabela y doña Ana de Ulloa) y una plebeya (Aminta), a las que se une una linda pescadora, Tisbea¹⁴⁰, no comprometida previamente con ningún hombre. Entre la heroína griega y las mujeres de la comedia española media un abismo. Un simple detalle permite apreciar la diferencia. Si la figura de Helena, alabada o zaherida, mantuvo inmarcesible su fulgor a través de los siglos, las víctimas de don Juan¹⁴¹, por el contrario, apenas dejaron huella en el teatro posterior. En las obras de los epígonos españoles de Tirso (*La venganza en el sepulcro* y *No hay plazo que no se cumpla*), en el teatro italiano¹⁴² y en Goldoni —y, por tanto, en Mozart— solo encontró cabida una doncella insignificante en la comedia original, doña Ana de Ulloa, quizá por respeto a la casa del comendador. Pero Molière no sintió escrúpulo alguno al cambiar el nombre de la protagonista del drama, sin mucho éxito por su parte, pues otros se apresuraron a imitar su ejemplo. En el corazón de nuestro pueblo solo caló de verdad la doña Inés de Zorrilla, la redentora del perdulario libertino. Precisamente por ese motivo.

¹⁴⁰ En *Tan largo me lo fiais* aparecen las variantes Arminta y Trisbea, lectura esta última que defiende ingeniosamente A. Rodríguez López-Vázquez (*El burlador*, p. 15ss.) suponiendo que es anagrama de Beatriz.

¹⁴¹ Es muy significativo que, frente a la pluralidad de apelativos que recibieron los personajes femeninos, el nombre de don Juan haya permanecido invariable a lo largo del tiempo, recibiendo pequeñas alteraciones según las circunstancias (es Don John en *The Libertine* de Shadwell, por ejemplo); solo una vez, en una comedia representada en la Alta Engadina en 1673, el protagonista fue sustituido por un más gilvicentino don Duardo (Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, p. 364). También en la ópera *L'empio punito* de Acciaiuoli el burlador tomó el nombre de Acrimante, un remedo de Ariosto.

¹⁴² Así en la obra de Juan de Biancolelli y en la del Pseudo-Cicognini (Gendarme de Bévotte, *Le festin de Pierre*, p. 344 y 393 respectivamente: «la figlia del Commendatore Oliola» [Ulloa]). *Il convitato di pietra* y el Pseudo-Cicognini son mucho más fieles al original de Tirso que las comedias francesas.

La primera pregunta o, mejor dicho, la cuestión capital a la que debemos dar respuesta estriba en apurar la responsabilidad de la mujer en estos devaneos amorosos, esto es, en discernir si sobre ella recayeron todas las culpas o si, por el contrario, se adjudicaron eximentes para justificar su comportamiento.

1. La mujer, en el banquillo

El hondo dramatismo y las tristes consecuencias que tuvo el rapto de Paris propiciaron que los griegos, tan dados a opinar sobre todo, se planteasen una y otra vez la parte de culpa que le cabía en aquel fatídico adulterio a la reina de Esparta. Dentro de la variedad de respuestas, una cosa queda clara: Helena es la primera *femme fatale* de la historia, en cierto modo bien a su pesar¹⁴³. En la *Iliada*, su inigualable hermosura tiene en sí algo de trágico, como si tan peregrina y sin par belleza —al igual que todas las demás desmesuras— estuviese predestinada a causar el mal. Poco importa que Helena sufra, que en momentos de desesperación llegue a increparse a sí misma, llamándose «cara de perra»¹⁴⁴ o «perra»¹⁴⁵. Una fuerza mayor, el sino fatal de su propia beldad, la arrastra contra su deseo. En realidad, la culpa no es suya, sino de Afrodita, pues el amor de Helena fue la recompensa que la diosa prometió a Paris, en caso de que este la antepusiese a las otras dos deidades en el certamen de belleza¹⁴⁶. Así se lo reprocha

¹⁴³ Sobre Helena, cf. Bethe, *RE* VII.2 (1912), c. 2824ss., y Stoll en el *Lexicon* de Roscher, I.2 (1886-1890) c. 1928ss.; A. Ruiz de Elvira, «Helena. Mito y etopeya», *Cuadernos de Filología Clásica*, 6 (1974) 95 ss. = *Estudios mitográficos reunidos en homenaje al autor por sus discípulos*, Madrid, 2001, p. 295ss.

¹⁴⁴ *Iliada*, 3.180 δαῖτη αὐτ' ἐμὸς ἔσκε κυνώπιδος.

¹⁴⁵ *Iliada*, 6.344, δᾶερ ἐμεῖο κυνὸς κατομηχάνου ὀκρουέσσης, 356 εἶνεκ' ἐμεῖο κυνός.

¹⁴⁶ Cf. Ovidio, *Heroidas*, 16.15ss.; 17.117ss. Claro está que los héroes homéricos son muy reacios a admitir su culpa: Agamenón descargó su propia responsabilidad —el agravio inferido a Aquiles— sobre Zeus, la Moira y la Erinis (*Iliada*, 19.86ss.).

la propia heroína a la Señora de Chipre en un amargo parlamento: «De seguro me llevarás más allá, a las ciudades populosas de Frigia o de la placentera Meonia, si allá también vive algún mortal que te sea querido»¹⁴⁷. En otra ocasión, hablando de sí misma y de Paris, sale de sus labios una triste confesión: «Zeus nos dio un destino cruel, a fin de que en el futuro seamos objeto de canto para los hombres»¹⁴⁸. En definitiva, tanto Helena como Paris son víctimas de una suerte fatal a la que no pueden resistirse.

Si la *Ilíada* nos presenta a una mujer que se entrega con resignación a un hado trágico, la Helena de la *Odisea*, totalmente distinta, sabe tomar iniciativas por su cuenta. Brilló su astucia cuando, poco antes de la toma de Troya, Ulises, disfrazado de andrajoso mendigo, entró en la ciudad sitiada para espiar sus fuerzas y probablemente para ultimar los detalles de la traición de algunos principales troyanos¹⁴⁹. En aquella ocasión fue Helena la única que lo reconoció y lo llevó a su palacio, donde, después de lavarlo y ungirlo con aceite, le prometió que no lo delataría.

¹⁴⁷ Δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεις ἠπεροπεύειν; / ἢ πῆ με προτέρω πολίων εὐ ναιομενῶν / ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς, / εἴ τίς τοι καί κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων (*Ilíada*, 3.399-401). Los dioses impulsaron a Helena a cometer un acto vergonzoso, se dice asimismo en la *Odisea*, 23.222. Pero los escoliastas pusieron entre óbelos los versos 218-24 porque «cojean en cuanto al sentido», y no sin cierta razón.

¹⁴⁸ Οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω / ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἰοίδιμοι ἐσσομένοισι (*Ilíada*, 6.357-58). La Helena de Draconcio atribuyó también a una fuerza superior su liviandad amorosa: *hoc nam fata iubent uel nos hoc Iuppiter urget* (*Romúleas*, 8.535). Como en la historia de Dictis (*Historia de la guerra de Troya*, 1.9-10), en Draconcio juega un papel fundamental el parentesco divino de Helena y Paris: los dos son descendientes de Zeus. Otro tanto recalcó su contemporáneo Juan Malalas (*Cronografía*, V [PG 97, c. 184 A-B]). En esta lejana consanguinidad había insistido ya Díon de Prusa (*Discursos*, 11.50).

¹⁴⁹ La traición de Anténor y de Eneas no se encuentra en la *Odisea*, pero debe de ser una tradición antigua (la de Heleno consta por Conón, F Gr Hist 26 F 1.34, p. 201 Jacoby).

Confiado en su palabra, Ulises le descubrió los planes de los aqueos y a continuación regresó a su campamento, no sin hacer antes con su espada una carnicería entre los dárdanos. «Entonces las demás troyanas prorrumpieron en agudos alaridos. Pero mi corazón se alegró, pues ya mi mente se había inclinado a volver de nuevo a mi hogar»¹⁵⁰. Estas palabras equivalen a una confesión de parte en toda regla. No cabe mayor prueba de que Helena traicionó de nuevo a su marido —el tercero de la lista, Deífobo—, a los dioses del hogar y a su patria de adopción.

Pocos días después, cuando el fatídico caballo de madera fue llevado intramuros de Troya, Helena acudió a contemplarlo en compañía de su esposo, dio tres vueltas en derredor de la colosal imagen y llamó por su nombre a los caudillos de los aqueos que, encerrados dentro del vientre del monstruoso corcel, oyeron sus voces enternecidos y con los nervios a punto de estallar¹⁵¹. El sentido último del ritual llevado a cabo por la heroína se nos escapa, pero todo parece indicar que se trataba de una ceremonia lustral

¹⁵⁰ Ἐνθ' ἄλλα Τρωαὶ λίγ' ἐκόκκουν· αὐτὰρ ἔμὸν κῆρ / χαίρω', ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι / ἄψ οἰκόνδ' (*Odisea*, 4.242ss. y en especial 259-61). La conversación y el concierto de Helena con Ulises hallaron asimismo cabida en la *Pequeña Iliada* de Lesca (Proclo, *Crestomatía*, p. 107, 5ss. Allen; Apolodoro, *Epítome*, 5.13). Que la princesa intervino en la paz final lo admitió incluso Dión de Prusa en su ingeniosa contrahechura de Homero (*Discursos*, 11.122). Según Eurípides (*Hécuba*, 243), Helena reveló en puridad a Hécuba la identidad de Ulises: esta es la versión que conoció Plauto, *Báquides*, 962-63 (o, mejor dicho, la comedia griega sobre la que se basó).

¹⁵¹ *Ibidem*, 4.271ss. Estuvo a punto de contestarle Ánticlo, pero Ulises le amordazó la boca con sus manos. Relataron asimismo la dramática escena la *Pequeña Iliada*, frg. 26 Bernabé; Apolodoro, *Epítome*, 5.19, y Trifiodoro, 454ss.; la omitieron Virgilio y Quinto de Esmirna, quizá por considerar el episodio poco digno de una epopeya: ya algunos editores antiguos hicieron atetesis de los versos 285-89; «285-8 were surely composed as an alternative to 280-4...; 285-6 are inconsistent with 282-3» (A. Heubeck-St. West-J. B. Hainsworth, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford, 1998, I, p. 212).

o mágica para favorecer el buen éxito de la treta griega¹⁵². Fuera como fuese, la Helena de la *Odisea* ha dejado de ser un juguete en manos del destino para convertirse en una mujer que se labra a conciencia su futuro. Ahora bien, esta asunción de responsabilidad implica también una asunción de culpa. Y la culpa era gravísima.

Entre estos dos polos, inocencia y culpabilidad de la reina, se movió el juicio de la posteridad¹⁵³. La imagen de la mujer fatal sufrió un progresivo deterioro a raíz del declive del caballeresco mundo homérico. La responsable de haber provocado una guerra

¹⁵² Que encerraba esa significación se desprende de otras ceremonias parecidas: los troyanos dan tres vueltas en torno de la pira funeraria (Virgilio, *Eneida*, 6.229; 11.188ss.) y por tres veces se echa tierra sobre la tumba del muerto (cf. Horacio, *Odas*, 1.28, 36), de quien se despiden los asistentes al duelo llamándolo por su nombre, probablemente otras tres veces (la *conclamatio*: Terencio, *Eunuco*, 348; Virgilio, *Eneida*, 11.97; Ovidio, *Fastos*, 3.563; Mau, *RE* III.1 [1897] cc. 347-48), al igual que en este episodio Helena invoca a los caudillos griegos imitando las voces de sus mujeres, mas no para darles el último adiós, sino para hacerlos venir en una especie de *euocatio*. Por lo general, no comprenden el ritual llevado a cabo por Helena los comentaristas, aunque Malcolm Davies («Clymax and Structure in *Odyssey* 8.492-520: Further Reflections on Odysseus and the Wooden Horse», *Symbolae Osloenses*, 75 [2000] 57) señala correctamente la relación de sus actos con la magia.

¹⁵³ Hubo un excéntrico intento de reescribir la leyenda de Troya eximiendo por completo de culpa a la reina espartana. Baste dedicarle una breve mención en esta nota. En efecto, en Terapnas los lacedemonios adoraban a Helena como a una divinidad (cf. Alcman, frg. 7 Page; Isócrates, *Helena*, 63), probablemente una antigua diosa de la vegetación (cf. su culto como Ἐλένη δένδριτις en Rodas y el árbol consagrado a Helena en Teócrito, 18.48; M. P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Religion*, University of California Press, 1972, p. 73ss.). De ahí que un poeta del siglo VII a. C., Estesícoro, muy empapado de ideales dorios, se atreviera a dar el audaz paso de escribir su famosa palinodia (frg. 15 Page), que conocemos a través del *Fedro* platónico (243 A, cf. *República*, 586 C): los dioses, habiendo decretado la perdición del reino de Príamo, enviaron a Troya un fantasma, una réplica de Helena, mientras esta durante la contienda se encontraba realmente en Egipto. En esta versión edulcorada introdujo Heródoto fundamentales variantes, prescindiendo del εἶδωλον, pero exculpando asimismo a Helena (*Historia*, 2.112-20).

asoladora no pudo esquivar por más tiempo los dardos de justificadas censuras, sobre todo cuando despertó en la Hélade un espíritu más crítico, menos dado a los heroísmos bélicos y más sensible a los padecimientos del pueblo llano. De resultas de la revolución social, económica y política acaecida en los siglos VII y VI a. C. se produjo una inversión de valores que tuvo por resultado que Helena, la hija de Zeus, la mujer de sin par belleza, pasara a ser Helena la adúltera, la causante de muertes innumerables por los caprichos de su lujuria. La mayoría de los autores que trataron de la saga troyana, escribieran en prosa o en verso, emitió sobre ella un juicio condenatorio.

Mas tampoco le faltaron defensores a la heroína a partir de las premisas sentadas en la *Ilíada*. Safo, en una oda memorable¹⁵⁴, comparó los efectos de la pasión erótica con los síntomas de una patología morbosa causada por Afrodita, la hija de Zeus urdidora de engaños: es que, como dijo en otro lugar, el amor sacude la mente igual que el viento en el monte zarandea las encinas¹⁵⁵. El mejor ejemplo de cómo el ser amado se convierte en algo preferible a cualquier cosa en la vida lo dio Helena, que abandonó todo —marido, hija y padres— por seguir a Paris¹⁵⁶. La poetisa de Lesbos, pues, presenta a la reina de Esparta como una víctima del amor,

¹⁵⁴ Frg. 31, 6ss. Lobel-Page (antes el propio Arquíloco había proclamado que el deseo ciega los ojos, roba el sentido y traspasa los huesos [frg. 86 y 95 Adrados = 112 y 104 Diels]). Las imitaciones de Safo, innumerables (cf. Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, 3.962; Teócrito, 3.106ss), llegaron por mil vericuetos hasta el Medievo. Un ejemplo más lo tenemos en el Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 405. Cf. la imitación burlesca de Tirso, *La vida y muerte de Herodes*, 1.723ss. [BAE 238, p. 231 b]).

¹⁵⁵ Frg. 47 Lobel-Page.

¹⁵⁶ Frg. 16, 5ss. Lobel-Page. Lo mismo vino a decir, con menos fuerza, Alceo (frg. N 1, 3ss. Lobel-Page), aplicando a Helena el calificativo de «enloquecida» (ἐκμάνεισα). Desde entonces fue común que los poetas definiesen el amor como una μανία o furor, «locura» (cf. Horacio, *Conversaciones*, 2.3.325; Propertio, *Elegías*, 1.1, 7 y 26; Ovidio, *Remedios de amor*, 581; de ahí el juego

una especie de enfermedad que todo lo puede y que anula la voluntad de quien la padece.

La misma idea de fatalidad inexorable la desarrolló de manera original Esquilo en su *Orestía*¹⁵⁷. Siguiendo una tradición muy cara a la mentalidad arcaica, el poeta trató de adivinar en el propio nombre de Helena la razón de su singular comportamiento y hasta de su propio destino. En efecto, los nombres propios, que nunca son indiferentes, encierran en sí mismos la clave de la dicha o de la adversidad que se cierne sobre la persona que los lleva (*nomen omen*), y Elena (Ἑλένη), en un juego etimológico que explica, como sucede en algunos diálogos platónicos, la esencia del portador del nombre, es ἑλένας, ἑλανδρος, ἐλέππολις, esto es, destructora de naves, destructora de hombres y destructora de ciudades.

Por último Gorgias, en un original intento de *épater le bourgeois* exonerando a Helena de culpa, trajo a colación con gran inteligencia el problema del libre albedrío, haciendo una síntesis original de los postulados de la *Iliada* y de Safo. A su juicio, el famoso adulterio pudo deberse a seis causas: capricho de la fortuna, designio de los dioses, decreto del destino, raptó por la fuerza, persuasión o amor¹⁵⁸. Pues bien, en ninguno de esos supuestos le cabe a la mujer responsabilidad alguna por la infidelidad cometida. En

de palabras *amans/amens* en Plauto (*El mercader*, 82) y Terencio (*La mujer de Andro*, 218). Donosas definiciones del amor —entre ellas las de «furor» y «locura»— en Tirso, *La elección por la virtud*, 1.274ss. (BAE 237, pp. 58-59); cf. *La fingida Arcadia*, 3.586-87 «el amar / todo es locura» (BAE 242, p. 101 b).

¹⁵⁷ *Agamenón*, 689-90.

¹⁵⁸ Ἡ γὰρ τύχης βουλήμασι καὶ θεῶν βουλευμασι καὶ ἀνάγκης ψηφίσμασιν ἔπραξεν ἃ ἔπραξεν, ἢ βία ἀρπασθεῖσα ἢ λόγοις πεισθεῖσα <ἢ ἔρωτι ἀλοῦσα> (frg. 11, 6 en H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín⁴, 1922, II, p. 251 = ed. Diels-Kranz, Zurich-Dublín¹⁶, 1952, II, p. 289). A estas causas añadió Ovidio una más: la soledad de Helena, abandonada por su marido para realizar un viaje a Creta; de ahí su veredicto, también absolutorio: *Helenen ego crimine soluo* (*Arte de amar*, 2.371; cf. *Remedios de amor*, 773ss.).

los tres primeros, porque nadie puede oponerse al hado ni a los deseos de la divinidad; en el rapto, porque la culpa recae sobre quien lo lleva a cabo y no sobre quien lo padece; en la persuasión, porque la palabra es poderosa señora y obliga a obedecer a quienes convence; y, finalmente, en el amor, porque este, de ser un dios, es irresistible y, si es una enfermedad humana (ἀνθρώπινον νόσημα, la idea que empezó a esbozar Safo), es más una desgracia que un delito. A partir de Gorgias, la exculpación de Helena se convirtió en campo abonado donde ejercitar el ingenio (Isócrates), y los oradores (Dión de Prusa, Filóstrato) se tomaron incluso la libertad de fabular libremente sobre la saga épica, si así les placía o parecían pedir tal invento las circunstancias. Pero el tema fundamental, la cuestión del libre albedrío, fue ampliamente explotado por la tragedia¹⁵⁹, la comedia nueva¹⁶⁰ y el epigrama¹⁶¹.

¹⁵⁹ Eurípides, tan original en sus planteamientos, aprendió bien la teoría de Gorgias y la aplicó sabiamente a varias heroínas y en especial a un caso todavía más monstruoso: el de Pasífae, la mujer que se prendó de un toro. En efecto, el amor de la reina de Creta es una locura involuntaria impuesta por la divinidad, como reconoce desesperada la heroína: «Hemos enloquecido por el golpe de un dios..., mi mal no es voluntario» (ἐκ θεοῦ γὰρ προσβολῆς ἐμηνάμην..., ἔστι δ' οὐχ ἐκούσιον κακόν [Cretenses, 9-10 en D. L. Page, *Greek Literary Papyri. Poetry*, Cambridge, Mass.-Londres, 1950, p. 74]). Entonces, si la pasión ha ocurrido contra su deseo, ¿qué delito se puede imputar a la desgraciada? La misma línea de argumentación esgrime la propia Helena, cuando los criados de Menelao, dispuesto en principio a matarla, se la llevan como si fuera una cautiva más. La responsable de todas las desgracias, según ella, es Afrodita. «Castiga a la diosa», desafía Helena a su marido (*Las troyanas*, 948ss.), «y sé más fuerte que Zeus, que tiene poder sobre todas las demás divinidades, pero es esclavo de esta» (τὴν θεὸν κόλαζε καὶ Διὸς κρείσσων γενοῦ, / ὃς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει / κράτος, κείνης δὲ δοῦλός ἐστι). Y más adelante (1042) califica su falta como «enfermedad enviada por los dioses» (τὴν νόσον τὴν τῶν θεῶν). Idéntica excusa se pone en la *Andrómaca*, 680: Helena cometió adulterio «no por propia voluntad, sino obligada por los dioses» (οὐχ ἐκούσ', ἀλλ' ἐκ θεῶν; quien habla es Menelao). No es de extrañar que también el don Juan de Shadwell, inmerso en la polémica de la predestinación, negase el libre albedrío (*The Libertine*, p. 56).

¿Qué hizo Tirso al enfrentarse a esta cuestión? Lo primero que conviene destacar es que fray Gabriel no condenó ni echó la culpa de su extravío a las mujeres ultrajadas. Aunque estén a mil leguas de poseer la grandeza trágica de Helena, todas ellas han caído en los engaños de don Juan, luego son más víctimas que pecadoras¹⁶². Por decirlo en la jerga inquisitorial, «de parte de ellas

¹⁶⁰ El mozallete juerguista de la comedia suele excusar sus desafueros achacándolos a sus pocos años y al mucho vino (Menandro, *La rapada*, 139ss.; *La mujer de Samos*, 339ss.; cf. Plauto, *La comedia de la ollita*, 795 *per unum atque impulsu adulescentiae*; *La comedia de la cestita*, 158-59 *compressit uirginem adulescentulus*, / <ui>, *uinulentus, multa nocte, in uia*; *Truculento*, 828 *animi impos uini uitio*; Terencio, *Formión*, 823; sobre la tiranía del amor cf. Plauto, *Tres monedas*, 666ss.). Al mismo subterfugio recurre incluso un viejo verde, Demifón (Terencio, *Formión*, 1017). Hegión encuentra cuatro atenuantes a la violación cometida por Ésquino: «la noche, el amor, el vino, la juventud» (Terencio, *Los hermanos*, 470). Otra solución: Onésimo, recitando engoladamente una tirada trágica, echa la culpa a «la naturaleza, que nada sabe de leyes» (Menandro, *Los amigables componedores*, 1123).

¹⁶¹ En un epigrama famoso, Calímaco confiesa que se presentó en casa del efebo Arquino involuntariamente (ἄκων, no ἐκόν), forzado por el vino y el amor (*Epigramas*, 42 Pfeiffer = *Antología griega*, 12.118, 1ss.).

¹⁶² La bibliografía sobre el tratamiento dado a las mujeres en esta obra es amplia y, a veces, descaminada, atribuyendo al dramaturgo prejuicios que son propios de toda su época: J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, p. 42ss; Serge Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, 1971, p. 566ss.; Ruth Lundelius, «Tirso's View of Women in *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, 27 (1975) 5-14; *Carlos Feal Deibe, «El burlador de Tirso y la mujer», *Symposium*, 29 (1975) 300-13; D. Rogers, *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, p. 40ss.; Francisco Ruiz Ramón, «Don Juan y la sociedad del burlador de Sevilla: La crítica social», en sus *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March-Cátedra, 1978, p. 71ss.; Armand E. Singer, «Don Juan's Women in *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, 33 (1981) 67-71, moderando con *bonhomie* los excesos teóricos de la erudición de los jóvenes *scholars* estadounidenses; Constance Rose, «Reconstructing Tisbea», en Charles Ganelin-Howard Mancing (eds.), *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, Purdue University Press, 1994, pp. 48-57 («Tisbea is a serious study in self-deception»); Ann Davies, *The Metamorphoses of Don Juan's Women. Early Parity to Late Modern Pathology*,

no hubo malicia, antes sencillez»¹⁶³. A pesar de esta exculpación, los personajes femeninos de *El convidado de piedra* tienen todos un modo de pecado original, porque el mercedario, al darles vida, partió de un prejuicio generalizado en su tiempo, un prejuicio que hunde otra vez sus raíces en la cultura clásica tamizada por la tradición judeocristiana: la volubilidad, la insustancialidad de la condición femenina¹⁶⁴. «Son todas opinión y pareceres»¹⁶⁵, «veleta» y

Spanish Studies, 28, Lewiston, 2004. La mayoría de estos estudios destaca la culpa que tuvieron estas mujeres en labrar su propia perdición. No sin una pizca de ironía observa F. Márquez que todas «hubieran podido evitar su desgracia con nada más que un elemental proceder virtuoso» (*Orígenes y elaboración*, p. 151). Pero entonces el burlador no hubiera sido el burlador, así como tampoco hubiera habido comedia si las doncellas tentadas hubiesen sido unas santas. Otros autores ven detrás de este retrato poco agraciado del sexo femenino la mano negra de un fraile misógino. Pero, curiosamente, una de las razones que indujo a Farinelli a negar a Tirso la autoría del *Burlador* fue que si, como había dicho A. Durán (*BAE* 5, p. XI), el mercedario representaba a los hombres como tímidos y a las mujeres como decididas y fogosas, no ocurría así en esta obra, que constituía el reverso de la medalla (*Don Giovanni*, p. 69). Ni que decir tiene que también fray Gabriel supo sacar punta a los defectos femeninos en implacables tiradas burlescas (cf. *Burlador*, 2.168ss.; *Quien no cae no se levanta*, 2.685ss. [*BAE* 236, pp. 382-83]; *La venganza de Tamar*, 1.115ss. [*BAE* 238, p. 403-04]). Es una pena que Laura Dolfi no incluyese *El burlador* en su estudio «La mujer burlada. (Para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)», *Boletín de la Real Academia Española*, 66 (1986) 299-328.

¹⁶³ Con estas palabras se absuelve de su posible culpa a la mujer del bigamo (Madrid, BN ms. 848, f. 209r). Y así también perdona don Juan de Mascarenhas el desliz de Leonor: la mujer «no le juzgaba casado; / su engaño creyó apacible, / y la ignorancia invencible / excusa todo pecado. / Faltando el consentimiento, / no hay culpa en la voluntad: / no sintió su beldad / sin conyugal sacramento / que amor le aposesonase» (*Escarmientos para el cuerpo*, 3.83-91 [*BAE* 239, p. 144 a-b]). Sobre la distinción entre pecado voluntario y pecado por ignorancia, establecida con toda nitidez en el siglo XII, cf. J. le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, 1981, p. 289ss.

¹⁶⁴ En la *Appendix Perottina* a Fedro la fábula que cuenta la conocida historia de la matrona de Éfeso tiene por título, si no se trata de una invención del propio Perotti, *Quanta sit inconstantia et libido mulierum* (15).

¹⁶⁵ *Burlador*, 3.727.

«débil caña»¹⁶⁶, aunque en la mujer, por ironías del destino, esté depositado el honor del hombre¹⁶⁷. *Varium et mutabile semper femina*, había sentenciado Virgilio¹⁶⁸ en lapidaria frase nominal. El mercedario no le va a la zaga en la estimación despreciativa del bello sexo: «La mujer más constante / es, en efeto, mujer», se dice de Isabela¹⁶⁹, y «Al fin, al fin es mujer», de Aminta¹⁷⁰.

El segundo punto que conviene resaltar es que, al poner en escena las tropelías del burlador, Tirso —como Ovidio en el *Arte de amar*¹⁷¹— se desembarazó hábilmente de una traba importante: el adulterio. Un cierto pudor —o, mejor dicho, el temor a transgredir

¹⁶⁶ *Burlador*, 1.369. «Su lengua» es «liviana» (*Burlador*, 2.522). En las comedias de Tirso se pueden espigar otros ejemplos parecidos, como «La más firme mujer / frágil cuerda viene a ser / y la más cuerda, de lana» (*Amar por razón de estado* [BAE 5, p. 167 b]). Es «sombra, flor, pluma, sueño, / la palabra en la mujer» (*Los balcones de Madrid* [*ibidem*, p. 563 b]). Una excepción es Estela: «Una caña firme al viento» (*El amor y la amistad* [*ibidem*, p. 329 b]). Pero tampoco el varón queda libre de reproches: «¡Ay hombres, plumas al viento!», exclama doña Inés en *La santa Juana III*, 1.844 (BAE 237, p. 307 a).

¹⁶⁷ «¡Ah, pobre honor! Si eres alma / del hombre, ¿por qué te dejan / en la mujer inconstante, / si es la misma ligereza?» (*Burlador*, 1.153ss.). De la misma manera se lamenta don Sancho de Urrea: «¡Válgame Dios! ¡Que las leyes / del mundo fundado hayan / la honra en una mujer! / ¡En una pluma liviana / el honor, de tanto peso!» (*El celoso prudente* [BAE 5, p. 625 b]). Cf. «¡Ah ley del mundo, que ignorante / puso el honor en la mujer!» (Lope, *La portuguesa y dicha del forastero* [BAE 34, p. 170 b]).

¹⁶⁸ *Eneida*, 4.569-70. Es un monumento a la misoginia la larga tirada que pronuncia Eunomía en Plauto, *La comedia de la ollita*, 123ss. (cf. otras sentencias semejantes en *El soldado fanfarrón*, 887ss.; *El mercader*, 512ss.; *El cartaginesito*, 210ss.; *Truculento*, 465ss.). Según Propercio (*Elegías*, 2.25, 22), *nulla diu femina pondus habet*, «ninguna mujer tiene peso largo tiempo» (de ahí su *levitas* o «livianidad», contrapuesta a la *grauitas* del poeta). «Es mudanza la mujer» (*La mejor espigadera*, 2.355 [BAE 238, p. 303 a]). Refuta la sentencia virgiliana el Enrique de Ávalos tirsiano: «Poetas, los que decís, / que es vario animal [la mujer], mentís» (*Cautela contra cautela* [BAE 5, p. 510 b]).

¹⁶⁹ *Burlador*, 1.357-58.

¹⁷⁰ *Burlador*, 3.68. Sobre la escasa consideración de la mujer cf. Apéndice IV.

¹⁷¹ 1.31; 2.599-600; 3.25-26; cf. asimismo *Remedios del amor*, 386.

una convención social— debió de embargar al mercedario al componer su obra, pues su don Juan pervierte a doncellitas alocadas que están prometidas y se hallan a punto de casarse, no a virtuosas matronas¹⁷². En las cuatro barrabasadas que comete durante la acción el protagonista, el matrimonio, intocable, queda a salvo de toda veleidat erótica, salvo en el episodio de Aminta —y aun en este caso el marido no consuma el sacramento; luego, a efectos canónicos, la boda es nula, y así se encarga de advertirlo el propio galán—. El don Juan seductor de mujeres casadas es un adorno, un postizo añadido a su figura por los dramaturgos posteriores. A fin de dar tintes más oscuros al personaje, Molière lo convirtió en «l'espouseur du genre humain»¹⁷³, un eco quizá del «marido de todas las mujeres» que fue César; y este «esposador» es un racionalista impío y descreído que se ríe de todo y mancilla sin escrúpulo alguno el sacramento matrimonial¹⁷⁴. Pero cada época tuvo sus límites. El héroe de Molière

¹⁷² Por ello me parece exagerado decir, con Robert ter Horst, «Epic Descent: the Filiations of Don Juan», *Modern Language Notes*, 111 (1996) 268 que «Don Juan makes a mockery of marriage by exploiting it for selfish, sensual desire».

¹⁷³ *Le festin de Pierre*, II 4 (p. 32 = p. 378). Retoman la definición tanto Rosimond: «L'épouseur de tout le genre humain» (*Le nouveau festin du Pierre*, II 5 [p. 342]) como Tomás Corneille: «L'épouseur de tout le genre humain» (*Le festin de Pierre*, p. 5) e, insistiendo, «l'épouseur bannal» (p. 40). Carrille afirmó asimismo en la obra de Rosimond: «Mon maistre épouserait ma foy toute la terre» (*Le nouveau festin du Pierre*, I 1 [p. 326]).

¹⁷⁴ De los ejemplos de su impiedad, el más llamativo es la contestación burlesca que dio don Juan a Sganarelle cuando este le reprochó su irreverencia: «C'est une affaire entre le Ciel et moy, et nous la demelerons bien ensemble» (*Le festin de Pierre*, I 2 [p. 8 = p. 362]). El burlador de Molière es un malvado que, para colmo, acaba por convertirse en lo peor del mundo: un hipócrita redomado (V 2 [pp. 66-67 = p. 403ss.]). Pero obsérvese que la definición que da Sganarelle de su amo («de plus grand scelerat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un Diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ny Ciel, ny Sainct, ny Dieu, ny loup garou, qui passe cette vie en veritable beste brute, en pourceau d'Epicure, en vray Sardanapale» (I 1 [p. 3 = p. 358] = Corneille, *Le festin de Pierre*, pp. 4-5) remonta a Villiers, *Le festin de Pierre*, 520ss. (p. 190), pero antes a *Leontius*:

únicamente llegó a hacer salir del convento, rompiendo sus votos, a «dona» Elvira¹⁷⁵; y esto lo sabemos de oídas, por confesión del propio protagonista. A mayores audacias llegaron poco después Rosimond y, siguiendo acucioso sus pasos, Shadwell¹⁷⁶. Antonio de Zamora, pecando todavía de timorato, mencionó de pasada las dos o tres «clausuras rotas»¹⁷⁷ en un esfuerzo por extremar la truculencia

como don Juan, Leoncio «nach solcher gottlosen Lehr [la de Maquiavelo] lestlich gar nichts mehr glaubt, weder Himmel noch Höll, weder Gott noch ewige Straffen der Verdambten» (Bolte, «Ueber der Ursprung der Don Juan-Sage», p. 377). Otro punto de relación más entre el drama jesuítico y el teatro profano.

¹⁷⁵ «J'ay fait reflexion que pour vous espouser je vous ay dérobée à la closture d'un convent, que vous avés rompu des voeux qui vous engageoient autre part, & que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses» (*Le festin de Pierre*, I 3 [p. 13 = p. 365]); lo mismo en Corneille, *Le festin de Pierre*, p. 13). El comendador don Jorge, una figura que tiene gran parecido con don Juan, no llegó a escalar la tapia del convento donde profesaba de monja su amada Mari Pascuala (*La santa Juana II*, 3.496ss. [BAE 237, p. 286]). Como recuerda J. Rousset, la primera vez que aparece una mujer noble raptada de un convento es en el *Ateísta fulminato* (*Le mythe de Don Juan*, p. 101); pero en realidad no se trata de un convento, sino del templo de las Vestales (Macchia, *Vita, aventure e morte di Don Giovanni*, p. 129).

¹⁷⁶ En *Le nouveau festin de Pierre*, de Rosimond, don Juan ayuda a su amigo Félix a sacar a la joven Dorinda, a la que su padre había encerrado en un templo, por un medio «infalible»: prendiéndole fuego (II 6 [p. 342ss.]); Fournel ve en esta escena una réplica literaria del incendio que, según la fama, provocó en su propio palacio el conde de Villamediana para poder gozar de la reina Isabel de Valois). En *The Libertine* de Shadwell tiene lugar la misma acción, y aunque el incendio del convento de monjas, donde ha profesado la hermana de don Bernardo, no transcurre en escena, como dice Gendarme de Bévoite (*La légende de Don Juan*, p. 341), sino detrás del decorado, sí se ve correr a varias personas gritando «¡Fuego!», y se oye pedir socorro a las religiosas, asaltadas por el burlador y sus compinches (pp. 86-87): la tendencia a complicar las cosas alcanza cotas cada vez más altas e increíbles.

¹⁷⁷ *No hay plazo que no se cumpla* (BAE 49, p. 412 a). En otra comedia de Tirso pudo reprochar Pacheco a don Gabriel Zapata: «Quebrantáis sacras clausuras, / sacáis d'ella a vuestra dama»; pero doña Serafina no era una novicia, sino que se hallaba interna en el colegio de doncellas de Aranjuez, un encierro de donde en realidad no había salido (*En Madrid y en una casa* [BAE 5, p. 551 a]).

sacrílega de su don Juan¹⁷⁸, transformado en un nuevo Tarquinio¹⁷⁹. Un siglo después, y con la revolución romántica a sus espaldas, Zorrilla se atrevió a poner en escena lo que en los siglos XVII y XVIII hubiese sido impensable en España: la irrupción del burlador en la clausura y el subsiguiente rapto de una novicia.

2. Mujeres nobles y mujeres plebeyas en *El burlador*. Reminiscencias clásicas

Un teólogo como Tirso, que se rebela ante la idea de la predestinación, fustigada explícitamente en *El condenado por desconfiado*, no justifica lo bastante los motivos que mueven a las mujeres a rendirse ante el galán. La fragilidad del sexo supuestamente débil no parece a primera vista suficiente excusa. La conquista amorosa sucede en un abrir y cerrar de ojos, casi sin galanteo previo, contra la opinión que expresa Tirso en otras comedias¹⁸⁰. Pero, como se ha advertido antes, la magia de la seducción no se puede reducir a una ecuación matemática ni tiene una secuencia lógica. El amor carece de porqué (*Quod quaeris, «quare» non habet ullus amor*)¹⁸¹.

¹⁷⁸ Una «mala bestia» lo llama su criado Camacho (*ibidem*, p. 419 a); «babilisco o fiera», «humano monstruo», su padre don Diego (p. 422 a), y «fiera, asombro, monstruo», doña Ana (p. 428 b). Son epítetos que, en su mayor parte, aparecen ya en *La venganza en el sepulcro* de Córdova y Maldonado.

¹⁷⁹ Colchón dice a doña Ana en *La venganza en el sepulcro*: «Pues, por Dios, doña Lucrecia, / que según lo que imagino, / que habéis hallado un Tarquino / que os deje burlada y necia» (pp. 362-63; la comparación con Lucrecia la repite Colchón en p. 381). Tal es el calificativo que le da Camacho en Antonio de Zamora: «el Tarquino de Triana» (p. 412 b), «don Juan Tarquino» (p. 428 a). También el criado Jácomo, aterrado ante los excesos de tanta maldad inútil por parte de su amo, exclama: «My Master's very Tarquin» (Shadwell, *The Libertine*, p. 78).

¹⁸⁰ «Amor se cobra por plazos / (como censo), por desvelos, / suspiros, penas, recelos; / pero no a fuerza de brazos» (*El castigo del penseque* (BAE 5, p. 80 c). «No es árbol la mujer / que ofrece el fruto forzado» (*El mayor desengaño*, 2.674-75 [BAE 238, p. 147 a]).

¹⁸¹ Propercio, *Elegías*, 2.22A, 14.

Por ello, el amante prefiere estar silencioso a perderse en palabras: es «idiota en labios, elocuente en ojos»¹⁸². «Mucho habláis cuando no habláis», profiere lánguidamente Tisbea¹⁸³, ya prendada de don Juan, a quien bien podría aplicarse lo que dice Tirso de don Gabriel Zapata: que «hechiza visto y voluntades muda»¹⁸⁴. Por otra parte, tampoco se le pueden pedir explicaciones al burlador, que tiene bastante con satisfacer su propia lujuria y usurpar la ajena.

Por dos veces, en efecto, don Juan se arroga una identidad falsa¹⁸⁵: por eso es «un hombre sin nombre»¹⁸⁶, un eco, sí, del

¹⁸² *Celos con celos se curan* (BAE 5, p. 365 c). Don Guillén afirma: «Pocas [palabras] hablan los amantes» (*El amor y la amistad* [*ibidem*, p. 335 b]); confirma Leonisa: «Amábades antes más, / y hablábades antes menos» (*Esto sí que es negociár* [*ibidem*, p. 248 a]), y remacha don Juan de Meneses: «A veces habla el silencio / más que la lengua y la pluma» (II, p. 874 b). En efecto, «más tiene de vizcaíno / el amor, que de elocuente» (*Cautela contra cautela* [BAE 5, p. 502 c]; cf. *La Peña de Francia*, 1.330ss. [BAE 237, p. 121 b]), y «amor que palabras halla / tan falso es cuanto elocuente» (*La vida y muerte de Herodes*, 1.169-70 [BAE 238, p. 225 b]). Son estos los pasajes en los que debería haber reparado Charles V. Aubrun, en vez de afear al primer burlador su pobreza de imaginación frente a la fantasía desbordada de los donjuanes románticos («Le *Don Juan* de Tirso de Molina: essai d'interpretation», p. 36). A fin de cuentas, «contradice / al mucho hacer mucho hablar», como proclama don Ruy Díaz en *Las mocedades del Cid* (*segunda parte*) de Guillén de Castro (BAE 43, p. 275 c). Como suele suceder, la fuente es clásica: *saepe tacens uocem uerbaque uultus habet* («a menudo un rostro callado tiene voz y palabras»), dijo Ovidio (*Arte de amar*, 1.573).

¹⁸³ *Burlador*, 1.609. «Mucho habláis», repite Tisbea poco después (1.695). Las cartas de amor «hablan poco y dicen mucho» (*La Peña de Francia*, 1.631 [BAE 237, p. 126 b]).

¹⁸⁴ *En Madrid y en una casa* (BAE 5, p. 546 a).

¹⁸⁵ La suplantación de personalidad no es infrecuente ni en la comedia antigua (cf. el *Anfitrión* de Plauto o el *Eunuco* de Terencio, así como los consejos de Ovidio al amante para evitarla [*Arte de amar*, 1.741ss.]), ni en la renacentista: en la *Hispaniola*, de Juan de Maldonado, el galán enamorado goza a Crisíola haciéndose pasar por su novio.

¹⁸⁶ *Burlador*, 1.15. Compárense los siguientes diálogos de Tirso: «¿Vuestro nombre? —No le tengo. — ¿Cómo no? / —Mi nombre y patria / os tiene de

Ulises/Nadie homérico, pero también reflejo de una moda muy extendida desde el Renacimiento: la parodia de la inculpabilidad (recuérdense los poemas satíricos *Nemo*, de Ulrico de Hutten [1513, ampliado en 1516]¹⁸⁷, y *Niemand*, de Jorge Schan¹⁸⁸). Esta

estar oculto» (*Privar contra su gusto* [BAE 5, p. 356 c]); «¿Quién eres? —«Un hombre solo» (*El árbol del mejor fruto*, 2.910-11 [BAE 238, p. 92 b]); «¿Quién eres, hombre?»...—«Soy un soldado bisoño / del Cid, que aún no tengo nombre» (*El cobarde más valiente*, 2.402ss. [BAE 239, p. 32 b]), y «¿Quién va?» —«Un hombre» (*Siempre ayuda la verdad*, 2.604 [BAE 243, p. 140 a]). Cf. Lope, *El rey don Pedro en Madrid* (BAE 5, p. 594 b): «Y tú ¿quién eres? —Un hombre. No te alteres»; *El maestro de danzar* (BAE 34, p. 90 c): «Que yo no soy ladrón — ¿Pues quién? —Un hombre». Tirso dio a este hombre encubierto una réplica femenina: «Curioso deseo ver esta hermosura, / esta exageración, esta pintura, / esta mujer sin nombre» (*Los balcones de Madrid* [BAE 5, p. 557 b]).

Otro tópico, a lo que parece, se encierra en los celebradísimos versos con que don Juan, a la pregunta del rey: «¿Quién eres?», contesta: «¿Quién ha de ser? / Un hombre y una mujer» (*Burlador*, 1.22-23). Un muy cercano paralelo lo ofrece una escena de enredo de Lope: inquiera don Luis: «¿Quién es?», y responde Hernando: «¡Qué pregunta en vano! / Partido el genero humano, / un hombre y una mujer» (*Los milagros del desprecio* [BAE 34, p. 247 c]).

¹⁸⁷ *Ulrichi ab Hutten equitis Germani opera quae extant omnia (collegit edidit variisque annotationibus illustravit Ernestus Josephus Herman. Münch, Berlín, 1821, I, p. 150ss. y II, p. 306ss.)*. El poema —nacido de la indignación que le causó al humanista la mala acogida que tuvo en Alemania a la vuelta de su viaje de estudios a Italia— parte de un pasaje bíblico: «Ille ego sum Nemo, de quo sacra littera dicit: / ipse sibi vitae munera Nemo dedit»; en la edición ampliada se sustituye «sacra... dicit» por «monimenta loquuntur»). Señala Münch que esta sátira, la más lograda de Hutten, tuvo muchas imitaciones en diferentes lenguas, sobre todo, en francés (*ibidem*, II, p. 302). La edición tiene algunas erratas: señalo οντιδανός και ἄκικιο por οὐτιδανός και ἄκικυς y *sympiniumque* por *sympuuiumque* (i.e. *simp*).

¹⁸⁸ Publicado por J. Bolte, «Georg Schans Gedichte vom Niemand», *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, 9 (1896) 72-88. La idea viene de Hutten: dado que «Nadie tiene la culpa», toma la palabra en estas poesías «der unschuldige Niemand». Un personaje de Lope se disfrazó de Nadie: el infanzón don Tello en *El rey don Pedro en Madrid* (BAE 5, p. 607 c): «¿Quién va?». —«Nadie». —«¿Nadie?». —«Nadie». Como me recuerda D. López-Cañete, un corresponsal de Erasmo (ep. 506 Allen) se llamó Alvarus Nemo; es identificado normalmente con Álvarez Gómez de Ciudad Real.

repetida suplantación de personalidad, por otra parte, es un subterfugio de que se vale nuestro dramaturgo para curarse en salud, previendo las airadas protestas de la aristocracia de su tiempo por el triste papelón que le había sido asignado en la comedia¹⁸⁹. De hecho, las hembras que se dejan engañar por el burlador a cara descubierta son las villanas. Las nobles, en cambio, se entregan a otra persona, no a don Juan, quien usurpa la personalidad del verdadero novio (como Zeus suplantó la identidad de Anfitríon y también, según dijeron algunos, la de Tindáreo)¹⁹⁰. Este es el enfurecido reproche que, por el mismo motivo, Zorrilla puso en boca de don Luis, el chasqueado rival:

No sois vos, don Juan, quien gana
Porque por otro jugasteis¹⁹¹.

También en esto hay diferencias entre unas y otras víctimas. Es de notar que las plebeyas, antes de acceder a los deseos de

¹⁸⁹ A juicio de Mayer (*Doktor Faust und Don Juan*, Frankfurt a. Main, 1979, p. 116), Tirso quiso vengarse de algunos nobles, sin por ello poner en tela de juicio a la nobleza en su conjunto. Pero, como señala con acierto F. Rico, «a poco que hurguemos, en *El burlador de Sevilla* no hay figura limpia de mácula» («La salvación de Don Juan», p. 251).

¹⁹⁰ Según el escoliasta a *Odisea*, 23.218-24, el mismo ardid empleó Paris merced a las mañas de Afrodita, uniéndose a Helena tras haber tomado la figura de Menelao. La posible conexión entre don Juan y el mito de Anfitríon la percibió ya *J. L. Bachès, «Don Juan avant Don Juan», *L'information littéraire*, n.º 5, noviembre-diciembre 1993, pp. 13-15. Por emplear una expresión de Tirso, el burlador viene a ser un «usufructuario» de otras personas (*El amor médico* [BAE 5, p. 383 b]): un eco del *uxor usuraria*, 'la mujer tomada en usufructo' o 'en préstamo' de Plauto (*Anfitríon*, 498, 980).

¹⁹¹ *Don Juan Tenorio*, 2.365-66 (p. 164). De la misma manera dice Catalinón de su amo: «Gozará en su nombre otra mujer» (*Burlador*, 2.145), y el propio don Juan confiesa: «El trueque adoro» (2.504). A esta suplantación hay que añadir los famosos «perros muertos» (cf. G. Delpy, «Reflexions sur *El burlador de Sevilla*», *Bulletin Hispanique*, 50 [1948] 463ss.).

don Juan, le hacen jurar que se casará con ellas y lo emplazan ante Dios en el caso de que no cumpla su juramento —y no promesa— de matrimonio¹⁹², como si quisieran hacer bueno el dicho de que «el honor se fue a la aldea / huyendo de las ciudades»¹⁹³. Las aristócratas, más ligeras de cascos, están decididas de antemano a consumir su amor antes del matrimonio; lo que ignoran es que don Juan ocupará el puesto de su verdadero amante. Cometido el fatal desliz, una aristócrata acomodaticia como la duquesa Isabela se consuela pensando, pragmática, que su deshonra puede arreglarse con una boda: «No será el yerro tanto / si el duque Octavio lo enmienda»¹⁹⁴. Y así ocurrirá al final gracias a unas componendas cortesanas. En cuanto a doña Ana, que hace una aparición fugaz en la obra, su perfil es tan inasible que hasta no se sabe a ciencia cierta si fue violada o no; de su inocencia sale garante el propio burlador¹⁹⁵, pero la dama, quien mejor

¹⁹² *Burlador*, 1.938-42; 3.271-84. En su primer encuentro Tisbea repitió tres veces: «¡Plega a Dios que no mintáis!» (1.620, 636, 696), cayendo en la cuenta más tarde, cuando la cosa ya no tenía remedio, de que quien no mentía era su pretendiente Coridón (1.656). El segundo juramento dado a Isabela está hecho en nombre de don Octavio (cf. J. Casaldueiro, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, 1975, p. 31, abordando la cuestión desde otro punto de vista). En cuanto al primero, no se sabe si fue don Juan quien juró casarse o si, en realidad, fue doña Isabel quien le recordó su compromiso. La importancia de este juramento se recalca en *Los balcones de Madrid* (BAE 5, p. 560 b-c). Pero, desde tiempo inmemorial, las promesas de amor se las lleva el viento (Ovidio, *Arte de amar*, 1.631ss.). Sobre la mayor moralidad de las mujeres plebeyas cf. Apéndice V.

¹⁹³ *Burlador*, 3.107-08. El Honor, un villano, dice: «No me estiman en poblado, / villa, corte, ni ciudad, / que de ellas han desterrado / al Honor y a la Verdad» (*No le arriendo la ganancia*, 384ss. [BAE 236, p. 50 b]). «No hay noble buen pagador», sentencia Diana en *El celoso prudente* (BAE 5, p. 613 b), y con ella concuerda Gulín en *Tanto es lo de más como lo de menos*, 3.61-62: «Ahora los señores / son tan malos pagadores» (BAE 238, p. 384 b).

¹⁹⁴ *Burlador*, 1.189-90.

¹⁹⁵ «A tu hija no ofendí, / que vio mis engaños antes» (*Burlador*, 3.963-64, cf. 3.1053).

debería saber la cuestión, califica a don Juan de «homicida de mi honor»¹⁹⁶. De Aminta más vale no hablar: es una pobre infeliz que, atónita ante las grandezas nobiliarias, se desvanece por ponerse el «doña» antes del nombre¹⁹⁷, y eso que antes de entregarse a don Juan presume muy orgullosa de que en Dos Hermanas «hay romanas Emilias.../ y hay Lucrecias vengativas»¹⁹⁸.

Mucho más brío se observa en Tisbea, la plebeya altiva, arisca y desdenosa con los hombres que, para su desgracia, encuentra en don Juan la horma de su zapato. Los pescadores que en vano la cortejan se quejan de su «soberbia», «locura y confianza»¹⁹⁹, cualidades que la acercan más a la Dido virgiliana que a la Helena de Homero²⁰⁰. Precisamente por su carácter hosco es la hermosa

¹⁹⁶ *Burlador*, 2.519. Idéntica expresión —«homicida de mi honor»— usa la Elvira de Lope en *El rey don Pedro en Madrid* (BAE 5, p. 596 b), y don Juan en *La portuguesa y dicha del forastero* (BAE 34, p. 168 c). Dudan los comentaristas sobre si se llevó a cabo la violación de doña Ana o no (la da por hecha Catalinón en 3.614). Se inclina por aceptarla James Mandrell (*Don Juan and the Point of Honor*, p. 70, aduciendo en n. 17 los distintos pareceres sobre la cuestión). La doña Ana del Pseudo-Cicognini alardeó de «la ben munita, e custodita rocca del mio honore» (Gendarme de Bévoite, *Le festin de Pierre*, p. 402). Tampoco el don Juan de Goldoni logró vencer su castidad (*Don Giovanni Tenorio*, IV 2 [pp. 259-62]). Sobre doña Ana, «el amor imposible» del burlador, escribió bellas páginas M. Sauvage (*Le cas Don Juan*, p. 37ss.).

¹⁹⁷ «Tan bien engañada está / que se llama doña Aminta» (*Burlador*, 3.439-40). Otra mujer de Tirso, Leonisa, finge estar «muerta por un don» (*Esto sí que es negociar* [BAE 5, p. 263 b]). También la Charlotte de Molière sueña con convertirse en una señora cuando le pregunta a Pierrot: «Si tu m'ayme, ne dois tu pas estre bien ayse que je devienne Madame?» (*Le festin de Pierre*, II 3 [p. 26 = p. 375]).

¹⁹⁸ *Burlador*, 3.212-15 (para otras menciones a Lucrecia cf. Apéndice III). Pero con Emilia se equivoca Tirso: ninguna mujer de ese nombre tuvo fama en Roma por haberse dado la muerte tras sufrir una violación; incluso una vestal de esa familia fue condenada en el 114 a. C. por estupro (Klebs, *RE* 1 [1893], c. 590 s.v. *Aemilius* n.º 153).

¹⁹⁹ *Burlador*, 1.1039-1040. La propia Tisbea confiesa que «de esta costa burla hacía» (3.392), cf. 1.379ss., 1023ss.

²⁰⁰ La comparación la establece el mismo Tirso (*Burlador*, 1.899-900).

pescadora la única que, al parecer, queda fuera del reparto final de novios que, a la desesperada, hace el rey de España para satisfacer a tanta mujer herida con un compromiso matrimonial aceptable para todos: el desenlace banal y un tanto exasperante de tantas comedias de Tirso y de Lope²⁰¹, pesada herencia de la comedia antigua.

El parecido entre el burlador y Eneas no termina ahí, como bien señaló A. Castro²⁰². Igual que Eneas se echó a cuestras a su padre Anquises a fin de librarlo de perecer en la destrucción de Troya, de la misma manera don Juan lleva sobre los hombros a Catalinón para evitar que se ahogue en la rompiente de la playa. «Anquises le hace Eneas», esto es, Eneas [don Juan] convierte a Catalinón en Anquises, exclama Tisbea al ver ese extraño salvamento²⁰³. Otro punto más de enlace: tanto don Juan como Eneas llegan náufragos a una tierra en la que las dos mujeres — la pescadora y la reina de Cartago— que van a caer en sus brazos vivían antes a su aire, libres de cuitas amorosas. La conexión

²⁰¹ Tenía toda la razón el gracioso Barón cuando jocosamente criticó el teatro de su tiempo porque su trama acababa «en cuatro o seis desposados, / como comedias de España»: un remedo de los finales de Plauto y Terencio (Andrés de Claramonte, *De lo vivo a lo pintado* [BAE 43, p. 545 b]). Claro es que el teatro europeo tardó mucho tiempo en cortar amarras con el legado de la Antigüedad. Fruto de la herencia clásica es todavía en el siglo XVIII Fígaro, el sustituto del esclavo ingenioso y enredador que, en la Comedia nueva, ayuda a su amo enamorado: un triunfo del neoclasicismo.

²⁰² «El Don Juan de Tirso y el Eneas de Virgilio», *De la España que aún no conocía*, México, 1972, III, p. 149ss. También D. Rogers llamó la atención sobre la acumulación de citas clásicas en el episodio de Tisbea (*Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*, pp. 57-58). Cf. últimamente Rosa Navarro, «Dos burladores. Don Juan Tenorio, en la estela de Eneas», *Scriptura*, n.º 17 (2002): *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Lleida, pp. 263-277. Curiosamente, C. Rose se acuerda en primer lugar de Ulises y solo en segundo lugar de Eneas («Reconstructing Tisbea», p. 53). Otra reminiscencia clásica —el cuento apuleyano de Cupido y Psique—, en la que tanto insiste James Mandrell (*Don Juan and the Point of Honor*, p. 62 ss.), no me parece en este caso pertinente.

²⁰³ *Burlador*, 1.502. Sobre Eneas y Anquises cf. Apéndice II.

entre los dos personajes la vuelven a poner de relieve los versos en los que el burlador justifica la artera traición que se dispone a cometer:

«¡Buen pago
a su hospedaje deseas!»
—«Necio, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago»²⁰⁴.

Pero de estas semejanzas no puede deducirse que don Juan sea un simple «desdoble de Eneas». Por la cabeza de Tirso rondan otros recuerdos clásicos. Tisbea es la única mujer que traza un parangón entre el incendio de su cabaña, su desastrado fuego amoroso y la destrucción de Troya:

Mi pobre edificio queda
Hecho otra Troya en las llamas,
Que después que faltan Troyas,
Quiere amor quemar cabañas²⁰⁵,

²⁰⁴ *Burlador*, 1.900-01. Este pasaje recuerda muy de cerca los versos que Tirso pone en boca de Evandra: «Los engaños / temo que otro huésped hizo / a la viuda de Cartago» (*El mayor desengaño*, 1.359-61, cf. 1.438-41, 2.942 y 3.443 [BAE 238, p. 126 b, 127 b, 152 a, 160 b, en este último caso imprimiendo «Dios» por «Dido», errata que no se encuentra en la edición de Blanca de los Ríos, II, p. 1218 b, ni en el v. 2685 de la edición virtual de la Universidad de Navarra]). Cf. «Si los dos Eneas y Dido / en amor y engaños fuistes» (*El amor médico* [BAE 5, p. 397 b]); «En balde... blasonan Didos / hazañas que proponen las ideas, / si, faltando el valor, sobran Eneas» (*En Madrid y en una casa* [ibidem, p. 545 a-b]); Leoncio «es el Eneas de esta casta Dido», la emperatriz Carola (*La república al revés*, 2.911 [BAE 239, p. 87 b]).

²⁰⁵ *Burlador*, 1.989-902. Otro punto de vista adopta John K. Walsh en «Tisbea's «Fire»: The Imagery of Tirso's *El burlador de Sevilla*, Vélez de Guevara's *La serrana de la Vera*, and Lope's *La mejor enamorada, la Magdalena*» (en Josep M. Sola-Solé y George E. Gingras (eds.), *Tirso's Don Juan. The Metamorphosis of a Theme*, The Catholic University of America, 1988, pp. 74-85): Tisbea es una «mujer esquiva» y varonil, como la Gila de Vélez de Guevara (la coincidencia

paralelo en que la propia Tisbea vuelve a insistir después al recordar la «Troya de mi cabaña»²⁰⁶. También el mar embravecido que arroja a la playa a los naufragos «está hecho Troya»²⁰⁷, y don Juan es comparado al «caballo griego»²⁰⁸. Como se ve, no paran de acumularse las alusiones a la tragedia de Ilio. Pero aún hay una tercera reminiscencia clásica. Los versos en que Catalinón execra al primer inventor de la nave recogen un *topos* muy antiguo:

¡Mal haya aquel que primero
pinos en la mar sembró
y que sus rumbos midió
con quebradizo madero!
¡Maldito sea el vil sastre

verbal entre Tirso y Vélez había sido advertida ya por Farinelli, *Don Giovanni*, p. 312). Wardroper trajo a colación, como paralelos, las figuras de Laurencia en *Fuente Ovejuna* y de Diana en *El desdén con el desdén*. Pero en las comedias de Tirso hay muchas mujeres parecidas (por ejemplo, la Diana de *El celoso prudente*), mujeres que el dramaturgo compara a la Anajárete clásica, escrita por él *Anajarte (En Madrid y en una casa* [BAE 5, p. 544 c]; *El celoso prudente* [*ibidem*, p. 612 c]; *La república al revés*, 2.55 [BAE 239, p. 74 b]; cf. Lope, *La Dorotea* [BAE 34, p. 24 b]).

²⁰⁶ *Burlador*, 3.344. Con el incendio de Troya es parangonado también el cortejo de hachas que acompaña el cadáver de don Gonzalo (2.575ss.). Para otras alusiones a este tema en el teatro de Tirso cf. Apéndice x.

²⁰⁷ *Burlador*, 1.504. En principio solo parecería que hubiera de entenderse ‘está la mar deshecha’. Pero Troya evoca de manera inmediata el incendio, por lo que, a mi entender, otra vez busca aquí Tirso el contraste entre dos elementos opuestos, el fuego (que, como se verá después, inspirará Cupido) y el agua (que, mar por el momento, se convertirá más tarde en el llanto del amante); de ahí que don Juan diga después: «Vivo en vos, si en el mar muero», contraponiendo el ardor que le inspira Tisbea a la frialdad de la muerte que estuvo a punto de sufrir en la playa. Para otros juegos de palabras en Tirso cf. Apéndice XVI.

²⁰⁸ *Burlador*, 1.613. Para otras menciones al caballo de Troya en Tirso cf. Apéndice IX.

que cosió el mar que dibuja
con astronómica aguja,
causa de tanto desastre!²⁰⁹

Si bien es verdad que, como apunta en nota don Américo, la imprecación al primer nauta aparece en una poesía de Horacio²¹⁰, con todo, se aproximan mucho más a la idea aquí expresada unos anapestos de Séneca, en los que no falta ni siquiera la referencia a la toma del rumbo por la posición de las estrellas:

Osado a maravilla fue el primero que con tan frágil nave rompió el piélagos traicionero y, dejando la tierra a sus espaldas, entregó su vida a las livianas brisas y, cortando el mar con inseguro curso, pudo confiarse a un delgado madero, estableciendo una linde hartamente estrecha entre el camino de la vida y el de la muerte. Nadie todavía conocía los astros, ni se tenía práctica de las estrellas que

²⁰⁹ *Burlador*, 1.541-48. No creo que se pueda respetar el *Tisis* de la *princeps*, como hace Hunter. La expresión contraria, con alusión expresa al πρώτος εὐρετής o primer inventor, en «Bien haya, amén, quien inventó la guerra» (*Los amantes de Teruel* [BAE 5, p. 701 b]). Lo normal es la maldición, tradicional en la comedia antigua (cf. Plauto, *Beocia*, frg. 1): «Mal haya el primero, amén, / que las armas inventó» (*El árbol del mejor fruto*, 3.806-07 [BAE 238, p. 110 b]; cf. para la construcción *La república al revés*, 2.46ss. [BAE 239, p. 74 b]); «Mil veces maldiga el cielo / al inventor que los gustos / cifró en el errante vuelo / de un pájaro codicioso» (*La vida y muerte de Herodes*, 1.1127-30 [BAE 238, p. 238 a]) y 2.566-569: «Maldiga el hado fiero / al inventor primero / que a riesgo puso en la silvestre caza / la vida» (*ibidem*, p. 248 a); «¡Ah, gramática maldita, / mal haya quien te inventó!» (*Ventura te dé Dios, hijo*, 1.84-85 [BAE 242, p. 338 b]); «¡Oh, mal haya el inventor / que del centro de la tierra / sacó para hacernos guerra / tu peligroso valor [del oro]!» (*El honroso atrevimiento*, 2.591-94 [BAE 243, p. 87 b]). Pero no falta una bendición: «Bendiga el cielo al que inventó la pluma, / el que el papel halló, letras y tinta» (*ibidem*, 3.433-34 [p. 96 a]).

²¹⁰ *Odas*, 1.3, 9ss. Menos convincente es el paralelo de 1.14. Acepta esta fuente Luis Vázquez en su edición (p. 137), citando unos *Poetarum flores* recogidos por A. Mancinello, contra la expresa y atinada advertencia de M^a Rosa Lida.

dibujan el firmamento; todavía la nave no podía evitar las lluviosas Híades²¹¹.

La nave a que alude el texto fue Argo. Salta a la vista que Tírso, al escribir esas redondillas, tuvo muy en cuenta las desdichas de Medea, otra mujer que, como Tisbea, fue abandonada por su galán. Deseoso de dar una clave para la cabal comprensión de cuanto está diciendo, el gracioso cierra su maldición contra los navegantes con una alusión directa al seductor griego, no fuera que al auditorio se le escapase el cruel sino que aguardaba a la pobre pescadora que iba a ser pescada en las redes de Cupido²¹²:

²¹¹ *Medea*, 301ss. (*Audax nimium qui freta primus / rate tam fragili perfida rupit / terrasque suas post terga uidens / animam leuibus credidit auris / dubioque secans aequora cursu / potuit tenui fidere ligno / inter uitae mortisque uias / nimium gracili limite ducto. / Nondum quisquam sidera norat, / stellisque quibus pingitur aether / non erat usus, nondum pluuias / Hyadas poterat uitare ratis*). Cf. Propercio, *Elegías*, I 17, 13-14: «¡Ay, muera el primero que armó naves y velas y abrió camino contra la voluntad del abismo!» (*Ah, pereat quicumque ratis et uela parauit / gurgite et inuito primus fecit iter!*). Todos estos pasajes son eco, en definitiva, de unos versos célebres de Eurípides, unos versos que fueron imitados a su vez por Ennio en una tirada no menos famosa, citada varias veces por Cicerón: «¡Ojalá la nave Argos no hubiese volado a través de las sombrías Simplégades a la tierra de Colcos, ni otrora hubiese caído el pino cortado en los valles del Pelio, ni hubiese dado remos a las manos de los valientes paladines que fueron para Pelias en demanda del vellocino dorado!» (Εἶθ' ὄφελ' Ἀργούς μὴ διαπτάσθαι σκάφος / Κόλχων ἔς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας / μὴδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε τμηθεῖσα πεύκη, / μὴδ' ἐρετμῶσαι χέρας / ἀνδρῶν ἀρίστων, οἱ τὸ πάγχρυσον δέρας / Πελία μετήλθον [Eurípides, *Medea*, 1ss. = Ennio, *Medea*, 246 Vahlen = CIII Jocelyn; los célebres versos, recordados ya por Aristófanes [*Ranas*, 1382], están puestos en boca de la nodriza de Medea]). Es probable que Tírso imitara no a Séneca directamente, sino a otro poeta de su tiempo; pero lo que importa es el clarísimo recuerdo de la saga de los argonautas. Un parlamento parecido pronuncia Ninfa en *La condesa bandolera*, 1.884ss. (*BAE* 236, p. 253 b).

²¹² Así lo hacen sentir las propias palabras de Tisbea: «Amor, no es suerte poca / no ver, tratando en redes, / las tuyas amorosas» (*Burlador*, 1.472-74). Es

¡Maldito sea Jasón,
y Tifis maldito sea!

Siguiendo la norma de Tirso, que se recrea en volver al cabo de un tiempo sobre un tema dado, Tisbea repite el mismo lamento en el acto tercero, cuando ya se ha consumado su deshonor:

¡Maldito el leño sea
que a tu amargo cristal halló camino,
antojo de Medea,
tu cáñamo primero o primer lino,
aspado de los vientos
para telas de engaños e instrumentos!²¹³

Como se ve, en la mente de Tirso se agolpan los recuerdos clásicos no bien entra en escena la gentil pescadora. Por un lado, se indica el triste abandono en que dejaron a la mujer seducida dos héroes de la antigüedad —Jasón y Eneas—; por otro, se señala la funesta consecuencia de los amoríos adúlteros de Paris y Helena, esto es, el incendio de Troya. Y en el encuentro de Tisbea con Isabel a no falta tampoco una alusión al rapto de Europa, en una especie de *crescendo* mitológico:

¿Sois vos la Europa hermosa
que esos toros os llevan?²¹⁴

un tema común, como el tópico del cazador cazado (cf. Ovidio, *Arte de amar*, 1. 645ss.; *Privar contra su gusto* [BAE 5, p. 346 a]; *El Aquiles*, 1.738 [BAE 242, p. 20 b]). Ya Plauto comparó al amante con un pez (*Comedia de los asnos*, 178; *Báquides*, 102; *Truculento*, 35ss.; cf. Ovidio, *Arte de amar*, 1.45ss., 391ss.; 3.425ss.).

²¹³ *Burlador*, 3.349-54. «Antojo de Medea» plantea dificultades, pues no se puede referir a la nave. Quizás se deba suponer la existencia de una laguna en el texto.

²¹⁴ *Burlador*, 3.373-74.

Tisbea es la figura mejor construida de la comedia. Tirso ha querido darle un empaque especial, asignándole un lenguaje gongorino²¹⁵, multiplicando en torno suyo las menciones a la antigüedad y rodeándola de hombres y mujeres que llevan pomposos nombres griegos (su padre Anfriso, su pretendiente Coridón, la amiga Antandra²¹⁶); quizá solo para señalar la distancia que media entre lo que la infeliz quiere ser —una réplica femenina de don Juan, pero casta— y lo que va a ser en realidad —una mujer engañada en sus amores—: «que siempre las que hacen burla / vienen a quedar burladas»²¹⁷. Las demás hembras de Tirso carecen de la solidez necesaria para ser perdurables, como si su única función dramática fuera la de corroborar con sus desventuras la veracidad de la máxima: «¡Mal haya la mujer que en hombres fía!»²¹⁸.

²¹⁵ Su oscuridad deliberada ha dado pie a que se introdujera un feo lunar en el texto de la *editio princeps*. En el Apéndice XIV salvo, según creo, ese disparate.

²¹⁶ Antandra es el nombre de una amazona que muere a manos de Aquiles en *La continuación de Homero*, de Quinto de Esmirna (1.43 y 531). Esta es la formación correcta del nombre, y no Antandria; cf. Tisandra en Lope, *La Arcadia*, V (BAE 38, p. 134 a). Es probable que tenga razón López-Vázquez (*ed. cit.*, p. 15) al corregir «Usindria» en «Lucinda» (y Lucinda es el nombre de una pastora en *La Arcadia lopesca*).

²¹⁷ *Burlador*, 1.016-17. La misma advertencia hace Catalinón a su amo: «el que vive de burlar / burlado habrá de acabar» (*Burlador*, 2.311-12; para este cambio de papeles en el teatro de Tirso cf. L. Dolfi, «El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina», en I. Arellano-B. Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la edición de clásicos españoles)*, Madrid-Pamplona, 2000, p. 52ss.). No otra es, en definitiva, la doctrina que predica el viejísimo refrán (cf. Esquilo, *Coéforos*, 314-15: δρᾶσαντι παθεῖν, / τριγέρον μῦθος ταῦτα φωνεῖ) «Quien tal hace que tal pague» (*Burlador*, 3.958, 974, 1.050; *Los hermanos parecidos*, 739, 881 [BAE 236, p. 87 a, 90 b]; *Doña Beatriz de Silva*, 3.353 [BAE 238, p. 47 a]; *La fingida Arcadia*, 3.410 [BAE 242, p. 98 a]). La otra sentencia, «que no hay plazo que no llegue, / ni deuda que no se pague» (*Burlador*, 3.932-33), se repite en *La santa Juana III*, 1.1038-39 (BAE 237, p. 310 a).

²¹⁸ Repetido tres veces en *Burlador*, 3.394, 402 y 407, y otras tres en *La santa Juana II*, 2.860, 877 y 932 (BAE 237, p. 277); cf. «maldice la mujer que en hombres fía», en *La villana de Vallecas* (BAE 5, p. 58 b). Una réplica masculina es «Mal haya

3. La incorporeidad de la belleza

Los poemas homéricos no se atrevieron a hacer una descripción de Helena, sin duda porque no cabe reducir la belleza a palabras que, por fuerza, se han de quedar siempre cortas ante el modelo inenarrable. Un buen día la princesa se encamina a la torre de la ciudad a fin de contemplar desde sus almenas el ejército griego y reencontrarse así, aunque fuera de lejos, solo de vista, con su primer marido. Los ancianos de Troya, cuando la ven, exclaman asombrados: «No es un baldón que los troyanos y los aqueos de hermosas grebas sufran sinsabores durante luengo tiempo a causa de esta mujer. Se parece tremendamente en su aspecto a las diosas inmortales»²¹⁹. La infinita admiración que despierta su prestancia

el hombre que en mujeres fía» (*Los amantes de Teruel* [*ibidem*, p. 704 b y 705 a]; cf. Lope, *La despreciada querida* [BAE 34, p. 345 a]); «Mal haya quien confía / de la mujer la honra un solo día» (*La santa Juana I*, 1.598-99 [BAE 237, p. 188 a]), con la variante generalizadora «Mal haya, amén, el hombre que confía / de amigo avaro y de mujer ausente» (*La vida y muerte de Herodes*, 3.719-20 [BAE 238, p. 269 a]). Cf. las imitaciones burlescas «Mal haya el hombre / que de mí secreto fía» (*Cómo han de ser los amigos*, 1.672-73 [BAE 242, p. 183 b]); «Mal haya el hombre que fía... / en infantas ni en rocines» (*La romera de Santiago*, 2.930-32 [BAE 239, p. 193 b]); «Mal haya el hombre que en tejados fía» (Lope, *El rey Don Pedro en Madrid* [BAE 5, p. 606 b]). La misma frase de *El burlador* aparece en la *Traición en la amistad* de María de Zayas y en *El conde de Fuentes* de Luis de Belmonte, según Farinelli (*Don Giovanni*, p. 326); fue citada también por Lope, *La portuguesa y dicha del forastero* (BAE 34, 162 b), lo que atestigua su carácter proverbial.

²¹⁹ Οὐ νέμεσις Τρώας καὶ ἐυκνήμιδας Ἀχαιοὺς / τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν· / αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὅλα ἔοικεν (*Iliada*, 3.156-58; es de notar que Filóstrato, *Heroico*, 25, 10ss. [p. 29, 17ss.], criticó por absurdo e imposible el pasaje homérico: la princesa, por vergüenza, jamás se hubiera presentado en público y, en caso de haberlo hecho, la habrían matado los propios troyanos). El mismo asombro ante la hermosura suprema embarga a las criadas: en la *Toma de Troya* que pintó en Olímpia Polignoto, tres esclavas «parecen contemplar admiradas la belleza de Helena», que permanece sentada mientras otra criada le ata el zapato (Pausanias, 10.25, 4); el grupo de estas mujeres forma, con el heraldo Euríbatos, una de las cinco escenas principales de la composición pictórica (cf. C. Robert, *Die Iliupersis des Polygnot*, Halle ³/S., 1893, p. 71).

vale por el mejor retrato que pudiera hacersele. Tampoco los poetas posteriores cayeron en la trampa de añadir más detalles. Safo²²⁰ y Eurípides²²¹ se limitaron a poner de relieve la suprema hermosura de la heroína. Teócrito se contentó con dedicarle epítetos formularios: «dorada», «de piel de rosa», «bella», «agraciada»²²². Un gran acierto de Ovidio²²³ fue suponer que Hermíone, al regreso de sus padres a Esparta, reconoció a Helena por su extrema hermosura: otra vez se explica lo inexplicable mediante un circunloquio.

En este punto la epopeya homérica creó asimismo escuela. No más locuaz se mostró Apolonio de Rodas al hablar de los encantos físicos de Medea²²⁴. Idéntica circunspección se observa en la epopeya romana. De Dido solo se sabe que era *forma*

²²⁰ Ἄ γὰρ πόλυ περσκέθοισα κάλλος ἀνθρώπων (frg. 16, 6-7 Lobel-Page).

²²¹ *Hécuba*, 269: εἶδος ἐκπρεπεστάτη. Bellísima y coqueta se la imaginó Eurípides cuando la reina volvió a Argos (*Orestes*, 129), y eso que debía de tener entonces una edad: la propia Helena confesó, llorando a Héctor, que habían pasado más de diez o, según una cronología discordante con el resto de la epopeya, más de veinte años desde que había abandonado su patria (*Ilíada*, 24.765). Cf. asimismo Higinio, *Mitos*, 92: *Helenam formosissimam omnium mulierum*; Dictis, *Historia de la guerra de Troya*, 1.3: *Erat Helena praeter ceteras Graeciae feminas miranda specie*. Cuando a su regreso de Troya la nave de Menelao recaló en Creta, todo el pueblo acudió a ver a la mujer por cuya causa había estallado una guerra casi mundial (Dictis, *Historia de la guerra de Troya*, 6.4); pero no se aclara si era por curiosidad, por odio o por admiración. Filóstrato, para fastidiar, dio la palma de la hermosura a Hiera, la mujer de Télefo, el rey de Misia, reprochando a Homero que no hubiese mencionado a Hiera para favorecer a Helena, de la misma manera que había procurado agradar a Ulises silenciando el nombre de su rival Palamedes (*Heroico*, 23-24 [p. 27]).

²²² Ο sea, χρυσεά, ῥοδόχρως, καλά, χαρίεσσα (18.28, 31, 38).

²²³ *Heroidas*, 8.99.

²²⁴ Las diosas y los héroes, cuando se refieren a Medea, la llaman simplemente «la hija de Eetes» (κούρη Αἰήταιο: 3.27, 153, 528). Por lo general se la despacha con dos sustantivos más desnudos y simples todavía: «virgen» (παρθενική: 3.547, 829, 975) o «doncella», el apelativo más común (κούρη: 3.286, 444, 477, 616, 626, 671, 733, 760, 814, 826, 934, 940, 978, 1025, 1078,

*pulcherrima*²²⁵; de la Medea de Valerio Flacco, que se asemejaba a Prosérpina²²⁶; y nada más. Otro tanto ocurre en la elegía amorosa: la figura de Lesbía es inasible en Catulo, un poeta más de sentimientos que de descripciones. Tampoco los versos de Propertio permiten reconstruir el rostro de Cintia, y eso que pasar una sola noche con aquella beldad hacía al vate sentirse igual a un dios²²⁷. Merced a este silencio, cada cual puede imaginar a su capricho las gracias y encantos de la heroína: la fantasía supera con creces la realidad.

A fuerza de ser indescriptible, la belleza de Helena resulta incorpórea. En abstracto la alabó Isócrates en su encomio, como lo demuestra el hilo de su argumentación. La hermosura, preferible a la fuerza que Zeus dispensó a otro de sus hijos, a Heracles, otorgó a muchos humanos y también a Helena la inmortalidad²²⁸, de suerte que la heroína, una vez convertida en diosa, alcanzó tan gran poder que concedió ella misma la divinidad a sus hermanos y a Menelao, salvó a su patria del desastre y castigó por su blasfemia a Estesícoro.

1139, 1168, 1305; solo una vez es llamada «doncella real» o βασιλικῆς κοῦρη; 3.886. La palabra tiene una connotación siniestra: recuérdese que la doncella por antonomasia es Perséfone; 3.847). Para más detalles cf. Apéndice VI.

²²⁵ *Eneida*, 1.496; *pulchra Dido* (4.192).

²²⁶ *Argonáuticas*, 5.343ss. Era rubia (8.237), como Europa (Ovidio, *Fastos*, 5.605) y Ariadna (Catulo, 64.63).

²²⁷ *Elegías*, 2.15, 40: *nocte una quiuis uel deus esse potest*. Como me señala D. López-Cañete, Ovidio hizo una descripción genérica de su amada Corina (*Amores*, 1.5, 17ss.); pero Ovidio es el menos arrebatado, el menos pasional, de todos los elegíacos latinos; la excepción confirma la regla.

²²⁸ *Helena*, 16 y 61ss. Es este un final que no sorprende en Isócrates, pues también Evágoras, según el rétor (*Evágoras*, 70ss.), alcanzó la inmortalidad. A juicio de Münscher (*RE IX.2* [1916], c. 2181), en la parte central del encomio (§§ 52-60) es perceptible el influjo de la doctrina platónica (la alabanza de la belleza expuesta en el *Banquete*); la obra habría sido compuesta, por tanto, no mucho antes del 380 a. C.

Más audacia tuvieron los artistas: Polignoto representó a Helena en su pintura *La toma de Troya*, y otros escultores intentaron trasladar al mármol su «amorosa figura» (ἔρῶεις τύπος)²²⁹. Pero el hechizo mágico de lo indecible solo fue roto por los impertinentes escritores de la edad imperial, al igual que ocurrió con Paris. Y así Dares acudió solícito a informarnos enhoramala de que Helena era «parecida a los Dioscuros [por tanto, rubia y alta], bella, simple de espíritu, melosa, con preciosas piernas, una señal en el entrecejo y boca pequeña»²³⁰. ¡Qué profunda decepción, qué cruel desengaño, recibir una imagen demediada de la beldad por la que perdieron la vida tantos hombres!

En cambio, Tirso, siguiendo sabiamente la regla clásica, se esmeró mucho en solo dar a entender la singular hermosura de las cuatro mujeres que aparecen en su obra, sin descender a mayores precisiones. Así dice de Tisbea: «Extremada es su beldad», es «buena moza» y tiene «ojos bellos»; de doña Ana: «la beldad... es maravilla»; «¿Es hermosa? —«Es extremada», «la mayor belleza / que los ojos del rey ven»; a Isabela la compara con «la Europa hermosa» y de Aminta, por último, se alaban sus «buenos ojos, blancas manos», «hermosos pies» y «alabastrina

²²⁹ *Antología griega*, 16.149. Sobre Polignoto, cf. n. 219. Las representaciones de Helena desde su nacimiento del huevo están convenientemente recogidas en el *Lexicon iconographicum Mythologiae classicae* (LIMO), Zurich-Munich, 1988, IV.1, pp. 498-563 (texto) y IV.2, pp. 291-358 (láminas).

²³⁰ *Helenam similem illis, formosam, animi simplicis, blandam, cruribus optimis, notam inter duo supercilia habentem, ore pusillo* (*Historia de la toma de Troya*, 12). Como suele ser la norma, Dares es la fuente de Benito de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, 4229ss., 4320 y, sobre todo, 5119ss.; pero en esta última obra, curiosamente, se describe con más detalles la belleza de Polixena (5541ss.). El retrato más extenso de Helena, como me indica el profesor Pedro Cátedra, se halla en Guido delle Colonne (*Historia destructionis Troiae*, VII [ed. *N. E. Griffin, Cambridge Mass., 1936, pp. 71-72]; la mayor novedad es su hoyuelo en el mentón.

garganta»²³¹. Con gran cordura fray Gabriel advirtió en otra ocasión, encareciendo la imposibilidad de describir la belleza: «Lo que a la lengua no fío / dejo a la imaginación»²³².

Huelga decir, por otra parte, que la mirada del burlador no se posa en muchachitas del montón: otro tópico heredado de la antigüedad. Tan decorosa pauta fue conculcada a sabiendas por los dramaturgos posteriores a Tirso. A mediados del siglo XVII, por mor de acumular los caracteres más negros y desagradables posibles sobre la figura de don Juan, su criado, fuera cual fuese su nombre, gustó de lucir su ingenio haciendo un catálogo de las conquistas de su amo²³³. En esta lista, engrosada a placer con el paso del tiempo, figuran ya mujeres de toda laya y condición: feas y guapas, jóvenes y viejas, normales y contrahechas²³⁴. Todo el género femenino sin

²³¹ Para Tisbea, cf. 1.679, 898 y 941; para doña Ana, 2.71, 224 y 229-30; para Isabela, 3.373 y, para Aminta, 2.743 y 3.291 y 293, respectivamente.

²³² *Por el sótano y el torno* (BAE 5, p. 237 c).

²³³ Un primer y sucinto elenco de conquistas femeninas hacen a medias don Juan y Catalinón en *Burlador*, 3.606ss. Muy cerca ya de las exageraciones tardías se hallan los versos de Lillo en *La santa Juana III*, 3.36-40, cuando, al oír las palabras de otro calavera, don Luis («Querer bien a una mujer / es marca de discreción»), apostilla irónico el gracioso: «Y a dos y a tres y a tres mil, / y a cuantas el mundo abarca; sea hermosa, noble, vil, / no es culpa mayor de marca / y no es marca de gentil» (BAE 237, p. 330 a). A esta lista de mujeres seducidas corresponde, a la inversa, el catálogo infinito de pretendientes a la mano de una beldad (como en la Antigüedad los tuvieron Helena o Penélope): «¡No hay contallos!», exclama hiperbólicamente Hortensio en *La fingida Arcadia*, 1.411 (BAE 242, p. 67 b). «¿Cuántos pretendientes tengo?», pregunta doña Juana; y contesta Leonor: «Perdida tengo la cuenta» (Lope, *Los milagros del desprecio* [BAE 34, p. 237 a]).

²³⁴ Así, según Dorimond, el burlador enamoró a «Glodine la boiteuse, et Catin la camuse» (*Le festin de Pierre*, 1257 [p. 96]), mujeres deformes a las que añade Villiers «Catin qui n'a qu'un oeil» (*Le festin de Pierre*, 1273 [p. 238]); en Rosimond, el criado Carrille dice de su su amo: «Il met impunément belle ou laide au pillage» (*Le nouveau festin du Pierre*, I 1 [p. 325]). Con este nuevo don Juan, producto de los imitadores italianos, nació el famoso catálogo de conquistas, que alcanzó su cenit en la ópera de Mozart («delle vecchie fa

excepción se convierte disparatadamente en presa de don Juan. Pero ¿no es ya una caricatura de sí mismo este obseso perseguidor de cualquier revolotear de faldas, esta implacable máquina sexual?

4. La sublimación de la hermosura

Helena es una figura compleja que no deja indiferente a nadie. Digna de eterno baldón para unos y merecedora de benevolencia y perdón para otros, posee ese don misterioso de la naturaleza que es la belleza perfecta, que la absuelve de los daños y estragos que causa sin querer²³⁵. Abrasa todo cuanto toca, mas sale indemne de los fuegos que prende. Ante su irresistible poder de atracción sucumben todos, amigos y enemigos, aqueos y troyanos. Es más: se dice que los años no consiguen ajar la tersura de su piel, pues posee el don de la eterna juventud²³⁶. El hecho de ser hija de Zeus la libera asimismo de la muerte. Así, no es extraño que, combinando la doctrina de Isócrates con las teorías de Platón y sus discípulos, se acabase por ver en la mujer más bella del mundo una representación terrenal de la hermosura suprema.

conquista / per piacer di porle in lista», canta en un aria famosa Leporello [acto I, escena 6ª]), aunque en la de Perruci tampoco faltasen ni ciegas, ni desdentadas, ni calvas (cf. M. Sauvage, *Le cas Don Juan*, p. 24ss., 140ss.; a juicio de esta autora, el burlador pretendió reemplazar la eternidad que sabía perdida por una enumeración sin fin de las conquistas amorosas; pero el catálogo, como se ve, es una innovación de los epígonos, muy probablemente de los italianos que representaban en la corte francesa; mas también para F. Rico «Don Juan es esa lista» [«La salvación de Don Juan», p. 243]).

²³⁵ Muy bellamente expresó este punto Lope: «¡Ay hermosura, madrastra / de la honra de los hombres, / veneno en taza dorada, / codicia de los sentidos, / de las virtudes contraria, / bien dudoso, mal seguro, / cifra de desdichas tantas! / Culpar a naturaleza / es error, pues se retrata / en ti la beldad divina» (*La llave de la honra* [BAE 34, p. 128 a]).

²³⁶ Así lo aseguró Enone en Quinto de Esmirna, *La continuación de Homero*, 10.312.

Esta última sublimación hizo de la heroína una alegoría teológica en la extraña religión que predicó Simón el Mago a principios del s. I d.C. A juzgar por los míseros fragmentos que nos han llegado de sus enseñanzas, Helena fue, en el nuevo dogma, el espíritu santo —el primer pensamiento divino, la madre universal—, por medio del cual Dios creó a los ángeles, y los ángeles, a su vez, el mundo y a los hombres. En efecto, Helena, descendida de las alturas para cautivar a las potestades del universo, excitó su deseo con su hermosura, de suerte que los gobernantes combatieron unos contra otros y se mataron por su causa sin que ella sufriera daño alguno, por más que esas guerras le impidiesen regresar a su prístina morada celestial. Así fue como todos los potentados tuvieron cópula con aquella beldad que, en cada coyunda, se transformó en diversos cuerpos (hombres, animales y demás criaturas). Durante mucho tiempo Helena buscó recobrar el poder que le permitiera volver a su antigua sede, conforme sus antagonistas menguaban en número, diezmados por las continuas luchas que libraban entre ellos. Pero todos sus esfuerzos resultaron baldíos, hasta que la propia «fuerza de Dios», pasando disfrazada, para no ser reconocida, a través de los diversos mundos, bajó a salvarla de su cautiverio. Helena se transforma, pues, en un trasunto de la Sofía (la Sabiduría), quizás en un eco de un primitivo mito cosmogónico: el descenso de la diosa Iřtar a los infiernos. La guerra de Troya, en consecuencia, alcanza una dimensión esotérica. Si la heroína es una alegoría del conocimiento (ἔννοια; por eso blande una antorcha en la noche para iluminar a los griegos), por medio del caballo de madera se representa la ignorancia (ἄγνοια) que conduce a la ruina. Según cuenta san Epifanio²³⁷, Simón el

²³⁷ *Contra los herejes*, 21, 2-3 (ed. Dindorf, Leipzig, 1860, II, pp. 7-9); Ireneo, 1,27, 1.4; Hipólito, *Refutación*, 6.14, 2ss. Cf. Bousset, *RE* VII (1912), c.

Mago pretendió ser «la fuerza grande de Dios» (δύναμις μεγάλη τοῦ θεοῦ) y, para dar mayor realce a su predicación, se unió con una prostituta de Tiro llamada precisamente Helena, que el gran farsante presentó como si aquella ramera fuera el «espíritu santo» en aquel drama universal. Este fue el último y más espectacular tumbo que dio la figura de la heroína en el curso de la historia.

Aunque nada tuvieran que ver Helena y las amantes de don Juan, en un momento dado se entrecruzaron extrañamente sus destinos. En la Alemania del siglo XVIII, país de fuertes contrastes, el burlador representó dos polos opuestos. Por un lado, protagonizó vulgares diversiones de marionetas; por otro, encarnó un ideal más alto: el del hombre que, a través del amor carnal, va en demanda de la belleza perfecta, un hombre, por ende, tan insatisfecho como Fausto, que ansía alcanzar el conocimiento absoluto²³⁸. El paralelismo entre ambos personajes, los dos perseguidores de lo infinito, dio pie a Nicolás Vogt²³⁹ para fundir las dos figuras en una sola figura.

1513. 13ss. y, sobre todo, 1514, 41ss., quien señala que la equiparación de Helena con la Luna permite concluir que la figura de la Sofía hundida en la materia tuvo como prototipo a la diosa de la Luna, sujeta a fases menguantes; cf. asimismo Lietzmann, (*RE* IIIA.1 [1927], c. 181ss. Según Leisegang (*ibidem*, c. 1036ss.), la doctrina de Simón reproduce el esquema triádico de Filón: Dios Padre, Dios Madre y Dios Hijo (= Kosmos-Logos).

²³⁸ Sobre esta metamorfosis de don Juan en Alemania, cf. en general Farinelli, *Don Giovanni*, p. 112ss.; Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p. 409ss.; Petra Hartmann, *Faust und Don Juan: ein Verschmelzungsprozess, dargestellt anhand der Autoren: Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Wolfgang von Goethe, Nikolas Lenau, Christian Dietrich Grabbe, Gustav Kühne und Theodor Mundt*, Stuttgart, 1998. Una sugestiva comparación de las dos figuras hizo Hans Mayer, *Doktor Faust und Don Juan*, Frankfurt a. Main, 1979.

²³⁹ *Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Maynz*, 1809. Vogt fue seguido en este punto por Rosenkranz, Kalthert y Hebbert.

Y así fue como Hoffmann²⁴⁰, con gran talento, recreó la lucha de la idea y de la realidad en un mundo de duermevela y ensañaciones, como viene a ser el entorno en que vive el hombre dentro de la caverna platónica. Encerrado en un palco solitario, el febril viajero de Hoffmann vislumbra, tras asistir a la representación del *Don Giovanni* de Mozart, que el secreto de la obra reside en que don Juan y doña Ana son dos arquetipos perfectos y absolutos: él, un dechado de masculinidad; ella, una mujer divina de espíritu puro. Mas don Juan, engañado por el diablo, en su afán insaciable de apurar la vida en todas sus manifestaciones se enreda sin cesar en mil galanteos carnales que, lejos de elevar su alma hacia lo infinito, le reportan a la postre solo insatisfacción, desprecio por el género humano y odio hacia la Naturaleza y el Creador: de ahí el obsesivo afán que este hombre superior, pero despechado y rabioso, siente por destruir todo lo que signifique amor, pues en cada triunfo suyo ve una nueva victoria sobre el Ser Supremo, a quien él, cegado por Satán, considera un monstruo de maldad. Cuanto más intenta trascender la vida, más se hunde el desdichado en el infierno. Y así, cuando encuentra por fin a su pareja ideal, arrastrado por el demoníaco deseo de corromperla no puede frenar ya su viciado instinto. Don Juan es el único hombre a quien doña Ana no se puede resistir, si bien, una vez gozada, solo la muerte de su seductor puede dar paz y sosiego a su espíritu atormentado. Los dos seres perfectos se buscan la perdición el uno al otro.

²⁴⁰ *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden enthusiasten zugetragen.* Sobre la fortuna del tema donjuanesco en Alemania, cf. el muy erudito libro de Beatrix Müller-Kampel, *Dämon, Schwärmer, Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918*, Philologische Studien und Quellen herausgegeben von Hugo Steger und Hartmut Steinecke, 126, Berlín, 1993.

He aquí, en consecuencia, cómo el neoplatonismo dio frutos parecidos en dos épocas completamente distintas: tanto la Helena de Simón el Mago como la doña Ana de Hoffmann representan, a escala diferente y a pesar de sus obvias diferencias, la hermosura y la bondad absolutas, la meta ideal a la que aspiraron conducir las meditaciones del *Banquete* y del *Fedro*. La búsqueda del Amor supremo guía a don Juan, si bien el cebo puesto por el demonio lo descarría y lo conduce por la senda equivocada del deleite carnal²⁴¹.

En definitiva, surge el conflicto porque el amor, que idealiza a la persona amada pero al mismo tiempo necesita poseerla, difumina y confunde las lindes entre trascendencia e inmanencia, espíritu y materia. No es un azar que Tirso, que planteó al desgaire temas tan enjundiosos como atractivos, hiciera pensar a uno de sus personajes —el duque de Bretaña Filipo— que un remedio para evitar la desmedida idealización de la mujer obsesivamente idolatrada sería una prosaica toma de contacto con la realidad de la carne: la ceguera amorosa desaparecería al satisfacerse el apetito sexual, pues de inmediato, al deshacerse el embrujo creado por la imaginación, la pasión desbocada se reduciría a sus justos límites. Con esa medicina, que descartó por supuesto el dramaturgo —no podía ser de

²⁴¹ León Hebreo nos recuerda los grados de perfección amorosa en la bella prosa del inca Garcilaso: «Conviene que el amor sea del menos hermoso al más hermoso por alcanzar su hermosura y unirse con ella; y así, de grado en grado superior sucessivamente, hasta llegar a la unión de la naturaleza intelectual criada con la summa hermosura, y a su fruición en el summo bien mediante el último amor della, que es causa del acto unitiuo del uniuerso con su Criador, el qual es su última perfección» (*La traduzion del indio de los tres Dialogos de Amor de Leon Hebreo*, Madrid, 1590, reimpr. Sevilla, 1989, f. 303r). Esta elevada escala mística tiene también un remedo, el torpe amor carnal, si se considera al ser amado como un trasunto de la Belleza perfecta y, por lo tanto, como un medio de unirse a ella. La teoría la expuso a la perfección, sin habérselo propuesto, el jesuita Juan de

otra manera—, Filipo se propuso apagar su ardiente fuego por Sirena:

Desengañar procura mi deseo...
Sepa yo si es divino o es humano
este ángel²⁴².

Si Filipo no llegó a cumplir su propósito, por el mismo proceso (pasión, goce y desengaño) pasó otro noble de Tirso, el duque de Calabria, quien describió así la liberación de su deseo:

El apetito,
esclavo de sí mismo, se redime
con la victoria alcanzada²⁴³.

Pero hay una diferencia radical entre las dos búsquedas propuestas: lo que en Tirso es una vía para una humanización de lo ideal, en Hoffman conduce al fin contrario, a una agónica persecución de lo absoluto, por más que al final del camino aguarde al hombre idéntico desengaño, esperado en el primer caso e indeseado en el segundo.

Pineda (*Historia maravillosa de la vida y excelencias del glorioso S. Iuan Baptista*, Medina del Campo, 1604, libro II, § 219, f. 151r): «Lo que aman no es el gozar desta cosa hermosa ni de aquella en particular, mas es el desseo de la fruición de la diuina hermosura que en alguna manera resplandece (aunque desfigurada, como dize Máximo Tyrio) en la hermosura corporal». Por ello los ojos de doña Vitoria son «retratos del primer moble», siendo el *primum mobile* Dios (*El amor y la amistad* [BAE 5, p. 332c]). La confusión entre el amor divino y el carnal puede llevar a peligrosos desvaríos: los tan denostados excesos de los alumbrados.

²⁴² *El pretendiente al revés*, 1745-46 (II, p. 255 a). Otras sentencias más duras sobre la mujer gozada pueden hallarse en Apéndice VII.

²⁴³ *La condesa bandolera*, 1.685-87 (BAE 236, p. 250 a).

IV. EL MARIDO BURLADO

El burlador, además de romper los corazones femeninos, deja a su paso lo que hoy, en farisaico eufemismo, suele llamarse un daño colateral: el marido o el novio burlados. Es hora de que prestemos un poco de atención a tan triste y melancólica figura. No es para menos: si la mujer engañada puede alcanzar alguna disculpa o mover a compasión, el marido de una adúltera está expuesto siempre al escarnio o a la chanza más o menos velada en el seno de una sociedad patriarcal y poco misericorde con el débil, ya que débil se supone que es, por principio, el hombre traicionado por una mujer, un ser de rango teóricamente inferior. Examinemos, pues, con algún detenimiento la caracterización del esposo traicionado en los dos mitos que hoy son objeto de nuestro estudio.

1. Del rubio²⁴⁴ al cornudo

Menelao tiene un perfil un tanto apagado en los poemas homéricos. Si Paris no sobresale entre los grandes capitanes de Troya, tampoco destaca Menelao entre los caudillos aqueos, a pesar de que en la epopeya se le apliquen fórmulas como ἀρηίφιλος ('querido por Ares') o βoήν ἀγαθός ('bravo en la grita'). Valentía no

²⁴⁴ El DCECH de Corominas-Pascual (IV, p. 80 b 31ss.) y el *Diccionario académico* proponen como etimología de 'rubio' el lat. *rubeus*, que fonéticamente dio 'royo' (así «en ciertas regiones de España»; cf. la enfermedad de las plantas llamada *roya*). A mi juicio, tienen razón R. Cabrera y Richardson al derivar la palabra de *rubidus* (cf. *limpidus* > 'limpio', *turbidus* > 'turbio' [R. Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, § 112, 4, Madrid, 1950³, pp. 535-36]), un arcaísmo léxico que vendría a sumarse a los señalados por A. Tovar (así también *colustra*, 'calostro'). La primera documentación aparece en Plauto: *Casina*, 310: *torreto me pro pane rubido*, «tuéstame como un pan al rojo vivo»; *Estico*, 230: *robiginosam strigilem, ampullam rubidam*, «una estrígile herrumbrosa, una jarra de color rojo oscuro» (es decir, llena de orín). Referido al color del rostro humano, lo usaron después historiadores como Suetonio (*Vitelio*, 17.1) y la llamada *Historia augusta* (11.9, 5), hablando de dos emperadores, Vitelio y Pescenio Nigro, respectivamente.

le falta; pero cuando se ofrece a responder a un desafío de Héctor, todo el campo griego —incluso su hermano Agamenón— desea que el que se enfrente al troyano sea un paladín más aguerrido²⁴⁵. Y el colmo: hasta afloran en él los defectos que Héctor había censurado en Paris. En efecto, Agamenón lo fustiga con las mismas palabras empleadas por el héroe troyano en su fraternal reproche, y se lamenta de que Menelao «flojea muchas veces y no quiere esforzarse»²⁴⁶. Le falta determinación. En la carrera de carros lo sobrepasa un joven como Antíloco, que no teme arriesgarse con decisión y arrojo²⁴⁷. Su figura, gris, es la de un hombre que no suscita grandes amores, pero tampoco grandes odios. La cólera de Aquiles se vierte sobre Agamenón y no sobre Menelao, el verdadero causante de la guerra interminable.

Pero quizá podamos ir algo más allá. En griego, el par de antónimos blanco/negro encierra una oposición sexual. El blanco representa a la mujer: un epíteto común a diosas y heroínas es λευκώλενος, ‘de blancos brazos’, o λευκοπάρειος, ‘de blancas mejillas’. Por el contrario, el negro caracteriza al hombre curtido por el sol en las faenas del campo, las fatigas de la caza o las penalidades de la guerra: las ocupaciones propiamente masculinas. «No te encuentres con un culinegro», amenaza Arquíloco²⁴⁸ a su

²⁴⁵ Cf. *Iliada*, 7.96ss.

²⁴⁶ Πολλάκι γὰρ μεθιεί και οὐκ ἐθέλει πονέεσθαι (*Iliada*, 10.121).

²⁴⁷ *Iliada*, 23.422ss. Según Dares (*Historia de la toma de Troya*, 13), Menelao fue «de pequeña estatura, pelirrojo, hermoso, bienquisto, agradable» (*Menelaum mediocri statura, rufum formosum acceptum gratum*). Su caracterización coincide en parte con la de Meriones, que también se distinguió por ser «pelirrojo, de pequeña estatura, de cuerpo rechoncho, forzado, pertinaz, cruel, indomable» (*ibidem*). De Dares proviene el retrato que hizo del rey espartano Benito de Sainte-Maure: «Menelaus n'iert granz ne petit; / ros iert e biaus, prous e ardiz. / Mout esteit biaus e acceptable / e a tote rien agrable» (*Le roman de Troie*, 5153ss.).

²⁴⁸ Μή τευ μελαμπύγου τύχης (frg. 35 Adrados = 178 West). La frase se convirtió en un proverbio, cf. Zenobio, 5.10 (identificando al μελάμπυρος con

enemigo, en clara alusión al castigo que él, un macho *comme il faut*, habría de dar a un contrincante falto de hombría. Otro sorprendente ejemplo de oposición cromática nos brinda la pródiga madre naturaleza: en Egipto hay dos clases de ibis, el blanco y el negro; pues bien, solo el ibis negro, y de un negro rabioso, planta cara y lucha con desnudo contra las serpientes aladas cuando estas intentan entrar en Egipto²⁴⁹. La lucha es totalmente legendaria —y aun, según se dice²⁵⁰, el ibis negro no es tan negro como lo pintan—, pero la leyenda refleja una creencia real del vulgo, que es lo que a fin de cuentas importa.

No constituye rareza alguna que en los tiempos heroicos el héroe se distinga por su pelo rubio: así destacaron del común de los mortales Aquiles²⁵¹, Ulises²⁵² o Jasón²⁵³. Pero su esencia no estribó

Heracles); Gregorio Chipriota, 2.73 (cod. de Leiden) y 4.33 (cod. de Moscú); Apostolio, 11.19; Diogeniano, 6.38 y la muy erudita nota de Leutsch-Schneidewin al pasaje citado de Zenobio en *Corpus paroemiographorum Graecorum*, Göttingen, 1839, I, pp. 119-20. El color moreno caracteriza al hombre del campo, el blanco a la molición ciudadana en Plauto, *La comedia del cofre*, 35.

²⁴⁹ Heródoto, *Historia*, 2.76.

²⁵⁰ Cf. W. W. How-J. Wells *ad loc.* (*Commentary on Herodotus*, Oxford, 1936, I, pp. 204-05).

²⁵¹ *Iliada*, 1.197; Píndaro, *Némeas*, 3.43.

²⁵² *Odisea*, 13.399. En *Odisea*, 6.231ss. y 23.159-60, la cabellera de Ulises es comparada a la flor del jacinto y, a continuación, al oro que orla un objeto de plata (esto es, el pelo rubio que ciñe la blancura de la cara).

²⁵³ Cf. Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, 3.1017 y quizá 4.172; Ovidio, *Heroidas*, 12.11 (Medea a Jasón): *Cur mihi plus aequo flauī placuere capilli?* También fueron rubios los siete caudillos que quisieron reponer a Polinices en el trono de Tebas (Píndaro, *Némeas*, 9.17). Después los traductores renacentistas, con sus amplificaciones desmesuradas, repartieron rubicundeces a placer. Así, sobre dos versos de Ovidio (*Heroidas*, 4.72-73: *Candida uestis erat, praecincti flore capilli, / flaua uerecundus tinxerat ora rubor*), Diego Mexía de Fernangil hizo caprichosamente rubio a Hipólito: «Vite de blanco i de jazmín compuesto / esse cabello de oro, en cuya alteza / echó natura su potencia i resto. / Vi el rosicler divino i su fineza / en esse rostro onesto, quanto grave, qu' encierra en

ni mucho menos en tener ese distintivo. Ahora bien, la épica da a Menelao con machacona insistencia el calificativo de ξανθός, «el rubio»²⁵⁴, epíteto que únicamente recibe entre todos los personajes de la *Ilíada* Meleagro, héroe de una generación más antigua. Rubio en la *Odisea* es también Ganimedes²⁵⁵, el copero de Zeus, y el cretense Radamantis, el juez de los muertos²⁵⁶. En la oposición negro/blanco, hombre/mujer aparece ahora un término intermedio: el rubio. El epíteto me parece tener un cierto cariz despectivo, como propio del hombre flojo hasta rayar en el afeminamiento. Al menos en el caso de Ganimedes la cosa está clara; y en cuanto a los cretenses, cabe recordar que, cuando menos, siempre fueron mentirosos²⁵⁷.

Corriendo los años, la pusilanidad de Menelao fue puesta de relieve con un contraste de colores más claro y evidente todavía.

sí la suma de belleza» (*Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, Sevilla, 1608, p. 54); quizá Mexía entendió, contra el metro, *capilli flauī*.

²⁵⁴ Fue llamado ξανθότριξ en el epitalamio de Menelao y Helena (Teócrito, 18.1). Que Menelao tardara en despertarse el día de su boda, como cantan en este poema las doncellitas lacedemonias, no está relacionado con la idea aquí desarrollada: es una pulla dirigida al novio, normal en los epitalamios antiguos.

²⁵⁵ También, como es lógico, en la literatura latina: *Ganymede flauo*, cantó Horacio (*Odas*, 4.4, 4). Otro efebo famoso, Hílas, fue asimismo ὀ ξανθός (Teócrito, 13.36).

²⁵⁶ Nada tiene que ver este epíteto con el hecho de que uno de los hijos de Radamantis se llamase Éritro (el Rojo) y fuese el fundador de Éritras: no es el héroe el que da el nombre, sino la ciudad. Rubios fueron también Teseo (Catulo, 64.98; cf. Tirso, *El laberinto de Creta*, 794 [BAE 236, p. 122 b]), Polinices (*Tebaide*, frg. 2, 1 Bernabé) y Orestes (Eurípides, *Ifigenia en los Tauros*, 52: como Ifigenia [*ibidem*, 174]; pero, sorprendentemente, el mismo color tenían los cabellos del griego sacrificado en el altar de Diana [*ibidem*, 73], si el texto está sano). Es probable que Virgilio se imaginara rubio a Eneas, a juzgar por la comparación de *Eneida*, I 592-93 (rubia era, desde luego, Dido: cf. 4.698). Ovidio tuvo el capricho de hacer rubio a Melanto, uno de los marineros etruscos que saltaron la nave de Dioniso (*Metamorfosis*, 3.617); pero los etruscos fueron famosos por su mollicie.

²⁵⁷ Así lo aseguró Epiménides (frg. 1 Diehl) en un hexámetro famoso recordado por san Pablo (Tit. 1.12).

Cuenta Esquilo²⁵⁸ que, antes de partir a la guerra de Troya, se produjo un agüero de interpretación inequívoca: a los dos Atridas se les aparecieron cerca de palacio dos águilas, una de cola negra y otra de cola blanca, devorando una liebre preñada. Es evidente que, en este reparto simbólico de pájaros, el ave corajuda (μελάμπυγος) representa a Agamenón, el varón de negra melena, mientras que el rubio Menelao es comparado con el águila blanca (λευκόπυγος, πύγαργος, el quebrantahuesos), la que por su color corresponde al guerrero «cobarde» (δειλός)²⁵⁹. Ya Homero²⁶⁰ había llamado al rey de Esparta «flojo lancero» (μαλθακὸς αἰχμητής), el único pasaje de la *Iliada* en que se vierte sobre él una apreciación desfavorable. Platón²⁶¹ comentó después este verso como si el poeta hubiera emitido en él un juicio moral, distinguiendo entre «el peor» (Menelao) y «el mejor» (Agamenón). Pero en la *Orestía* se aprecia de manera paladina cómo Esquilo avanzó en la caracterización negativa del rey lacedemonio, que también adquirió tintes muy negros en Heródoto²⁶².

En las postrimerías del siglo V a. C., Menelao se convirtió en el blanco preferido de las burlas de Eurípides. El trágico, escribiendo en plena guerra del Peloponeso, se recreó en acumular adrede sobre la figura del monarca los supuestos defectos del odiado enemigo, entre ellos vicios que jamás se hubiera podido

²⁵⁸ *Agamenón*, 114ss.

²⁵⁹ Paris fue comparado también al πύγαργος por Licofrón (*Alejandra*, 91). Otra vez el parangón cuadra asimismo a Menelao.

²⁶⁰ *Iliada*, 17.588. De ahí viene el comentario de Píladas en Eurípides, *Orestes*, 754 οὐ γὰρ αἰχμητῆς πέφυκεν, ἐν γυναιξὶ δ' ἄλκιμος, repetido por Electra versos después (1201-02): οὔτε γὰρ θρασὺς οὔτ' ἄλκιμος πέφυκε.

²⁶¹ *Banquete*, 174 c.

²⁶² *Historia*, 2. 119. Para lograr vientos favorables, durante su estancia en Egipto el rey de Esparta habría hecho dos sacrificios humanos (de egipcios, naturalmente), rivalizando con su hermano Agamenón que, por el mismo motivo, decidió inmolarse a su propia hija en Áulide.

imaginar que se echasen en cara a los espartanos: la cobardía y el engreimiento. Pues bien, lo primero que llama la atención del aspecto de Menelao es su exceso de «delicadeza» (ἀβροσύνη)²⁶³, más propia de un tirano jonio que de un avezado guerrero. Abierto ese portón a los reproches, se encarece la molicie del rey, envanecido de los rubios bucles que le caen por los hombros²⁶⁴. Bien es verdad que cuidar de la cabellera fue algo muy propio de los lacedemonios, una de las sorprendentes actividades en que ocuparon su tiempo los trescientos espartanos antes de caer combatiendo como bravos en las Termópilas²⁶⁵; pero la malignidad de la puntada estriba en recordar el epíteto homérico, insistiendo en el color del pelo. Rubio también se imaginó el trágico griego²⁶⁶ a Baco, el dios de formas femeninas y blanca piel. El bueno de Menelao se nos va amanerando peligrosamente y se acerca cada vez más a la imagen de Paris²⁶⁷. Siglos más tarde un Filóstrato, olvidándose de que los héroes homéricos eran melnudos, se imaginó que los aqueos le permitieron que se dejase el pelo largo, tal como lo llevaban los niños romanos, en atención a que tal era el uso en Esparta²⁶⁸. Y de creer al epilio tardío de

²⁶³ *Orestes*, 349. Menelao tiene un papel casi ridículo en la *Andrómaca* de Eurípides, donde aparece como un personaje despótico, orgulloso y rastrero, dispuesto a conculcar lo divino y lo humano en defensa de su hija Hermíone; y de Hermíone, egoísta y calculadora, bien puede decirse aquello de que de tal palo, tal astilla.

²⁶⁴ *Orestes*, 1532: ξανθοῖς ἐπ' ὤμων βοστρύχους γαυρούμενος.

²⁶⁵ Cf. Heródoto, 7.208, 3; 209, 3. Pero cuidado: no se puede juzgar flojo a un guerrero por llevar el pelo cuidado; tal es el consejo que dio Eetes a Jasón (Valerio Flaco, *Argonáuticas*, 5.588-89).

²⁶⁶ *Bacantes*, 235, 453ss. Cf. Nemesiano, *Églogas*, 3.36.

²⁶⁷ En la *Andrómaca* de Eurípides Orestes le reprocha su κάκη (967), y Peleo no lo cuenta entre los hombres (590ss.).

²⁶⁸ *Heroico*, 29.5 (p. 38). La crítica de Filóstrato se ajusta a las costumbres de su tiempo: entre los romanos, el niño se cortaba la cabellera al alcanzar la pubertad.

Coluto, el monarca espartano fue «del género cobarde», inferior en arrojo a las mujeres lacedemonias²⁶⁹. Pero sigamos adentrándonos en el tema de la rubicundez, que tiene su miga.

Solón aconsejó al pelirrojo (πυρρόθριξ) Cricias, el hijo de Drópides, que hiciera caso a su padre para ahorrarse disgustos²⁷⁰. Cuáles fuesen los errores del joven no lo precisó el sabio, aunque, al decir de Aristóteles, de esos versos se sirvió Cleofonte para echar en cara al descendiente homónimo del personaje amonestado por Solón que su casa era «impúdica desde antiguo» (πάλαι ἀσελγής)²⁷¹. No parece una idea descabellada poner en estrecha relación el adjetivo elegido para caracterizar a Cricias con la mala fama de su mansión. Un siglo más tarde Aristófanes²⁷² usó *in malam partem* el término πυρρίαις, «el pelirrojo», en una gradación ascendente: «extranjeros, pelirrojos y malvados» (ξένοις καὶ πυρρίαις καὶ πονηροῖς). Por regla general, los comentaristas, siguiendo la explicación del escoliasta, suelen ver en este término una insulsa alusión a los esclavos, procedentes en su mayoría de Tracia, que poblaban la ciudad de Atenas; pero más vale interpretar el vocablo, a mi juicio, en el sentido que llevamos comentando, una interpretación que tampoco excluye la referencia a los cautivos del norte europeo. «El color rojo del rostro y del cuerpo denota engaño y muchas cavilaciones. El color que tiene una mezcla de rubio indica la mala inclinación, el miedo y la cobardía, a no ser que el color esté causado por una

²⁶⁹ *Rapto de Helena*, 292ss.: ἀνάγκιδός ἐστι γενέθλης.

²⁷⁰ Εἰπεῖν μοι Κριτιῆ πυρρότριχι πατρὸς ἀκούειν (frg. 8, 1 Adrados = 18, 1 Diels). El nieto de este Cricias fue el amante de Anacreonte; a su vez, el miembro de la familia criticado por Cleofonte fue amigo de Platón (*Cármides*, 155 A) y uno de los 400 tiranos.

²⁷¹ *Retórica*, 1.15 1375 b 32-35.

²⁷² *Ranas*, 730. Pirrias, el Pelirrojo, es nombre común de esclavo en la comedia; en Horacio, si el texto está sano, designa a una criada borrachina y ladrona (*Cartas*, 1.13, 14). Recuérdese que el esclavo Geta entra en escena preguntando por su camarada, el rubio (*rufus*) Davo (Terencio, *Formión*, 17).

enfermedad»: así dictaminó el *Libro de fisionomía* de Polemón (siglo II d. C.), conocido hoy solo por un epítome árabe²⁷³. Denuncia al individuo desvergonzado el color rojizo de su cuerpo (ἐπίπυρος τὸ σῶμα): tal fue el diagnóstico del Pseudo-Aristóteles²⁷⁴.

Varios pasajes de la comedia nueva en su prolongación latina corroboran los dictados de la teoría con su aplicación en la práctica. La descripción de un personaje aborrecido pone intencionadamente de relieve las trazas y facciones más extravagantes o desagradables para un griego. El esclavo Sáurea (en realidad Leónidas) nos es presentado como un hombre «de mejillas descarnadas, pelirrojillo, panzudo, de mirada torva, alta estatura, frente cavilosa»²⁷⁵. No le va a la zaga en defectos corporales otro esclavo, Pséudolo (esto es, «el Engañador»): «Pelirrojo, barrigudo, de gruesas pantorrillas, renegrido, cabezón, de ojos rasgados, cara rubicunda y pies muy grandes»²⁷⁶. Otro falso esclavo, Filócrates, es descrito como hombre de «rostro chupado, nariz puntiaguda, blanco de cuerpo, ojos negros, algo pelirrojo, crespo, con rizos»²⁷⁷. A un imaginario Calidémides

²⁷³ 36 R. Förster [*Scriptores physiognomici Graeci et Latini*, Leipzig, 1893, I, p. 244]]. La edición y la traducción del epítome árabe (el *Libro de fisionomía* de Aflumini = Polemón), copiado en Damasco en noviembre de 1356 por Abdallah b. Sulaiman, se deben a G. Hoffmann (cf. I, p. LXXXI).

²⁷⁴ *Fisionomía*, 807 b 32 Bekker = 17 (I, p. 30, 17 Förster).

²⁷⁵ *Macilentis malis, rufulus, aliquantum uentriosus, / truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte* (*La comedia de los asnos*, 400-01).

²⁷⁶ *Rufus quidam, uentriosus, crassis suris, subniger, / magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum magnis pedibus* (Plauto, *Pséudolo*, 1218-19). No se ve cómo pueda casar el moreno (*subniger*) con el rubio. Me parece preferible traducir «ojos rasgados» (así Lewis-Short) a «ojos vivos» (A. Ernout). En cuanto a las pantorrillas gruesas, conviene recordar que, según el médico Adamancio el Judío (*Fisiognómica*, epitome matritense, 34), entre las señales de un hombre desvergonzado se encuentra, además de ser rubio, tener piernas gordas.

²⁷⁷ *Macilento ore, naso acuto, corpore albo, oculis nigris, / subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus* (Plauto, *Cautivos*, 647). En otras comedias la burla se restringe a dos rasgos físicos. Así en *El Gorgojo*, 230-31: «¿Quién es este hombre con vientre abismal y ojos herbosos?» (*Quis hic est homo / cum conlatiuo uentre atque*

lo retrata Pánfilo con los peores trazos posibles: «Grande, pelirrojo, con el pelo ensortijado, gordo, ojigarzo, de rostro cadavérico», un aspecto horripilante que, nada más oírlo, hace exclamar a Parmenón: «¡Que los dioses lo pierdan!»²⁷⁸. «De cara enérgica, rubio y fuerte» es Pleusidipo, la excepción que confirma la regla; pero el joven, para prender al alcahuete que se ha burlado de él, se hace acompañar de tres afeminados con armas, un séquito chocante²⁷⁹. En las mismas tachas incurrían las mujeres: Clitifón rechaza casarse con una «doncella rubia, ojigarza, con el rostro salpicado de manchas, de nariz ganchuda»²⁸⁰. A tenor de lo que llevamos visto, no sorprende que vengan a coincidir en estas descripciones rasgos faciales o corporales que repelían a los antiguos: la rubicundez, los ojos verdes, la cara demacrada y la obesidad.

A mi entender, tampoco es un azar que Esaú, el hijo preterido, reúna dos rasgos repulsivos para el gusto de aquel entonces. Según la Biblia, al nacer era «pelirrojo y todo él velludo como una piel [hebreo *sear*]»²⁸¹, un color de piel y un pelo que los comentaristas

oculis herbeis?); tampoco falta la mención al vientre en la descripción de Lisímaco (*El mercader*, 639-40) y en la del alcahuete Lábrace (*El cable*, 317). Obsérvese que llevar rizos se permite solo a los niños. A Pírgopolinices se le echa en cara que lleve el pelo rizado y se dé perfumes (Plauto, *El soldado fanfarrón*, 923-24); asimismo el alcahuete Lábrace tiene el pelo crespo (Plauto, *El cable*, 125); según el soldado Estratófanos, el joven Diniarco es un «adúltero afeminado, con rizos» (*Truculento*, 610). Al desvergonzado adolescente Gitón un comensal de Trimalquión lo increpa llamándolo *caepa cirrata*, «cebolla con rizos» (Petronio, *Satiricón*, 58, 1; creo que se debe descartar la lectura *pirrata*, «rubia», del manuscrito único, a pesar de que vendría en apoyo de nuestra tesis).

²⁷⁸ *Magnus rubicundus crispus crassus caesius / cadauerosa facie* (Terencio, *La suegra*, 440-41).

²⁷⁹ *Strenua facie, rubicundum, fortem, / qui tres semibomines duceret chlamidatos cum machaeris* (Plauto, *El cable*, 314).

²⁸⁰ *Rufamne illam uirginem, / caesiam, sparso ore, adunco naso* (Terencio, *El atormentador de sí mismo*, 1061-62).

²⁸¹ Génesis, 25.25.

cristianos, estrujándose el cerebro en búsqueda de peregrinos secretos, pusieron en relación, el primero, con el color del plato de lentejas por el que vendió su primogenitura, y el segundo, con la aspereza de su condición²⁸². Hasta cierto punto, la aprensión está justificada: que el pelo en la cabeza o en la barba se ponga amarillento y ralo puede ser señal de lepra²⁸³. En las máscaras trágicas, la más amarilla caracteriza a los personajes enfermos²⁸⁴.

Me parece obvio que los pasajes antes transcritos de la comedia nueva no hubiesen sido adaptados a la escena latina si en Roma no hubiera existido la misma prevención a las facciones puestas en ridículo. Al viejo y gruñón moralista que fue Catón el Censor, un hombre rubio y de ojos verdes (τὸ... εἶδος... ὑπόπυρρος καὶ γλαυκός), un malévol poeta lo despidió a su muerte (149 a.C.) con un epigrama en que no se desperdicia insulto alguno:

A Porcio, el rubio, mordedor de todos, ojigarzo, ni aun muerto lo recibe en el Hades Perséfone²⁸⁵.

Cuando la soldadesca arrastró a Vitelio a lo largo de la vía Sacra (69 d. C.), el pueblo prorrumpió en insultos contra el emperador

²⁸² Cf. san Jerónimo, *Comentario a Abdías*, 1: *Esau filium Isaac appellatum fuisse Edom, quia propter rufum lenticulae cibum primogenita uendiderit, manifestissime legimus* (*Corpus Christianorum*, 76, p. 354, 1ss.); Teodoreto, *Comentario a Daniel* (PG 81, p. 1529); Cornelio a Lapide, *Commentaria*, I, p. 267. Según A. Dillman, el rojo se refiere más al color de tez que al pelo (la misma interpretación propuso Josefo para David: Ξανθὸς... τὴν χροῖαν [*Antigüedades judaicas*, 6.164]; los Setenta traducen en ambos casos πυρρόκης, San Jerónimo *rufus*); pero el mismo Dillmann recoge la tradición medieval que hacía descender de Esaú a todos los árabes pelirrojos (*Die Genesis*, Leipzig⁵, 1886, p. 314).

²⁸³ Levítico, 13.30 y 36. El pelo negro es indicio de salud.

²⁸⁴ Polux, *Onomástico*, 4.135.

²⁸⁵ Πυρρόν, πανδακέτιν, γλαυκόμματον, οὐδὲ θανόντα / Πόρκιον εἰς Αἴδην Φερσεφόνη δέχεται (Plutarco, *Catón el Viejo*, 1.4).

depuerto. Unos lo llamaban incendiario y tragaldabas, otros le reprochaban los defectos de su cuerpo, «pues era», dice Suetonio²⁸⁶, «un hombre de inmensa estatura, cara enrojecida a menudo por las borracheras, vientre prominente y un muslo debilitado por el golpe que le dio en otro tiempo una cuadriga»; como se ve, las tachas de siempre.

Por tanto, resulta chocante que a la familia de los Ahenobarbos, los Barbitaheños, no se le hiciera ningún chiste a costa de esta particularidad notable, que se atribuyó a un portento celestial con objeto de mitigar su singular rareza²⁸⁷. Únicamente queda constancia de una puntada oratoria: Licinio Craso afirmó una vez que no se extrañaba de que Gneo Domicio, el tatarabuelo del emperador, tuviese la barba de bronce, si tenía la cara de hierro y el corazón de plomo²⁸⁸. Pero a Nerón, después de subir al trono, le dolió mucho ser llamado Ahenobarbo, en la idea de que se le echaba en cara el nombre de familia «como un insulto» (*per contumeliam*)²⁸⁹: ¿por la razón que llevamos comentando? La misma repugnancia por el rubio aflora en un pasaje de Séneca, escrito años antes de convertirse en preceptor de Nerón: «El color de un etíope no llama la atención entre los suyos ni entre los germanos es un desdoro para un hombre el pelo rubio y recogido en un moño»²⁹⁰. Es decir, ya el color rubio, y no digamos hacerse un moño, supone una deshonra para el varón que se precie.

Durante la Edad Media la mala fama siguió persiguiendo al hombre rubio a lo largo y a lo ancho de la cuenca mediterránea:

²⁸⁶ *Vitelio*, 17, 2.

²⁸⁷ Suetonio, *Nerón*, 1.

²⁸⁸ *Ibidem*, 2.2.

²⁸⁹ *Ibidem*, 41.1.

²⁹⁰ *Non est Aethiopsis inter suos insignitus color, nec rufus crinis et coactus in nodum apud Germanos uirum dedecet* (*Diálogos* [4 = *Sobre la ira*], 3.26, 3). La misma idea en Juvenal, *Sátiras*, 13.164-65.

donde prevalecen los morenos, la singularidad molesta y hasta enfada. Buena prueba de ello ofrece el tratado árabe llamado *Secreto de los secretos*, atribuido a Aristóteles (siglo X u XI)²⁹¹, del que se hicieron varias traducciones al romance. «Aperçibovos» —advierte un apócrifo Aristóteles a Alejandro en una de las derivaciones tardías de esta obra²⁹²— «que non tomedes por alguazil a omme rubio

²⁹¹ De las tres versiones latinas del § 3 que reproduce Förster (II, pp. 192-93), la que más nos interesa es la llamada por él *primaria*, que dice así traducida al latín por el propio Förster: *Iam scis matricem esse fetui idem quod ollam ferculo. Et albedo diffusa [uvel splendida] cum colore caerulei simili et splendide rubro et rubor splendidus signum est diminutae decoctionis. Et si accedit ad hoc diminutio in indole, iam diminuta est natura. Caue ergo ab homine caeruleo et splendide rubro: haec est indoles impudentiae et fraudis et improbitatis*. La versión catalana con prólogo atribuido a «Johan, fill de Patriçí» es del siguiente tenor: «Fuig donchs de tot hom blau ho masa ros, car la sua natura es inclinada a lluxuria e a vicçis» (libro XI, cap. 1 [BN Madrid, ms. 1474, del siglo XIV, f. 51v]). La traducción también catalana con prólogo atribuido a «Felip Patria» reza: «Donchs tu fug a tot hom blau e ros, car molt es encli a lexuria e altres vicis» (BN Madrid, ms. 921, del siglo XIV, f. 26r). Y en el cap. 2 se insiste: «Cabells de color mas roia es senyal de follia e de yra e de engans» (f. 52r) = «color roga de cabells es senyal de folor e de gran ira e de aguayts» (f. 26r). Otro tanto viene a decir, basado en la misma autoridad, *Alberto Behaim, *Brief und Memorialbuch*, 73: *rufus uero color signum est insipientie et multe ire et insidiarum*, «el color rojo es señal de necedad, mucha ira y traición» (MGH *Ep. spät. MA*, I, p. 337, 3; cf. asimismo p. 214, 12).

La misma definición del rojo, como color distintivo de la ira, hizo el patriarca Nicéforo, glosando el vaticinio de Zacarías, 1.8, sobre el jinete montado en un caballo rojo (*Refutación de Constantino Coprónimo*, 2.10 [PG 100, c. 353 C]). Consecuentemente, rojo (πυρρός) es el caballo de uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis (6.4), como el enorme dragón de siete cabezas que lucha contra la mujer preñada (12.3), un capítulo este último que no pocos comentaristas consideran tomado de fuentes judías (cf. R. H. Charles, *A Critical and Exegetical Commentary on the Revelation of St. John*, Edinburgo, 1920, I, p. 298ss.). Por el rojo se designa la sangre vertida por la espada, es decir, la guerra (sobre el simbolismo, cf. Charles, *ibidem*, p. 162).

²⁹² Lope García de Salazar, *Las bienandanzas e fortunas*, libro v (ed. de Á. Rodríguez Herrero, Bilbao, 1967, I, pp. 285-86). La doctrina remonta casi literalmente al *Pseudo-Aristóteles, «*Secreto de los secretos*». «Poridad

ni vermejo ni fiedes por el tal ome... Quanto más vermejo fuese e más rubio, es peor, que en estas figuras segnefica la trayción e la invidia e la artería; e por fuerça es esta natura a los ommes, e por esto mató Caýn <a> Abel, su hermano». Según la ciencia medieval, la naturaleza manda, indicando por la fisionomía o la tez si el hombre es bueno o malo, libre o esclavo por naturaleza.

Curiosamente, la autoridad de este Aristóteles apócrifo consiguió que triunfara la aversión injustificada al rubio incluso allí donde ese color no constituía la excepción²⁹³. Espigo cuatro ejemplos en autores de la Baja Edad Media latina. Gualtero Map aconseja: «No confíes en un plebeyo rubio»²⁹⁴; Burcardo de Belleveaux, al prohibir que se hagan burlas sobre las barbas, pone como ejemplo de irrisión poco recomendable el siguiente reproche: «Tu barba roja es señal de deslealtad»²⁹⁵; Eupolemio observa: «¡Cuán raramente son fieles los rubios..., cuán raramente buenos! Huya de él quien está en sus cabales, pues es artero y el engaño lo nutre. Este disputa todo el día por una

de poridades», ed. Hugo O. Bizzarri, Valencia, Universidad, 2010, pp. 130-31 (en este caso, debo la precisión de la fuente al profesor Pedro Cátedra). De ahí el sentido peyorativo que tuvo también *boquirrubio*. A los ejemplos del CORDE añádanse estos de Lope: «Eso a los boquirrubios y noveles» (*La hermosa aborrecida* [BAE 34, p. 107 a]); la meretriz «pesca... / guantes, tocas y abanillos / del boquirrubio mancebo» (*El villano en su rincón* [*ibidem*, p. 136 a]).

²⁹³ *Notker el Tartamudo (*Historia de Carlomagno*, I 18 [MGH Script. rer. Germ. N. S. 12, p. 22]) cuenta la anécdota de un hombre pobre muy rubio que, avergonzado de su tez, se cubría en misa la cabeza con un gorro: el desdichado parece haber sido un albino.

²⁹⁴ *Non credes rufo ignobili* (**Bagatelas de los cortesanos*, p. 102). Para la búsqueda léxica en los autores latinos medievales me he servido del inapreciable *Cross Database Searchtool* de Brepols.

²⁹⁵ *Alter dicit alteri*: «Barba tua rufa infidelitatis est signum» (*Apología de la barba, dirigida a los frailes*, Sermo 3.29 [*Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, 62, p. 210]).

cáscara de nuez»²⁹⁶; y, finalmente, fray Salimbene de Adán recoge como proverbio un par de hexámetros: «Apenas se encuentra un hombre bajo humilde, apenas uno alto con inteligencia, apenas uno rubio sin traición»²⁹⁷.

La vieja doctrina, que mantuvo su vigencia durante el Siglo de Oro al menos en las capas del pueblo más tradicionales²⁹⁸, dejó huellas evidentes en la obra de muy diversos escritores. Según fray

²⁹⁶ *Quam raro fideles / sunt rufi... , quam raro benigni! Qui sapit, hunc fugiat: uaffer est et fraus alit ipsum. / Iste die tota rixatur de nuce quassa* (*Das Bibelgedicht, MGH QQ Geistesgeschichte 9 [I, p. 44 ed. K. Manitius]). Cf. *Alberto Behaim, *Brief und Memorialbuch*, 73: *fuge ergo ab omni homine liuido flauo, quoniam decliuis est ad uicia et luxuriam*, «huye de todo hombre rubio, porque es proclive a los vicios y a la lujuria» (MGH *Ep. spät.* MA, I, p. 336, 13).

²⁹⁷ *Vix humilis paruus, uix longus cum ratione, / uix reperitur homo ruffus sine prodicione* (Crónica, 199 y 335 [Corpus Christianorum, *Continuatio Mediaevalis*, 125, p. 207 y 352]). El proverbio es más antiguo, pues ya lo había citado en el siglo XII *Sexto Amarcio, *Sermones*, 4.3, 302 (p. 88 M. Manitius): *raro breues humiles uidi rufosque fideles* («Rara vez vi a un hombre bajo humilde y a un rubio fiel»). Cf. Hans Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, n.º 34082 (Gottinga, 1967, V, p. 894, para Salimbene) y n.º 26283 y 26284 (IV, p. 525 y 526, para Amarcio); en esta imponente colección de adagios se reseñan otras variantes, como *albos audaces uidi ruffosque fideles / raro* (n.º 761; cf. n.º 763), *in rubea pelle non est animus sine felle* (n.º 12022), *uaffer suadelis est rufus, raro fidelis* (n.º 32877) y *uix humilis modicus, uix rufus fiet amicus* (n.º 34065).

²⁹⁸ Hubo, evidentemente, interpretaciones más racionales, derivadas de la Antigüedad (cf. Plinio, *Historia natural*, 2.189). El doctor Huarte de San Juan atribuyó «la blancura del rostro y el color dorado del cabello» de los pueblos septentrionales a «la mucha humedad que tienen en el cerebro y en las demás partes del cuerpo» (*Examen de ingenios para las ciencias*, cap. VIII [ed. de Esteban Torre, Madrid, 1977, p. 175]). Según Bernardino de Escalante, la gente de Escitia es «blanca por la mayor parte, a causa de que biven en tierra fría» (*Discurso de la navegación que los Portugueses hazen a los Reinos y Provincias del Oriente, y de la noticia que se tiene de las grandezas del Reino de la China*, Sevilla, 1577, f. 30r). También Jerónimo de Alcalá dictaminó que «los alemanes y flamencos son blancos y rubios por la mayor parte, por habitar en región tan fría» (*El donado hablador* [BAE 18, p. 570 a]). De la misma manera, según Tirso, «la nieve da su candor / al alemán que la habita» (*El amor y la amistad* [BAE 5, p. 328 c]).

Antonio de Guevara²⁹⁹, todos cuantos residen en la corte reciben, quieran o no, un aluvión de críticas, cada uno por una causa diferente: y el que «es bermejo, no escapa de malicioso». Nuestro Tirso gustó de hacer bromas sobre la mala condición del hombre rubio, en particular cuando pegan la hebra pastores o se enzarzan entre ellos en una discusión. Así, Clora se indigna de que su rústico enamorado, Balón, la haya comparado con el sol:

El sol con su cara roja
ni tien manos, ni tien pies,
ni soy yo caribermeja,
como él, que aunque está en el cielo,
dicen que de aqueso pelo,
ni gato ni perro³⁰⁰.

A su vez Tarso, que ha reñido con Melisa, se niega a devolverle sus recuerdos e, insensible ante las lágrimas de la mujer, le espeta:

Aunque lloréis un diluvio,
tenéis el cabello rubio.
No hay que fiar d'ese pelo³⁰¹.

Panduro, un gracioso de Lope, compara la cerveza —rubia— con la mujer, y el vino, «que hace barbinegro», con el hombre³⁰², un parangón que alude de manera paladina a la situación

²⁹⁹ *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, 20 (Clás. Cast. 29, p. 195, 27).

³⁰⁰ *La ventura con el nombre* (BAE 5, p. 521 c). Pero después a Ventura, que es rubio y mediano de talla (cf. p. 533 a), la misma Clora lo llama «barbi-bermejo» sin segundas intenciones al parecer, a no ser que acompañara la dicción con algún gesto elocuente (p. 530 c).

³⁰¹ *El vergonzoso en palacio*, 1.249-50 (BAE 5, p. 205 c).

³⁰² *Pobreza no es vileza* (BAE 225, p. 108 a). El don Juan de Molière se pone «une perruque blonde et bien frisée» (*Le festin de Pierre*, I 2 [p. 8 = p. 362]); en consecuencia, una peluca rubia lleva también el don Juan de Corneille (*Le festin de Pierre*, p. 9).

política del momento (la contienda entre España y los Países Bajos, el macho y la hembra respectivamente); y para el mismo Panduro resulta inimaginable que «con ojos azules / trate un hombre de pependencias»³⁰³. De ahí que al judío, tildado de cobarde, se lo suponga pelirrubio. Por la negrura de su barba alaba Mari Hernández a don Álvaro de Ataíde:

Barbinegro es el garzón
y fidalgo; que acá son
los jodíos barbirrojos³⁰⁴.

La misma idea al parecer se tuvo en Francia. Al menos cuando un personaje rústico de Dorimond, Blaise, prorrumpe enfadado en una sarta de insultos contra su suegro, lo primero que hace es afearle que sea carrirrubio: «Va, face rubiconde, / Traistre, Satan, Juif, Turc, Pecheur, Fourbe sans foy»³⁰⁵. Y don Juan, el cada vez más perverso e inhumano traidor, es rubio para Villiers y, en su aspecto externo, para Molière³⁰⁶.

A. Castro³⁰⁷ adujo muy certeramente como expresión del sentir popular refranes del tipo «Asno cojo, y hombre rojo, y el demuño, todo es uno»; «en ruin ganado poco hay que escoger; y en barba roja, menos que creer»; «rubio arrubiado, nunca fue sino falso»³⁰⁸.

³⁰³ *Ibidem* (p. 72 b). Lucrecia rechaza a su pretendiente Feliciano porque «tiene azules los ojos / y yo quiero ojos al uso» (*La fingida Arcadia*, 1.886-87 [BAE 242, p. 73 b]).

³⁰⁴ *La gallega Mari Hernández* (BAE 5, p. 114 a). Equiparándolos a los judíos, hizo Tirso «barbirrubios» a los genoveses que, a su juicio, esquilmaban a España con sus logros (*En Madrid y en una casa [ibidem, p. 538 b]*).

³⁰⁵ *Le festin de Pierre*, 1218-19 (p. 93).

³⁰⁶ «Assez blond» (*Le festin de Pierre*, 467 [p. 187]).

³⁰⁷ En su edición de *El vergonzoso en palacio*, Clás. Cast. 2, pp. 20-21.

³⁰⁸ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1924, p. 68 a, 198 b y 438 b. Añádase «Cuñados y perros bermejos, poco buenos» (Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, n.º 1751 [I, p. 59]).

En definitiva, el color rubio viene a ser síntoma de maldad, dejadez, cobardía y afeminamiento. Y aun podemos retroceder hasta nuestra época. En *El príncipe destronado*, de M. Delibes, hay tres anécdotas deliciosas que, según creo, vienen aquí muy a cuento: una señora confunde con una niña a Quico, un pequeñín de casi cuatro años que tiene pelo rubio y ojos azules, y se disculpa balbuceando torpemente: «Claro, a esta edad. Le ve una tan rubio y con esos ojos». Entonces el niño exclama enfurruñado: «Soy un machote». Pero la escena se repite no una, sino dos veces más. En efecto, el mismo error comete Femio, el sorche novio de la Vito, quien, al ser reprochado por su desliz, sentencia: «Estos chavales de casa fina, ya se sabe: ni carne, ni pescado»³⁰⁹. Más adelante, una madre pretende aplacar la llorera de su crío desviando su atención hacia Quico: «Mira qué niña más maja»³¹⁰. En estos equívocos, repetidos con insistencia, parece latir todavía el viejo prejuicio de que el ser rubio es más propio de mujeres que de hombres.

³⁰⁹ El *Diccionario* académico (1956) glosa la expresión por «carecer de carácter o ser inútil», una definición que cuadraría bien al pusilánime Menelao. Pero la frase tiene una carga sexual más malévola, por lo menos en Tirso: cf. «No más amo hermafrodita, / que comer carne y pescado / a un tiempo no es aprobado» (*Don Gil de las calzas verdes*, 2708-10 [BAE 5, p. 418 b]); y de una mujer que ha prometido permanecer virgen se dice: «Ni es carne así ni pescado» (*Marta la piadosa* [*ibidem*], p. 448 c). En el mismo sentido creo que la empleó Delibes.

³¹⁰ Barcelona, 1974, p. 20, 102 y 129, respectivamente. Una casualidad o una coincidencia: el único homosexual que aparece en *Las guerras de nuestros antepasados* es Bernardo, «un chico rubio, fino él», a quien «los otros, los del patio, le decían Pocholo» (Barcelona, 1975, p. 178). El superprotegido y mimado Sisí, muerto en la guerra civil española a los 19 años, fue también «intensamente rubio» y de ojos azules (*Mi idolatrado hijo Sisí*, Barcelona, 1953, p. 141, 246 y 337), pero un «poco cabeza loca» (*ibidem*, p. 320), y nada más. Otro rubio, Gervasio, llamado de niño a ser un héroe sin morir, fue un hombre de «extremada sensibilidad» que no supo dominar su hiperestesia en la guerra (*377 Madera de héroe*, Ediciones Destino, 1987, p. 16, 21, 227). Como se ve, el color del pelo sigue imprimiendo cierto carácter.

Puestas así las cosas, debió de plantearse un incómodo problema a los cortesanos cuando, por caprichos de la fortuna, el príncipe se parecía a Menelao. Vale la pena recordar que un único monarca de Portugal, Sancho II, fue depuesto como *rex inutilis* por el papa Inocencio IV el 24 de julio de 1245. La causa de tan fulminante como insólita medida salta a la vista no bien se atiende a la descripción que hizo de aquel desdichado rey el gran erudito Manuel de Faria y Sousa en el siglo XVII: «Fue de hermoso rostro, cabellos rubios y largos...; por su flogedad y blandura, que era mucha, pudiera ser llamado Oveja de oro, como por la misma razón lo fue el próconsul de Asia Junio Silano en la boca de Cayo César»³¹¹. En efecto, Calígula motejó no de carnero (como el que llevó a Hele y a Frixo), sino de oveja de dorado vellocino al linajudo senador de blondas guedejas, que se distinguió por ser un dechado de indolencia, abulia y pigracia³¹²: todo lo contrario de lo que se espera de un hombre.

Pero otros muchos monarcas tuvieron la fortuna o la desgracia de ser trigueros. A Fernando el Católico los cronistas le asignan «cabellos llanos y de color casi castaña tirante a rubio»³¹³.

³¹¹ *Epítome*, pp. 199-200. Evidentemente, nada dicen de su aspecto físico las historias medievales, como la *Crónica geral de Espanha de 1344*, cap. 717 (ed. Luis Filipe Lindley-Cintra, Lisboa, 1990, IV, p. 238ss.).

³¹² Según Tácito (*Anales*, 13.1, 1), el emperador llamó a Silano *pecudem auream*. El más noble χρυσούν πρόβατον de Casio Dión (59.8, 5) aminora el insulto, al diluir la puntada en un discreto género neutro. Sobre este Marco Junio Silano, cf. Hohl, *RE* 10.1 [1918], c. 1.100, 46ss. ‘Ovejas’ llaman las meretrices a los viejos a los que piensan esquilar (Plauto, *Báquides*, 1121ss.). ‘Oveja’ es también el apocado don Martín Peláez (*El cobarde más valiente*, 1.726 [BAE 329, p. 24 b]). Otro paralelo, este más lejano: Hernán Cortés reprendía a los soldados que estaban descalzos insultándolos con un refrán: «A la oveja ruin le pesa la lana» (Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 204, ed. de C. Sáenz de Santamaría, Madrid, 1982, p. 624).

³¹³ Esteban de Garibay, *Compendio historial de las Chronicas y univrsal historia de todos los reynos d’España, donde se escriven las vidas de los Reyes de Castilla y Leon*, Amberes, 1571, XVIII 1 (II, p. 1257); «capillo sufflauo», escribió Lucio

Rubios fueron los Austrias³¹⁴ y también, de creer a Farià y Sousa, la mayor parte de los soberanos de Portugal³¹⁵. ¿Qué hacer para sortear con dignidad tan enojosa anomalía y salvaguardar de paso la honra regia? Lope, ingeniosamente, recurrió a un subterfugio en verdad áulico: «Un rubio, si sale bravo, / es más que cien mil leones»³¹⁶. Por otra parte, siempre cabría alegar en descargo del monarca que también fue «rubio y de bello aspecto» David³¹⁷; y

Marineo Sículo, *De rebus Hispaniae memorabilibus*, Alcalá de Henares, 1530, f. 122r (la expresión está tomada de Suetonio, pues ese color de pelo distinguió a Augusto y Nerón, según el mismo historiador [*Augusto*, 79.2; *Nerón*, 51]).

³¹⁴ «Ojos azules y hermosos..., cabellos rubios» tuvo Felipe II (M. de Farià y Sousa, *Epítome*, p. 324). A Felipe III, «blanco y rubio, cabellos de oro» (*ibidem*, p. 328), le cantó Medrano: «Ilustre joven, cuya rubia frente en edad tan dichosa el oro ciñe» (*Ode* 4, 1-2 [p. 191 D. Alonso]). También fue «blanco y rubio» Felipe IV (Farià y Sousa, *Epítome*, p. 337), como lo pintó Velázquez.

³¹⁵ Así se imaginó el gran erudito portugués a Alfonso Enriques, el primer rey de Portugal, hijo de un borgoñón: «Cabello rubio oscuro y largo à lo Cesáreo...; no se hallava en èl cosa que no espirasse soberanía y magestad» (*Epítome*, p. 180); a su nieto Alonso II: el «cabello rubio, que siempre traía largo y bien peinado» (p. 193); a Alonso IV: «Cabello dorado, oscuro y crespo» (p. 220); a don Fernando: «Rostro largo y blanco, cabellos rubios, ojos claros» (p. 234); a Alonso V: «Cabellos rubios y largos» (p. 264); a don Manuel: «Cabello rubio oscuro» (p. 286); a don Sebastián: «Blanco y rubio, ojos azules» (p. 306) y a don Enrique: «Blanco y rubio, ojos azules» (p. 314).

³¹⁶ *El piadoso aragonés* (BAE 213, p. 345 a). El agua de *El retablo de las maravillas* en el entremés homónimo de Cervantes tiñe, si toca el rostro, la barba de color de oro: una burla más de los cómicos, al parecer (Clás. Cast. 125, p. 174, 18). Pero Periandro, el protagonista del *Persiles y Sigismunda*, formaba «sortijas de oro» con sus cabellos (III 1 [II, p. 10, 30 Schevill-Bonilla]), y no es de suponer que Cervantes —también él «de cabello castaño» y barbitaheño («barbas... que fueron de oro»: así se retrata en el prólogo a las *Novelas ejemplares* [BAE 1, p. 99])— se imaginara afeminado a su héroe; claro es que la primera hazaña de Periandro fue disfrazarse de mujer. «Una confusa madeja de cabellos de oro ensortijados» adornó también a Ricaredo, el enamorado de *La española inglesa* (BAE 1, p. 156 b), que en una ocasión fue comparado con Marte, sí, pero también con Venus por «la hermosura de su rostro» (*ibidem*, p. 150 a).

³¹⁷ I Samuel, 16.12; 17.42 (cf. Lope, *Más pueden celos que amor* [BAE 34, p. 186 c]). Así, como «rubio descendiente de Jessé», se lo imaginó Benito Arias

¿quién se atrevería a poner pegasa a un tipo del Mesías? Esta es sin duda la razón de que Jesús, en la pintura medieval y renacentista (de fra Angélico y Giotto a Rafael y Correggio), fuese representado normalmente como un varón de blonda cabellera³¹⁸: en su figura alcanzaban el debido cumplimiento los rasgos físicos de su bíblico precursor, así como los del «amado blanco y rubio» del *Cantar de los cantares*³¹⁹. La misma regla se aplicó a los ángeles,

Montano en el himno que cierra su comentario a Malaquías (*Commentaria in prophetas minores*, Amberes, diciembre de 1570):

Ore nunc culto magis et canoro
 Dicere et blanda fide personare
 Poscimur, qualem Jesides solebat
 Tendere flauus.

³¹⁸ Tirso se imaginó al Buen Pastor «cándido y rubicundo, / de oro fino es su cabeza» (*La ninfa del cielo*, 669-70 [BAE 236, p. 106 b]), pero retrató al Esposo de manera diversa en *La condesa bandolera*, 3.643-44: «Es a la parda avellana / semejante su cabello» (*ibidem*, p. 284 a). El diferente tratamiento proviene del pasaje bíblico discutido en la nota siguiente.

³¹⁹ *Candidus et rubicundus* (5.10), si bien se dice después (5.11): *comae eius... nigrae quasi coruus* («su cabellera es negra como el cuervo»). La aparente contradicción la intentó salvar el padre Juan de Pineda (*Salomon praeuius id est, de rebus Salomonis regis libri octo*, Lyon, 1609, VI 4 [p. 429 b]) reinterpretando el texto hebreo —*sabbar* se referiría a la luz de la aurora— y traduciendo entonces «*capilli aurorantes uel flouescentes instar aurorae*», ‘cabellos tirando a rubios a la manera de la aurora’; el esposo sería siempre Salomón. Curándose en salud, observó previamente el jesuita que si algún defecto había en el cabello rubio en exceso o blanquirrubio, este no afectaba en absoluto al rey hebreo, quien tenía una mezcla perfecta de candor y rubicundez (de ahí que a los galanes, como a Ricaredo en *La española inglesa*, se les adjudique «un rostro como el carmín y como la nieve, colorado y blanco» [BAE 5, p. 156 b]). El pasaje citado del *Cantar de los cantares* permitió figurar a Cristo con el pelo negro; así fue representado por el pintor del altar de Baltroga (pero con la barba rubia) en el siglo XIII y por Rembrandt en el XVII. Es la estampa que Faria y Sousa dio de Alonso III: «Cabellos negros, blanco y rubio» (*Epitome*, p. 205). Otros muchos reyes portugueses fueron descritos como «blancos y rubios», esto es, como verdaderos unguidos del Señor (cf. *supra* n. 315).

que se han de pintar, según F. Pacheco³²⁰, «de hermosos y agradados rostros..., con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños». En cuanto a san Juan Bautista, «no iría fuera de propósito», — aconsejó el mismo tratadista³²¹—, «quien lo asemejase al Salvador, especialmente en el modo y color de la barba y cabello, siendo nazareno como él y primo segundo suyo».

Por otra parte, bien cabe aducir argumentos de otra laya en defensa de la rubicundez, pues normalmente la «ciencia» fisiognómica suele defender una tesis y su contraria. Si la ira nos hace enrojecer, serán más coléricos los hombres de tez rojiza o rubia. Así pensó Séneca en otro tratado, contradiciendo su aserto antes citado³²². Y ¿no es el león también «rubio» (*flauus*)? De ahí que el *Libro de fisionomía*³²³ incluya entre las características del *homo*

³²⁰ *Arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda, Cátedra, 1990, p. 567. Nada indicio acerca de que los ángeles tuvieran que ser rubios Juan Molanus (*De historia sanctarum imaginum et picturarum, pro uero earum usu contra abusum*, Lyon, 1619, libro III, cap. 41 y 42, p. 425 y 429): «Cum vestitu candido induti, zonis circa pectus et lumbos precincti, lapidibus pretiosis ornati, duabus alis pennati et nubibus circumdati, sed tamen discalceati conspiciuntur». Sobre el aspecto de Cristo zanjaba la cuestión la Verónica conservada en Roma (*ibidem*, IV 2, p. 472ss.). Los querubines del arca estaban dorados (cf. Nicéforo, *Apologético por las sagradas imágenes*, 70 [PG 100, c. 768ss.]). Alcalá (*El donado hablador* [BAE 18, p. 570 a]) hizo rubia a la Virgen, así como a Absalón, aunque nada dice la Biblia al respecto (II Sam. 14, 26); así también Tirso (*Quien no cae no se levanta*, 3.906-07 y 1074 [BAE 236, p. 402 b y 404 b], y *La venganza de Tamar*, 3.116 y 432 [BAE 238, p. 436 a y 440 b], respectivamente; al príncipe se le echan en cara su «delicadeza» y su «blandura» en 3.137 [p. 436 b]). También fue blondo, según Sedulio Escoto, el rey Gaspar, un «joven barbilampiño» (*Sobre el evangelio de Mateo*, 1.1, 2 [p. 67 Löfstedt]); pero sus facciones pasaron con el tiempo a Melchor (cf. Tirso, *La vida y muerte de Herodes*, 3.761ss. [BAE 238, p. 269 b]).

³²¹ *Arte de la pintura*, p. 662. Calla también al respecto Juan Molanus (*De Historia*, libro III, cap. 19, p. 360ss.).

³²² *Diálogos* (4 = *Sobre la ira*), 2.19, 5. Otro tanto afirma Eustacio (*Comentarios a la Ilíada*, I, p. 130, 10ss. van der Valk): el pelo rubio denuncia la cólera de Aquiles, aunque el blondo Menelao sea amable.

³²³ 108 (II, p. 131, 13 Förster).

animosus el ser casi rubio (*prope rubicundus*), como también son «algo rubios» (*rubei aliquantum*) los hombres que se asemejan al león³²⁴. Por su parte, Fírmico Materno achacó sin más complicaciones ese color de pelo a influjo de las estrellas, pues es un don del Sol cuando este y el astro que señorea el nacimiento del hombre tienen igual poder³²⁵.

Mas la tradición contraria —la denigratoria— pudo tanto que también se hizo barbitaheño al execrable Judas³²⁶, razón que explica, según recuerda A. Castro³²⁷, que en Andalucía se llame *pelijúas* a los pelirrojos. Otra vez es Tirso quien da fe de lo extendida que estaba aquella creencia, al hacer que Mingo increpe a un pobre hebreo «cano y viejo» llamado Judas con el siguiente exabrupto:

¿Cómo no tenéis las barbas
rubias, ¡eh!, Judas maldito?
Enrubiaos, noramala,
o mudar el apellido³²⁸.

Resumamos. ¿Quiere ello decir que Menelao, por el color de su pelo, estaba predestinado a ser engañado por su mujer?

³²⁴ *Ibidem*, 123 (II, p. 139, 4-5). Para Apolinar Sidonio, sin embargo, el *rubor* natural del rey goda Teodorico II no era indicio de ira, sino de vergüenza (*Cartas*, 1,2, 3).

³²⁵ *Mathesis*, 4.32 (I, p. 254, 21 Kroll-Skutsch-Ziegler). Los astros, en su ocaso, denuncian el aspecto que tiene el ladrón que se busca. Según Doroteo (p. 412, 11 Pingree), Marte apunta a un ladrón «rubio, de pelo tieso, mirada viva, carirredondo, de orejas pequeñas» (ξανθός, τετανόθηξι, γοργόμματος, στρογγυλοπόσωπος, ὅτα ἔχων μικρά).

³²⁶ Este fue uno de los asuntos que se propusieron como tema en la Academia del Buen Retiro: «En ovillexo, que no exceda de treinta y dos bersos, que, si no se save que Judas fuese bermejo, zen qué se funda el primero que lo pintó rubio?» (cf. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, 1960, p. 138).

³²⁷ En la nota antes citada a *El vergonzoso en palacio*.

³²⁸ *El árbol del mejor fruto*, 3.266ss. (BAE 238, p. 100 a-b).

En modo alguno. Su hermano Agamenón, tan viril, tan poderoso, sufrió asimismo la infidelidad de Clitemestra, que acabó dándole atroz muerte. Hay que reconocer que, a fin de cuentas, Menelao salió al fin y a la postre mucho mejor parado que el desdichado rey de Micenas, caudillo de mil naves. Lo único que indica el epíteto de ξανθός es la mayor o menor flojedad de la persona a quien se aplica, y nada más, aunque sea muy significativo que se diga de un marido engañado. Pasemos ahora a Tirso.

Si tres de los personajes femeninos de *El burlador* están esbozados con brocha gorda, no cabe esperar un trazo más fino y delicado en el dibujo de los hombres burlados (dos nobles, el duque don Octavio y el marqués de la Mota, y un plebeyo, Batricio), y eso que no estaban casados, salvo el último³²⁹. Pero a las mujeres no se las insulta; a los hombres, sí. Una sola broma se les escatima, la de hacerlos rubios. Salvando esa pulla, fray Gabriel, por boca del gracioso, los rocía adrede con toda la sal gorda que podría provocar la carcajada de un público chabacano como era el auditorio del corral de comedias. Don Octavio, aunque «inocente padece»³³⁰ y es «desdichado... con mujeres»³³¹ al decir compasivo y condescendiente del rey Alfonso XI, no deja

³²⁹ Solo conozco un estudio sobre este tema, el de Raymond Conlon, «The *Burlador* and the *Burlados*: A Sinister Connection», *Bulletin of the Comediantes*, 42 (1990) 5-22. Su autor, fundándose en la doctrina psicoanalítica, concluye que la misoginia —o, mejor dicho, el miedo a las mujeres, expresado en forma de hostilidad sexual— une a don Juan y a los novios engañados; por tanto, el burlador y los burlados, en vez de ser verdugo y víctimas, son dos caras de la misma moneda. El mismo autor caracterizó como un neurótico y un cobarde al único marido engañado que aparece en la obra («Batricio in *El burlador de Sevilla*: The Pathology of Sexual Honor», en Josep M. Sola-Solé y George E. Gingras, *Tirso's Don Juan. The Metamorphosis of a Theme*, The Catholic University of America, 1988, pp. 86-94).

³³⁰ *Burlador*, 2.16.

³³¹ *Burlador*, 3.726.

de ser «Capricornio»³³²: ese es el mote que le da el chusco de Catalinón. Claro está que tal improprio se puede lanzar a un duque italiano, pero no a un aristócrata español; y por ello el marqués de la Mota se libra de afrentosos apodos y hasta de ultraje, si quedó limpio, como parece, el honor de su amada. Sabio y precavido, Tirso no quiere ofender a la suspicaz y altanera nobleza española.

Pero cuando se trata del pueblo llano, la cosa cambia: el mismo Catalinón llama «toro... corrido»³³³ a otro novio chasqueado, Batricio, y no da por su honor un «cornado»³³⁴, una antigua moneda del tiempo de los Reyes Católicos que se escoge precisamente en este pasaje por la malévola carga semántica que conllevan los cuer-

³³² *Burlador*, 2.109. El chiste es fácil: cf. la suerte que recibe el Rústico — Cardenio— en Lope, *La Arcadia*, V: «Naturaleza tienes de unicornio; / pregunta lo demás a Capricornio» (*BAE* 38, p. 125 b).

³³³ *Burlador*, 2.724-25. Chistes parecidos en *El vergonzoso en palacio*, 1.102 (*BAE* 5, p. 204 c): «Quien en figuras de hombres son venados»; y en *El amor y la amistad* (*ibidem*, p. 340 c): «No os harán falta los bueyes, / pues vos en quedáis en casa». Así se comprende la protesta de Gascón: «¿No ves lo que en *mu* me llamas?» (*El celoso prudente* [*ibidem*, p. 626 a]). El bonete de clérigo tiene «cuernos que no deshonran» (*El caballero de Gracia*, 3.1030 [*BAE* 237, p. 399 b]). «Hacerte toro a ti / fuera la comparación / más pesada», dice Roberto al duque de Calabria (*La condesa bandolera*, 3.113-15 [*BAE* 236, p. 274 a]). Y filosofa Maroto: «De la cabeza / quedó colgado Absalón; / y si maridos pasaran / como él, quizá los más d'ellos, / que traen ganchos por cabellos, / colgados también quedarán» (*La dama del olivar*, 2.1052-57 [*ibidem*, p. 331 a]). También se trajeron a colación con el mismo sentido los cuernos del caracol (cf. *Quien habló, pagó*, 3. 263ss. [*BAE* 243, p. 48 a]).

³³⁴ *Burlador*, 2.727. De la misma manera Pantaleone (el equivalente a Coridón en el Pseudo-Cicognini) confiesa: «El [don Juan] m' ha fatto un becco inanzi il tempo» (Gendarme de Bévoite, *Le festin de Pierre*, p. 420). «Cuckolds before-hand» llama el don Juan de Shadwell a los novios de las mujeres que pensaba violar de inmediato (*The Libertine*, p. 69). En el *Convitato di pietra* de Andrea Perrucci se hace un elogio del cuerno: «Num del zielo non l'è sta cornud: Zove se feze un Tor, Bac un Mouton, Diana una zerula» (3.2 en Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p. 305).

nos, un significado injurioso ajeno por completo al mundo clásico. En efecto, tanto en Grecia como en Roma fue costumbre burlarse del cornudo gritándole «cucú» a imitación del canto del cuclillo, el ave que, «consciente de su cobardía» (*Aristoteles dixit*)³³⁵, deja sus huevos al cuidado de otros pájaros. Y así Trimalquión ataja la cólera de uno de sus comensales recordándole que también él fue capón y entonando a continuación un jocoso «coco coco», una onomatopeya en la que los comentaristas se empeñan en reconocer el canto del gallo y no el del cuclillo³³⁶. Y es de observar que «cucú» seguía teniendo la misma fuerza peyorativa veinte siglos después en la España³³⁷ y la Francia del Barroco: de ahí viene la etimología

³³⁵ *Historia de los animales*, 618 a 25. Esta fue la causa de que también la palabra κόκκυξ, ‘cucú’, se utilizase como insulto: cf. κόκκυγες... τρεῖς, «tres estúpidos», en Aristófanes, *Acarnienses*, 598 y la acumulación semántica ἀβελτεροκόκκυξ, ‘cucú imbécil’, en Platón el Cómico, *Layo*, frg. 65 (R. Kassel-C. Austin, *Poetae comici Graeci*, Berlín-Nueva York, 1989, VII, p. 459). De la misma manera, en Plauto se aplica el nombre de ‘cucú’ (*cuculus*) al viejo Deméneto (*La comedia de los asnos*, 923, 934), pero también a jóvenes, como el esclavo Sagaristión (*Persa*, 283) y Calidoro (*El engañador*, 95), y al amante en general (*Tres monedas*, 245).

³³⁶ *Et tu cum esses capo, coco coco* (Petronio, *Satiricón*, 59, 2). De ahí las traducciones erradas: «When you were a young cockerel cried Cock-a-doodle-doo!» (M. Heseltine, *Petronius*, Londres-Cambridge Mass., 1951, p. 109); «quand tu n’étais qu’un coquebin, cocorico!» (A. Ernout, *Pétrone. Le Satiricon*, París, 1950, p. 57); «facevi cocoricò» (E. Marmorale, *Petronii Arbitri cena Trimalchionis*, Florencia, 1947, p. 115); «tú, cuando eras un gallito —‘¡quiquiriquí!’—» (Matías López, *Petronio Árbitro. El festín de Trespuñentillo*, Barcelona, 2007, p. 113), o el comentario: «Onomatopée imitant le cri du coq» (P. Perrochat, *Pétrone. Le festin de Trimalcion*, París, 1952, p. 102). Más sentido crítico demostró M. P. Smith al comentar: «The call of a cock is used here as a boisterous interjection, but it also possibly sounded obscene» (*Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford, 1975, p. 164). *Coco* corresponde punto por punto al griego κόκκυ, ‘cucú’ (Aristófanes, *Aves*, 504, 507; *Ranas*, 1384); claro está que, traslaticiamente, κοκκύζειν se dice también del canto del gallo.

³³⁷ Cf. J. Gil, «Una nota a Aristófanes, *Lisístrata* 655», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 16 (2006) 121-25; Correas, *Vocabulario*, p. 403 b: «Tiene el vulgo el canto del cuclillo por nota de cornudo, y motejan diciendo cucú, cucú» (cf. p. 143 a: «Cucú, guarda no lo seas tú»).

del francés *cocu*, como ya vio Ménage, y del inglés *cuckold*. La metáfora del cornudo, en vigor actualmente, no se había impuesto todavía sobre los demás insultos que suelen llover sobre el hombre casado con una adúltera; al revés, tener cuernos era entonces símbolo de poder³³⁸.

La notable traslación semántica tuvo lugar a principios del siglo I d. C. En efecto, de dar crédito a las disquisiciones astronómicas de Trimalquión, en el signo de Capricornio «nacen los infelices a quienes por sus desdichas les nacen cuernos»³³⁹. Yerran los comentaristas que, no sin cándida inocencia, piensan que el nuevo rico se refiere a una enfermedad de la Campania que producía excrecencias quísticas en la frente³⁴⁰. Tenía toda la razón del mundo P. Fossataro³⁴¹ al pensar que se trata de una alusión a la figurada cornamenta que orla la cabeza de maridos infelices. Corrobora esta

³³⁸ Cf. *TbLL* IV, c. 973, 21ss.

³³⁹ Petronio, *Satiricón*, 39.12.

³⁴⁰ Así E. V. Marmorale (*Petronio*, p. 42) y P. Perrochat (*Pétrone*, p. 42); es la primera posibilidad de interpretación que presenta C. Pellegrino, aun proponiendo otra alternativa: que los cuernos de los nacidos en Capricornio se refieran a «la loro ostinata perseveranza per eliminare gli ostacoli che la sfortuna contrapone loro» (*Petronii Arbitri Satiricon*, Edizioni dell'Ateneo, 1975, p. 279). Para Matías López, alude Trimalquión a «la evidencia casi física de las torturas mentales a que se ven sometidos los que nacen» bajo ese signo (*Petronio Arbitro*, p. 43). Muy descaminado, Scheffer creyó ver en este pasaje una referencia a los cargadores y a los callos que les producen los fardos (por ello corrigió *prae mala sua* en *pro mole sua*) y, figuradamente, a los hombres que caen en enfermedades graves (citado por P. Burman, *Titi Petroni Arbitri Satiricón quae supersunt*, Ámsterdam, 1743², p. 238). La conjetura de Scheffer tuvo amplia difusión: fue aceptada por C. Gottlob Antonius (*Petronii Arbitri Satyricon*, Leipzig, 1781, p. 107) y por el editor y traductor anónimo de la obra latina en la Francia napoleónica, que vertió así: «Les gens de travail, à qui il vient des calus aussi durs que des cornes, à cause des fardeaux qu'ils portent» (*Pétrone, latin et françois, traduction entière*, París, año VII², I, p. 201).

³⁴¹ **Petronii cena Trimalchionis*, Nápoles, 1912. Otra vez acertó M. P. Smith cuando anotó discretamente: «The significance of the words... remain obscure, but they may mean 'are cuckolded'» (*Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, p. 91).

exegesis la respuesta que, según Artemidoro de Daldis (finales del s. II d.C.)³⁴², dio un adivino al sueño de un novio que, en una pesadilla, se había visto despedido de bruces por el carnero (κρίος)³⁴³ en el que iba montado: el agorero le vaticinó que su futura mujer le sería infiel y le pondría los cuernos (ἡ γυνή σου πορνεύσει καὶ τὸ λεγόμενον κέρατα αὐτῷ ποιήσει), como así sucedió, aunque quien lo engañó no fue la primera, sino la segunda esposa, por lo que todos los cuidados del marido resultaron baldíos: la trillada moraleja de que nadie puede escapar a su destino, por más advertencias que se le hagan y por más precauciones que se tomen para evitar la suerte. Y κέρασ, ‘cuerno’, y κερασφόρος, ‘cornudo’, encierran ese sentido ofensivo de escarnio en dos epigramas de la *Antología Griega*, uno de Lucilio (siglo I d. C.) y otro de su imitador Calícter³⁴⁴. Contemplado bajo este prisma, cobra insospechada mordacidad el silogismo famoso criticado por Séneca como una aguda extravagancia y que no por casualidad se puso muy de moda en época imperial: «Lo que

³⁴² *Interpretación de los sueños*, 2.12. Nótese que la expresión era entonces proverbial.

³⁴³ Los que nacen en el signo de Aries tienen, según Trimalquión, «muchas ovejas, mucha lana, además cabeza dura, cara desvergonzada y un cuerno agudo» (Petronio, *Satiricón*, 39.5). De creer a Filodemo, a este signo corresponden el ὄχευτής y el μωρός: el semental y el imbécil (*Antología griega*, 11.318, 5-6). El carnero simboliza al cornudo en el cuento —foráneo— de Pitas Payas (Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 477ss. y, sobre todo, 483-84).

³⁴⁴ Ὅστις ἔσω πυροῦς καταλαμβάνει οὐκ ἀγοράζων, / κείνου Ἄμαλθείας ἡ γυνὴ ἐστὶ κέρασ, «quien dentro de casa encuentra trigo sin comprarlo, su mujer es el cuerno de la abundancia» (11.5). El de Lucilio lleva por título εἰς γραμματικὸν κερασφόρον, «a un gramático cornudo» que en la escuela enseñaba a los niños la *Iliada* y en casa tenía a muchos Paris pretendientes de su Helena (11.278). Este título, omitido en las ediciones de H. Beckby (*Anthologia Graeca*, Munich², 1965, III, p. 680) y de F. M. Pontani (*Antologia Palatina*, Turín, 1980, III, p. 592), quizá por ser considerado una adición tardía, se aplica por error al epigrama siguiente, el 279, en la de H. Stephanus, a la sazón «Huldrichi Fuggeri typographus» (*Florilegium diuersorum epigrammatum ueterum, in septem libros diuisum*, s.l., 1566, p. 137).

no has perdido, lo tienes. No has perdido cuernos, luego tienes cuernos»³⁴⁵. Y, desde luego, encierra una sangrante ironía la pregunta que Momo (el dios de la burla) le hace a Zeus: «Y tú ¿cómo soportas que te hayan plantado cuernos de carnero?»³⁴⁶

¿De dónde procede esta metáfora, tan radicalmente opuesta a la tradición secular grecolatina? ¿Cómo se pudo pasar tan bruscamente de un Horacio, que alabó el vino porque da cuernos al pobre³⁴⁷, a un Petronio, que consideró la cornamenta un infortunio? Para empezar, bueno será recordar que los términos «carnero»

³⁴⁵ *Cartas a Lucilio*, 45, 8; 49, 8; el silogismo entero en Aulo Gelio, *Noches áticas*, 18.2, 9. Diógenes Laercio (*Vidas de los filósofos*, 7.187) atribuye su autoría a Crisipo [frg. 279 J. von Arnim, *Stoicorum ueterum fragmenta*, Leipzig, 1903, II, p. 92] o a Ebulides, y a Diógenes su refutación por la experiencia (6.38). Cf. Luciano, *Gallo*, 11; Sexto Empírico, *Esbozos de la doctrina de Pirrón*, 2.241 y 244; Alejandro de Afrodisiade, *Comentarios a los Tópicos de Aristóteles*, p. 20 Wallies; Simplicio, *Comentario a la Física de Aristóteles*, vol. X, p. 815, 27.

³⁴⁶ Luciano, *Asamblea de los dioses*, 10. Se refiere, por supuesto, a Zeus Ammón.

³⁴⁷ *Odas*, 3.21, 18; cf. *Epodos*, 6.12 (cf. Ovidio, *Arte de amar*, 1.239). De haber conocido el doble sentido de ‘cuerno’, Horacio no hubiera dejado de aprovechar la ocasión de hacer un chiste en *Conversaciones*, 1.5, 56ss. De los «cuernos» de Baco, un dios así representado (Eurípides, *Bacantes*, 920-21; Horacio, *Odas*, 2.19, 30 *cornu decorum*; Diodoro Sículo, *Biblioteca*, 3.73, 3), habló también Propercio (*Elegías*, 3.17, 19), quien en otro pasaje amenazó a Isis/Io —la diosa de Cleopatra— con que, de seguir reteniendo con sus ritos de castidad a Cintia, le haría crecer de nuevo los cuernos (2.33A, 18), un pasaje en el que solo muy retorcidamente se podría ver una alusión al sambenito de la infidelidad conyugal. También los ríos fueron representados en la Antigüedad con cuernos «por la furia con que algunos corren... o porque algunos d’ellos se parten en brazos» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 643-44; cf. Porfirión a Horacio, *Odas*, 4.14, 25: *tauriformis... Azufidus*; Nonno, *Historia de Dioniso*, 41.300). Cuernos retorcidos llevó Zeus Ammón. Y recuérdese que el hecho de que le saliesen de repente cuernos en la cabeza al pretor Genucio Cipo fue interpretado como un presagio de su futuro reinado, posibilidad que él rechazó desterrándose voluntariamente de Roma (Ovidio, *Metamorfosis*, 15.565ss.; Plinio, *Historia natural*, 11.123; Valerio Máximo, *Dichos y hechos memorables*, 5.6, 3).

(καριός; *aries, uerues*) y «macho cabrío» (τράγος, χίμαρος; *hircus, caper*) encerraron un sentido peyorativo en el mundo latino desde tiempo inmemorial. El segundo, un animal hediondo y libidinoso³⁴⁸, llegó a significar «capado». Así, un marido de Plauto expresa su temor a ser castrado como un macho cabrío³⁴⁹ y uno de los Menecmos llama *hircus* a un viejo³⁵⁰, alusión evidente a su impotencia; Catulo amenaza con tomar represalias de una pandilla de rijosos amigos que, creyéndose la crema de la virilidad, tomaban al resto de la gente por machos cabríos³⁵¹, esto es, por castrados; Marcial,

³⁴⁸ Ejemplos en *TbLL* VI 3, c. 2821, 69ss. San Isidoro (*Etimologías*, 12.1, 14) resume la doctrina antigua sobre este animal «lascivo, cornúpeta y siempre ansioso de coito, cuyos ojos por la lujuria miran de soslayo [cf. Virgilio, *Églogas*, 3.8: *transuersa tuentibus hircis*, «mirándote de reojo los machos cabríos»], de donde le vino el nombre, pues *hirqui* son los rabillos del ojo según Suetonio» (*hircus lasciuum animal et petulcum et feruens semper ad coitum; cuius oculi ob libidinem in transuersum aspiciunt, unde et nomen traxit. Nam hirqui sunt oculorum anguli secundum Suetonium*).

³⁴⁹ *El mercader*, 275: «Temo que mi mujer me castre como un macho cabrío» (*quasi hircum metuo ne uxor me castret mea*). Son palabras que pronuncia Demifón, quien, lleno de miedo al oír que Lisímaco había expresado su intención de «castrar aquel macho cabrío» (272), se angustia ante la idea de sufrir la misma suerte a manos de su esposa.

³⁵⁰ *Menecmos*, 838. De la misma manera, Alcésimo se lamenta de haber prestado ayuda a Lisídamo, un *hircus* desdentado (*Cásina*, 550). A los espectadores que no aplaudan al finalizar la comedia Calino les desea que se encuentren con un *hircus unctus nautea* («un macho cabrío rociado con el agua del batán», es decir, un hombre maloliente) en vez de con una prostituta (*Cásina*, 10017): lo que le había ocurrido a Lisídamo en la obra.

³⁵¹ *Poesías*, 37, 4-5: *Solis putatis esse mentulas uobis? / solis licere quicquid est puellarum / confutuere et putare ceteros hircos?* («¿Acaso pensáis que sois los únicos que tenéis cipote?, ¿que sois los únicos a quienes está permitido follar a cuantas muchachas hay y tomarnos a los demás por machos cabríos?»). La conjetura *putere* por *putare* de Bury, admitida por algunos editores, estropea a mi entender el sentido. Tampoco me convence la antigua interpretación de A. Guarino y Paladio Fusco, aceptada hoy por la mayoría de los comentaristas; así, por H. A. J. Munro: «*Hircos* can only mean ‘*olidos hircos*’» (*Criticisms and Elucidations of Catullus*, Cambridge, 1878, p. 117); W. Kroll: «Sie halten alle

por fin, nos presenta a un victimario que, cuando se dispone a castrar el macho cabrío antes del sacrificio, ve la hernia inguinal del harúspice y, ni corto ni perezoso, convierte también al sacerdote en un *caper*, es decir, en un capado³⁵². La misma evolución semántica muestra ‘carnero’: *ueruex*, un insulto (‘estúpido’, ‘imbécil’) en Plauto, Petronio y Juvenal³⁵³, parece tener ya el valor de ‘carnero

anderen für Stinker» (*Catull*, Stuttgart, 1960, p. 70); el *ThLL* VI.3, c. 2822, 44; W. Eisenhut: «Stinkböcke» (*Catull. Gedichte*, Munich-Zurich⁹, 1986, p. 51), y F. della Corte: los machos cabríos «emanano un odore che le *puellae* non soportano» (*Catullo. Le poesie*, A. Mondadori³, Fondazione Lorenzo Valla, 1989, p. 267). Menos aún me gustan las sugerencias de E. T. Merrill y de K. Quinn: *hirci* son «creatures detestable to all women» (*Catullus*, reimpr. Cambridge Mass., 1951, p. 67) o «unsophisticated creatures, perhaps evil-smelling» (*Catullus. The Poems*, McMillan, Hong Kong², 1982, p. 204), respectivamente. Ya R. Ellis apuntó, sin aprovechar la idea, que la oposición *mentulas/hircos* indicaba que aquí *hircos* solo podía significar *male mentulati* (*A Commentary on Catullus*, Oxford, 1889, p. 132). De *hircus* empleado como sinónimo de *caper* da ejemplos el *ThLL* VI.3, c. 2820, 68ss.

³⁵² *Epigramas*, 3.24, 13-14: *Sic, modo qui Tuscus fueras, nunc Gallus aruspex, / dum iugulas hircum, factus es ipse caper* («así tú, ahora un harúspice galo [= castrado] cuando hasta hace poco eras uno etrusco, mientras degüellas a un macho cabrío te has convertido en un *caper* [= capón]»). Sigo la explicación de C. Giangrande («Marcial y la castración», *Myrtia*, 25 [2010] 325-26). L. Ramírez de Prado (*M. Valerii Martialis epigrammatu libri xv*, París, 1607, p. 235) comenta: «Nota hic acriter differentiam inter hircum et caprum, quòd hircus non castratus sit, caper verò castratus hircus», diferencia que había sido señalada ya por Aulo Gelio: *Is demum Latine ‘caper’ dicitur qui excastratus est* (*Noches áticas*, 9.9.9): los dos únicos ejemplos, salvando las glosas, que existen en latín de esta acepción (cf. *ThLL* III, c. 305, 77ss; 306, 47). No es improbable que en esta evolución semántica de *caper* haya influido *capo*, nuestro «capón»; pero me tienta la idea de que *capo/cappo* sea en realidad un hipocorístico expresivo de *caper*. Al capón, como hemos visto antes, Trimalquión lo emparejó con el marido burlado, es decir, con el *caper*.

³⁵³ Plauto dirige el insulto, sobre todo, a viejos (*Casina*, 535; *Mercader*, 567). Un comensal de Trimalquión, harto de las burlas de Ascilto, lo interpela diciéndole: *Quid rides, ueruex?*, «¿De qué te ríes, carnero?» (*Satiricón*, 57, 1). Juvenal señala que pueden nacer hombres de eximia inteligencia «en la patria de los carneros», esto es, en el país de los bobos (*Sátiras*, 10.50).

capado' en Apuleyo³⁵⁴. Sin esfuerzo, pues, se pudo aplicar al marido burlado el calificativo de 'cabrón' o 'carnero', y de ahí elevar a una categoría general los cuernos como distintivo más visible de los dos animales odiosos.

Es notable, sin embargo, que idéntico deslizamiento semántico ocurriese —y no parece que por simple imitación— en el ámbito del imperio donde predominaba la lengua griega. Me parece significativo que dos de los ejemplos citados —el de Petronio y el de Artemidoro— nos lleven al oscuro mundo de los adivinos, magos y sortílegos, a las predicciones de aquellos *mathematici* que fueron expulsados una y otra vez de Italia en los primeros siglos de nuestra era: en suma, a los parleros embaucadores del Levante mediterráneo, la cuna de Trimalquión. Y es de observar que en Oriente se entenebrece aún más el simbolismo del macho cabrío, pues allí es donde el chivo se convierte en animal expiatorio por antonomasia. Corriendo los años, ¿no invocaron las brujas al demonio en la figura de un macho cabrío? Y ¿no habrá de separar Jesús en el Juicio Final las ovejas de los cabritos, poniendo las primeras a su derecha, para admitirlas en el paraíso, y los segundos a su izquierda, para condenarlos al infierno³⁵⁵? En definitiva, da la impresión de que las dos partes del imperio romano unieron su chispa e ingenio para

³⁵⁴ *Metamorfosis*, 7.23; 8.25. En el primer pasaje Oudendorp cita ejemplos de *ueruex* utilizado como palabra injuriosa (*Apuleii Metamorphoseon libri XI*, Leiden, 1786, p. 491); pero el contexto indica claramente que se habla de un capón. Me parece muy probable, *pace* Lindsay, que ya tenga este sentido *ueruex sectarius* en Plauto, *Cautivos*, 820.

³⁵⁵ Mateo, 25.32ss. Los cabritos son comparados a los réprobos porque «es un animal fétido, áspero, inmundo, que topa, lascivo, que anda por precipicios, peleón, como son los impíos»; así glosó el pasaje Cornelio a Lapide (*Commentaria in Scripturam Sacram*, ed. de París, 1889, xv, p. 534 b). Dice mucho de la escasa estimación que tuvo la mujer en la Alta Edad Media el hecho de que, en el solemne acto litúrgico en el que se administraba el bautismo, los niños fuesen colocados a la derecha y las niñas a la izquierda del obispo.

«ridiculiser», como diría Edmond Rostand³⁵⁶, al hombre que o no se entera de las infidelidades de su esposa o las admite.

Pero volvamos a Tirso, pues quizá en su presentación de los novios burlados se oculte una broma más. Frente a los nobles, que se llaman como Dios manda (don Diego, don Pedro, don Gonzalo), los personajes del pueblo llevan nombres más o menos fantásticos o burlescos. ¿Abrigó fray Gabriel alguna intención especial al ponerles esa denominación caprichosa? Por de pronto, el apodo del gracioso principal —un *nom parlant*— se explica por sí mismo, como el remoquete de Leporello que creó Lorenzo da Ponte para el *Don Giovanni* de Mozart. Cuando el convidado de piedra da aldabonazos en la puerta, el lacayo, muerto de miedo —el polo opuesto de don Juan³⁵⁷—, trata de escabullirse rogando a su amo: «Señor, si sabes / que soy un Catalinón...», esto es, un cagueta³⁵⁸.

³⁵⁶ *Cyrano de Bergerac*, acto II. El protagonista advierte a una coqueta Lise, la mujer del pastelero Raguena: «Raguena me plaît. C'est pourquoi, dame Lise / je défends que quelqu'un le ridiculise» (París, Fasquelle éditeurs, s.a., p. 66). Comentó esta modificación etimológica Walter v. Wartburg, *Problemas y métodos de la Lingüística*, Madrid, 1951, p. 211.

³⁵⁷ De ahí que, desde el punto de vista psicoanalítico, se haya podido ver en Leporello al doble de don Juan: el sustituto del Yo se ha convertido en el contrario del Yo; un solo carácter está representado por dos personajes (cf. M. Sauvage, *Le cas Don Juan*, p. 148). Otro tanto cabría decir de Catalinón. Pero, desde un principio, la esencia del gracioso estriba precisamente en ser lo contrario de su amo: una manera de realzar las buenas cualidades de este.

³⁵⁸ *Burlador*, 3.510-11. Se anuncia antes la misma idea en «Aunque soy Catalinón, / soy, señor, hombre de bien» (1.879-80). Como anota A. Castro en este último pasaje (p. 205), «*catalinón* sería algo como 'cagón', 'cobarde'» (cf. asimismo F. Márquez, *Orígenes y elaboración*, p. 80 n. 22; se equivoca Bruce W. Wardropper, «*El burlador de Sevilla*. A Tragedy of Errors», p. 59 n. 12, al buscar otro significado: «possibly Catalinón suggested like 'tin god' to seventeenth-century readers»). Por eso el criado huele mal en 3.554 (igual le ocurre al Passarino del Pseudo-Cicognini al salir del mar [Gendarme de Bévette, *Le festin de Pierre*, p. 385: «a mi me scappa di cagare»]). Para otros pasajes parecidos en el teatro de Tirso cf. Apéndice xv.

A su vez, al criado del refinado duque italiano don Octavio le viene de perlas el mote de Ripio, pues este «Desecho»³⁵⁹ es un hombre que destroza la lengua con sus barbarismos, como ‘lavandriz’ y ‘fregatizar’³⁶⁰. ¿Cabe buscar otras claves onomásticas? Uno de los pretendientes de Tisbea se llama Coridón³⁶¹. Ahora bien, el más famoso Coridón, el pastor de la égloga segunda de Virgilio, está perdidamente enamorado, sí, pero de un bello zagal, Alexis. ¿Nos estará haciendo un guiño fray Gabriel, explicándonos la razón de la soltería de la pescadora, o es la suspicacia filológica la que nos lleva a suponer malévolas hipótesis?

Afortunadamente, en este caso podemos despejar la incógnita y desvanecer sospechas. En efecto, otro galán que corteja a Tisbea atiende por Anfriso, y este nombre nos conduce de nuevo al ambiente idílico del campo virgiliano («el pastor del Anfriso»)³⁶², mas también y sobre todo a *La Arcadia* de Lope, donde apacienta sus rebaños y canta sus amores Anfriso, «el más gallardo mayoral de aquella tierra», como pretendiente de la bella Belisarda³⁶³. La

³⁵⁹ Por lo general, *ripio* en Tirso equivale a ‘desecho’: «no desecha ripio» (*Burlador*, 2.204); «No desecha ripio Amor, / que es dios muy aprovechado», «Basta que hasta aquí me vea / dando a sus caballos ripio» (*El celoso prudente* [BAE 5, p. 614 a, 620 b]), «no desecho ripio» (*Tanto es lo de más como lo de menos*, 1.84 [BAE 238, p. 362 b]); cf. «Es como buen albañil / que jamás ripio desecha» (Lope, *El rey don Pedro en Madrid* [BAE 5, p. 600 c]). También el gracioso Gallardo se considera a sí mismo como «los desechos / del mundo» (*La dama del olivar*, 2.861-62 [BAE 236, p. 328 a]).

³⁶⁰ *Burlador*, 1.234 y 235 (como «neologismos» los cataloga L. Vázquez en su edición, p. 31). Más correctamente, el duque Octavio emplea *lavandera* (1.232). Para el uso de estas formas burlescas en Tirso cf. Apéndice XIII.

³⁶¹ *Burlador*, 1.641.

³⁶² Cf. *Geórgicas*, 3.2: *pastor ab Amphryso*, «el pastor de Anfriso», como dice Lope en *La hermosa aborrecida* (BAE 34, p. 112 a): esto es, Apolo, que apacentó el ganado de Admeto a orillas del Anfriso, un río de Tesalia. Anfriso aparece dos veces: *Burlador*, 1.435 y 3.404. En el segundo pasaje el texto, un tanto ambiguo, podría hacernos creer que Anfriso es el padre.

³⁶³ Lope, *La Arcadia*, I (BAE 38, p. 48 a).

novela del Fénix fue muy celebrada por fray Gabriel, que no supo cómo expresar su admiración por el arte y la fantasía de su amigo sino dedicándole una deliciosa comedia, *La fingida Arcadia*³⁶⁴. Su protagonista, Lucrecia, asediada por los pretendientes, los rechaza a todos

mientras con uno no tope
tan perfecto como Lope
en su *Arcadia* pinta a Anfriso³⁶⁵.

Y, por supuesto, Anfriso es el apodo que toma don Felipe Centellas, el galán, mientras corteja a la gentil condesita, absorta por su amor en «rústicos pensamientos». El propio fray Gabriel hizo en la misma obra el recuento de otros pastores que aparecen en el mundo pastoril lopesco:

Galafrones,
Celsos, Menalcas, Gasenos,
Olimpos, Danteos, Mirenos,
Frondosos y Coridones³⁶⁶.

³⁶⁴ Un problema y no chico plantea esta obra. El monte Liceo de la Arcadia (Λυκαίον, el monte de los lobos) se transforma en «Liseo», como atestigua la rima en varias ocasiones: «Liseo»/«deseo» (2.374-75), «deseo»/«Liseo» (3.139-40); la falta inversa en «zajada» por «sajada» (3.689). Pero ¿cómo iba a sesear un madrileño como Tirso? Del «monte Liceo» habló correctamente Lope (*La Arcadia*, II [BAE 38, p. 63 a, 78 b, etc.]; cf. «las sierras Liceas» en III [p. 81 b]). ¿Habría que replantearse la autoría de Tirso? Pero esta cuestión, se resuelva a favor o en contra del mercedario, no afecta esencialmente a lo sostenido en el texto: la dependencia que muestra *El burlador* de *La Arcadia* en lo que respecta a la onomástica pastoril.

³⁶⁵ *La fingida Arcadia*, 1.933-35 (BAE 242, p. 74 a). Cf. *ibidem*, 1.629 (p. 70 a).

³⁶⁶ *La fingida Arcadia*, 2.615-18 (BAE 242, p. 84 a). Enareto («hermano de Celio, pastor hermoso, amable y generalmente bienquisto» en *La Arcadia*, II [BAE 38, p. 67 a]) recuerda al Anareto de *El condenado por desconfiado*. Se

Un simple repaso a esta lista demuestra que, al bautizar a los personajes villanos (Anfriso, Coridón, Gaseno), Tirso rindió otra vez tácito homenaje a su por entonces admirado Lope. «El rico Gaseno, nuevo y dichoso marido de la bella Amarilis»³⁶⁷, recuerda por su opulencia al no menos acaudalado Gaseno, el padre de Aminta, un rústico ostentoso que se jacta de tener en casa «montes de pan, / Guadalquivides de vino, / Babilonias de tocino»³⁶⁸. No sorprende ahora que Coridón haga una aparición fugaz tanto en *La Arcadia*³⁶⁹ como en *El burlador*, sin que su nombre tenga implicaciones de índole sexual. Otra conclusión se desprende de lo anteriormente dicho: la atmósfera campesina en que se mueven los labriegos de Tirso nada tiene que ver con la bucólica virgiliana. Amintas es un pastor en Virgilio³⁷⁰ y Aminta, el joven «miserel»³⁷¹ que bebe los vientos por el amor de Silvia, sigue siendo un pastor en Tasso. Pero Aminta se ha transformado en mujer en *El burlador*, y la causa de tan singular metamorfosis se debe a una falsa interpretación de la desinencia en *-a*, considerada como femenina, un error garrafal que no debe ponerse exclusivamente en la cuenta de fray Gabriel: otros muchos escritores de postín cometieron la misma pifia³⁷².

equivoca a mi juicio A. Rodríguez López-Vázquez (*El burlador de Sevilla*, p. 16) cuando supone que los nombres de Gaceno y de Coridón están tomados de *La adúltera virtuosa* de Mira de Mescua. Pura casualidad es que la Elisa de Goldoni mencione a un Coridón, «quel zotico pastor, che dà sovente / altrui piacer coi schiocchi detti» (*Don Giovanni Tenorio*, II 7 [p. 237]).

³⁶⁷ *La Arcadia*, I (BAE 38, p. 57 b).

³⁶⁸ *Burlador*, 3. 688-90.

³⁶⁹ IV (BAE 38, p. 116 b).

³⁷⁰ Amintas es nombre de varios personajes en las *Églogas*. Otro Amintas, este oriundo de Cos, aparece en los *Epodos* de Horacio (12.18).

³⁷¹ *Aminta*, 922 (*Opere di Torquato Tasso a cura di Giorgio Petrocchi*, Milán, 1961, p. 31).

³⁷² Así, por ejemplo, Quevedo (en un romance satírico incluido en el *Romancero* de Durán, n.º 1647 [BAE 16, p. 515 a]) y María de Zayas (cf. n. 395).

Una última observación. El marido de Aminta se llama Patricio en la lista de personajes y Batricio en el curso de la obra. Tal vez el autor considerase excesivo el oxímoron de un Patricio plebeyo y quisiera acercar al marido burlado a los batracios de la *Batracomiomaquia* atribuida a Homero. Mas la burla, en tal caso, carecería de sentido, pues el labrador es un hombre a quien se reviste en todo momento de herida dignidad y que viene a ser hasta cierto punto la réplica masculina de Tisbea.

2. El perdón final

La liviana conducta de Helena acarreó la deshonra sobre su familia más cercana. Sus hermanos Cástor y Pólux no participaron en la guerra de Troya, ausencia que Helena atribuyó a su posible muerte o, mejor, a su miedo de ser el hazmerreír de los aqueos³⁷³. Mas tarde Eurípides imaginó, de acuerdo ya con la sensibilidad de su época, que la madre de Helena, Leda, se había ahorcado llena de vergüenza por los escándalos de su hija y que, vencidos por el mismo bochorno, también habían optado por suicidarse sus hermanos, los Dioscuros³⁷⁴.

³⁷³ *Ilíada*, 3.242. Para explicar que los Dioscuros no figurasen entre los caudillos griegos que combatieron ante Troya, el ciclo épico imaginó que la muerte de Cástor a manos de Idas y Linceo había sido coetánea al rapto; por esta razón Helena, desconocedora de su fallecimiento, pudo atribuir la ausencia de sus hermanos a la vergüenza que les había producido su adulterio (Proclo, *Crestomatía*, p. 103, 13 Allen; *Cantares chipriotas*, frg. 13 Bernabé; Alcman frg. 21 Page). Al decir de Dares (*Historia de la toma de Troya*, 11), los dos gemelos desaparecieron tragados por una tormenta cuando se dirigían de Lesbos a Ilio. Por la segunda solución arriba expuesta se inclinó Dictis (*Historia de la guerra de Troya*, 3.25): los Dioscuros no acudieron a la guerra para no contribuir con su esfuerzo a rescatar a una hermana que hubiesen preferido ver muerta. De otro color retórico se sirve Dión de Prusa: parece absurdo que la heroína, al entregarse a París, no temiera la reacción de sus dos hermanos, que con anterioridad la habían librado del rapto de Teseo (*Discursos*, 11.58; 70-72).

³⁷⁴ *Helena*, 136; se habla del suicidio de los Dioscuros en 142ss. frente a la otra posibilidad (el catasterismo), en 140.

La familia de don Juan, por el contrario, no sufrió las consecuencias de las golferías y crímenes cometidos por su descarriado retoño. Su padre, don Diego Tenorio, siguió siendo privado del rey, y su tío don Pedro, otro presunto calavera en su juventud («mozo soy y mozo fuiste», le recuerda don Juan en el tremendo apuro con que arranca la comedia)³⁷⁵, continuó ocupando su puesto de embajador en Nápoles. Sobre la madre del burlador, en cambio, se corre un tupido velo para delicias de curiosos y despeñadero de psicoanalistas. Claro está que antes se perdonan los pecados de un varón que las alegrías de una hembra. Así se explica que la única muerte que hubo que lamentar en toda la obra, la de don Gonzalo de Ulloa —curiosamente, la única figura sin tacha—, se produjera en defensa del honor de su hija, y ello porque doña Ana era noble. Los plebeyos, sin poder desenvainar una espada que la ley les vedaba ceñirse, se tuvieron que contentar con atronar la corte con sus quejas. Esta paciencia y lenitud indican lo acostumbrada que estaba la sociedad española a soportar las insolentes «mocedades» de algunos miembros de la nobleza, en el curso de las cuales no era infrecuente que llegase la sangre al río. El teatro de nuestro siglo de Oro, fiel reflejo de los desmanes de los jóvenes aristócratas, siguió en este punto la pauta de la comedia nueva, cuando esta, abandonando la sátira política, se dedicó a poner en escena los excesos, en su mayor parte de índole sexual, que cometían los retoños de las más ilustres familias³⁷⁶.

³⁷⁵ *Burlador*, 1.62. Es un rasgo tomado de la comedia nueva: *Feci ego istaet itidem in adolescentia*, confiesa el viejo Filóxeno (Plauto, *Báquides*, 410); otros dichos parecidos en *El soldado fanfarrón*, 637ss.; *El mercader*, 264; *El engañador*, 437; *Estico*, 571.

³⁷⁶ De esta manera defendió el esclavo Tranión la conducta de su amo (Plauto, *La comedia de los fantasmas*, 1141): «¿Qué otra cosa hizo [Filólaques] sino lo que hacen los nacidos de las más rancias prosapias?» (*Numquid aliud fecit nisi quod [faciunt] summis gnati generibus?*).

Visto lo que le sucedió a la parentela, conviene acto seguido preguntarse por la suerte que corrieron los principales protagonistas de la historia.

El adulterio de Helena, contra todo lo esperado, tuvo en la épica griega un desenlace feliz. Menelao recuperó a la esposa infiel y con ella vivió en Esparta el resto de su vida, dichoso al parecer. Allí recibió el matrimonio a Telémaco cuando este tocó en Lacedemonia en el curso del viaje que había emprendido para recabar nuevas sobre su padre Ulises. Helena se mueve por el palacio sin despertar ni el más leve murmullo de reprobación, como si nada hubiese sucedido entre ella y Paris, como si no se hubiera casado otra vez con Deífobo, como si los diez años de la interminable guerra de Troya hubiesen sido un paréntesis sin importancia en sus vidas. Su adulterio anterior, que la pecadora asume y reconoce, no es más que una «locura» pasajera: ἄτη. Así dice ella, y el marido —¡qué remedio!— asiente a tan juiciosas palabras³⁷⁷. ¡Qué diferencia hay entre esta Helena segura de sí misma y la Helena de Eurípides³⁷⁸, una mujer recelosa y suspicaz que confiesa su pánico a pasear sola por Argos por temor a ser lapidada! Por si acaso, el aedo que compuso la *Odisea* la comparó entonces, a su regreso a Esparta, no con la casquivana Venus, sino con la más casta Ártemis³⁷⁹. Es su hija Hermíone quien se asemeja en hermosura a la dorada Afrodita³⁸⁰.

La laxitud y permisividad con que fue juzgado este adulterio por el código ético de la época homérica resultaron poco com-

³⁷⁷ *Odisea*, 4.261. Un presagio interpretado por Helena durante la estancia de Telémaco en su palacio refirió Estesícoro (frg. 32 Page).

³⁷⁸ *Orestes*, 56ss., 118.

³⁷⁹ *Odisea*, 4.122. De ahí que Virgilio comparase asimismo a Dido con Diana (*Eneida*, 1.498ss.). En cambio, la virtuosa Penélope pudo ser parangonada sin miedo con Ártemis y Afrodita (*Odisea*, 17.37, 19.54).

³⁸⁰ *Odisea*, 4.14.

prensibles para la mentalidad posterior, incluso para los aedos del ciclo épico. El resultado de este cambio, patente en el arte del siglo VI a.C.³⁸¹, se refleja también de manera paladina en el teatro ateniense. El Menelao de *Las Troyanas* se propone castigar con la muerte el adulterio de su esposa, si bien Hécuba le hace una juiciosa advertencia previa: «Evita contemplarla, no te atrape con su atractivo. Pues prende los ojos de los hombres, destruye las ciudades y abrasa los hogares»³⁸². El rey, sin embargo, desoye el consejo y, cuando mira a Helena, que se ha arreglado oportunamente para el reencuentro³⁸³, se percata, sobrecogido, de que es incapaz de llevar a cabo su propósito. La misma intención y la misma incapacidad de llevarla a cabo se perciben en otra tirada de Eurípides³⁸⁴ y en unos jocosos versos que Aristófanes pone en boca de la espartana Lámpito: «Menelao, cuando entrevió los membrillos de Helena desnuda, dejó caer la espada»³⁸⁵. Luego la primera idea del rey espartano, según indican estos pasajes, que

³⁸¹ En la decoración del arca que ofreció el tirano Cípselo en Olimpia estaba representado Menelao en el momento en que, armado de coraza, se precipitaba sobre Helena con la espada desenvainada (Pausanias, *Descripción de Grecia*, 5.18, 3). La *Tábula iliaca* presenta a la heroína postrada en el templo de Afrodita ante Menelao, que le vuelve el rostro (Estesícoro, frg. 28 Page). Cf. los vasos áticos, el pitos de Míconos y las esculturas y pinturas que recoge el *LIMO*, IV.2, n.º 210-372.

³⁸² Ὅραν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλη πόθω· / αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἔξαιρεῖ πόλεις, / πίμπρησιν οἴκους (*Las troyanas*, 891ss.).

³⁸³ Así lo señala Hécuba (*Las troyanas*, 1023).

³⁸⁴ *Andrómaca*, 627ss.: ὡς ἐσείδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος φίλημ' ἐδέξω («cuando viste su pecho, arrojaste la espada y recibiste su beso»). Según una tradición también recogida por Eurípides (*Helena*, 116), Menelao se llevó a su mujer arrastrándola por el pelo.

³⁸⁵ Ὁ γῶν Μενέλαος τὰς Ἑλενας τὰ μᾶλα πα / γυμνὰς παραιδὼν ἔξέβαλε, οἶώ, τὸ ξίφος (*Lisístrata*, 155-56). De creer al escoliasta, la escena en cuestión se encontraba ya en la *Pequeña Ilíada* (frg. 19 Bernabé) y en Íbico (frg. 15 Page). El texto griego dice solo «manzanas» (μήλα), un término genérico

remontan en definitiva a la *Pequeña Ilíada*, fue la de matar a la esposa en castigo de su crimen: la venganza que, sin duda, un ateniense del siglo V a. C. se hubiese tomado de la cónyuge infiel.

A la luz de cuanto llevamos expuesto se aclara un pasaje de la *Eneida* de Virgilio, que es una réplica de la escena en la que el ciclo épico narraba la airada reacción de Menelao al toparse de nuevo con su mujer adúltera³⁸⁶. El resplandor de las llamas ilumina de repente a Helena, escondida en el umbral del templo de Vesta. Eneas, al verla, se precipita sobre ella con la espada desenvainada, dispuesto a acabar con aquella Erinis común a

que me parece aconsejable concretar, ya que Aristófanes en otra ocasión compara el pecho femenino con un membrillo (*Acarnenses*, 1199 τῶν τιπθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδώνια) y Leónidas de Tarento emplea el verbo κυδωνιάω, ‘membrillar’, en el sentido de ‘tener pecho’ (*Antología griega*, 16.182: μαζός, ἀκμῆς ἄγγελος, κυδωνιά, «el pecho, mensajero de la sazón, membrillea»). Enseñar el pecho es la manera extrema de implorar piedad: se lo descubrió Clitemestra al ver que Orestes se disponía a matarla (Esquilo, *Coéforos*, 896ss.; Eurípides, *Electra*, 1206ss.; *Orestes*, 527). Quizá se hagan asimismo eco de esa tradición del ciclo épico el mismo Eurípides en otro pasaje (*Orestes*, 1287: Electra teme que la espada de Orestes pueda enmudecer ante la belleza de Helena) y, más lejanamente, Ovidio (*Heroidas*, 16.249ss.: Paris divisa el pecho de Helena, al abrirse la túnica) y Propertio (*Elegías*, 2.15, 13-14: el troyano ve desnuda a Helena cuando se levantaba del lecho de Menelao; 3. 14, 19: la reina se entrena con el pecho descubierto a orillas del Eurotas).

³⁸⁶ *Eneida*, 2.566ss. Sin embargo, a juicio de Juan Luis de la Cerda (*P. Vergilii Maronis priores sex libri Aeneidos*, Lyon, 1612, p. 242 b) y de J. G. Heyne (*P. Vergilii Maronis opera*, Londres³, 1793, II, p. 239), Virgilio se inspiró en los versos 575ss. del *Orestes* de Eurípides. Llevan razón a mi juicio R. G. Austin (*P. Vergilii Maronis Aeneidos liber secundus*, Oxford, 1964, p. 221), F. Vian (*Quintus de Smyrne. La suite d'Homère*, París, 1969, III, p. 146 n. 3 de la página anterior) y E. Paratore (*Virgilio. Eneide. Volume I*, Fondazione Lorenzo Valla, 1978, p. 342) al señalar como fuente el ciclo épico. Defendió con buenas razones la paternidad virgiliana de estos versos, omitidos por dos de los manuscritos más antiguos (el Mediceus y el Romanus), A. Forbiger (*P. Vergilii Maronis opera*, Leipzig, 1873, II, p. 269); cf. la excelente discusión general de R. G. Austin (*loc. laud.*, p. 217ss.).

griegos y troyanos. Venus lo detiene: ni Paris ni la lacedemonia tienen la culpa de la ruina de Troya, sino la crueldad de los inmortales (*diuom inclementia*). Las palabras de la diosa hacen entrar en razón a su hijo, que solo piensa ya en salvar a su familia, destinada a ser el germen de la grandeza romana.

Que Virgilio está retocando a placer una vieja tradición épica lo corrobora el hecho de que Quinto de Esmirna describa de manera casi idéntica el esperado reencuentro de marido y mujer, un reencuentro que tiene lugar en medio del estrago, la desolación y la muerte³⁸⁷. Cuando los aqueos toman Troya, el rey espartano, tras degollar a Deífobo, vislumbra a Helena que se acurruca, trémula, en un rincón del palacio, tal y como ocurre en la *Eneida*. La ira y los celos lo impelen a matar a su esposa infiel. En ese momento interviene Afrodita, frenando su ímpetu homicida, igual que sucede en Virgilio. La atracción por la belleza, irresistible, se sobrepone a la cólera, el rencor, los celos y la vergüenza. Aun así, el marido burlado vuelve a coger la espada no para dar muerte a la adúltera, sino con la única intención de no quedar mal ante los aqueos; entonces lo detiene Agamenón, recordándole que no era Helena, sino Paris, quien había pecado contra Zeus y las leyes de la hospitalidad³⁸⁸; de la misma manera que la Venus virgiliana abre los ojos a Eneas sobre quiénes eran los verdaderos culpables de la ruina de Troya.

A continuación la princesa, como una prisionera más, camina a la zaga de su esposo en dirección a las naves griegas, temblorosa y sonrojada: como Afrodita cuando fue sorprendida en los brazos de Ares. Se cubre la cabeza con un velo para evitar

³⁸⁷ En los versos del poeta griego podemos tomar el pulso a las dudas y vacilaciones que atormentaron a Menelao, un hombre que siguió enamorado de su mujer por más que pudiera criticarla en ocasiones, como al lanzar una arenga a los soldados (cf. *La continuación de Homero*, 6.22ss.).

³⁸⁸ *La continuación de Homero*, 13.385ss.

insultos. No hace falta. Ningún soldado se atreve a injuriarla, pues la sobrehumana belleza de Helena aplaca como por encanto las iras de aquellos veteranos que habían padecido por ella una guerra de diez años: todos la miran embobados como si fuese una diosa, sin acordarse ya de las penalidades pasadas³⁸⁹. La reconciliación definitiva del matrimonio tiene lugar en la soledad de la tienda. La mujer infiel confiesa que siguió a la fuerza a su raptor, reconoce que intentó darse la muerte muchas veces añorando a su esposo y a su única hija. El marido la perdona, echando los malos recuerdos al olvido. Y, así, entre lágrimas y sollozos renace la antigua pasión y los enamorados, reclinados en el lecho, acaban entregándose el uno al otro, entrelazados tan fuertemente como la hiedra se adhiere a la vid³⁹⁰. Un final feliz para un adulterio escandaloso.

A la par que en la epopeya griega, los desposados de Tirso recobraron a la postre sus agraviadas novias, desenlace aceptable para don Octavio y para el marqués de la Mota, aunque es dudoso que tal solución agradase del todo a Batricio, el villano que antes había rechazado a Aminta afirmando: «No quiero... / mujer entre mala y buena, / que es moneda entre dos luces»³⁹¹. Otra vez se advierte una diferencia radical en el tratamiento que da Tirso a nobles y plebeyos: acomodaticios los primeros, sencillos y sin dobleces los segundos. Resurge el viejo tema del menosprecio de corte y alabanza de aldea, puesto de moda a principios del siglo XVI por el *Misaulus* de Ulrico de Hutten (1518)³⁹².

³⁸⁹ *La continuación de Homero*, 14.17ss. y, sobre todo, 39ss.

³⁹⁰ *La continuación de Homero*, 14.149ss.

³⁹¹ *Burlador*, 3.93-96. La misma idea expresa Tirso en *La santa Juana II*, 2.105-08 (BAE 237, p. 265 a): «No es discreto el marido / que puede comprar vestido / entero y lo compra roto». Al final, sin embargo, Batricio acaba aceptando a Aminta (3.1063ss.).

³⁹² *Opera omnia*, III, p. 14ss., recogiendo un tema tratado por Eneas Silvio Piccolomini en su opúsculo *De miseriis curialium*. El diálogo de Hutten incitó a

La manera de resarcir tanto honor ultrajado no deja de sorprender a primera vista. Pero, como ya se ha puesto de relieve, las tropelías del burlador no afectan más que a mujeres solteras, una hábil manera de evitar problemas de más difícil arreglo. La afortunada reconciliación de Menelao y Helena pudo muy bien haber servido de paradigma para este final venturoso. Por otra parte, la civilización burguesa atenuó el alcance y las consecuencias del delito sexual, tanto en la Grecia helenística como en la Roma del imperio³⁹³. La trama de la comedia nueva parte a menudo de una violación resuelta amigablemente gracias a una interesada componenda entre las partes; además, el propio planteamiento de la acción dramática, al ser el lance amoroso tan poco común en la sociedad libre de Atenas, obliga a que se desvanezca no pocas veces la frontera entre una doncella y una prostituta, como ocurre a menudo en el teatro de Plauto; y, por si esto fuera poco, el empleo de cierta fuerza en el combate amoroso está justificado en Ovidio³⁹⁴. De la misma manera, frente a las truculentas venganzas con que terminan algunos dramas barrocos —no hace falta ser un zahorí para adivinar el destino que hubiese dado un Calderón a la esposa infiel, a juzgar por la medicina que aplican en sus dramas los médicos de su honra³⁹⁵—, en la vida cotidiana que se respira en los registros notariales de los siglos

André de Resende a escribir un poemita en hexámetros ya citado (*Epistola de vita aulica*, una sátira al estilo horaciano terminada en Bruselas el 1º de noviembre de 1531 y publicada en Bolonia en 1533), que espoleó a su vez a Antonio de Guevara a componer sobre este tema su conocida obra (Valladolid, 1539).

³⁹³ Sobre la pena impuesta a los adúlteros en Roma cf. Apéndice VIII.

³⁹⁴ *Arte de amar* 1.673: *Vim licet appelles, grata est uis ista puellis* («Aunque la llames fuerza, agradable es esa fuerza a las doncellas»).

³⁹⁵ Volvió Tirso a exponer la misma idea en *El celoso prudente* (BAE 5, p. 627 a), en *Quien no cae no se levanta*, 2.516ss. (BAE 236, p. 377 a) y, desde el punto de vista femenino, en *El mayor desengaño*, 1.490ss. (BAE 238, pp. 128-29). Y no de otra manera pensaron las mujeres: «La mancha del honor solo con

XVI y XVII no sorprende hallar el llamado «perdón de cuernos»: el dinero todo lo arregla. En ese mundo de apaños, más acorde con el posibilismo casuístico del confesionario jesuítico, se mueve la comedia de Tirso.

Don Juan, el hombre que todo lo infringe y atropella, procede a ciegas y sin tino. Sus arrebatos pasionales por una mujer son siempre efímeros. Por tanto, es imposible que, absorbido por la espiral de este torbellino amoroso, Tirso pudiera crear personajes femeninos de verdadero fuste³⁹⁶ y más imposible todavía que diera vida real a la pálida y evanescente figura de los pretendientes burlados, puestos en la picota del ridículo. Bas-tante hizo con presentarnos las trepidantes cabalgadas de su héroe, un perpetuo fugitivo y un depredador constante. Para

sangre del que le ofendió sale», sentenció doña María de Zayas (*Novelas amorosas y ejemplares en Obra narrativa completa*, Biblioteca Castro, Madrid, 2001, p. 68), que puso por ejemplo de lo que debería hacer una doncella burlada la cruel venganza que tomaron doña Aminta y doña Hipólita de sus violadores (novelas segunda y séptima, respectivamente). Esta manera de tomarse el desquite por la tremenda tampoco fue desconocida en Grecia: un epigrama de la *Antología griega* (7.614) enalteció a Helánide y Lamáxide por haber dado muerte a su violador Paquete (en 7.492, en cambio, las doncellas de Mileto prefirieron suicidarse a ser ultrajadas). Doña María, que no tenía un pelo de tonta, vio bien claro que la culpa de la postración intelectual de la mujer se debía a la educación que recibía desde niña: «por tenemos sujetas,» reprochó a los hombres, «desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas, y por libros almohadillas» (*Novela quinta*, p. 218). Un signo palpable del cambio de mentalidad que se estaba produciendo lentamente.

³⁹⁶ «Dans le *Burlador* les personnages de femmes sont plus effacés que dans les autres pièces connues», observó Gendarme de Bévoite (*La légende de Don Juan*, p. 61 y p. 86ss.), coincidiendo sin decirlo con Farinelli. El crítico francés otorgó a su adorado Molière el mérito de haber sido el primero en oponer a don Juan una mujer interesante, doña Elvira, la antítesis del burlador, un hombre que tampoco es ya un simple libertino, sino una personalidad compleja e interesante (*ibidem*, p. 227).

ganar en hondura psicológica hubiera sido mejor centrar la acción en una sola de sus conquistas: era el modelo que le brindaba la tradición clásica (Jasón, Teseo, Paris, Eneas) y la pauta que prefirieron seguir otros dramaturgos (Molière, Córdova y Maldonado, Zamora y Zorrilla). Mas Tirso, a ciencia y conciencia, quiso mostrar a un don Juan en estado puro, a un seductor en continua ebullición y —lo que es más—, a un violador de todas las leyes humanas y divinas³⁹⁷. Y con ello ganó el teatro a un personaje imperecedero.

* * *

Mal que bien —lo de «burla burlando» queda reservado únicamente al genio de Lope—, hemos llegado al final del discurso. Siguiendo las reglas del género, bien me gustaría ahora disponer de todos los recursos de la retórica clásica para poder expresar, en la obligada peroración, mi profundo agradecimiento a los académicos que propusieron mi candidatura para ocupar un sillón en esta docta casa: a don Francisco Rodríguez Adrados, mi antiguo y admirado maestro en la Universidad de Madrid, que ha querido bondadosamente auspiciar mi entrada con sus palabras de bienvenida, y a mis entrañables amigos don Emilio Lledó y don Salvador Gutiérrez. Pecaría hoy de descastado si no dejara también pública constancia de cuán obligado estoy a don José Antonio Pascual y a don José Manuel Blecua, mis primeros e inolvidables valedores. Mi gratitud, como es natural, se extiende también a quienes, quizá por no conocerme, hicieron

³⁹⁷ En la rebeldía de don Juan, revolucionario por ser un aventurero, ha insistido M. Sauvage (*Le cas Don Juan*, p. 126ss.).

gala de su benevolencia para conmigo y decidieron apoyar mi nombramiento. Si quisiera pagar la deuda que tengo contraída con todos vosotros, me harían falta las cien, las mil, las diez mil lenguas que, acumulando hipérboles, pedían a las Musas los poetas épicos cuando querían cantar las proezas de sus héroes. Lo que sí puedo aseguraros es que, por lo que a mí toca, haré lo posible por no defraudar la confianza que habéis depositado en mi pobre ciencia, cada vez más asaltada por las dudas y cada vez más llena de lagunas oceánicas, perplejidades y carencias que espero poder despejar y colmar a vuestro lado. Otra vez, gracias mil por vuestra generosidad.

APÉNDICES*

A. Recuerdos del mundo clásico en *El burlador*

I. EL GALÁN, COMPARADO CON PARIS Y ADONIS (NOTA 44)

«Paris indiano» llama doña Violante a don Pedro de Mendoza (*La villana de Vallecas* [BAE 5, p. 62 b]); Gonzalo Pizarro es presentado como «el Aquiles de los hombres, / el Paris de las mujeres» (*Todo es dar en una cosa*, 1.361-62 [BAE 239, p. 283 b]). Enrique de Ávalos se jacta de la constancia de su dama: «Callad vos, Elena griega, / pues soy Paris más dichoso» (*Cautela contra cautela* [BAE 5, p. 510 b]). El duque Carlos es tachado despectivamente de «ese Paris de Calabria» (*La condesa bandolera*, 2.848 [BAE 236, p. 270 a]), y el infante Carlos es «Paris de otra Helena» (*Siempre ayuda la verdad*, 3.607 [BAE 243, p. 376 a]). Otras veces prima sobre todas las cosas la audacia del rapto: «Seré... de sus despojos bellos / otro Paris», afirma Casimiro (*El castigo del penseque* [BAE 5, p. 73 c]). «Segundo Paris soy», exclama Criselio (*Ventura te dé Dios, hijo*, 1.958 [BAE 242, p. 352 a], cf. 2.234 [p. 357 a]). También don Pedro se las promete muy felices: «Seré Paris robador / de otra más hermosa Elena» (*La villana de la Sagra*, 582-83 [BAE 5, p. 310 c]), mientras que, por el contrario, el genovés César se lamenta: «otro Paris ha gozado / lo que a mí me atribuí» (*La santa Juana III*, 2.769-70 [BAE 237, p. 326 b]).

Ello no obsta para que Tirso, cuando quiere destacar la belleza varonil, recurra a otras figuras míticas de la Antigüedad: en *Don Gil de las calzas verdes*, 74-76, don Martín de Guzmán es comparado con Adonis («Un Adonis bello vi / que a mil Venus daba amores, / y a mil Martes celos mil» [BAE 5, p. 402 b]), y asimismo con Adonis y Narciso se parangona al falso don Gil [1268: *ibidem*, p. 409 c]; el mismo emparejamiento en *El amor médico* [*ibidem*, p. 401 a]). Don Jaime de Moncada es «Adonis en las galas» (*Palabras y plumas* [*ibidem*, p. 4 a]); don Gabriel Manrique, «Adonis del tal salón» (*Amar por señas* [*ibidem*, p. 462 a, 466 c]); don Gabriel Zapata, un «Adonis herido» (*En Madrid y en una casa* [*ibidem*, p. 545 b]); don Juan de Meneses, «Adonis en gala y bizarría» (*Doña Beatriz de Silva*, 1.343 [BAE 238, p. 14 a]), y doña Ana, vestida de hombre, «ya Adonis, Venus primero» (*Bellaco sois*, Gómez, 2.130, 601-02 y 933-34 [BAE

* Agrupo estos apéndices por temas y no por el orden estricto de las notas.

243, p. 275 b, 283 a y 289 b]); don Hernando Cortés tiene «cuantas gracias [hay] en Adonis» (*La buerta de Juan Fernández* [BAE 5, p. 637 a]), y doña Jerónima, interesándose por don Gaspar de Benavides, se pregunta «quién puede este Adonis ser» (*El amor médico* [*ibidem*, p. 382 b]), mientras que Clodio se extraña de haber pasado, de ser Adonis ante los ojos de su dama, a convertirse en Tersites (*La república al revés*, 2.103-04 [BAE 239, p. 75 a]). A las lágrimas de Venus por la muerte del joven alude doña Blanca (*Quien habló, pagó*, 1.774 [BAE 242, p. 24 a]); y al «homicida de Adonis», el jabalí, se refiere don Alfonso Gonzaga en *Del enemigo el primer consejo* (BAE 5, p. 653 c).

Con Narciso son comparados el emperador Federico (*Doña Beatriz de Silva*, 2.809 [BAE 238, p. 39 a]); Absalón (*La venganza de Tamar*, 3.826 [BAE 238, p. 447 b]); Teseco/Cristo (*El laberinto de Creta*, 792 [BAE 236, p. 122 b]); el sol cuando se refleja en el agua (*La elección por la virtud*, 3.154 [BAE 237, p. 96 a]) y el propio Dios (*Los lagos de San Vicente*, 2.438 [BAE 236, p. 211 b]); pero cf. 2.862 [p. 216 b]). Véase asimismo *La vida y muerte de Herodes*, 2.186 y 211 (BAE 238, p. 243 b) y *La mejor espigadera*, 1.628 (*ibidem*, p. 291 a).

II. EL GALÁN, COMPARADO CON ENEAS (NOTA 203)

Tirso recordó en otras ocasiones el hazañoso comportamiento del príncipe troyano en la destrucción de Ilio: «Sacó en brazos de las llamas / a Matilde el español, / siendo Eneas de su dama» (*Palabras y plumas* [BAE 5, p. 15 a]); «contigo seguro vengo, / caro Eneas d'este Anquises» (*Santo y sastre*, 2.937-38 [BAE 237, p. 34 a]); «con más piadoso afecto / que el troyano me llevó / sobre sus hombros» (*Quien habló, pagó*, 2.175-77 [BAE 243, p. 29 b]). Es un tema favorito para encarecer la piedad, especialmente la filial: Enrico quiere «ser Eneas / del viejo Anquises», esto es, de su padre Anareto (*El condenado por desconfiado* [BAE 5, p. 193 a]); «Ven que mis hombros te llevan. / Dios sabe con qué piedad / soy de tu desdicha Eneas» (Lope, *Los embustes de Celauro* en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1930, XII, p. 133 a). Se apartan del uso normal que da Tirso a la metáfora dos casos, los dos pertenecientes a una misma serie dramática: un criado, Herrera, promete ser «Eneas de un nuevo Anquises», su amo Ruy López (*Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* [I, p. 1990 b]), y Juan II es «gallardo Anquises d'este nuevo Eneas», el príncipe don Enrique (*Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* [I, p. 2003 a]). Es que el autor de ambas comedias no fue fray Gabriel, sino Mira de Amescua, como demostró en su momento E. Juliá.

III. LA MUJER BURLADA, COMPARADA CON LUCRECIA (NOTA 198)

A Lucrecia la calificó Tirso de «perfeta» en *No hay peor sordo* (BAE 5, p. 267 c) y de «bobicida» en *En Madrid y en una casa* (*ibidem*, p. 544 c; el compuesto es enigmático, pues apenas se puede pensar que el segundo término se refiera a 'buey' o a 'boba'; en cualquier caso, cf. los compuestos *Leonoricida* en *Los balcones de Madrid* [*ibidem*, p. 562 a], y *filicida*, 'matador de una hija', en *La república al revés*, 2.929 [BAE 239, p. 87 b]). Constantino se propone ser «Tarquino de Lidora, si es Lucrecia» (*La república al revés*, 1.309 [BAE 239, p. 62 a]). Alberto, un criado, amenaza chuscamente con blandir una «virginal espada», «en castidad Lucrecia», esto es, nunca desenvainada (*Quien no cae no se levanta*, 2.582 y 593 [BAE 236, p. 378 b y 379 a]); Roberto teme la firmeza de su amada: «¿Y si es Lucrecia / en los intentos castos»? (*La condesa bandolera*, 1.610-11 [*ibidem*, p. 248 a])»; «Lucrecia casta» (*La Santa Juana I*, 1.676 [BAE 237, p. 189 a]); «ni Roma honrara a Lucrecia» (*El árbol del mejor fruto*, 1.995 [BAE 238, p. 77 a]), y «no se matara Lucrecia / si conversara a Tarquino» (*Quien habló, pagó*, 2. 226-27 [BAE 243, p. 30 a]). La Fulgencia de *El honroso atrevimiento*, 2.147-48 «echó a Tarquino de casa / más honrada que Lucrecia» (BAE 243, p. 81 a), cf. 2.626-27 (p. 88 a). Despechada, la Amarante de Dorimond quiere «faire la Lucresse», como comenta socarronamente don Juan (*Le festin de Pierre*, 1283 [p. 97]).

IV. LA CONDICIÓN DE LA MUJER (NOTA 170)

«Al fin mujer» es una frase hecha que se repite en varios contextos: «Al fin mujer» (*Palabras y plumas* [BAE 5, p. 10 a]); «la fortuna, en fin mujer, / firme solo en ser mudable», «era hombre; en fin, yo, mujer» (*La gallega Mari-Hernández* [*ibidem*, p. 109 c y 121 a]); «yo, que soy al fin mujer» (*Amor y celos* [*ibidem*, p. 154 a]); «es Leonisa, en fin, mujer» (*Esto sí que es negociar* [*ibidem*, p. 259 b]); «¿Qué mucho? Es al fin mujer» (*El amor médico* [*ibidem*, p. 392 a]); «En fin, Mayor, habéis sido / mujer» (*Desde Toledo a Madrid* [*ibidem*, p. 493 b]); «al fin mujer» (*Los balcones de Madrid* [*ibidem*, p. 558 a]); «¡Ah mujer, al fin ligera!», «ella, que al fin es mujer» (*El celoso prudente* [*ibidem*, p. 616 c y 628 b]); «Visora al fin es mujer» (*El mayor desengaño*, 2.656 [BAE 238, p. 147 a]); «¡Ah, Sirena, al fin mujer!» (*El pretendiente al revés*, 2855 [II, p. 270 b]); «como, al fin, de mujer hizo / más que la herida el temor» (*La romera de Santiago*, 2.704-06 [BAE 239, p. 191 a]); «mujeres, al fin» (*La mujer por fuerza*, 2.932 [BAE 242, p. 261 a]); «Mujer al fin» (*Quien habló, pagó*, 3.619 [BAE 243, p. 54 b]). Que se trata de una expresión común en la España barroca lo demuestran estos ejemplos de Lope: «Elena, mujer

al fin» (*La llave de la honra* [BAE 34, p. 133 c]); «¡Celia ingrata! Al fin mujer» (*La portuguesa y dicha del forastero* [*ibidem*, p. 165 c]); «mujer en fin» (*El hijo de los leones* [*ibidem*, p. 229 a]); «al fin mujer» (*¡Si no vieran las mujeres!* [*ibidem*, p. 584 c]); «Laura al fin es mujer» (*Pobreza no es vileza* [BAE 225, p. 93 b]). Es curioso que, justo con la misma frase, excusara la doña Ana de Goldoni su flaqueza al aceptar la mano de un don Juan asesino de su padre: «Son donna alfin...» (*Don Giovanni Tenorio*, V 5 [p. 275]): pasaron los años, no cambió la mentalidad.

Basta la simple declaración de tener condición femenina para excusar imperfecciones, deslices o desmesuras: «Mas es mujer. ¿Qué me espanta?» *La villana de Vallecas* [BAE 5, p. 68 a]); «que si es sabia, es mujer» (*Amar por razón de estado* [*ibidem*, p. 182 a]); «soy mujer, no sé contar» (*Por el sótano y el torno* [*ibidem*, p. 236 c]); «soy mujer, ¿qué maravilla?» (*No hay peor sordo* [*ibidem*, p. 277 c]); «Envidiете, soy mujer» (*Celos con celos se curan* [*ibidem*, p. 379 c]); «mujer soy como las otras», «para perder el seso / soy mujer» (*Del enemigo el primer consejo* [*ibidem*, p. 657 b, 660 a]); «Sirena es, señor, mujer» (*El pretendiente al revés*, 2164 [II, p. 260 b]); «soy mujer, bástame el nombre, / frágil es mi natural» (*Quien no cae no se levanta*, 3.613-14 [BAE 236, p. 397 a]); «persiguiome; soy mujer, / mi flaqueza combatió» (*La santa Juana II*, 2.268-69 [BAE 237, p. 268 a]); «celos tengo, y soy mujer» (*El mayor desengaño*, 2.765 [BAE 238, p. 149 a]); «Felicia, por ser mujer, / vendrá a escoger lo peor» (*Tanto es lo de más como lo de menos*, 1.7-8 [*ibidem*, p. 343 b]); «¿papel secreto / sin verle yo, y soy mujer?» (*Escarmientos para el cuerpo*, 838-39 [BAE 239, p. 125 b]); «soy mujer, no somos fuertes / en la ocasión» (*La mujer por fuerza*, 3.18-19 [BAE 242, p. 263 a]); «aborrezco y soy mujer» (*Ventura te dé Dios, hijo*, 2.454 [*ibidem*, p. 359 b]); «lloré, soy mujer» (*Siempre ayuda la verdad*, 3.205 [BAE 243, p. 148 b]); «siempre ha sido la mejor mujer, mujer» (*La firmeza en la hermosura*, 3.906-07 [*ibidem*, p. 200 b]). No es esta una característica exclusiva de Tirso, como parecen pensar algunos estudiosos allende el océano, pues idéntica manera de pensar tienen las protagonistas de Mira de Amescua: «No disциerno, soy mujer» (*El esclavo del demonio*, 94 [Clás. Cast. 70, p. 10]); «Señor, yo vencer no puedo / mi inclinación: soy mujer» (*Caer para levantar*, 91-92), así como las de Lope: «No quiero defendellos [a los hombres], que soy mujer» (BAE 34, p. 15 b); «ayúdame a resistir / que soy, Belisa, mujer» (*La llave de la honra* [*ibidem*, p. 123 c]); «mujer soy» (*La portuguesa y dicha del forastero* [*ibidem*, 62 c]); «Necia he sido, soy mujer» (*Querer la propia desdicha* [*ibidem*, p. 284 b]); cf. «pero es mujer», puesto en boca de un hombre (*¡Si no vieran las mujeres!* [*ibidem*, p. 586 a]). Y no es extraña la

coincidencia entre los tres dramaturgos, pues la frase en cuestión remonta al teatro clásico: «Eres mujer, juras con audacia» (*Mulier es, audacter iuras*), le recrimina Sosias a Alcmena (Plauto, *Anfitrión*, 836; *El limpiador de urnas*, frg. 1); «¡Oh! ¿Insistes en ser mujer?» (*Oh pergin mulier esse?*), espeta airado Cremete a su esposa, Sóstrata, cuando esta le recrimina los errores que está cometiendo (Terencio, *El atormentador de sí mismo*, 1006).

En definitiva, la mujer, que tiene «heredada imperfección / de nuestra madre primera» (*Celos con celos se curan* [BAE 5, p. 370 a]) y, por tanto, es «hermoso error de la naturaleza» (Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado* [Clás. Cast. 57, p. 119, 27]), ocupa un escalón social más bajo que el hombre, a quien debe estar sometida: «Cabeza / todo marido ha de ser / a quien siga su mujer» (*Santo y sastre*, 2.526-28 [BAE 237, p. 26 b]); «destruye honras y vidas / la mujer que manda en casa» (*La mujer que manda en casa*, 3.1192-93 [BAE 238, p. 220 b]); «el honor de la mujer / consiste en obedecer» (*Antona García*, 1.372-73 [BAE 239, p. 220 a]). Tirso insiste una y otra vez en su debilidad: «mi flaqueza, que es, / al fin, de mujer» (*La santa Juana II*, 3. 303-04 [BAE 237, p. 282 b]); «es viento / la palabra en la mujer» (*El castigo del penseque* [BAE 5, p. 92 b]); «soy constante, aunque mujer» (*Don Gil de las calzas verdes*, 1403 [ibidem, p. 410 b]). La liviandad femenina fue tópico trilladísimo entre los escritores cristianos desde los tiempos apostólicos (cf. I Cor. 11.3ss.; Efes. 3.22-23; Col. 5.18-19; I Tim. 2.11, 5.9ss.). De ahí que siempre produjera extrañeza que un espíritu tan voltario y mudable como el de la mujer pudiese alcanzar la santidad. Un ejemplo exótico: «También milita en las tropas y esquadrones divinos el frágil sexo de las mugeres, dice San Iuan Chrisóstomo: y esta Provincia [del Santo Rosario]... ha servido... con mugeres que, excediendo la fragilidad y flaqueza de su sexo, han logrado virginales triunfos del común enemigo» (Fr. Domingo Collado, *Historia de la provincia del Santísimo Rosario de Filipinas, China y Tunquín, Orden de Predicadores. Cuarta parte desde el año de 1700 hasta el de 1765*, Manila, 1783, p. 126).

V. MUJER NOBLE Y MUJER PLEBEYA (NOTA 192)

Por regla general, en las comedias de Tirso son las mujeres del pueblo las que se comportan con mayor decoro. Mari Hernández aseguró —en falso— que había hecho prometer a don Álvaro de Ataide que habría de ser su marido (*La gallega Mari-Hernández* [BAE 5, p. 121 a]). También las hijas de Pedro Crespo se entregaron a los capitanes después de recibir de ellos promesa escrita de matrimonio (Lope, *El alcalde de Zalamea* [BAE 225, p. 221 b]): la «cédula de esposo» o «de casamiento» a la que se hace también

referencia en *La villana de Vallecas* (BAE 5, p. 44 c) y en *No hay peor sordo* (*ibidem*, p. 268 c, 285 b; cf. «los conciertos / de esa cédula se cumplan» en Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes* [BAE 43, p. 505 b]). Goldoni enfatizó asimismo la falsedad de los juramentos hechos por don Juan a la campesina Elisa: «Si giuri / per posseder questa beltà novella» (*Don Giovanni Tenorio*, II 3 [p. 232], 6 [p. 237]; V 2 [p. 268]). Un precedente clásico: como un hombre «lleno de perjurio y adulterio» es presentado Pirgopolinices (Plauto, *El soldado fanfarrón*, 90), «un gran mujeriego» (775).

VI. LA DESCRIPCIÓN DE LA HEROÍNA (NOTA 224)

El único epíteto que se aplica a Medea es *πολυκερδής*, ‘astuta’ (3.1364). Solo en el libro cuarto, cuando la figura de la hechicera toma perfiles más sombríos, se dedica alguna atención a su aspecto físico: es una «doncella atractiva» (4.40: *ἰμεροέσσα... κοῦρη*), tiene bellas mejillas (4.45: *καλὰ παρῆια*) y, en un momento de ira, sus ojos despiden llamas (4.16-17: *ἐν δέ οἱ ὄσσε πλῆτο πυρός*), si bien este último rasgo es común a toda la descendencia de Helios, el Sol, y, por tanto, caracteriza asimismo a otra hechicera peligrosa, la maga Circe (4.727ss.: *πᾶσα γὰρ Ἑλίου γενεῆ ἀρίδηλος ἰδέσθαι / ἦεν, ἐπεὶ βλεφάρων ἀποτηλόθι μαρμαρυγῆσιν / οἶόν τε χρυσέην ἀντόπιον ἴεσαν αἰγλήν*; también Virgilio describió las señales que produjo la ira en el rostro de Dido en *Eneida*, 4.643-44). En definitiva, ¿qué iba a decir un refinado griego como Apolonio de una pobre muchachita bárbara que, aunque virgen e inocente, poseía poderes demoníacos por ser sacerdotisa de Hécate, una diosa de la oscuridad? De la misma manera, en vez de retratar a Medea, Ovidio se limitó a pintarla como una hechicera (*Heroidas*, 6.83ss.: *Nec facie meritisque placet, sed carmina nouit*).

Es curioso que, en cambio, el mismo Apolonio se parase a describir cómo se arregló Medea para reunirse con Jasón (3.828ss.). También a Virgilio lo atrajo más la idea de imaginarse el vestido de Dido que el aspecto de la reina (*Eneida*, 4.137-39). La misma pauta siguió Benito de Saint-Maure al retratar a Medea en su *Roman de Troie*, 1231ss.: todo se le va en hablar de su brial de armiño y de su manto de martas cibelinas, mientras que su belleza es comparada brevemente con la rosa que se abre; una de sus cualidades (1253: «mout fu corteise») es una frase hecha que se dice también de Andrómaca (2951). En cambio, del aspecto de Jasón se dan más detalles (1266ss.): «Cheveus recercelez et sors, / a, e beus ieuz et bel face... / bele boche a e douz regarz, / bel menton, bel cors et beus braz». Otro tanto hizo Tirso, al describir con todo pormenor los vestidos de Ninfa (*La condesa bandolera*, 1.248ss. [BAE 236, p. 241 b]) y de Leonisa (*El melancólico*, 1.641ss. [BAE 242,

p. 122 b]). El más completo retrato de una mujer —y villana, no noble— se encuentra en *La dama del olivar*, 1.145ss. (BAE 236, p. 296).

VII. EL DESPRECIO POR LA MUJER UNA VEZ GOZADA (NOTA 242)

Después de haber satisfecho su deseo con Mari Pascuala, el comendador se descuelga con una cínica sentencia: «Es la esperanza y deseo / mejor que la posesión» (*La santa Juana II*, 2.785-86 [BAE 237, p. 276 a]). Esta observación coincide con el dicho de Leonisa: «Que, si el amor es deseo, / cuanto más presto se alcanza, / se estima después en menos» (*Esto sí que es negociar* [BAE 5, p. 249 a]), y con la advertencia de don Juan: «Un rey, al paso que adora, / en poseyendo, aborrece» (*Privar contra su gusto* [*ibidem*], p. 352 c]). Cf. asimismo *La madrina del cielo*, 106ss.: «Cualquier cosa hasta gozalla / se tiene en veneración / hasta poder alcanzalla; / mas llegada la ocasión, / el mejor pago es dejalla» (BAE 236, p. 7 a); *La condesa bandidera*, 1.688: «Cansa una mujer gozada» (*ibidem*, p. 250 a); *La vida y muerte de Herodes*, 2.1003-04: «Para aborrecella / basta ser mujer gozada» (BAE 238, p. 254 a). Otro tanto viene a decir don Juan en Molière: «Lorsque on est maistre une fois, il n'y a plus rien à dire ny rien à souhaiter, tout le beau de la passion est finie [*sic*]» (*Le festin de Pierre*, I 2 [p. 7 = 361]); en Rosimond: «Et la possession, plus elle a fait de l'envie, / du plaisir de jouir est bien tost assouvie» (*Le nouveau festin du Pierre*, I 3 [p. 330]); en Corneille: «Mais quand on a vaincu, la passion expire» (Corneille, *Le festin de Pierre*, p. 8), y en Shadwell: «What an excellent thing is a Woman before Enjoyment, and how insipid after it!» (*The Libertine*, p. 41). La doña Ana de Goldoni se lamenta: «Amano essi non noi, ma il lor contento, / e scemando il piacer, scema l'amore» (*Don Giovanni Tenorio*, IV 9 [p. 266]). Don Agustín dice asimismo: «Quiérola como a gozada, / que en la posesión se enfada, / aunque se dilata, amor» (Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes* [BAE 43, p. 502 b]). El polo opuesto es el don Alfonso Gonzaga de Tirso, quien, tras confesar que «es platónico mi amor», estima que «mas vale en ella [Serafina] el deseo / que Lucrecia en posesión» (*Del enemigo el primer consejo* [BAE 5, p. 655 c]). Huelga decir que la sentencia remonta a la Antigüedad: *plenus languet amator*, «saciado languidece el amante», escribió Horacio en otro contexto (*Cartas*, 1.20, 8; cf. 2.1, 100).

VIII. EL CASTIGO DEL ADULTERIO (NOTA 393)

En la Roma arcaica fue uso común que el marido pudiese matar a la esposa sorprendida en flagrante adulterio, si bien en un principio era la propia familia la que determinaba la pena que se había de imponer a la mujer des-

honrada (cf. Tácito, *Anales*, II 50, 3). Que también el adúltero podía recibir impunemente la muerte lo atestigua un pasaje de Catón el Censor citado por Aulo Gelio (*Noches áticas*, 10.23, 4-5; cf. Plauto, *Báquides*, 860, 917-18; en *El soldado fanfarrón*, 1398-99, 1421, 1426 Pirgopolinices se dio por contento con no salir castrado de un lance amoroso; cf. asimismo *El cartaginésito*, 863); Horacio, *Conversaciones*, 1.2, 45-46; 2.7, 61ss.; Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables*, 6.1, 13). El castigo fue rebajado a destierro y multa por la ley Julia *de adulteriis coercendis*, promulgada por Augusto el 17 d. C., una ley que, sin embargo, permitió al marido quitar la vida al adúltero en el caso de que este fuese un liberto o una persona vil y hubiese sido sorprendido en casa del ultrajado. Todavía Justiniano concedió al hombre burlado matar con sus propias manos al corruptor de su esposa, si este no cejaba en la solicitud después de haber recibido tres apercibimientos por escrito y con testigos (*Novela*, 117. 15, p. 564ss. Schoell-Kroll). Como pena del adulterio se habla en la poesía satírica de la ῥαφανίδωσις, la introducción de un rábano por el trasero del transgresor.

Todo ello no impidió que la desgraciada figura del esposo engañado siguiese siendo objeto de chacota y escarnio. En el mimo grecolatino, un vodevil de enredos, el marido burlado, figura indispensable en una trama elemental y provista de muy pocos personajes, llevó un nombre genérico que lo dice todo: *stupidus*, el necio que no se entera de nada de lo que ocurre a sus espaldas y que es el blanco de todos los cachetes que se propinan en el curso de la desvergonzada representación. La oratoria forense se permitió asimismo hacer algún chiste sarcástico sobre el tema, como el que cuenta Cicerón: al ser preguntado en un juicio «¿Qué opinión te merece quien ha sido sorprendido en adulterio?», Pontidio respondió: «Que es lento» (*Sobre el orador*, 2.275).

IX. EL CABALLO DE TROYA (NOTA 208)

Se trata de una metáfora no infrecuente en Tirso: «Caballos de Troya son / cuantos la corte sustenta» (*La villana de Vallecas* [BAE 5, p. 58 C]); «nuevo caballo de Troya» es una carta de amor (*Amor y celos* [*ibidem*, p. 156 a]), así como una misiva partida en dos «será el caballo griego / que trae oculto el delito» (*La Peña de Francia*, 1.627-28 [BAE 238, p. 1206 b]); cf. Plauto, *Báquides*, 935ss.); una caja con joyas y baratijas se convierte en un «caballo que a cien Troyas / le puede hacer la mamona» (*Por el sótano y el torno* [BAE 5, p. 236 b]); don Sancho de Urrea, que guarda silencio sobre su presunta deshonra, imita «al caballo / de Troya, que mudo encierra / en el pecho a sus contrarios» (*El celoso prudente* [*ibidem*, p. 631 a]); Dédalo esculpe

una vaca con una puerta, «del modo que el caballo / que a Troya dio tragedias» (*El laberinto de Creta*, 380-81 [BAE 236, p. 117 a]); el barco que transporta al duque de Calabria es «caballo griego preñado / de traiciones y promesas» (*La condesa bandolera*, 1.835-36 [*ibidem*, p. 252 b]); una prostituta, «aquel caballo troyano» (*El caballero de Gracia*, 2.126 [BAE 237, p. 370 a]); y un artillero, «como el caballo griego, / un infierno junto arroja» (*El mayor desengaño*, 2.72-73 [BAE 238, p. 140 a]).

X. EL INCENDIO DE TROYA (NOTA 206)

Otras menciones banales a Troya y sus calamidades, comparadas a menudo con las penas, sofocos y celos del amor, en *Palabras y plumas* (BAE 5, p. 17 c); *El castigo del penseque* (*ibidem*, p. 73 c); *La celosa de sí misma* (*ibidem*, p. 142 a); *La gallega Mari-Hernández* (*ibidem*, p. 111 b, 120 c); *La villana de la Sagra*, 452 (*ibidem*, p. 310 a); *El amor médico* (*ibidem*, p. 390 a); *Don Gil de las calzas verdes*, 114 (*ibidem*, 402 c); *Amar por señas* (*ibidem*, p. 462 c); *Cautela contra cautela* (*ibidem*, p. 517 a); *La huerta de Juan Fernández* (*ibidem*, p. 637 c); *Los amantes de Teruel* (*ibidem*, p. 699 b y 703 a); *No le arriendo la ganancia*, 750-51 (BAE 236, p. 58 a); *Los lagos de San Vicente*, 3.360 (*ibidem*, p. 224 b); *La condesa bandolera*, 1.610 y 837, 2.794 y 850 (*ibidem*, p. 248 a, 252 b, 269 a, 270 a); *Santo y sastre*, 2.927 (BAE 237, p. 33 b); *La elección por la virtud*, 2.250 (*ibidem*, p. 97); *La Peña de Francia*, 1.193 (*ibidem*, p. 120 a); *La vida y muerte de Herodes*, 1.242, 2.486 (BAE 238, p. 226 a, 246 b); *Escarmientos para el cuerpo*, 1.167 (*ibidem*, p. 117 a); *Antona García*, 2.688 (BAE 239, p. 243 b); *Amazonas en las Indias*, 1.439 (*ibidem*, p. 342 b); *La lealtad contra la envidia*, 2.122 (*ibidem*, p. 404 a); *El melancólico*, 1.885 (BAE 242, p. 126 b); *Ventura te dé Dios, hijo*, 1.997 (*ibidem*, p. 352 b); *Quien habló, pagó*, 2. 228 (BAE 243, p. 30 a); *Siempre ayuda la verdad*, 1.284 (*ibidem*, p. 114 a); *La firmeza en la hermosura*, 2.100 (*ibidem*, p. 178 b); *Habladme en entrando*, 3.805 (*ibidem*, p. 251 b). La frase hecha «Aquí fue Troya» se encuentra en *La gallega Mari-Hernández* (BAE 5, p. 111 b); *Amar por arte mayor* (*ibidem*, p. 434 b); *Cautela contra cautela* (*ibidem*, p. 503 b), y *La huerta de Juan Fernández* (*ibidem*, p. 640 c), y en Lope, en *El rey don Pedro en Madrid* (*ibidem*, p. 593 c), y en *El hijo de los leones* (BAE 34, p. 227 a). Otras variantes: «allí adonde fue Troya» (*La Santa Juana I*, 2.367 [BAE 237, p. 203 b]); «será Troya León» (*La romera de Santiago*, 3.443 [BAE 239, p. 203 a]).

XI. UN APOTEGMA CÉLEBRE: VENI, VIDI, VICI (NOTA 66)

La reminiscencia del dicho de César vuelve a aparecer en diversas comedias, como *El amor médico*: «Vine, vi y amé celoso. —Eso, porque simbolice con lo que a Roma escribió / César: ueni, uidi, uici» (BAE 5, p. 395 b); *El*

celoso prudente: «Vine y vi, mas no vencí» (BAE 5, p. 616 b); *La condesa bandolera*, 1.699-700: «César en la empresa fui, / que partí, llegué y vencí» (BAE 236, p. 250 a); *La santa Juana III*, 2.72-73: «Que es César, y como él, / al fin vino, vio y venció» (BAE 237, p. 314 a); *La venganza de Tamar*, 2.808-09: «A la guerra fui, / partí, llegué, vi y vencí» (BAE 238, p. 430 a); *Las quinas de Portugal*, 1.733-35: «Y con César cantaré / desde hoy ueni, uidi, uici: / vine, vi y llegué a vencer» (BAE 239, p. 452 b), y *Ventura te dé Dios, hijo*, 2.1117: «En fin, vine, vi y vencí» (BAE 242, p. 370 b). Cf. el paródico «vine, vi y perdí» (*El melancólico*, 1.597 (BAE 242, p. 122 a). A César se remiten expresamente dos personajes de Lope, don García: «Ya os vi, ya os amé, yo muero... / Antes amor decir puede / que fue imitación del César: / Vine y vi; pero no viene / bien el decir que vencí» (*Santiago el Verde* [BAE 34, p. 199 c]), y don Nuño que, «César al revés», reconoce: «Llegué, vi, no negocié» (*Querer la propia desdicha* [*ibidem*], p. 279 b]).

B. Lengua y estilo de *El burlador*

XII. EL LÉXICO DEL AMOR (NOTA 65)

El verbo ‘abrasar’ es muy característico del vocabulario erótico a partir de Safo (frg. 48, 2 Lobel-Page). Para *El Burlador* cf., además del ejemplo citado, 1.618, «mojado abrasáis»; 994 «Amor abrasa peñas»; 998, 1012, 1030, 1044 «se abrasa el alma» (habla Tisbea); 1.632 «siendo de nieve, abrasáis»; 2.743-44 «Buenos ojos, blancas manos, / en ellos me abraso y quemo» (habla don Juan). Pero este fuego amoroso acaba llevando al burlador al fuego del infierno. De ahí la súplica final: «¡Que me abraso! ¡No me abrases con tu fuego» (3.949-50; en la antigüedad, el dios abrasa las entrañas del mortal a quien posee [cf. Esquilo, *Agamenón*, 1256]). Tirso busca adrede la contraponer el amor a la muerte, y esta contraposición la resalta con otro detalle: como si se tratara de una ceremonia nupcial, a don Juan le da la mano el comendador (una aguda observación de F. Rico, *La salvación de Don Juan*, pp. 255-56). El lance amoroso se ha convertido en una trampa mortal: en vez del tálamo, espera al protagonista el túmulo.

A su vez, la oposición amor/odio se puso de moda en la poesía erótica desde Catulo (75.1), si bien la secuencia *amare odisse* se encuentra ya en Terencio, *Eunuco*, 40. El tópico se repite mucho en el teatro de Tirso: «Lo que adoro aborrezco» (*La gallega Mari-Hernández* [BAE 5, p. 117 c; cf. 118 a, 125 c]); «quien me aborrece, me adora», «en aborrecer y amar / son ejecutivas todas» (*Esto sí que es negociar* [*ibidem*], p. 254 a, 259 b]); «lo propio que amaba aborrecía» (*En Madrid y en una casa* [*ibidem*], p. 545 c]); «aborrezco lo que

adoro» (*Del enemigo el primer consejo* [*ibidem*, p. 658 b y c, cf. 662 b]); «ya aborrece, ya adora» (*La venganza de Tamar*, 3.867 [BAE 238, p. 448 b]); cf. en Lope «el amarte / consiste en aborrecerte» (*El rey don Pedro en Madrid* [BAE 5, p. 592 c]); «yo la quiero y la aborrezco» (*La Dorotea* [BAE 34, p. 28 b]); «dime si amas o aborreces» (*La llave de la honra* [*ibidem*, p. 117 a]).

Don Juan es demasiado expeditivo en sus amoríos para experimentar esos sentimientos encontrados; en cambio, el burlador de Antonio de Zamora, confuso y turbado ante doña Ana, confiesa: «A un mismo tiempo / la aborrezco y la idolatro» (*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* [BAE 49, p. 421 c]). La propia Tisbea, tan insensible en apariencia, recuerda: «¡De amor condición propia / querer donde aborrecen, / despreciar donde adoran!» (*Burlador*, 1.462-63).

XIII. LAS FORMAS LAVANDRIZ Y FREGATIZAR (NOTA 360)

El término *lavandriz* es muy tirsiano: fray Gabriel se complace en que sus personajes populares compongan disparatadamente temas nominales en *-triz*: así, *fregatriz* en *El castigo del penseque* (BAE 5, p. 72 c), *El amor médico* (*ibidem*, p. 386 b), *Quien no cae no se levanta*, 2.568 (BAE 236, p. 378 b) y *Tanto es lo de más como lo de menos*, 1.77 (BAE 238, p. 362 b); *vaciatrix* en *Santo y sastre*, 2.467 (BAE 237, p. 25 a); *encantatrix* en *Amar por señas* (BAE 5, p. 466 a), y *jabonatrix* en *La huerta de Juan Fernández* (*ibidem*, p. 646 a, b). En cambio, tienen trazas de ser cultismos *embajatrix* en *El amor médico* (*ibidem*, p. 387 b c, 397 b) y *nutriz* en *Del enemigo el primer consejo* (*ibidem*, p. 653 a), mientras que es un vulgarismo *arquitectora* en *Amar por señas* (*ibidem*, p. 477 c), un femenino del también ultracorrecto *arquitector* (*Los balcones de Madrid* [*ibidem*, p. 565 a]; *El árbol de mejor fruto*, 3.450 [BAE 238, p. 104 a]). Lope es más parco en estas formas, aunque también emplea *fregatriz* (*El desprecio agradecido* [BAE 34, p. 259 a]).

De la misma manera, Tirso gusta de poner en boca de los graciosos denominativos en *-(i)zar*: aparte de *fregatizar* (dicho asimismo por Mansilla en *La huerta de Juan Fernández* [BAE 5, p. 641 b]), Chinchilla se inventa *pastelizar* y *melindrizar* (*El castigo del penseque* [*ibidem*, p. 94 a y 102 a]); Ventura, *escudillizar*, *estropajizar*, *bacinizar*, otra vez *melindrizar*, *bufonizar*, *invernizar* y *critiquizar* (*La celosa de sí misma* [*ibidem*, p. 131 a, 134 c, 136 b y c, 138 b]); Romero, *partirizar* (*Amor y celos* [*ibidem*, p. 159 a b]); Marción, de nuevo *melindrizar* (*El mayor desengaño*, 1.125 [BAE 238, p. 123 b]); Calvo, otra vez *bufonizar* (*Privar contra su gusto* [BAE 5, p. 350 a]; cf. *La fingida Arcadia*, 2.811 [BAE 242, p. 87 b]); Tello, *circulizar*, *escrupulizar* (*El amor médico* [BAE 5, p. 395 a y b]); Gascón, *fregonizar*, *cochiquizar* (*Celos con celos se curan* [*ibidem*,

p. 366 a)], aunque mejor dicen *cochizar* Quesada (*No hay peor sordo* [*ibidem*, p. 267 b]) y Tomasa (*La huerta de Juan Fernández* [*ibidem*, p. 634 b]); Majuelo, *cigüeñizar* (*En Madrid y en una casa* [*ibidem*, p. 555 c]); Tomasa y Mansilla, *legumbrizar* y *jabonizar* (*La huerta de Juan Fernández* [*ibidem*, p. 643 b, 646 c]); Pendón, *gongorizar*, *ojalizar* y *sastrizar* (*Santo y saestre*, 1.28, 2.621, 3.787 [BAE 237, p. 4 a, 28 a, 46 a]); Castillo, *herodizar*, ‘pasar a cuchillo como Herodes’, *doralizar* (?) y *meretrizar* (*La lealtad contra la envidia*, 2.421, 424, 456 [BAE 239, p. 408 b, 409 a]); Buñol, *soplonizar*, ‘dar el soplo’ (*La firmeza en la hermosura*, 2.664 [BAE 243, p. 186 a]); Bodeguillas, *gregorizar* (*Bellaco sois*, Gómez, 2.662 [*ibidem*, p. 284 a]), aunque extraña que en la misma comedia una dama como Petronila diga: «¡Qué cansada *melindrizas!*» (1.814 [p. 270 b]), un verbo reservado a graciosos y villanos. Jezabel, una reina, usa en cambio los cultismos *alegorizar*, *tiranzar*, *metaforizar* y *satirizar* (*La mujer que manda en casa*, 3.964, 968, 972, 996 [BAE 238, p. 216 b]). Pero si son más abundantes los denominativos, tampoco faltan los deverbativos: *aplaudizar* (*Los balcones de Madrid* [BAE 5, p. 556 c]) y quizá el ya citado *critiquizar*. Otra vez Lope muestra mayor cautela a la hora de usar estos verbos (pero cf. *bufonizar* en *Querer la propia desdicha* [BAE 34, p. 273 b]).

XIV. ENMIENDA AL TEXTO DE *BURLADOR*, 1.390 (NOTA 215)

La pescadora, andando por la playa, pisa «la menuda arena / —unas veces aljófara / y átomos otras veces / del sol, que así le adora—» (*Burlador*, 1.388-90). «Adora» no tiene ni pies ni cabeza. Los granos de arena son unas veces, envueltos en agua, perlas, y otras, secos, «átomos del sol»¹, por ser amarillos²; y este color les viene del propio astro, que con sus rayos los «dora» (y no «adora»). Léase, por tanto, «que así la dora». La falta proviene de

¹ Esta bella expresión, documentada por el CORDE en Antonio Hurtado de Mendoza y San Juan Bautista de la Concepción, la emplea otra vez Tirso en *El condenado por desconfiado*, «más que átomos hay del sol / y que estrellas tiene el cielo» (BAE 5, p. 194 a), y en *La ninfa del cielo*, 246 «más que átomos de<l> sol tendrás placeres» (BAE 236, p. 99 a). Otro sentido tiene en *La condesa bandolera*, 1.375: la garza, huyendo del neblí, «junto al sol pareció, / él, átomo, y ella, nube» (*ibidem*, p. 243 b). Cf. asimismo *La firmeza en la hermosura*, 2.256-57 (BAE 243, p. 181 a): «Sus pensamientos, con ser átomos del alma».

² Cf. *Las quinas de Portugal*, 1.272-74 (BAE 239, p. 446 a): «Presuma numerar los que desata / átomos esa antorcha de los cielos, / oro en la arena, en las estrellas plata... quien a lo que hizo Enrique... atreva paralelos» (la perversa puntuación del impreso estropea el sentido).

un falso corte de palabras («l'adora» en vez de «la dora»), seguido de una especificación errónea («le» por «l'»).

En final de verso se encuentra la misma expresión en *Doña Beatriz de Silva*, 1.424-25: «Ni tiene ciudad igual / el orbe en cuanto el sol dora» (BAE 238, p. 15 b), y 1.449-50: «Cuanto dora / el sol» (*ibidem*, p. 16 a); cf. *La ninfa del cielo*, 300: «Cuanto Apolo hermoso dora» (BAE 236, p. 99 b); *La elección por la virtud*, 2.318-19: «Mis yerros / el oro de amor doró» (BAE 237, p. 80 b); *La vida y muerte de Herodes*, 3.936-37: «Meneando la cabeza / que los rayos del sol dora», siendo aquí la rubia cabellera del Niño la que dora el sol, y no al revés (BAE 238, p. 271 b); *Amazonas en las Indias*, 1.140: «Quien registra cuanto su luz dora» (BAE 239, p. 339 a); *El melancólico*, 3.337: «Amor ya sus flechas dora» (BAE 242, p. 154 a); *Ventura te dé Dios, hijo*, 1.1001: «Impedís [al sol] que vuestros troncos dore» (*ibidem*, p. 352 b); *Quien habló, pagó*, 1.365: «Con rayos de un sol se dora» (BAE 243, p. 17 a); 1.442: «Este... / su necia envidia dora» (*ibidem*, p. 18 a); 3.14-15: «Luciendo arnés, que con los rayos dora / del cabello que esparce por el viento» (*ibidem*, p. 44 a); 3.493: «Cuanto el sol alumbra y dora» (*ibidem*, p. 52 b).

En principio de verso, en *La Santa Juana III*, 1.245-46: «En su juventud de oro / dora mi vejez su acero» (BAE 237, p. 297 a), y en *La lealtad contra la envidia*, 2.717: «La augusta bola / doraste con millares / de barras» (BAE 239, p. 413 b).

En mitad de verso, en *Tanto es lo de más como lo de menos*, 2. 323-24: «Huyeron el invierno como hormigas / que brota el campo cuando dora espigas» (BAE 238, p. 366 b), y en *La venganza de Tamar*, 3.501: «Cuanto el sol dora y encierra» (*ibidem*, p. 441 b); cf. asimismo *Escarmientos para el cuerpo*, 3.242 (BAE 239, p. 146 b); *Amazonas en las Indias*, 1.706 (*ibidem*, p. 345 a); *La lealtad contra la envidia*, 3.115 y 291 (*ibidem*, p. 423 a, 425 b); *Las quinas de Portugal*, 1.285 y 564 (*ibidem*, p. 446 a y 450 a); *Cómo han de ser los amigos*, 3.201 (BAE 242, p. 208 a); Lope, *La portuguesa y dicha del forastero* (BAE 34, 159 a, 161 b); *Querer la propia desdicha* (*ibidem*, p. 270 b); *La despreciada querida* (*ibidem*, p. 330 a, 338 b); *¡Si no vieran las mujeres!* (*ibidem*, p. 576 a), y Góngora, *Soledades*, 1.1028.

XV. CHISTES DE MAL TONO (NOTA 358)

El miedo ensucia a los graciosos, y no solo a Catalinón, en muchas comedias de Tirso: cf. *El vergonzoso en palacio*, 1.494-96 y 2.348ss. (BAE 5, p. 207 a; 213 a); *El amor y la amistad* (*ibidem*, p. 343 c); *Amar por señas* (*ibidem*, p. 463 c); *Los balcones de Madrid* (*ibidem*, p. 556 c); *El celoso prudente* (*ibidem*, p. 615 c); *Los lagos de San Vicente*, 3.899-900 (BAE 236, p. 233 b); *La dama*

del olivar, 3.790ss. (*ibidem*, p. 344 b); *Santo y sastre*, 3.654 (BAE 237, p. 43 b); *La santa Juana III*, 1.1020-21, 1090-1126, 2.327-29 (*ibidem*, p. 310 a, 311-312, 317 b); *La vida y muerte de Herodes*, 1.1340-41 (BAE 238, p. 241 a); *La mejor espigadera*, 1.555 (*ibidem*, p. 290 a); *Tanto es lo de más como lo de menos*, 1.482ss. (*ibidem*, p. 349 b), 2.769ss. (*ibidem*, p. 377); *Escarmientos para el cuerpo*, 2.527 (BAE 239, p. 136 a); *Las quinas de Portugal*, 2.466-67 (*ibidem*, p. 462 b); *El Aquiles*, 1.887 (BAE 242, p. 23 a); *El melancólico*, 1.447ss. (*ibidem*, p. 119 b); *Cómo han de ser los amigos*, 2.656ss. (*ibidem*, p. 201 a); *Quien da luego, da dos veces*, 2.602-03 (*ibidem*, p. 314 a); *Ventura te dé Dios, hijo*, 3.1105-06 (*ibidem*, p. 391 b); *Bellaco sois, Gómez*, 2.834 (BAE 243, p. 287 b). Este burdo recurso cómico fue muy empleado por la comedia antigua: de ahí las justificadas críticas que lanzó Aristófanes a sus rivales, aunque él mismo incurriera con más frecuencia de la debida en el defecto que censuraba.

XVI. JUEGOS DE PALABRAS (NOTA 207)

El mar, tan mudable y proceloso como el amor (cf. *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* [I, p. 2023]), le sirve a Tirso para hacer un juego de palabras: «Pues veis que hay de *amar a mar* / una letra solamente» (*Burlador*, 1.595-96), juego de palabras que repite a menudo en otras obras: «Cuán poco hay de *mar a amar*» (*Doña Beatriz de Silva*, 2.853 [BAE 238, p. 39 b]); «cuánto va de *amar [impreso amor] a mar*» (*Escarmientos para el cuerpo*, 2.818 [BAE 239, p. 141 a]); «Ya amor es *mar*» (*Amor y celos* [BAE 5, p. 157 b]; *Amar por razón de estado* [*ibidem*, p. 175 b]; *Esto sí que es negociar* [*ibidem*, p. 259 b]). Otras variantes de la misma idea son «en el *mar de amar...* / comenzaba a navegar», «soy río que llevo / al *mar de amar y querer* / mi larga corriente» (*Averígüelo Vargas* [*ibidem*, p. 684 c y 687 a]); «el *mar de amar María*» (*Doña Beatriz de Silva*, 3.853 [BAE 238, p. 54 b]); «¡Oh *mar de amor, leve esfera!*» (*Celos con celos se curan* [BAE 5, p. 371 c]); «en el *mar de amor no hay fe*» (*El pretendiente al revés*, 856 [II, p. 243 a]); «pero en *amores y en mares* / la mudanza es el piloto», «que el *mar y amor* / no tienen otro color / que el que su objeto les da» (*El amor médico* [BAE 5, p. 383 b y 388 b]). Lo mismo en Lope, pero sin juego de palabras: «perlas del *mar de amor*» (*La portuguesa y dicha del forastero* [BAE 34, p. 175 b]).

En otros pasajes de Tirso los peligros de la capital son comparados a las amenazas del mar, buscándose asimismo una asonancia entre *ma-r* y *Ma-drid*: «¿No es *mar Madrid*?» (*Don Gil de las calzas verdes*, 687 [BAE 5, p. 405 c]); «*Madrid es mar*» (*La villana de Vallecas* [*ibidem*, p. 56 c]); «*Madrid, de gustos mar*» (*El caballero de Gracia*, 2.309 [BAE 237, p. 372

b]); cf. asimismo en Lope: «es un mar Madrid» (*La portuguesa y dicha del forastero* [BAE 34, p. 157 b]).

Por ello me parece evidente que Tirso hace otro juego de palabras entre *amar* y *T-amar* (*La venganza de Tamar*, 2.513-14: «Quítale al Tamar la T, / ¿y dirá Tamar? —Amar» [BAE 238, p. 425 b]; 2.1055: «¿Qué quieres?»— «Tamar, amar» [p. 434 a]), como indicó P. Griswold Morley («The Use of Verse-forms by Tirso de Molina», *Bulletin hispanique*, 7 [1905] 405; escéptico sin razón Germande de Bévoite, *La légende de Don Juan*, p. 64 n.), como lo hay de hecho entre *Mar-te* y *a-mar* (*ibidem*, 1.80: «lo que hay de Marte a amar» [p. 403 a]).

Estos juegos de palabras son muy característicos de Tirso: cf. «va / muy poco de Marta a Martes» (*Marta la piadosa* [BAE 5, p. 452 a]); «poco va / de estar casado a cansado» (*La dama del olivar*, 1.1092-93 [BAE 236, p. 313]); «de casado a cansado / va una letra solamente» (*La Peña de Francia*, 1.229-30 [BAE 237, p. 120 a]); «no hay de cazar a casar / mucho» (*La vida y muerte de Herodes*, 1.706-07 [BAE 238, p. 231 a]); «va / poco de cortés a corto» (*La vida y muerte de Herodes*, 1.1032-33 [*ibidem*, p. 237 a]); «poco va de dueña a duende» (*En Madrid y en una casa* [BAE 5, p. 555 c]); «pocas letras hay de azar a azâres» (*En Madrid y en una casa* [*ibidem*, p. 545 b]).

Otras veces priva la paronomasia: «Leyendo liras deliras» (*Quien no cae no se levanta*, 139 [BAE 236, p. 353 a]); «Matas, sospechas me matan» (*El amor y la amistad* [BAE 5, p. 328 b]); «yo llamo y amo» (*El mayor desengaño*, 1.543 [BAE 238, p. 129 b]). También son frecuentes las etimologías jocosas: Málaga, «comenzando en *mal*, no tendrá dichas» (*La huerta de Juan Fernández* [BAE 5, p. 634 c, 637 a]); Vinaroz = Vinarroz (*La huerta de Juan Fernández* [*ibidem*, p. 642 c]); «Minos te llamas, ya han venido a menos» (*El laberinto de Creta*, 557 [BAE 236, p. 119 a]); para Catalina, cf. n. 349. Y no falta ni siquiera un palíndromo: «Que soy Adán, y al revés / lo mismo es Adán que nada» (*Los hermanos parecidos*, 477-78 [*ibidem*, p. 81 b]).



NOTA BIBLIOGRÁFICA

Los textos de los clásicos latinos, depurados a lo largo de los siglos, han sido fijados de manera que pudiera decirse casi definitiva, por lo que normalmente resulta innecesario indicar la edición manejada en cada caso. No ocurre lo mismo con los grandes autores de la literatura europea, por lo que me ha parecido oportuno señalar la fuente en que me baso para la literatura donjuanesca utilizada, agrupándola por países.

España

TIRSO DE MOLINA. *El burlador de Sevilla*. Sigo la edición de Américo Castro, un verdadero hito en la comprensión de esta difícil obra (Clás. Cast. 2, Madrid, 1932³), aunque también he consultado con provecho las de J. Casaldueiro (Cátedra, 1983), Xavier A. Fernández (Editorial Alhambra, Madrid, 1982), Alfredo Rodríguez López-Vázquez (*Andrés de Claramonte. El burlador de Sevilla atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina*, Kassel Edition Reichenberger, 1987) y Luis Vázquez (*Tirso de Molina. El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Madrid, 1989). Desde el punto de vista crítico reviste gran importancia la muy reciente de W. H. Hunter (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Centro de Estudios Tirsiacos-Grupo de Investigación Siglo de Oro, 2010), sin duda la mejor; siento que haya llegado a mis manos demasiado tarde. Las referencias a las demás obras de Tirso, mencionadas sin especificar el nombre del autor, están sacadas de la BAE (5, 236, 237, 238, 239, 242 y 243) o de la *Biblioteca Castro*, las más asequibles, aunque en algunos casos he utilizado la edición virtual preparada por la Universidad de Navarra; así, por ejemplo, en *El pretendiente al revés*, en *Don Gil de las calzas verdes* y en *La villana de la Sagra* doy el número de verso y la página de la BAE. Las *Obras dramáticas completas* de Tirso (Madrid³, 1969, 3 vols.) publicadas por Blanca de los Ríos se citan por volumen y página.

ALONSO DE CÓRDOVA Y MALDONADO. *La venganza en el sepulcro* (Emilio Cotarelo, *Comedias de Tirso de Molina*, II, Madrid, 1907 [NBAE 9, p. 683ss.]; Arcadio Baquero, *Don Juan y su evolución dramática*, Madrid, 1966, I, p. 331ss. Cito por esta última edición).

ANTONIO DE ZAMORA (¿1714?, impreso en Madrid en 1744). *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (Mesonero Romanos en BAE 49, Madrid, 1859, p. 411ss. [es la edición que sigo]; A. Baquero, *Don Juan y su evolución dramática*, II, p. 11ss.).

JOSÉ ZORRILLA (1844). *Don Juan Tenorio* (edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid²⁶, 2006).

Italia

L'ateista fulminato. Argumento (edición nueva de G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, p. 122ss.).

Il convitato di pietra. Argumento (Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, p. 139ss.).

Il convitato di pietra. Argumento. Notas de Domingo Biancolelli sobre cómo representó, a partir de 1662, el papel de Arlequín (Gendarme de Bévothe, *Le festin de Pierre*, p. 335ss.; Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, p. 155ss.).

PSEUDO-CICOGNINI. *Il convitato di pietra*, anterior a 1640, impreso en 1671 (Gendarme de Bévothe, *Le festin de Pierre*, p. 357ss.; Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, p. 171ss.). B. Croce demostró la falsedad de la atribución de la obra a Jacinto Andrés Cicognini.

FELIPE ACCIAUOLI (1669). *L'empio punito* (Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, p. 211ss.).

CARLOS GOLDONI (1736, impreso en 1760). *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto* (*Tutte le opere di Carlo Goldoni, a cura di Giuseppe Ortolani*, Classici Mondadori, 1950, IX, pp. 211-81).

Francia

La boda de Luis XIV con la infanta M.^a Teresa, concertada en 1659, puso de moda en Francia la figura de don Juan. En cambio, la Restauración de 1640 cortó toda relación de Portugal con España, rompiendo incluso los antes potentes lazos culturales: la primera obra que apareció sobre el tema donjuanesco fue una traducción de Molière, «totalmente desfigurada», que se publicó en 1785 como pliego de cordel (cf. Marie-Noëlle Ciccía, *Don Juan et le donjuanisme au Portugal du XVIII^e siècle à nos jours*, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2007). Las obras que nos interesan son las siguientes:

DORIMOND. *Le festin de Pierre ou le Fils criminel*, representado en 1658, impreso en 1659 y 1661 (G. Gendarme de Bévothe, *Le festin de Pierre avant Molière. Dorimond. De Villiers. Scénario des Italiens. Cicognini*. Textes publiés avec introduction, lexique et notes par —, París, 1907, p. 3ss.). Traducción libre de una obra —la de Giliberto, según Gendarme de Bévothe (pero el enigma que supone el *Convitato di pietra* de este autor lo puso de relieve Farinelli, *Don Giovanni*, pp. 77-79 y 88)— hoy perdida.

VILLIERS. *Le festin de Pierre ou le fils criminel, tragi-comédie traduite d'Italien en Français par le sieur de Villiers*, representado en 1659, impreso en 1660 y 1665 (Gendarme de Bévothe, *ibidem*, p. 137 ss.).

MOLIÈRE (15 de febrero de 1665): *Le festin de Pierre, comédie par J. B. P. de Molière. Edition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à present. A Amsterdam M.DC.LXXXIII* (tomada como texto base por Joan DeJean para su edición en los Textes littéraires français, Ginebra, 1999). La transcribo incluso en sus faltas, aunque doy siempre la equivalencia con la más asequible y popular de Molière. *Oeuvres complètes*, Garnier-Flammarion, 1965, II, p. 357ss.

CLAUDIO LA ROSE, señor de Rosimond (1669). *Nouveau festin de Pierre, ou l'Athée faudroyé* (Victor Fournel, *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies, rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680*, París, 1875, III, p. 315ss.).

TOMÁS CORNEILLE (1677, impreso en 1681). *Le festin de Pierre. Comédie en cinq actes et en vers, nouvelle édition chez N. B. Duchesne, Libraire*, París, 1778.

Inglaterra

TOMÁS SHADWELL (1676). *The Libertine* (Montague Summers, *The Complete Works of Thomas Shadwell*, Londres, III, 1927, pp. 23-93).

LORD BYRON. *Don Juan*, interrumpido para siempre en mayo de 1823 (*Lord Byron: Don Juan*, edited by T. G. Steffan, E. Steffan, and W. W. Pratt, New Haven y Londres, Yale University Press, 1982).

Alemania

ERNESTO TEODORO AMADEO HOFFMANN. *Don Juan*, publicado por primera vez en *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, 1813 (*E. T. A. Hoffmann sämtliche Werke*, I, Deutscher Klassiker Verlag, 2003, I, p. 695-709).

Contestación del

EXCMO. SR. D. FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS

SEÑOR DIRECTOR, SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

Es para mí una gran satisfacción recibir en esta Academia a D. Juan Gil, ilustre latinista, erudito de muchas erudiciones, antiguo alumno mío en la Universidad Complutense de Madrid. Es una de las numerosas figuras que ha producido en nuestro tiempo la filología clásica en España. Con diversas escuelas, especializaciones y estilos, desde luego. Pero ha sido y es importante en la cultura española. Recuerdo que me decía Pedro Laín que era en los tiempos recientes uno de sus mejores logros, aunque haya quienes prefieren no enterarse.

Me cumple hablar, aunque sea brevemente, de D. Juan Gil y su obra. Luego diré algo sobre los personajes míticos de los que ha hablado. Y algo sobre el latín. Y algo, finalmente, sobre la Academia en que ingresa.

La verdad, todas nuestras especialidades se interpenetran, algunos como D. Juan Gil cultivan varias de ellas y hasta, siguiendo y rebasando las intuiciones que surgen de los clásicos, a veces vuelan más allá, como ha hecho nuestro recipiendario, que es también, partiendo de los mitos, un estudioso de la proyección de España en América y hasta en China.

D. Juan Gil terminó sus estudios de Filología Clásica, como ya dije, en la Complutense de Madrid en 1961; allí fue agregado en 1967, luego catedrático en la Universidad de Sevilla, en 1971; ahora ha sucumbido a la ola de las jubilaciones, prematuras en muchos casos, el suyo por ejemplo. Ya ven, este mismo año, dejando aparte a don Juan Gil, he tenido que hacer discursos o artículos en honor de siete u ocho antiguos discípulos míos que se han jubilado, yo

diría más bien que han sido jubilados. Y yo no puedo jubilarme de hacer discursos. Pero lo hago con el mayor gusto.

Uno abre el currículum de nuestro recipiendario y se queda asombrado. Para no hablar de libros, que comienzan en 1964, nos asombra el número y variedad de sus publicaciones. Domina el latín, por supuesto: ediciones, traducciones, escritos diversos. Pero no solo el latín de Cicerón, también el de los mozárabes (escribían latín en Córdoba en el siglo X, hablaban un romance afín al castellano, fíjense), el medieval, el de Colón y los conquistadores. Sus publicaciones comienzan por su escrito, en latín también, sobre los códices latinos del Colegio de Bolonia que fundó el cardenal Albornoz. Y los artículos científicos se inician antes, con un estudio sobre Juvenal en *Emerita*, la revista que yo dirigía y sigo dirigiendo, en 1958.

Y luego vino una larga cascada sobre los temas que he indicado y otros más. Editó y tradujo a Jenofonte, el historiador griego. Y no quería olvidar sus antiguos escritos sobre indoeuropeo, que había estudiado conmigo, ya en el 68: sobre el genitivo en *-i*, sobre la apofonía, etc. Pero luego voló con alas propias hacia los oscos y san Braulio y cosas mil. Y ya en los ochenta se pasó al americanismo, que era tan importante en Sevilla con su Archivo de Indias. Estos libros a veces los hacía a medias con Consuelo, su mujer, que también era amiga. Pero hacia América y Oceanía le impulsaban no sólo el Archivo de Indias y los documentos latinos de Colón y los demás, también los mitos.

Ya saben: los conquistadores iban con la cabeza rellena de mitos y el que lleva en la cabeza un mito a veces al final lo encuentra. Así encontró Alejandro a las amazonas, mujeres peligrosas que, según ciertas feministas americanas, también yo leo cosas extrañas a la filología, son producto imaginario del temor de los hombres a las mujeres. Ya saben que Orellana se las encontró en el Amazonas, dio al río su nombre. Y no sé si todos saben que Carvajal, el fraile que le acompañaba, narró aquel famoso encuentro.

Eran blancas, bellas y esbeltas, pero no se podía mirar demasiado, soltaban unos flechazos que atravesaban la madera de los bergantines. Saben también, quizás, que Lope de Aguirre, el que fue traidor al rey Felipe y le escribió la carta más impertinente que en su vida recibiera, encontró también él a las amazonas y las trucidó bárbaramente. Fue un malentendido terrible: las amazonas buscaban tan solo, dice el cronista, estrechar relaciones, digamos, con los conquistadores; estos, de ordinario, no ponían objeciones. Fue un crimen horroroso.

Pero volvamos a don Juan a Sevilla, a don Juan Gil, no a aquel otro don Juan tan nombrado que a veces tanto acompleja. En Sevilla había, ya que no amazonas, un buen lote de alumbrados y otros herejes, que daban trabajo a la Inquisición. Don Juan Gil estudió los procesos, escribió sobre ellos. Y luego sobre Apuleyo en Sevilla y sobre Portugal en Sevilla. Y saltaba a don Diego Mexía, un perulero humanista. Y a Marco Polo y a China. Y luego volvía a sus latinos y a sus griegos, a las *Euménides* de Esquilo y a la *Lisístrata* de Aristófanes, por ejemplo.

En muchas cosas a mí me rebasaba, aunque no le criticaba, también yo me escapo a veces a mundos lejanos. Pero siempre disfruté de que Gil hubiera empezado por mis laringales indoeuropeas y sentí que luego las hubiera abandonado, como el otro don Juan. Pero algo de mérito o de culpa tengo en su trasplante a Sevilla, sin duda doloroso; los madrileños se trasplantan mal, mientras que los provincianos, que así se nos llamaba, venimos a Madrid como moscas, no sé qué nos darán.

Bueno, lo que quería decir es que alguna parte tuve en su traslado a Sevilla, que creo que fue, hablo en serio ahora, una cosa excelente, porque formó una escuela, cosa casi milagrosa en España. En la colección de clásicos Alma Mater, que yo dirijo, hay varias traducciones del latín de antiguos discípulos suyos. Son excelentes.

Pero, en fin, repito que alguna parte tengo yo en todo esto. En el año 66 era yo presidente de la Sociedad Española de Estudios

Clásicos y, como tal, presidía el tercer congreso de dicha sociedad en Madrid. Solo había secciones de Filología Clásica en las Universidades de Madrid, Salamanca y Barcelona: se me ocurrió que sería bueno que se crearan en Andalucía; para ello me dirigí al recién nombrado director general de Universidades, D. José Hernández Díaz, que era sevillano, americanista y había sido alcalde de Sevilla. Lo concedió. Así nacieron las Clásicas de Sevilla y Granada, en donde recalaron muchos alumnos míos. Recuerdo a Javier de Hoz, Alberto Díaz Tejera, Jesús Lens, entre otros; también fue allí Juan Gil, ya dije, en el 71.

Recuerdo también cuando vino a verme a casa con Consuelo. Él era ya agregado en Madrid, me preguntaba que qué me parecía, si esperar a una cátedra en Madrid u opositar a Sevilla. Le dije que esto último era lo mejor. Madrid estaba superpoblado y era un avispero, y la cátedra era una hipótesis tan solo. A lo mejor tengo yo parte de la culpa o el acierto de su vida y su trabajo en Sevilla.

Ahora volaba con sus propias alas, nos veíamos poco, alguna vez en Madrid o Sevilla, aunque a Sevilla yo iba mucho: tenía allí a mi hermano, catedrático de Medicina, y asuntos personales varias. El encuentro que mejor recuerdo es cuando en el 99 fui invitado a ir a Sevilla a una manifestación que organizaban los clasicistas andaluces. Quise solidarizarme con ellos, fui. Resulta que con ese curso terminaba, quedaba eliminado, el único curso de latín obligatorio que quedaba en el Bachillerato. Protestaban, protestábamos.

Ese curso obligatorio único lo había salvado yo con algunos amigos y amigas cuando el ministro Villar estaba empeñado en suprimir en la Enseñanza Media el latín o, al menos, su obligatoriedad. Yo conseguí la hazaña increíble de poner en minoría al ministro en las Cortes españolas, digan Cortes franquistas, si quieren. Freí a todos a cartas y artículos, y encontré un aliado, más bien aliada: las señoras de la Sección Femenina (los de la ponencia, que tenían mucho más que ver con el latín, habían reulado). Pues

sí, me ayudaron. Hubo un compromiso, quedó ese año de latín obligatorio. El que ahora, con la LOGSE, degollaban.

Cogí el AVE y me presenté en Sevilla; allí estaba Juan Gil con muchos otros y casi trescientos alumnos. La manifestación no era de gran trapío, un poco pobretona (tengo fotos), casi como el entierro de la sardina, pero tenía el mérito del testimonio. Nos acompañaba Trajano, cómo no, y a las dos de la tarde avanzábamos por la calle Torneo con 40 grados (no a la sombra, sombra no había). Fuimos al edificio de Educación de la Junta a ver al consejero, Pezzi se llamaba, Chaves nos había mandado a él. Pero Pezzi había cogido el coche, se había ido a Granada. Nos recibió una secretaria, recuerdo, pero no sabía de qué protestábamos, creía que por los concursos de traslado. Afeó nuestra conducta porque siendo, dijo, personas tan serias (tan viejos, quería decir), organizábamos manifestaciones.

Seguimos a la Presidencia de la Junta, el antiguo palacio en que había vivido la infanta y luego reina Mercedes, a ver a Chaves. Yo le había frito también a telegramas, no existían aún los móviles, hasta le había recordado los versos de Lorca dedicados a Sánchez Mejías:

aires de Roma andaluza
le doraban la cabeza.

Y los chicos gritaban (yo no, seguro que don Juan tampoco), gritaban así: «Chaves, cabezón, asómate al balcón». Entre otras cosas. No logramos nada: suprimieron aquel curso de latín.

Esta ha sido la única manifestación de mi vida, imagino que también de la de don Juan Gil. El día 9 conté la manifestación en *ABC* («Manifestación en Sevilla», pueden encontrar el artículo en mi libro *Humanidades y enseñanza*).

Bien, voy a pasar a hacer algún comentario sobre don Juan y Paris, personajes de nuestro don Juan Gil, ya lo han oído. Y, de paso, sobre Menelao y Helena. Pero déjenme un momento recordar cómo siguió el asunto del asendereado latín. La reforma educativa, ese

castigo bíblico que nos cayó encima, se había agravado desde el 84. Tratábamos de defendernos, yo dirigía otra vez la Sociedad de Estudios Clásicos. Me limito a recordar que los ministros Solana y Rubalcaba me decían que no iban a tolerar que a ningún español se le obligara a aprender latín. De ahí vino que aquel único latín obligatorio que subsistía fuera suprimido, feneció ya del todo en el 99. Pero se ablandaron un poco y me dijeron que no querían pasar a la historia como los aniquiladores, debeladores yo diría, del latín. Menos mal. Se llegó a un cierto compromiso. Dejaron un latín opcional en el curso final de la ESO, y un latín y griego opcionales en el Bachillerato de Ciencias Humanas y Sociales, en mala situación, por otra parte. De eso vivimos, seguimos resistiendo, quizá remontemos algún día las incomprensiones. Mientras tanto, insisto, seguimos vivos.

Pero vayamos a don Juan, el burlador de Sevilla, el héroe de Tirso. Dice nuestro nuevo académico que este tipo español no tiene en la Antigüedad otro paralelo que Paris, el que, llegado al palacio de los Atridas, deshonoró la mesa hospitalaria con el rapto de la esposa. Paris era no bien visto por Homero. Homero recuerda las palabras de su hermano Héctor, que le trata de «loco por las mujeres», «engañador» y algo más. Gil lo ve como un tipo poco viril, con un toque femenino. Y reconoce que ante Helena, la supuesta seducida, su estrella palidece. Es la primera *femme fatale* de la Historia.

Todo esto es muy verdad, pero me gustaría añadir, para acabar de caracterizarlos, e igual a Menelao, el esposo burlado, algunos pasajes más de Homero y los otros poetas.

Veán a Paris, el príncipe, los troyanos no quisieron entregárselo a los griegos, aunque el precio fuera la guerra. Le gustan las mujeres y tiene poderes sobre ellas, pero es, como Gil dice y yo repito, mucho menos que un héroe. En el canto III le encontramos entrando en el campo de batalla: avanza casi a paso de danza, presumiendo de la piel de pantera que le arropa, de sus armas refulgentes. Pero al divisarlo Menelao, este se alegra como el león que divisa a su víctima, un ciervo o una cabra; y Paris

huye. Héctor le insulta como mujeriego y mentiroso, es lo que Gil y yo hemos recordado, y él responde que los dones de la do-rada Afrodita, la belleza, no pueden rechazarse, como tampoco puede rechazar Héctor el vigor que le han dado los dioses.

En fin, por decisión de todos, Paris se enfrenta al fin a Menelao en duelo singular (Héctor le ha sacado, implacable, de la cámara per-fumada de Helena, donde, olvidado de la guerra, se ocupaba de más dulces menesteres). Cuando luego los dos rivales se enfrentaron en el duelo, Menelao estuvo a punto de matar a Paris, Afrodita le salvó.

Más que héroe, Menelao parece un personaje de comedia, algo así como el protagonista de *La venganza de don Mendo*, el que dijo aquello de «es que como soy tan guapo» cuando alguien le pregunta «Pero Mendo, ¿qué les das?». Más que una persona es un personaje creado por los dioses y los poetas. En fin, yo creo que Muñoz Seca había leído a los clásicos.

Veán ahora a Afrodita, qué tercera. Y vean al personaje Pa-ris. Algo tiene que ver con el don Juan español, es claro, pero don Juan reñía bien con la espada. Era español a la antigua usanza. Este héroe homérico era un poco de segunda división.

En fin, déjeme que cite unos pocos pasajes de otros poetas: yo creo que humanizan más a nuestros personajes, un tanto in-decisos en Homero. E intento decir algo de su destino posterior, quizá a alguien le interese.

De Menelao abandonado dice Esquilo, *Agamenón* 417 ss.:

De las estatuas, tan hermosas
odia el marido la belleza:
perdida su mirada en el vacío
toda Afrodita le es ajena.

Era ahora el hombre enamorado.

Y ¿qué decir de Helena? Para Esquilo, *Agamenón* 738 ss. era como el cachorro de león que jugaba con los niños y que acabó en fiera carnícera. Y sigue:

Que al principio llegó a la ciudad de Ilión,
pudiera yo decir, un alma que era
calma marina cuando falta el viento,
un suave ornamento de riqueza,
el dardo delicado de unos ojos,
flor del amor que muerde el alma.

Esta era Helena.

Pero ella, torciendo su camino,
cumplió el fin amargo de su boda,
funesta desposada, compañera
funesta a los Priámidas viniendo
de orden de Zeus Hospitalario,
Erinis por la que lloran las esposas.

Y paso a Eurípides, *Troyanas* 860 ss. Aparecen juntos Menelao y Helena. Es la escena de cuando salen de Troya conquistada las cautivas que los griegos van a repartirse. Entre ellas Helena, a la que esperan Menelao y Hécuba, la suegra, la madre de Paris.

Es una escena tragicómica: Menelao lanza su retórica, la va a matar. Pero Hécuba le ve, en el fondo, flojo, le dice algo así como «déjamela a mí». Lanza su soflama. ¿Y qué hace Helena? En un épico posterior, del siglo VII, que cuenta lo que Homero omitió, Helena se olvida de cualquier retórica, se saca la camisola, no es la palabra, pero vale: deja al aire sus dos nada retóricos, blancos, redondos, argumentos. A Menelao la espada se le cae al suelo. No se puede ser héroe a diario, a veces pasan estas cosas.

Pero el broche lo pone Hécuba (1051):

οὐκ ἔστ' ἐραστῆς ὅστις οὐκ ἀεὶ φιλεῖ
«no hay enamorado que deje de amar nunca».

Menelao es, como en Esquilo, el hombre enamorado.

Y hay un compromiso: llevarán a Helena a Argos en un barco (pero no el de Menelao, Hécuba no se fía), allí la matarán.

Bueno, pues no la matan. Los espectadores de Eurípides habían leído la *Odisea*. Allí Telémaco, el hijo de Odiseo, que buscaba a su padre por todas las cortes de Grecia, dio con él en el palacio de Amiclas, en Lacedemonia; allí Helena vivía casada felizmente con Menelao. Ya lo oyeron.

¿Es un final feliz? ¿O es que Helena en el fondo le amaba, si es que amaba a alguien? Quizá Helena los necesitaba a todos, pero no amaba a ninguno. Yo diría que Homero los ha, ahora, desmitologizado a todos, como hacen algunos modernos estudiosos del mito y la religión. Se ha cumplido el papel de los dos personajes.

Pero ¿qué decir de Helena? Es bella, por supuesto, y todos en Troya la honran, pero es insegura. Repite aquello de que ojalá hubiese muerto, la hubiese arrastrado la ola. ¡Y es ella la que había elegido a Menelao, no podía quejarse, en el concurso a que acudieron los príncipes de Grecia para que Helena eligiera entre ellos un marido!

Con Afrodita lo es todo, es peligrosa si uno se la encuentra en la calle y a ella la ayuda la diosa, sin la cual no es nada. Y nada que ver tiene, Gil lo ve bien muy bien, con aquellas violadas de Tirso.

Pero alguien se quedará con curiosidad: ¿y qué fue de Paris? Ya saben que su flecha cobarde dio muerte a Aquiles, el mayor de los héroes, al acertarle en el talón. Pero es menos sabido que él, a su vez, fue herido por la flecha de Filoctetes y que cuando fue a pedir ayuda a Enone, su antigua amante, a la que había abandonado por Helena y que era algo hechicera, ella se la negó. Se vengó así y murió Paris, justo castigo a su perversidad. Y cuando luego Enone lloró arrepentida tampoco hubo remedio ya, se suicidó en la pira de él.

Ahora ya se han cumplido los papeles de todos, y se ha cumplido, casi, el mío. Tenemos a don Juan hecho académico, yo le recibo en nombre de la casa. Y me gustaría comentar algo que en el inicio de su discurso dijo. Que la filología latina había estado, desde D. Antonio Tovar, ausente de esta casa. Sí y no. No ha habido ciertamente catedráticos de Latín en muchos años,

ignoro, la verdad, por qué. Quizá por obra, también, de los dioses, para que la entrada de don Juan fuera más brillante. Cuando este mismo año fue propuesto por dos colegas y por mí mismo, el pleno al punto lo aceptó.

Pues, la verdad, filología de todas clases siempre ha habido aquí, yo tengo que echar un capote a la casa. Aunque no creo que sea el momento de dar datos.

En filología, el amor al *logos*, trabajamos y hemos trabajado. Española, latina, griega y más. Claro que hay un debate, a veces, entre el español más reciente e innovado y su base antigua, que es grecolatina. Puede que haya alguna vez una discrepancia en tal o cual punto, eso es humano. Pero, por poner un ejemplo, recuerdo las seis tensas tardes en que debatíamos si decir *psicología*, *psiquiatría* (y *pseudo-*) o las formas sin *p-*: *sicología*, etc. Y no fui yo quien sacó el tema, sino un psiquiatra ilustre, pero sí diría que los más defendimos la *ps-* inicial, que es griega y latina y española, y diría que europea y mundial. Y ello en favor de la vieja tradición que nos une a los antiguos, a Europa, al mundo todo.

Esta es nuestra tradición, con la que el español nos une a todos, insisto, en léxico, sintaxis, literatura. Que tiene que haber innovación es claro, pero no lo es menos que debe existir y existe una tradición viva venida de los clásicos. Es nuestro pasaporte, el de la lengua española. Del latín nació, el latín sigue en ella. Estén seguros de que así lo ve esta casa en la que entra don Juan Gil. Y si no, miren, más recientemente, cómo también los más salimos en defensa de la asendereada y griega, que se escribía en latín también. Y que ahí sigue. Y seguirá.

Y ahora sí que termino y en nombre de la casa abro nuestras puertas a don Juan Gil. Enhorabuena.



Esta obra se terminó
de imprimir y encuadernar
el 24 de octubre
de 2011

