

Don Juan, mito barroco en *El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra*, de Tirso de Molina y en *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto*, de Carlo Goldoni

A Aurora Egido,
a quien recuerdo con gran admiración.

El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra (¿1621?)¹ y *Don Giovanni Tenorio ossia Il Dissoluto* (1735) se pueden considerar tradicionales desde el punto de vista preceptístico. Tirso sigue, en líneas generales, las reglas trazadas por Lope² y Goldoni las de la tragedia neoclásica³.

La convención lleva al autor español a dividir la obra en tres jornadas y a alternar el verso corto y el largo, mientras que

(1) La fecha de composición ha suscitado y aún suscita polémica (Blanca de los Ríos dice que es anterior a 1621. Joseph G. Fucilla dice que se representaba en Nápoles en 1625. Otros hispanistas fijan la fecha en 1630.).

(2) J.M. Rozas: *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, 1979. *Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, prefacio y traducción de Maria Grazia Profeti, Padova. F. Ruiz Ramón: *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, 1979.

(3) M. Apollonio: *Storia del teatro italiano*, Firenze, 1981. R. Tessari: *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, 1993.

al veneciano le obliga a la división en cinco actos -en función del lugar- y al uso del endecasílabo. El comediógrafo italiano escinde el verso cuando quiere subrayar la comicidad de la escena o del personaje o para alejarse de lo trágico, trazando estos rasgos teatrales con más precisión que Tirso. La norma no desaparece en lo que respecta al lenguaje: en *El Burlador ...*, por una parte, pescadores, campesinos y graciosos se valen de un español lleno de elementos cómicos -modificación de vocablos, uso "impropio" de la mitología y no sólo lingüísticamente⁴, juegos de palabras, etc.- en contraste con el lenguaje excelso, solenne de los nobles; por otra parte, las figuras retóricas -metáfora, hipérbaton, políptoton, etc.- impregnan el habla de todos ellos. *Il Dissoluto* no es menos retórico, pero uniforma a los personajes en un italiano áulico, incluso arcaico. Goldoni subraya más las situaciones cómicas que las expresiones cómicas.

En cuanto al género⁵, las dos obras participan de las características de la comedia de capa y espada⁶.

Los tonos trágicos acompañan a los dos protagonistas: el fraile de la Merced los marca con más intensidad y de forma

(4) La mitología como para-religión. "(...) Edgard Wind recuerda que, para Pico, la tradición pagana y la bíblica coincidían precisamente en ser ambas portadoras de mitos. Desde esta confluencia, era posible establecer todo tipo de concordancias entre la religión pagana y la cristiana". A. Egidio, *La fábrica de un auto sacramental: "Los encantos de la culpa"*, Salamanca, 1982, pág. 10. De esta misma estudiosa, *Temas y problemas del Barroco español*, en *Historia y crítica de la literatura española 3/1*, al cuidado de F. Rico, Barcelona, 1992, en concreto, págs. 19-20.

(5) J. Rousset: *Il mito di Don Giovanni*, Roma, 1984, 2ª edic., cita en la pág.146 una nota del hispanista alemán E. Müller-Bochat que dice que *El Burlador ...* de Tirso es "una passeggiata nel giardino dei generi letterari: la conquista di Isabella si rifà alla commedia di cappa e spada, quella di Tisbea è condotta secondo le regole dell'egloga piscatoria, quella di Anna inizia come farsa e termina in tragedia, l'ultima è un idillio campestre".

(6) Véase Ignacio Arellano, *Las convenciones de la comedia de capa y espada*, en *Historia y crítica de la literatura española 3/1*, al cuidado de F. Rico, Barcelona, 1992., págs. 165-71.

más tenebrista e implacable; el abogado veneciano los diluye bastante con elementos propios de la *Commedia dell'Arte*⁷, fundamentalmente, y con rasgos de carácter lacrimoso. La égloga - piscatoria en Tirso, pastoril en Goldoni- les sirve a ambos para cantar las excelencias de la vida al aire libre y el carácter utilitarista del trabajo de los humildes; este último aspecto aparece con más determinación en el autor italiano.

El tópico barroco “menosprecio de corte y alabanza de aldea” presente en la obra tirsiana, Goldoni lo traslada a la dicotomía campo-cuidad, inclinándose por el segundo término. En ambos complementa el drama de capa y espada, contribuyendo a la ampliación y recreación de un mundo al revés, de un mundo de variaciones, en clara tendencia aglutinante y de universalidad⁸.

En cada uno de los dos vehículos teatrales de los que hablamos, y con ellos, se van configurando los protagonistas -Don Juan y Don Giovanni- como verdaderas categorías de lo falso. Los movimientos del Burlador y del Disoluto dan vida y al mismo tiempo definen un sujeto barroco, pura ficción, pura transgresión⁹ de los mundos a los que cada uno de ellos pertenece: la corte barroca del XVII, polo de atracción totalizador¹⁰,

(7) Por ejemplo al acto cuarto, al acto de la muerte del Comendador, se le puede aplicar perfectamente el esquema que traza L. Zorzi en *Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano*, en *L'interpretazione goldoniana, critica e messinscena*, Roma, 1982, págs. 53-67. También F. Angelini en *Il teatro barocco*, Bari, 1982, 2ª reedic., págs. 234 y ss.

(8) “El auto, como la comedia, era un espectáculo que aspiraba a ser suma de las artes puestas al servicio de la moral cristiana”, A. Egido *Temas y problemas ... op. cit.*, pág. 26.

(9) B.W. Wardropper y A. Valbuena Prat en *De “El Burlador de Sevilla” al mito de Don Juan*, en *Historia y crítica de la literatura española, III*, señalan en la pág. 875 que “Don Juan es un traidor voluntarioso”, indicando los diferentes tipos de traiciones y reduciendo a burlas las aventuras con Tisbea y con Aminta. En nuestra opinión, es Mota quien se mueve a nivel de burla, no Don Juan.

(10) Imprescindibles para el estudio de la época son los trabajos de J.A. Maravall; para el punto que nos ocupa señalamos concretamente la segunda parte de *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, 1979 y *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1990, 5ª edic.

en el caso del caballero español; la aristocracia al gobierno en Venecia y sus esfuerzos direccionales¹¹, en el caso del caballero napolitano.

El ritmo constructivo es alternado -el medio cortesano frente al medio rural- en las dos obras: en la española, la acción tiene lugar en Nápoles, en la costas de Tarragona, en Sevilla, en Dos Hermanas y en Sevilla por este orden; en la italiana, en Castilla -vista como ciudad, no como región- y en un campo de los alrededores de Castilla. La reducción de los espacios teatrales goldonianos, en clara aspiración de verosimilitud y moderación¹², es patente. De todos modos, el cambio alternativo de lugar -corte/aldea, ciudad/campo- es bien significativo: las reglas del teatro de su tiempo le permiten a Tirso la variación geográfica, subrayando la huida¹³, la compleja elaboración premonitoria y, en última instancia, la implacabilidad del desenlace; Goldoni, por su parte, declara en el correspondiente "L'autore a chi legge" que quiere seguir la tradición teatral pero

(11) La verdadera nobleza para Goldoni se mide por las obras. El autor insiste en presentarnos los antepasados del ofensor -Don Giovanni- y de la ofendida -Isabella. F. Fido en *Le commedie e la carriera del borghese in società* en *Guida a Goldoni*, Torino, 1977, analiza en la pág. 13 y siguientes la relación burgués -aristócrata y hablando de *Il Cavaliere e la dama* (1749) de Goldoni indica que a éste le interesan más "i rapporti concreti della vita sociale" y menos las "discussioni teoriche". Y añade, respecto del noble que se sale de la norma: "Anzi, la diffusa satira goldoniana del nobile rovinato e orgoglioso si può spiegare non solo col minor rischio che essa comporta di spiacere all'oligarchia veneziana, ma anche con l'esistenza a Venezia di un'aristocrazia impoverita: i *Barnaboti* (...), che, esclusi dal Senato, e quindi dal potere rigidamente monopolizzato dalle famiglie senatorie, erano ridotti a vendere all'asta il loro voto in Maggior Consiglio; e i *nobili di Quarantia* che (...) vivevano ai margini della vita politica veneziana e a più riprese rivendicavano il diritto di tutto il patriziato a partecipare alla direzione della cosa pubblica. Ancora prima della crisi queriniana e della conseguente *correzione* del 1762, parecchi arresti di patrizi stanno a indicare un latente conflitto tra la nobiltà al governo (...) e quella esclusa che si batteva per un allargamento dell'oligarchia".

(12) Ya se criticaban las obras barrocas en este sentido, es decir, se aspiraba a no obligar a dar saltos mortales a los personajes en las tablas. Además Goldoni lo especifica claramente en "L'autore a chi legge".

(13) Casaldueiro en la *Introducción a El Burlador...* ya señala la acentuación de este motivo en la obra de Tirso.

introduciendo nuevos cánones no sólo poéticos sino también temáticos; en definitiva, declara que quiere realizar una nueva versión del personaje, limando sus excesos y alejándolo de la *Commedia dell'Arte*¹⁴.

Por otra parte, el fraile de la Merced sigue de forma explícita el lugar común de menosprecio de corte y alabanza de aldea, cargando de tonos negativos el ambiente urbano -las calles de Sevilla-, ambiente que podría ser ideal -descripción de Lisboa por el Comendador- si se siguiese la norma. Por el contrario, el abogado veneciano presenta un ambiente rural negativo, espacio donde anidan las pasiones, sin condenarlo del todo -la figura de Carino-, dado que el esfuerzo que debe llevar a cabo la jurisdicción para llegar a la naturaleza es ímprobo. De todos modos la implantación capilar de la ley, del código del honor, es patente en los dos autores.

El tema le permite a Tirso contraponer el tiempo cronológico, lineal, real, del mundo de los personajes, en perfecto orden con el ciclo de la naturaleza, al del Burlador, que es estático y que se adueña del tiempo de Dios, por una parte; por otra, es cíclico: Don Juan está encerrado en sí mismo en círculos concéntricos respunteados que se van cerrando poco a poco. Goldoni, por el contrario, prefiere señalar la estaticidad del poder -de la regla a seguir- y del protagonista, al mismo tiempo y con igual intensidad, con el fin de no complicar la peripecia.

Las categorías dramáticas lugar y tiempo está claro que no se cumplen en ninguno de los dos autores. Tirso sobrepone una visión deseosa de sobrepasar la intriga y de proyectar la acción fuera del escenario. Teatralmente, se conduce al espectador al lugar sagrado y al no tiempo, al tiempo de la eternidad; históri-

(14) En realidad no se olvidará nunca de la *Commedia dell'Arte* y más concretamente de Cicognini. Respecto de la extremosidad de Don Juan y de las intenciones goldonianas dice G. Macchia: "Il caro e onesto Goldoni non teneva presente che il personaggio di Don Giovanni era costituzionalmente fatto di esagerazioni, di inverosimiglianze, di assurdità". *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, 1966, pág. 9.

ca e ideológicamente al orden establecido. De este modo, la estructura queda abierta a las posibles variantes -la de Goldoni es una de ellas- que puedan ofrecer otros tiempos y otras latitudes y que ya han llevado a la creación de un mito no sólo artístico sino también patrimonio de la conciencia común, popular¹⁵.

Volviendo a la obra de Tirso, esta perspectiva se resuelve en el poder real y centralizado de la monarquía de los Austrias, así como en la institución eclesiástica post-tridentina:

Rey: Y el sepulcro se traslade
 en San Francisco en Madrid,
 para memoria más grande.

(vv. 2860-2, III)

Desenlace precedido por la proverbialidad en boca de un muerto:

Don Gonzalo: Esta es justicia de Dios
 “Quien tal hace, que tal pague”.

(vv. 2767-8, III)

Proverbialidad que recoge Goldoni con un sentido que acumula a todos en la experiencia -centraliza- y que va de la propia historia individual terrena a la ultraterrena:

Don Alfonso: Il terribile esempio ormai ci insegna,
 che l'uom muore qual visse, e il giusto cielo
 Gli empi punisce, e i dissoluti abborre

(pág. 281, última escena, V)¹⁶

(15) La citada obra de Rousset analiza muchas de las elaboraciones artísticas donjuanescas producidas en diferentes naciones y épocas, para desarrollar la tesis de Don Juan como mito, no sin antes tener en cuenta el concepto de mito definido por antropólogos como Lévi-Strauss, Eliade y Vernant. Pero el estudioso francés no puede evitar, a la hora de ir construyendo su trabajo, el que prevalezca en su mente la posición privilegiada de la versión de Molière.

(16) Seguimos criterios clasificatorios diferentes, porque respetamos la división técnica -en Tirso por versos y actos y en Goldoni por escenas y actos- de las obras que utilizamos.

La naturaleza, tiempo cíclico -día y noche; estaciones- y lineal -hacia la eternidad-, converge y unifica el tiempo de este mundo y del más allá, acordándose perfectamente a la norma -código del honor y tareas nobiliarias para los cortesanos; concepto de honra y trabajo para los rústicos.

Don Juan es el transgresor de todos los órdenes y estamentos, confunde todo: desafía a Dios en términos temporales -"¡Qué largo me lo fiáis!"-, escapando a la concreta conducta existencial trazada para los mortales -"un hombre sin nombre"- y, por lo tanto, la substancia temporal y mortal humana se transforma en idea -libre albedrío- que no cuenta con los designios trazados -predestinación. Don Giovanni de Goldoni hace lo propio; pero, al ser presentado estáticamente con un comportamiento disuelto en juego teatral, el dilema al que se le somete -fe/agnosticismo-, puede prescindir del tiempo y de la conducta humana. En efecto, así es, la pugna aparece con claridad sólo en el desenlace. El dramaturgo español condena a Don Juan desde la primera escena -"luz", "mano"¹⁷-, en sentido anagógico, teológico. Pictóricamente hablando, la obra se abre con un cuadro tenebrista en el que el personaje es ya la negación de la vida, de la substancia temporal percedera que es la existencia humana. Por esta razón, el Burlador repetirá hasta la exasperación el famoso octosílabo, hasta que de él se haga eco el coro y, con ello, la mano del Comendador implacable. Al contrario, el Disoluto vive sin premoniciones ni propias ni ajenas, entregado al vicio, poseído por éste ciegamente; por eso, podría salvarse si fuese medido en términos tirsianos¹⁸; es decir, con un fuerte arrepentimiento al final de su vida.

Pero lo que interesa al escritor italiano, sobre todo, es la acción de la justa aplicación de la ley, en términos jurídicos

(17) Véase J.-E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1978, 2ª edic. y J.A. Pérez-Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1988, 3ª edic.

(18) Un ejemplo podría ser *El condenado por desconfiado*.

humanos y divinos por lo que debe dar juego al Disoluto; por eso somete, en última instancia, la salvación de Don Giovanni a la naturaleza, en la humilde persona de Carino. De todos modos, una vida tan mal vivida le conduce a la desesperación y a un desafiante agnosticismo en detrimento de la fe que le presenta un sencillo campesino.

La acción en *El Burlador ...* recorre cuatro mujeres con sus respectivas variaciones, engaños y huidas, dos cenas con la estatua, la muerte del Comendador y el ultraje al mausoleo, para terminar con la muerte de Don Juan y el restablecimiento del orden. *Il Dissoluto*, por el contrario, modera la acción en las tablas: variaciones con dos mujeres -Elisa, Anna-, aunque sabemos de otra -Isabela- y de más de cien, muerte del Comendador, de Don Giovanni y triunfo del orden. El comediógrafo veneciano omite las cenas con la estatua así como el ultraje a ésta, en línea con sus declarados propósitos de moderación, verosimilitud y de combatir la impiedad¹⁹, aunque esto le cuesta, en nuestra opinión, un efecto que de moderado, real y racional tiene bien poco; siguiendo, así, precisamente, las coordenadas de lo que quiere evitar: el rayo que se lleva a Don Giovanni. Goldoni pretende simplificar la acción, pero en ningún momento desaparece en su obra el orden temático "binario", dual, trazado en Tirso.

Observamos, por lo tanto, dos reyes -sin presencia escénica en el veneciano, aunque estén presentes para el lector o el espectador-, dos ministros de justicia, dos damas ...Una de las razones que nos lleva a considerar a *El Burlador ...* una obra maestra e *Il Dissoluto* una versión menor es esta angulación cosmovisiva. Don Juan recorre lugares, tiempos, personajes que confieren a su propia estaticidad una aspiración de proyección universal, fijando las bases para la creación del mito, como hemos dicho antes. Don Juan está presente en todos los humanos: es el caos en el más amplio sentido de la palabra y lo trans-

(19) Explicación goldoniana en "L'autore a chi legge", págs. 215-8.

mite a todo lo que toca. Don Giovanni, sin embargo, a pesar de que siga -entre líneas- las andanzas de su antecesor, permanece ubicado, circunscrito, repetitivo, sin futuro narrativo: los desafíos a Isabela y los diferentes encuentros con Don Alfonso²⁰ pueden servir de ejemplo.

Hay que añadir que problemáticas como el maquiavelismo²¹ de Don Pedro Tenorio, el problema del amor filial del padre del Burlador, la vida desordenada de Mota, las diferentes maneras de actuar la justicia de los dos reyes, así como las acciones del rey de Portugal en boca del Comendador, el comportamiento de los dos embajadores como tales, por citar algunas, no aparecen en *Il Dissoluto*; y, si alguna de ellas se vislumbra, queda reducida a juego teatral: Don Alfonso oscilará iterativamente en sus funciones; el Comendador se presenta implacablemente "lapidario" -"statua equestre", "mausoleo"- ; el duque Octavio, pusilánime apoyo de intriga a Isabela; ésta se fija en duelos repetitivos ...

Para el fraile de la Merced la corte barroca es exhaustiva, su visión quiere expresar una literalidad total en las tablas; para el abogado veneciano la soberanía y presencia del monarca están por encima del escenario, en neta separación con los quehaceres de su rango -guerra, administración, legislación-, que deben realizar los nobles a su servicio; Goldoni petrifica y aleja la figura real, para poder someter a los nobles al juego teatral que le permite la regla²².

(20) Se pierde en esquemas de la *Commedia dell'Arte*. Véase el citado artículo del Zorzi y también R. Tessari: *La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*. Firenze, 1968.

(21) Sobre este punto véase Vincenzo De Tomasso: *La morale di Don Giovanni*, Ravenna, 1972, pág. 82.

(22) En *La sociología de Norbert Elias: Las cadenas del miedo*, "Revista Española de Investigaciones sociológicas", vol. 56, Madrid, 1991, Helena Béjar, hablando de la corte del Rey Sol, dice en la pág. 74: "El rey tiene, con respecto a la nobleza, una posición doble: de pertenencia a ella como *premier gentilhomme* y de alejamiento como soberano. La nobleza cumple una "función de necesidad": sirve de público al complicado ceremonial versallesco y frena el ascenso de las capas burguesas. Pero ha de ser mantenida a raya para que no haga sombra al monopolio real (...).

La corte de Tirso configura un Don Juan, contexto oscuro y peligroso, personaje negativo frente al Comendador y frente al mundo; estos tonos se atenúan en Don Giovanni, ya que éste se opone a un poder ordenado y hostil, sin variaciones temáticas, fosilizado. Por esto, los movimientos del Disoluto se enriquecen sólo cuando entra en contacto con las mujeres, adquiriendo un carácter de conquistador. Goldoni ironiza haciendo que el personaje se pose de flor en flor. Los esfuerzos del dramaturgo veneciano para dar consistencia a Don Giovanni, para describir la inconstancia de un disoluto, están puestos en la pintura de las mujeres: Isabela, Elisa, pero sobre todo Donna Anna. Como señala Rousset, a Goldoni le interesa sobremanera subrayar el sentimiento de culpabilidad que siente Donna Anna, porque se considera a sí misma co-responsable de la muerte de su padre.

Tirso enfrenta a su personaje con un poder inconmensurable presente en las tablas -corte barroca e institución iglesia después de Trento-, mientras que Goldoni enfrenta al suyo con los representantes de este mismo poder de origen divino, en la concreta aplicación de sus deberes: dos formas barrocas diferentes, dos caras de una misma moneda. Tirso se mueve como un admonitor, Goldoni como docente²³.

Ante la necesidad de adaptarse al cambio, los nobles se hacen cortesanos, y forman una cultura elitista del gesto, del hablar, del amor y del gusto. La creación del código de la *politesse* es consecuencia de la desfuncionalización de la nobleza, en el curso de una creciente opacidad de las relaciones sociales, ajena a la voluntad de los hombres particulares. Esta opacidad que domina la historia atraviesa, asimismo, la génesis del Estado”.

(23) “(...) Más que cuestión de religión, el Barroco es cuestión de Iglesia, y en especial de la católica, por su condición de poder monárquico absoluto. Añadamos que se conecta no menos con las demás monarquías y forzosamente también con las repúblicas próximas y relacionadas con los países del absolutismo monárquico, tales como Venecia o los Países Bajos”. Maravall: *La cultura ... op. cit.*, pág. 47.

A pesar de todo, el personaje es un ejemplo del mal en los dos autores. El mensaje moralizante intencional dirigido a la conciencia del lector o del espectador²⁴ está claro.

El personaje avanza, en pura ficción teatral, en sentido negativo, siguiendo vías de actuación que no son sino categorías barrocas de lo falso: errores, engaños, equívocos.

Don Juan y Don Giovanni son auténticos errores de sujeto, en tanto en cuanto sus acciones carecen de motivación psicológica clara, evidente; se trata de una motivación instintual, pulsión oscura. Otro error grave del sujeto es de carácter hermenéutico, interpretativo, ante el mundo y mucho más claramente ante el objeto-mujer, ya que ésta provoca una conducta determinada concreta²⁵, en los dos protagonistas; lo mismo les sucede después de haber estado con ella, con la mujer: el motivo de la fuga es constante, regular y concretísimo en Tirso, menos impenetrable en Goldoni. El error de carácter interpretativo, anagógico, más grave será el de la muerte; relación entre la vida y la muerte en Tirso, esto y la acogida de la hora de la muerte en Goldoni.

Esta conducta se traduce en una calidad de la pasión del sujeto que, al relacionarse con el mundo, le lleva a la condena y a su ulterior transformación en réprobo. Los dos personajes son

(24) Maravall: *La cultura ... op. cit.*: "Esa preocupación por el conocimiento, dominio y manipulación sobre los comportamientos humanos llevaba a una identificación entre aquéllos y las costumbres, entre la conducta y la moral. Todo ello implica un pragmatismo que, en fin de cuentas, se resuelve en una menor o mayor, mas sólo superficial, mecanización del modo de conducirse los hombres. (...) Pintura, poesía, novela y, sobre todo, teatro, prestan todos sus recursos a tal fin", págs. 138-9. Véase también la cuarta parte de este mismo libro. A. Egido, por su parte, en *Temas y problemas ...*, pág. 4: "El Barroco es un movimiento estético que homologa aparentemente poesía y pintura y cuyo realismo es más que copia de la realidad, su captación interna y espiritual. (...). Orozco, en diversos estudios ahora recogidos, ha ido apuntalando su idea de Barroco como expresión de vida y proyección hacia afuera de la composición, siendo el teatro el género representativo de ese ir de lo aparente a lo profundo y de llegar al espíritu a través de los sentidos".

(25) "[Tirso] se adelanta al pensamiento de Schopenhauer", B.W. Wardropper y A. Valbuena Prat, *op. cit.*, pág. 880.

héroes enfermos, o antihéroes; es decir, elemento tocado por la naturaleza demoniaca que se nos escapa pero que, a su vez, infiere en la conducta humana como "apostol" de la iglesia del mal. La naturaleza pasional de Don Juan y de Don Giovanni trastoca el orden del mundo: su saber del mundo es falso y, a su vez, lo falsea. De esto se desprende la absoluta incapacidad de una correcta interacción con el entorno. La voluntad consciente o inconsciente del cambio de conducta de este sujeto marcado por el error no existe: ni Don Juan ni Don Giovanni comprenden, o mejor no quieren comprender, la norma. La existencia humana, trazada por el orden, sólo la toman en consideración cuando están delante de la muerte; o sea, en el momento en que ésta es inevitable.

Por lo tanto, no sólo participan de errores privados sino también de errores sociales, por ejemplo, el cambio de estamento, las condiciones de su entorno; políticos, como la gestión del poder, de la autoridad; ideológicos, contra el saber contrarreformista, contra la religión, anagógicos ... Y son errores tan enormes, que enormes serán también los castigos.

Son de carácter público y privado y aumentan a medida que se va tejiendo la urdimbre teatral, instalándose en ella: la pulsión-pasión implica movimientos que van desde la usurpación de personalidad a la simple mentira, pasando por todo tipo de ficciones en perspectiva global.

Contraposición pública y privada es la negación del conocimiento del mundo que recorre la irrespetuosidad, insolencia, de cualquier orden, del rito, desde la existencia humana hasta las capas más recónditas de los designios divinos. En Tirso se puede hablar claramente de un mundo teológico, en Goldoni también, aunque el recorrido sea más jurídico; de todos modos, el Burlador y el Disoluto son un problema dentro de la religión como institución integradora.

Los engaños, en consecuencia, se verifican en el mundo, que es un espacio sacralizado ordenado, regido desde el más allá.

Don Juan y Don Giovanni no se colocan en el punto justo de los demás mortales, se colocan en el punto de fuga o en los diferentes puntos de fuga: son engaños de perspectiva, anamórficos. El orden intervendrá hasta colocar a estos sujetos en la angulación que les pertenece; es decir, en la muerte y, obviamente, hasta que lo consiga el mundo aparecerá como engañoso, lejos de la verdad.

Por otra parte, los engaños necesitan un tiempo en las tablas. La oposición entre la visión humana del tiempo y la del Burlador, contraposición de la que hablábamos más arriba, circunscribe a este personaje en otra falsa visión no sólo espacial sino también temporal de carácter sinóptico; es decir, como mínima diacronía que conforma un todo sincrónico: los anillos concéntricos de los que hablábamos se van cerrando, a medida que avanza la acción, cada vez más, en torno al punto fijo que es el sujeto constructor, a favor del estatuto de la verdad, que en Tirso es progresivo, diacrónico. En Goldoni son fijas las dos fuerzas opositoras: otra forma de subrayar la insolencia trasgresora del Disoluto.

Este desorden, o este mundo al revés, tiene necesidad de infinidad de equívocos de circunstancia, situacionales, de muchos tipos: travestimientos, cambios de partes escénicas, dobles escénicos, juegos de palabras ... La intriga la constituyen los complejos equívocos de Don Juan y de Don Giovanni - en posición espacio-temporal injusta- que, a su vez, infieren en los equívocos causales o intencionales del mundo, construyéndose, de este modo, una tupida red que termina por aprisionarlos y llevarlos a la muerte. La obsesión donjuanesca de atraer todo hacia sí, negándose a ser una parte integrante del todo, hace de él un sujeto metafísico, no un individuo de carne y hueso.

Don Juan reniega desde el primer momento de su naturaleza humana y con este grave error recorre su camino, Tirso no hará más que recordarle que es mortal, y al final le impone su

condición de simple mortal, acabando con su endiosamiento: la predestinación, en conflicto de construcción barroca, surge vencedora sobre el libre albedrío²⁶.

Don Giovanni, por su parte, se pierde en los meandros de este mundo; no tiene una conciencia clara ni de sus acciones ni de su posición espacio-temporal; por eso, cuando se ve abocado a la muerte, permanece, en un primer momento, escéptico, para terminar en un desesperado agnosticismo frente a la fe solicitadora de un humilde arrepentimiento, que Goldoni le propone²⁷.

Ni el escritor barroco ni el escritor de los primeros años del XVIII podían colocarse en el bando del protagonista: la ficción, por ficción que sea, por imagen de imagen que sea, o forma de la realidad verosímil, proscribía la pasión, condena esa conducta, a todos los niveles.

La parte instintual, oscura, del hombre, el elemento empírico no concretizado -"¡Qué largo me lo fiáis!"- del Barroco²⁸ y el recorrido libertino²⁹ se materializan en sentido premonitorio y en función teatral trágica y condenatoria.

El caos conduce a la muerte en los dos escritores. Don Juan, y también Don Giovanni, es un error, es un paradigma de mala interpretación de la regla a todos los niveles; carece del individualismo armonioso en la comunidad a la que pertenece, ya sea desde el punto de vista de la teología contrarreformista, ya sea desde la aspiración a la razón ilustrada y creyente. La ambi-

(26) El mundo como teatro, o el teatro del teatro como gran teatro del mundo.

(27) Sobre la relación mundo-teatro en Goldoni se han ocupado muchos estudiosos. Véase al respecto la citada obra de F. Fido y también M. Baratto, *Goldoni vent'anni dopo*, en *L'interpretazione goldoniana, critica e messinscena*, Roma, 1982. Citamos de éste último artículo, de la pág. 26: "[Goldoni] sa pure, molto lucidamente, che col teatro (...) egli non muterà certo il Mondo; ma sa ugualmente che il Mondo è necessario per mutare il teatro ...".

(28) Otros ejemplos que nos dan la dimensión ideológica de este hecho pueden ser la copla en *El caballero de Olmedo* y la brujas de *Macbeth*.

(29) Pero este Don Giovanni no es calculador, es incapaz de programar, es más bien el inconstante del barroco en tonos más frívolos.

ción de perspectiva -de las tablas al más allá- es tan clara que no es posible aplicar al protagonista un castigo de este mundo por terrible que sea -destierro, pena de muerte... La transgresión es tan inconmensurable que, a pesar de los esfuerzos del abogado veneciano para hacer entrar al protagonista en los cánones civiles, a pesar de los esfuerzos desmitificadores del juego teatral, sólo puede castigar a Don Giovanni con un elemento no humano, espectacularmente barroco: el rayo.

La prudencia del poder³⁰ en los dos obras se puede leer perfectamente en clave barroca, jesuítica: intento de asimilación en línea con el probabilismo y el lasismo. Don Juan, tenebroso y manierista, de imposible absorción; Don Giovanni, más cómico o más frívolo, también.

Goldoni pretende acrisolar al personaje, pulendo los tonos excesivos, y su esfuerzo no resulta vano del todo porque su personaje consigue suscitar si no hilaridad sí la sonrisa.

Como dice Maravall, el teatro en la corte de los Austrias ejercía una función social de fuerte control de la conciencia del "vulgo"; formas similares y no sólo como juego de corte se adoptaron en otras latitudes. A principios del XVIII, el mundo ha sufrido grandes cambios³¹. Un viajero infatigable, como lo es Goldoni en esa época³², siempre en contacto con burgueses y gentilhombres, no podía ser indiferente a las nuevas tendencias

(30) En Goldoni aparecen unos leves toques con los que quiere hacer partícipes a los nobles de los valores sentimentales del S. XVIII, pero quedan neutralizados en el desenlace.

(31) A pesar de la importancia de los burguesía, aún es pronto para que se discuta en profundidad la monarquía y su origen divino. En realidad, los valores de la Ilustración recogen la tradición racionalista y naturalista del Renacimiento -con grandes deseos de superar la exasperación barroca como un paréntesis- para dirigir el mundo como naturaleza racionalmente ordenada.

(32) "L'abitudine al viaggio, che il padre gli regala, rappresenta il teatro e anche qualcosa di più vasto: curiosità, desiderio di conoscere il mondo attraverso la pratica, e anche filosofia dell'uomo, dedizione all'esperienza". F. Angelini: *Vita di Goldoni*, Roma-Bari, 1993, pág. 27.

que nacían en Europa; pero la línea directiva social que marcarán las ideas ilustradas, que aún no se han impuesto, no prescinde del control y no sólo del trabajo, de la producción del ciudadano, sino de la misma vida, de sus formas de diversión, incluso de su vestido³³. Goldoni se mueve aquí dentro de la tradición -no sólo teatral- más que en los nuevos tiempos. Aún quedan lejos los años de la Reforma.

ESTRELLA ALTUZARRA

(33) Sirva de ejemplo, ya avanzado el siglo, es decir, cuando se aplican las ideas de la Ilustración, el motín de Esquilache.

Bibliografía

- ANGELINI, F.: *Il teatro barocco*, Laterza, Roma-Bari, 1982, 2ª reedic.
- ANGELINI, F.: *Vita di Goldoni*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- APOLLONIO, M.: *Storia del teatro italiano (2º vol.)*, Sansoni edit., Firenze, 1981.
- ARELLA, I.: *Las convenciones de la comedia de capa y espada*, en AA.VV. *Historia y crítica de la literatura española 3/1*, al cuidado de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1992, págs. 165-71.
- BARATTO, M.: *Goldoni vent'anni dopo*, en AA.VV. *L'interpretazione goldoniana, critica e messinscena*, Officina ediz., Roma, 1982, págs. 9-31.
- BÉJAR, H.: *La sociología de Norbert Elias: Las cadenas del miedo*, en "Revista Española de Investigaciones sociológicas", vol. 56, Madrid, 1991, págs. 61-82.
- CASALDUERO, J.: *Introducción a El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Cátedra, Madrid, 1981, 5ª edic.
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1978, 2ª edic.
- DE TOMASSO, V.: *La morale di Don Giovanni*, Longo Edit., Ravenna, 1972.
- EGIDO, A.: *La fábrica de un auto sacramental: "Los encantos de la culpa"*, Univ. Salamanca, Salamanca, 1982.
- EGIDO, A.: *Temas y problemas del Barroco español*, en AA.VV. *Historia y crítica de la literatura española 3/1*, al cuidado de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1992, págs. 1-29.
- FIDO, F.: *Guida a Goldoni*, Einaudi, Torino, 1977.
- GOLDONI, C.: *Don Giovanni Tenorio ossia Il Dissoluto*, en *Tutte le opere (vol. IX)*, edic. de G. ORTOLANI, A. Mondadori ed., Milano, 1950, págs. 210-81 y 1314-18.
- MACCHIA, G.: *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari, 1966.
- MARAVALL, J.A.: *Poder, honor y élites en el S. XVII*, Madrid, 1979.
- MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona 1990, 5ª edic.
- PÉREZ-RIOJA, J.A.: *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1988, 3ª edic.

-
- PROFETI, M.G.: *Prefación e introducción a Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Liviana, Padova, s/f. edic.
- ROUSSET, J.: *Il mito di Don Giovanni*, Pratiche Edit., Roma, 1984, 2ª edic.
- ROZAS, J.M.: *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1979.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1979.
- TESSARI, R.: *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- TESSARI, R.: *La commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Leo S. Olshki Edit., Firenze, 1968.
- TIRSO DE MOLINA: *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Cátedra, Madrid, 1981, 5ª edic.
- VALBUENA PRAT, A.; WARDROPPER, B. W.: *De "El Burlador de Sevilla" al mito de Don Juan*, en AA.VV. *Historia y crítica de la literatura española, III*, Crítica, Barcelona, 1983, págs. 875-83.
- WARDROPPER, B. W.; VALBUENA PRAT, A.: *De "El Burlador de Sevilla" al mito de Don Juan*, en AA.VV. *Historia y crítica de la literatura española, III*, Crítica, Barcelona, 1983, págs. 875-83.
- ZORZI, L.: *Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano* en AA.VV. *L'interpretazione goldoniana, critica e messinscena*, Officina Ediz., Roma, 1982, págs. 53-67.