

PENGUIN  CLÁSICOS

TIRSO DE MOLINA, MOLIÈRE
y LORENZO DA PONTE

Don Juan

Introducción de JORDI BALLÓ Y XAVI LÓPEZ

TIRSO DE MOLINA, MO- LIÈRE Y LORENZO DA PONTE

Don Juan

Textos de
TIRSO DE MOLINA
MOLIÈRE
y
libreto de
LORENZO DA PONTE
para la ópera de Mozart

Introducción y epílogo de
JORDI BALLÓ Y XAVIER PÉREZ

SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

INTRODUCCIÓN

"DON JUAN": LA PRIMERA FRANQUICIA DEL TEATRO EUROPEO

Una serie de romances sobre un personaje blasfemo y temerario inspiraron el primer *Don Juan* de la escena teatral, estrenado en 1630, y atribuido a Tirso de Molina. El momento clave de esos textos preliminares es el desafío que propone un caballero al espíritu de un muerto al que invita a cenar en su casa. Cuando el espectro se presenta, esa noche, invita, a su vez, al galán, a cenar en su sepulcro. En estos romances primerizos, el caballero se salva de las penas del infierno, bien sea por un arrepentimiento, bien por haber comulgado antes del festín lúgubre.

Son inciertas las razones que pudieron llevar a Tirso de Molina a adaptar esa moralizante tradición a un formato de revolucionaria obra teatral, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, cuyo carácter episódico, fuera de todo progreso aristotélico, sólo es comparable al anterior *Fausto* (1592) de Christopher Marlowe, otra súbita aparición sobre las tablas europeas de un arquetipo cercano a Don Juan. La libertad extraordinaria que se aprecia en la dramaturgia de *El burlador* no corresponde del todo, sin embargo, al idea-

rio normativo que cabe deducir de una obra atribuida al espíritu moral de la Contrarreforma. De esa contradicción flagrante surge la fascinación del mito. Se trata, es verdad, de una historia con desenlace moral claro. Don Juan es castigado por sus transgresiones, en un clima de defensa del orden religioso monógamo que capitaliza el Comendador Y, sin embargo, la capacidad seductora del protagonista sobrepasa el territorio de las mujeres conquistadas para señorear en el corazón de todo su público. Don Juan es el héroe trágico de la obra y toda descalificación de éste como simple villano no hace justicia a su interés dramático, ni a su fascinante capacidad de presidir la escena. Pues ése es el hallazgo, tal vez involuntario, del drama atribuido a Tirso: la creación de un personaje serial e infinito. Claro está que en la última escena le llega la muerte: el autor debe cumplir el protocolo inexcusable de la caída trágica. Sin embargo, toda la vitalidad episódica de los lances que preceden su encuentro con el Comendador podría dilatarse tanto como se quisiera. Don Juan es el primer mito serial de las tablas, el primer personaje que podría existir con un aplazamiento completo del final, aunque dicho final marque un límite racional y liberador a sus andanzas.

De esa libertad escénica se servirán, en seguida, las múltiples versiones que se benefician, dentro y fuera de España, de la súbita popularidad que adopta el personaje desde su primera aparición en el teatro. En la Europa del Barroco, la propagación de los éxitos dramáticos, ya sea a partir de traducciones fieles o de libres refritos, está al orden del día. El *Don Juan* de Tirso pronto se difunde en Italia y en Francia, donde diversas compañías observan el po-

der de seducción que los diversos elementos de la obra operan sobre el público: los lances del héroe disfrazado e impune, el cómico engarce con su criado Catalinón, suerte de Sancho Panza sometido a las arbitrarias ilusiones de su amo; la espiral de mujeres engañadas y el reencuentro final con todas ellas; la estatua del Comendador y la doble invitación que acaba por truncar la altivez herética del protagonista. La contagiosa efervescencia comercial de ese *Don Juan* que está llenando las arcas de las primeras compañías que han tenido la sagacidad de traducir de inmediato la obra de Tirso dejan perplejo y algo molesto al amo de la escena francesa, Jean-Baptiste Poquelin, Molière, que decide, sólo treinta años después del estreno español de *El burlador*, reescribir por completo la historia, hasta conseguir una obra original y perdurable que se estrena en Francia en 1665. Que *Don Juan* ya tiene un cuerpo mítico previo lo deja claro el autor francés al omitir episodios centrales de la obra de Tirso, dándolos por hechos. Así, el asesinato del Comendador se supone que ha tenido lugar ya antes de que se alce el telón, como si el hecho de empezar *in media res* proyectase la figura de Don Juan hacia perances nuevos que complementen los que el público puede ya conocer. Y aparece, también, en la obra de Molière, una figura que será clave para la evolución del mito: doña Elvira, la monja seducida y luego abandonada, planteará una cierta progresión argumental, inexistente en Tirso, al aparecer, ante los ojos de Don Juan, como una oportunidad, naturalmente truncada, para el arrepentimiento.

El Don Juan de Molière, mucho más matizado psicológicamente que su antecesor, se permite filosofar con su cria-

do acerca del libertinaje, defiende y justifica sus acciones apelando al derecho de las damas a satisfacer su instinto, y sirve, como no podía ser de otra manera en una obra de Molière, para ejercer una gran crítica sobre la hipocresía social de la época. Si la obra derrochase moralismo en aras de la castidad, no habría suscitado las reacciones negativas ni el deseo de prohibición que surgieron de inmediato en el entorno del dramaturgo. Por suerte para Molière, al rey le debió de divertir tanto la obra que se limitó a tranquilizar a los inquisidores afirmando que bastante castigo tenía Don Juan al final de la pieza para que hubiera que prohibir, además, sus apariciones previas.

La fascinación por ese personaje tan inaprensible como hipnótico también había hecho mella en los cómicos italianos del siglo que lo vio nacer, pero no fue hasta 1730 cuando el dramaturgo esencial del país, Carlo Goldoni, decidió, siguiendo los pasos de Molière, remendar a su manera al personaje en su *Don Juan Tenorio o El disoluto*, representada por primera vez en Venecia durante los carnavales de 1736. Que esta obra tenga una trascendencia muy menor no deja de tener su justicia poética. Goldoni, en la introducción al texto publicado,^[1] se propone, vanidosamente, enmendar los errores del primer *Burlador* (que, por cierto, atribuye a Calderón de la Barca), cuya popularidad no deja de sorprenderle, pues encuentra la obra llena de «impropiedades y de inconveniencias», con una estructura dramática aleatoria y caprichosa («es digna de admiración la velocidad con que el héroe pasa de un reino a otro») y cuya conclusión, a partir de la estatua animada del Comendador, le parece un verdadero desafío a toda credibilidad escéni-

ca. Fascinado, sin embargo, por el hecho de que «nunca se ha visto en escena una representación con tan continuado aplauso popular», Goldoni decide proponer una versión con unidad espacio-temporal, trama centrípeta y no episódica, una marcada evolución hacia el clímax, y un final en el cual Don Juan muere aniquilado por un rayo, sustituto mucho más decoroso que el caprichosamente terrorífico *revenant* de piedra.

Que la obra de Goldoni, apenas representada, constituya un singular fracaso dramático en una trayectoria creativa por otro lado impecable, ayuda a entender hasta qué punto el mito de Don Juan se resiste a toda normativa reductora. Episódicos, caprichosos, felizmente inverosímiles, triunfadores sobre el espacio y el tiempo, los Don Juanes de Tirso y de Molière suponen un triunfo de la libertad creativa, y una demostración de que su modelo prevalece sobre la orientación aristotélica del texto de Goldoni.

Esa misma libertad se respira en el libreto de Lorenzo da Ponte para la ópera de Wolfgang Amadeus Mozart *Don Giovanni*, estrenada en Praga en octubre de 1787. El prodigio musical obtenido en esta obra maestra de la lírica pasa por una escritura sintética que hace vislumbrar con rapidez las líneas de fuerza que sustentan el mito. Y aunque es evidente que Da Ponte ha conocido la obra de Goldoni (así cabe entender su inicio, y ciertas estrategias de la trama vinculadas al equívoco de las identidades), descarta todo esfuerzo de verosimilitud realista para fundir los logros de Tirso y, sobre todo, de Molière en un espectáculo de máscaras que lanza hacia el futuro la potencia de un espectáculo total, apoteosis de la perennidad del arquetipo.

Con estos tres centros desbordantes —Tirso, Molière, Mozart/Da Ponte— se expande por la Europa moderna una mitología que no tiene, en realidad, autor preciso (pues ninguna de las obras puede considerarse más canónica que otra), y que permite, por ello mismo, la desatada acumulación de reescrituras que se ha seguido prodigando hasta la actualidad. El carácter abiertamente serial del personaje, la facilidad con que cualquier adaptador puede atribuirle lances nuevos, la enorme autonomía de que se dota desde sus primeras apariciones escénicas, convierten a Don Juan, sin duda, en la primera franquicia escénica de la cultura europea, el primer gran héroe de la cultura popular que puede ser acogido sin complejos por cualquiera que desee reinventarlo. De esa superposición de perspectivas se desprende el inmenso placer que suscita la lectura de la tríada de textos que forman la presente edición.

JORDI BALLÓ

XAVIER PÉREZ

EL BURLADOR DE SEVILLA
Y
CONVIDADO DE PIEDRA

Edición a cargo de Francisco Florit Durán

Tomo como texto base para mi edición el de la príncipe, que apareció publicada a nombre de Tirso de Molina en el volumen *Doze Comedias Nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores. Segunda parte*, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630. Desde el trabajo de Cruickshank sabemos que es probable que la portada de esta primera edición sea falsa y que *El burlador* proceda de un volumen anterior publicado en Sevilla por Manuel Sande entre 1627 y 1629.

Sea como fuere, lo cierto es que el texto de la príncipe tiene no pocos errores que no sólo afectan a palabras concretas, sino también a la falta de versos para completar estrofas y a la medida correcta de los mismos. He seguido, en la mayoría de los casos, la práctica de buena parte de los editores modernos que consiste en enmendar la príncipe con las lecturas que ofrece el *Tan largo me lo fiáis*, texto probablemente impreso entre 1650-1660 y atribuido sin fundamento a Calderón, y que básicamente es muy parecido al texto de *El burlador*. Con todo, ha habido ocasiones en las que no he tenido más remedio que enmendar según las lecturas hipotéticas llevadas a cabo por otros editores contemporáneos. No se me oculta que de este modo estoy ofreciendo al lector de esta edición simples conjeturas, pero he preferido hacerlo así antes que editar un texto en el que faltaran versos. Dada la índole de esta edición, creo que es lo mejor que se podía hacer.

He regularizado las indicaciones de personajes que hablan y la disposición gráfica del texto, he resuelto las abreviaturas, modernizado la puntuación, así como las grafías siempre y cuando no alteraran la fisonomía fonética de la palabra, de ahí que haya mantenido la reducción de grupos consonánticos, las asimilaciones, las contracciones, las oscilaciones, etc. Cualquier añadido o enmienda al texto de la príncipe va entre corchetes. Los apartes los señalo con paréntesis.

Mi intención ha sido el ofrecer un texto cuidado y depurado, sin aparato crítico, pero con rigor textual, un texto que resulte accesible al lector de nuestro tiempo.

FRANCISCO FLORIT DURÁN

COMEDIA FAMOSA DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA

REPRESENTÓLA ROQUE DE FIGUEROA

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES

DON DIEGO TENORIO, viejo

DON JUAN TENORIO, su hijo

CATALINÓN, lacayo

EL REY DE NÁPOLES

EL DUQUE OCTAVIO

DON PEDRO TENORIO, tío

EL MARQUÉS DE LA MOTA

DON GONZALO DE ULLOA

EL REY DE CASTILLA, ALFONSO XI

FABIO, criado

ISABELA, duquesa

TISBEA, pescadora

BELISA, villana

ANFRISO, pescador

CORIDÓN, pescador

GASENO, labrador

BATRICIO, labrador

RIPIO, criado

[DOÑA ANA DE ULLOA]

[AMINTA, villana]

ACOMPAÑAMIENTO

CANTORES

GUARDAS

CRIADOS

ENLUTADOS

MÚSICOS

PASTORES

PESCADORES

JORNADA PRIMERA

[(En Nápoles en el palacio real.)]

(Salen don Juan Tenorio e Isabela, duquesa.)

ISABELA

Duque Octavio, por aquí
podrás salir más seguro.

DON JUAN

Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce sí.

ISABELA

Mis glorias, serán verdades 5
promesas y ofrecimientos,
regalos y cumplimientos,
voluntades y amistades.

DON JUAN

Sí, mi bien.

ISABELA

Quiero sacar
una luz.

DON JUAN

Pues, ¿para qué? 10

ISABELA

Para que el alma dé fe
del bien que llevo a gozar.

DON JUAN

Mataréte la luz yo.