

**DISCURSO DE INGRESO  
EN LA REAL ACADEMIA SEVILLANA  
DE BUENAS LETRAS DEL EXCMO.  
SR. DON JACOBO CORTINES TORRES**

**EL DIA 18 DE FEBRERO DE 1996**

Excmo. Sr. Director.

Excmos. Señora y Señores Académicos.

Señoras y Señores:

Ante la sorpresa cabe reflexionar para no permanecer suspenso y maravillado, pero por más que lo haya hecho, aún no he logrado entender los motivos que llevaron a esta ilustre Corporación a llamarme a mí, inmérito, para que formase parte de ella, a no ser que la benevolencia y la amistad de sus miembros sean las razones de una decisión que me supone tanto honor como responsabilidad. Mi amor por Sevilla y mi entrega a la Literatura no podían tener mejor recompensa que esta llamada a ingresar en una Academia, como la Sevillana de Buenas Letras, donde la ética y la estética se funden en la bondad de su nombre. Bien sé que esta elección se ha visto favorecida por unas circunstancias que no puedo dejar de reconocer en ocasión tan señalada, como son la de tener unos padres honestos que no han escatimado esfuerzos para procurarme lo mejor, la de compartir los años con una mujer prudente que desde su generosidad y su delicadeza tan ricos y gratos los vuelve, y la de encontrarme en la Universidad entre maestros, compañeros y alumnos que tanto han ampliado mi horizonte. Si el hombre es él y sus circunstancias, a éstas corresponde también la distinción de la que hoy se me hace objeto. Vaya, pues, por de-

lante mi sincero agradecimiento al que acompaño con el firme compromiso de dedicarme con honradez y entusiasmo a las nobles tareas que han caracterizado a esta Real Academia desde sus orígenes en el siglo de la Ilustración.

La alegría y la responsabilidad se ven acrecentadas por el hecho de ocupar la vacante de quien fuera viva memoria de la Poesía en Sevilla, Carlos García Fernández. Aunque nacido en Jaén en 1911, fue Sevilla, como alguien dejó dicho, su ciudad del paraíso, al llegar aquí con tan sólo seis años, cursar sus estudios que culminarían en 1932 con la Licenciatura de Derecho, y participar desde su temprana juventud en la vida literaria de la entonces proclamada capital de la poesía española. Aquí conoció a Juan Ramón Jiménez, a Luis Cernuda y a Gerardo Diego, una elocuente trinidad que le distinguió con su amistad, así como también lo hicieron los que en aquellos momentos enseñaban Literatura en nuestras aulas: Pedro Salinas y Jorge Guillén, y con lazos de auténtica fraternidad sus compañeros de aventuras creativas: Joaquín Romero Murube, Rafael Laffón, Juan Sierra, Alejandro Collantes de Terán, Manolo Halcón, Rafael Porlán y tantos otros, todos ellos fundadores de la mejor revista que ha dado Sevilla, *Mediodía*, donde el casi adolescente escritor publicó décimas, romances, alejandrinos y alguna prosa. También colaboró en otras revistas de la época: *Papel de Aleluyas*, de sus amigos Fernando Villalón y Adriano del Valle, *Hojas de Poesía*, la gerardiana *Lola*, *La Gaceta Literaria*, en periódicos a los que mandaba artículos y reseñas de crítica literaria, como *El Liberal*, *El Noticiero Sevillano*, *El Correo de Andalucía*, *ABC*, y otras colaboraciones para *Archivo Hispalense* o el *Boletín* de esta Academia. Su amor a las letras fue precoz, pero su florecer no hubo de agostarse pronto, a pesar de que así lo reconociera por un exceso de humildad. Ahí están sus más de un centenar de trabajos para desmentirlo. Entre ellos, su discurso de ingreso en esta Casa, en 1964, sobre *Un poeta sevillano preterido*, que no era otro que Manuel Machado, lo que revela su gran sensibilidad de lector que no admitía tan injusta preterición. Más quisiera extenderme sobre la figura de mi predecesor que fue además un brillante abogado en ejercicio y desde 1981 Vice-director de esta Real Academia, pero es tiempo de que aborde la materia de mi discurso que, como pequeño homenaje a

mis ciudades de nacimiento: Lebrija, y de residencia: Sevilla, trata de un sevillano que no llegó nunca a cumplir la orden de destierro al lugar del que fue conde. Lo he titulado

## HIPÓTESIS DE UNA ELECCIÓN: JUAN TENORIO

... sobre cimientos de personas  
verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas.  
(Tirso de Molina)

No deja de ser un tanto enigmático e inquietante que el mito más manipulable y escurridizo de la fantasía occidental tenga nombre y apellido concretos: Juan Tenorio. ¿Qué le llevó a su primer formulador, llámese Tirso de Molina o Andrés de Claramonte<sup>1</sup>, a bautizarle con denominación tan precisa? ¿Por qué esa elección, tan llena de resonancias históricas para los espectadores de la época, y no alguna otra nacida libremente de la capacidad de invención de la que hizo gala el autor? No es fácil responder, y tal vez ni siquiera posible, pero el indagar en esa elección, que no parece gratuita, puede aportar pistas para desentrañar la génesis de esa mítica criatura que apareció públicamente en los escenarios españoles bajo el signo de *Burlador* y *Convidado de piedra*<sup>2</sup> hasta universalizarse más tarde, rotunda y simplemente, como *Don Juan*.

Como *convidado*, Don Juan partía de una larga tradición afincada en el folklore de su país de nacimiento<sup>3</sup>. No hacía falta buscar los orígenes en las leyendas de la Europa brumosa, la vecina Portugal o la fértil Italia del Renacimiento<sup>4</sup>. Por tierras de León y de Castilla, presumiblemente también por las de Andalucía, se

1. Sobre la debatida autoría del *Burlador*, véanse Alfredo Rodríguez López-Vázquez: *Andrés de Claramonte* y "*El Burlador de Sevilla*", Kassel, Edition Reichenberger, 1987, y del mismo autor: "Anejo a la séptima edición", en Atribuída a Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1995, pp.93-124. Para las citas de los versos de *El Burlador* en nuestro trabajo, seguimos el texto fijado en esta última edición.

2. Tanto en el *Tan largo me lo fiáis* como en *El Burlador*, Don Juan aparece como burlador y convidado. Para la cuestión de la prioridad de las versiones, véase Alfredo Rodríguez López-Vázquez: *El Burlador*, ed. cit.

3. Véase Víctor Said Armesto: *La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de "El Burlador de Sevilla" y "Convidado de Piedra"*, Buenos Aires, Colección Austral, 1946.

4. Véase Arturo Farinelli: *Don Giovanni*, Milán, Fratelli Bocca, 1946.

cantaban romances donde un burlón invitaba a un muerto —una calavera o una estatua— y era después invitado por éste como escarmiento al ultraje<sup>5</sup>. El protagonista de estas hazañas era un joven sin nombre ni apellidos notorios. Un ser anónimo que la tradición utilizaba como ejemplo de una conducta irreverente. Bastaba la relación escueta de los hechos en esas breves y humildes formas de romances o cuentos para que la moraleja surtiera efecto en aquellos que sintiesen la tentación de ultrajar a los muertos.

No es éste el caso de la “comedia” de principios del Seiscientos<sup>6</sup> en la que su autor despliega una poderosa estrategia dramática para condenar no sólo el ultraje a los difuntos, sino también otros pecados<sup>7</sup>; unos de extrema gravedad teológica, como la confianza culpable, tan reprendida en la tradición agustiniano-petrarquesca, y otros más corrientes y comprensibles por la flaqueza de la condición humana, como los de la carne, pero que no admitían ya, tras la nueva moral tridentina, defensas teóricas al estilo de las esgrimidas en los inmediatos tiempos anteriores. Para tal propósito un ser anónimo, un joven cualquiera, no era suficiente. Había que singularizarlo, ponerle nombre y apellidos, elegirlo entre lo más granado de la sociedad, un noble, un caballero de una rica ciudad, opulenta, volcada hacia el goce de los sentidos. Y ninguna población de la España de entonces ofrecía un marco tan adecuado como Sevilla, el puerto y puerta de Indias, la Babilonia del Sur.

Allí vivía una juventud ociosa, esa aristocracia desplazada de los campos de batallas y de las plazas de la administración, que alternaba el juego con las aventuras amorosas o las incursiones por aquel singular territorio del placer denominado la Mancebía, donde entre otras cosas se podía competir en *perros muertos*, es decir, en no pagar a las prostitutas lo acordado<sup>8</sup>. El autor conocía bien a esos jóvenes desenfrenados que convertían su capricho en

5. Véase Ramón Menéndez Pidal: “Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*”, en *Estudios Literarios*, Madrid, Colección Austral, décima edición, 1973, pp.67-88.

6. Ya se trate del *Tan largo* como del *Burlador*.

7. Véase Francisco Rico: “La salvación de Don Juan”, en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 239-268.

8. Véase Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar: *Poder y Prostitución en Sevilla (Siglos XIV al XX)*, Tomo I, La Edad Moderna, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

norma, y quiso servirse de ellos para ilustrar su fábula. Sabía que para que el “ejemplo” cumpliera su cometido lo más eficaz era trasladar a los escenarios, aunque no pretendiera hacer una pintura absolutamente fiel, algo de lo que ocurría en la calle, de modo que los espectadores identificasen la ficción con la realidad. Pero al mismo tiempo era consciente de que no podía limitarse a lo meramente contemporáneo. Necesitaba el prestigio de la Historia, como habían hecho muchos, para resolver problemas de verosimilitud y reforzar el mensaje docente bajo el peso de tan considerable magisterio. Al fin y al cabo se trataba de un argumento trágico, la caída en desgracia, nada menos que en el infierno, de un personaje situado en las cimas del placer. Como tragedia era, pues, obligada la recurrencia al llamado género de historias, ya que, según los nuevos preceptistas aristotélicos, las cosas ocurridas en un tiempo lejos de nosotros provocaban la estima y la aceptación como verdad incuestionable<sup>9</sup>. Y a la Historia acudió el autor convencido de que la mezcla del presente con el pasado, la manipulación de datos históricos combinados con otros legendarios y otros inequívocamente de su época, era el lenguaje que mejor facilitaría su propósito: mostrar un cuadro no realista, sino verdadero, una verdad y no la realidad. En las viejas crónicas (¿sólo en éstas?) encontró lo que buscaba, esa otra Sevilla perdida en un tiempo ya lejano, la ciudad medieval de Alfonso XI con su corte en el Alcázar y, lo más importante, el nombre de su protagonista: Juan Tenorio.

Poco le importaban las inexactitudes históricas, los flagrantes anacronismos. Podía hacer suyas, si es que no lo eran, aquellas palabras: “¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas”<sup>10</sup>. El era el creador de esos tiempo y espacio y los utilizaba, al igual que sus compañeros de oficio, a su conveniencia. El público no se lo re-

---

9. Véase Jusepe Antonio González de Salas: *Nueva idea de la tragedia antigua* (Madrid, 1633), en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Gredos, segunda edición muy ampliada, 1972, pp. 253-263.

10. Tirso de Molina: *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, tomo I, p. 141.

procharía, antes lo contrario, si la historia era entretenida y encierra didáctica. Así, el autor no tuvo inconveniente en desenterrar a un histórico personaje de la Sevilla del Trecento, Juan Tenorio, para hacerle llevar una vida de crápula muy semejante, y más extrema en sus desafueros, a las de esos jóvenes licenciosos, como el Marqués de la Mota o Don Pedro de Esquivel, personajes estos estrictamente coetáneos del dramaturgo. Se establecía, pues, un juego de proyección del presente en el pasado y a la inversa, una superposición de épocas que creaba una nueva realidad, la dramática, menos expuesta que la histórica a la acción corrosiva del tiempo.

¿Qué decían las crónicas sobre este Juan Tenorio para que el autor se fijara en él y lo escogiese, al menos de nombre, como antihéroe de su comedia? No mucho, y poco, en principio, que haga sospechar una conducta atípica o reprochable<sup>11</sup>. Repasemos la Historia.

Procedentes de una aldea de Pontevedra y descendientes por línea directa, aunque bastarda, de Alfonso IX, rey de León, los Tenorio<sup>12</sup> llegaron a Sevilla en el séquito de caballeros que acompañó a Fernando III en la reconquista de la ciudad. Aquí se establecieron como una de las familias más sobresalientes de la nobleza. El matrimonio de Diego Alonso Tenorio con Aldonza Jofre Loaysa afianzó esa presencia en tierras del Guadalquivir, y fruto de este enlace fue el Almirante Alonso Jofre Tenorio<sup>13</sup>, el “alter ego” de Alfonso XI, al que ayudó a entronizar tras haber sido

---

11. Véase Pero López de Ayala: *Crónicas*, Edición, prólogo y notas de José Luis Martín, Barcelona, Planeta, 1991.

12. Sobre el linaje Tenorio, véanse: García Caraffa: *Enciclopedia heráldica y genealógica hispanoamericana*, Madrid, 1919-1961, vol. 86, pp. 139-145; Miguel Lasarte Cordero: “Los blasones del Cuarto de los Almirantes”, *Archivo Hispalense*, Segunda época, nº 97, Sevilla, 1958, pp.31-32; Antonio González Gómez: “Los linajes de los Tenorio y los Portocarrero”, en *Moguer en la Baja Edad Media, (1248-1538)*, Huelva, Gráficas del Exportador, pp. 35-41; y Rafael Sánchez Saus: *Linajes Sevillanos Medievales*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, vol. I, pp. 304-306 y vol. II, p. 415.

13. Véanse Florentino Pérez Embid: *El Almirantazgo de Castilla hasta las Capitulaciones de Santa Fe*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1944, especialmente pp. 114-122; y del mismo autor: “El cuarto de los Almirantes en el Alcázar de Sevilla”, en *Estudios de Historia Marítima*, Edición al cuidado de Francisco Morales Padrón, Sevilla, Homenaje de la Real Academia de Buenas Letras, 1979, pp. 177-186.

pieza clave durante la minoría de edad del monarca. Murió heroicamente en desigual batalla contra las abrumadoras galeras musulmanas en aguas del Estrecho en 1340. Casado con Elvira Álvarez o Sánchez de Velasco, tuvo numerosos hijos, uno de los cuales se llamó Juan<sup>14</sup>.

Este Juan Jofre Tenorio, o simplemente Juan Tenorio, como le menciona repetidas veces el Canciller Pero López de Ayala en sus *Crónicas*, fue Comendador de Estepa, Trece de la Orden de Santiago, Halconero y Repostero Mayor, Alcalde Mayor de la Mesta, Caballero de la Orden de la Banda, y sobre todo confidente y privado de Don Pedro I. A pesar de tales cargos y confianza, Juan Tenorio se partió de su Rey en 1354, como lo hicieron sus hermanos y numerosos nobles ante los excesos de *El Cruel*. Comenzó entonces por parte de Don Pedro una sistemática persecución contra los varones de la familia Tenorio hasta prácticamente su exterminio. A Juan le desposeyó de la Repostería, que pasó a manos de Gutier Ferrández de Toledo, y a su hermano Alfonso del Alguacilazgo que ofreció a Suer Téllez de Meneses, pariente del dicho Gutier<sup>15</sup>. Posteriormente Alfonso<sup>16</sup> fue mandado ejecutar en Salamanca por orden del Rey en 1358<sup>17</sup>; otro de ellos, Ment<sup>18</sup>, canjeado por los asesinos de Inés de Castro y ejecutado en Sevilla en 1360; Garcí y Pedro<sup>19</sup> fueron hechos prisioneros en la batalla de Nájera en 1367, siendo el primero decapitado y salvándose el segundo por su condición de sacerdote, ante los ruegos y requerimientos del cardenal Guido de Bolonia, legado entonces del Papa.<sup>20</sup>

---

14. Sobre el personaje histórico de Juan Tenorio, véanse D.(on) M.(iguel) T.(enorio) Cordero de Santoyo: *El verdadero Don Juan Tenorio o sea Memorias sobre la procedencia, enlace y continuación del apellido Tenorio por...*, Madrid, Imprenta a cargo de José Astilleros, 1853; Miguel Lasarte Cordero: "Alcaides y Comendadores del Castillo de Estepa", *Archivo Hispalense*, Segunda época, números 78-79, Sevilla, 1965, pp. 1-22; y de este mismo autor: "Don Juan Tenorio", en *Viejos papeles referentes a la Encomienda santiaguista de Estepa existentes en el Archivo Histórico Nacional de Madrid*, Sevilla, Gráfica Salesiana, 1977, pp. 59-60.

15. Pero López de Ayala: *Crónicas*, ed. cit., p. 122.

16. Miguel Lasarte Cordero: "Alcaides y Comendadores...", art. cit., p. 6.

17. Rafael Sánchez Saus da en *ob. cit.*, vol. II, p. 415, la fecha de 1352.

18. Miguel Lasarte Cordero: "Alcaides y Comendadores...", art. cit., p. 6.

19. *Ibid.*, p. 6.

20. D. M. T. Cordero de Santoyo: *El verdadero Don Juan Tenorio*, *ob. cit.*, p. 43

Más tarde Pedro Tenorio, ya en el reinado de Enrique II, alcanzaría la alta dignidad de Arzobispo de Toledo hasta su fallecimiento en 1399<sup>21</sup>. También una de las hermanas, Teresa, sufrió la severidad del cruel monarca, primero al enviudar de Alfón Arias de Quadro, partidario asimismo de Enrique II y ejecutado tras la batalla de Nájera, y después, ya casada con el Veinticuatro de Sevilla, Alvar Díaz de Mendoza, al ser desposeída de sus bienes, *porque habló mal del Señor Rey*, y al serle confiscada la casa solariega de los Tenorio, en la collación de San Ildefonso, que fue donada a las monjas de San Leandro, y en su nombre a Doña Lorenza su abadesa, el 19 de Enero de 1369, para que trasladasen allí su convento que tenían en la parroquia de San Marcos<sup>22</sup>.

Nada dicen las crónicas de la muerte de este Juan Tenorio, por lo que es de suponer que muriese en el destierro<sup>23</sup>. Sin embargo, otros historiadores<sup>24</sup> consignan que Juan huyó a Francia, de la que regresó para combatir en las filas de Don Enrique, encontrándose en Nájera donde fue hecho prisionero y luego ejecutado. Ninguno de ellos aporta pruebas documentales. Que el Canciller no lo mencione entre los caballeros ejecutados en Nájera hace dudar de la veracidad de esa noticia. Esta muerte no registrada por los cronistas facilitaría, junto a otras razones que más adelante veremos, la elección como héroe teatral de este Tenorio frente a sus hermanos, ya que permitía fantasear sobre su final, tal como se hace en la comedia, al perecer a manos de la estatua del Comendador. Con tan sañuda persecución como la llevada a cabo por Pedro I, el linaje Tenorio se vio a partir de entonces en Sevilla desprovisto de la importancia que había desempeñado desde la reconquista de la ciudad. Pero el nombre del Almirante quedó indisolublemente unido al de su Rey, Alfonso XI, como los de sus hijos, Juan entre ellos, al de su sucesor Don Pedro. Era una historia trágica, de paso del favor a la desgracia, del poder y triunfo

---

21. Véase Eugenio Narbona: *Vida del Arzobispo Don Pedro Tenorio*, Toledo, 1624.

22. Diego Ortiz de Zúñiga: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1795, Edición facsímil en Sevilla, Guadalquivir, 1984, tomo II, p. 177.

23. Miguel Lasarte Cordero: "Alcaides y Comendadores...", art. cit., p. 6.

24. Tanto Eugenio Narbona como su seguidor Cordero de Santoyo en las citadas obras.

al fracaso y a la muerte, algo no fácil de olvidar para las generaciones sucesivas

El autor buscó en esa antigua familia sevillana, en su época de esplendor, las circunstancias que hicieran verosímiles las de su criatura literaria. Estas tenían que explicar el comportamiento de su personaje, sus ilimitadas posibilidades de acción, al margen de las leyes, y el consiguiente castigo por la intervención sobrenatural a falta de una justicia humana. El personaje tenía que gozar de una situación especialísima, debía ser hijo de un poderoso señor que le permitiera hacer cuanto le viniera en gana, que fuera, como se dice en la obra, dueño de la justicia<sup>25</sup> y de cuyos labios pendieran las muertes y vidas<sup>26</sup>, y nadie mejor que el hijo del que fuera todopoderoso ministro de Alfonso XI, del Almirante Tenorio.

Posiblemente el autor no hubiese reparado en estos miembros de la familia Tenorio si el nombre de uno de ellos, el de Juan en concreto, no estuviera tan ligado a Don Pedro I en los primeros años de su turbulento reinado. En un principio Juan sirvió fielmente a su Rey, incluso fue uno de los tres escogidos caballeros de mulas que acompañó al monarca a regresar a los brazos de su amante, Doña María de Padilla, a los pocos días de la boda con Doña Blanca de Borbón<sup>27</sup>, conducta ésta del Rey que provocó la división de la nobleza y la posterior deserción del propio privado que se vio despojado de sus cargos. Esa complicidad primera pudo marcar al Repostero y Halconero Mayor con el estigma de lascivia de su Señor frente a los otros caballeros, entre los que figuraba un tal Gonzalo Sanchez de Ulloa<sup>28</sup>, que en ningún momento admitieron las veleidades carnales del monarca. Los enfrentamientos por la obstinación del Rey en no volver con su legítima esposa y los muchos crímenes que se derivaron de éstos choques sumieron al reinado en un terror que no acabaría hasta el fratricidio de Montiel. Tras la victoria de Don Enrique II, el cadáver de su hermanastro iniciaría el reinado de las sombras, el del desprestigio bajo el sobrenombre de *El Cruel*, y luego el más oscuro del

---

25. *Burlador*, v. 1995.

26. *Ibíd.*, v. 2073.

27. Pero López de Ayala: *Crónicas*, ed. cit., p. 76.

28. *Ibíd.*, p. 126.

olvido. En su caída Don Pedro arrastró consigo los nombres de muchos de sus servidores y víctimas, entre éstos y éstas, los Tenorio.

Al cabo de los siglos, sin embargo, la memoria colectiva quiso reivindicar al monarca. El proceso de rehabilitación se había iniciado tímidamente hacia la mitad del siglo XV con ciclos de romances y leyendas, pero fue Felipe II quien hizo cambiar el título de *Cruel* por el de *Justiciero*, y el teatro, como ninguna otra manifestación artística, reflejó esa significativa trasmutación<sup>29</sup>. Fueron muchas las piezas que entonces se escribieron teniendo como protagonista a ese Rey que se caracterizó, aparte de por su crueldad, vista ahora como justo rigor, porque “amó mucho mujeres”, según le caracterizó su poco imparcial cronista, el Canciller Ayala<sup>30</sup>. Debido a la trágica fatalidad que la envolvía, la controvertida figura de Don Pedro resultaba de un enorme atractivo para un público ansioso de fuertes emociones. El carácter violento del monarca, de pronta cólera pero a su vez capaz de generosidad, sus desenfrenadas pasiones eróticas, su obsesión por los aspectos legales, sus venganzas, las predicciones de su muerte y el fratricidio final no podían pasar desapercibidos para unos autores que veían en el personaje un carácter esencialmente teatral<sup>31</sup>.

Lope de Vega fue el que más insistentemente se ocupó en diversas piezas<sup>32</sup> de modelar la nueva imagen del personaje teatral, mediante la transformación de un monarca medieval, de poder limitado, en un rey barroco, absoluto y centralista, al que le otorgaba grandes cualidades morales, hasta calificarle en una ocasión de “sabio y valiente y justiciero”<sup>33</sup>. Una vindicación en toda regla,

29. Véanse Gonzalo Moya: “La imagen literaria del Rey Don Pedro”, en *Don Pedro El Cruel. Biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*, Madrid, Ediciones Júcar, 1974, pp. 209-332 ; y Angel Sánchez: *La imagen del Rey don Pedro en la literatura del Renacimiento y del Barroco*, Guadalajara, AACHE Ediciones, 1994.

30. Pero López de Ayala: *Crónicas*, ed. cit. , p. 434.

31. Véase Alfredo Rodríguez López-Vázquez: “La figura del Rey Don Pedro y el teatro en Sevilla”, en Andrés de Claramonte: *Deste agua no beberé*, Edición crítica de..., Kassel , Edition Reichenberger, 1984, pp. 24-26.

32 Véase S. G. Morley y R. W. Tyler: *Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega*, University of California Press, 1961.

33. Lope Félix de Vega Carpio: *Ya anda la de Mazagatos*, Acto III, Escena XXVII, en *Obras Selectas*, edición de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1969, reimpresión en 1991, Tomo I, p. 1533.

seguida en mayor o menor medida por otros dramaturgos<sup>34</sup>, entre los que no podía faltar Andrés de Claramonte, uno de los más sólido aspirantes en la actualidad a la autoría del *Burlador*.

De la mano de Don Pedro I emergía Sevilla como escenario de sus aventuras. La que fuera capital de la Castilla del Trecientos se convertía ahora en capital de buena parte de la producción del teatro áureo. Un sentimiento de nostalgia, tal vez como esperanza ante un futuro incierto, favorecía esta opción que se multiplicaba en comedias de muy diverso signo. Sevilla, con su peculiar geografía de los sentidos, sus gentes, sus costumbres, su historia, tradiciones y leyendas, resultaba ser un escenario de privilegio para ubicar una problemática de actualidad, como era la denuncia de una sociedad corrupta en sus diferentes niveles sociales, pero especialmente en el de la nobleza, abusadora del poder<sup>35</sup>.

A pesar de los esfuerzos reivindicativos, el lado mujeriego de Don Pedro no se soslayó. Hubiera sido atentar contra la Historia, pero Don Pedro no reunía las condiciones para encarnar al Burlador por tener el monarca una personalidad muy definida. Esta se podía exaltar o escarnecer, según el punto de vista y la intencionalidad del autor, pero en su esencia respondía a lo que había legado la tradición. Don Pedro era un rey guerrero, galanteador también, con una trayectoria vital muy discutible, pero muy conocida, y con un final trágico —la muerte a manos de su hermanastro— de una impresionante carga dramática que hacía imposible e innecesaria su sustitución por otro procedimiento. Y es aquí donde interviene la genial intuición del formulador del mito donjuanesco: si no el Rey, sí quien fuera su privado y confidente, aquel que gozó en un principio de su confianza y de alguna manera sancionó con su presencia la infidelidad conyugal de su Señor: Juan Tenorio.

Creo que la actualización de la que fue objeto Pedro I en los años finales del siglo XVI y primeros del XVII fue lo que propició el que otros personajes de esa época saltasen a las tablas

---

34. Moreto, Vélez de Guevara, Calderón, etc. Véanse los citados trabajos de G. Moya y A. Sánchez.

35. Véase John E. Varey: "Crítica social en *El Burlador de Sevilla*", en *Cosmovisión y Escenografía: El Teatro Español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp.135-155.

36. Empezando por su propio hermanastro, Enrique II, en obras como *La niña de plata*, *El Médico de su honra*, etc.

<sup>36</sup>. El apellido Tenorio no es exclusivo del protagonista de *El Burlador*, ni del padre y tío de éste en dicha comedia; también en otra obra de Andrés de Claramonte, *Deste agua no beberé*, aparecen un Diego y una Juana Tenorio junto a Pedro I y a la pareja de amantes: Don Gutierre y Doña Mencía. Y me pregunto si ese “Don Juan” que figura al lado de Don Pedro en los repartos de *La niña de plata* y otras obras <sup>37</sup> no podría ser el mismo cortesano Tenorio, que no ostentaría el apellido por darse por supuesto. Planteo con esto la posible tradición de la familia Tenorio como cantera de nombres para personajes dramáticos antes de que uno de ellos, el de Don Juan, alcanzase su consagración universal al encarnar la figura del Burlador <sup>38</sup>. Y más aún, si Don Juan, no ya como personaje histórico, sino como legendario burlador, preexistía antes de su formulación en la comedia. Es la vieja e irresuelta cuestión de la denominada “leyenda sevillana” de Don Juan sobre la que tanto se ha escrito con enfoques tan diferentes e incluso contradictorios.

Ante tan espinoso asunto la crítica anda bastante dividida. Hay quienes niegan tajantemente la existencia de esa leyenda, quienes la aceptan como hecho probado y quienes se debaten entre el escepticismo y la esperanza. Recordemos en primer lugar las autorizadas palabras de Menéndez Pidal: “La verdadera fuente próxima de *El burlador* pudo ser una leyenda referente a Sevilla, que fijase ya los nombres de don Juan Tenorio y del comendador don Gonzalo de Ulloa. No sería difícil que apareciesen rastros de esta leyenda en la tradición andaluza debidamente explorada, o en algún archivo olvidado”. <sup>39</sup> Puede que la exploración no se haya llevado a cabo con la paciencia y el rigor exigidos, o que los que hasta la fecha se han adentrado en la tradición y removido archivos no hayan tenido suerte; el caso es que esos rastros, en el supuesto de que existan, no aparecen con claridad. Lo que sí tuvo

---

37. Véase S. G. Morley y R. W. Tyler: *Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega*, ob. cit.

38. En la *Egloga Interlocutoria* de Diego de Avila también aparece un Tenorio, como pastor bobo, que no parece tenga relación alguna con la figura del Burlador. Véase Alfredo Hermenegildo: *Teatro Renacentista*, Madrid, Colección Austral, 1990, pp. 63-111.

39. Ramón Menéndez Pidal; “Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*”, cap. cit., pp. 67-88. Cita en p. 87.

amplio eco fue la nota <sup>40</sup> a pie de página que en 1835 insertara Louis Viardot en sus *Estudios* sobre la cultura en España a raíz de su estancia en Sevilla: “Lo que el drama refiere del carácter, costumbres y aventuras de D. Juan, se halla igualmente en su historia. Quitó la vida una noche al comendador Ulloa, cuya hija arrebatada, y a quien se dio sepultura en una capilla que tenía su familia, en el convento de San Francisco. Al principio del siglo pasado todavía existía esa capilla y su estatua de mármol, que después fueron destruidas por un incendio. Los religiosos franciscanos omnipotentes entonces en Sevilla queriendo poner término a los excesos e impiedades de D. Juan, a quien su nacimiento aseguraba la impunidad de sus crímenes, se confabularon para asesinarlo, lo que ejecutaron, y esparcieron la voz de que había venido a insultar hasta en su capilla la estatua del comendador, la que le había precipitado en el infierno. Esa especie de leyenda se recogió en las crónicas de Sevilla, de donde Tirso tomó el tema de su pieza a la que dio este raro y expresivo título: *No hay plazo que no lleve, ni deuda que no se pague*, o *El convidado de piedra*” <sup>41</sup>.

Aparte de que Viardot confunda el título de la obra de Zamora con la atribuida tradicionalmente a Tirso, lo que el viajero no especifica es cómo se enteró de esa leyenda, pues el argumento de que fue recogida en las crónicas no es convincente. Ninguna de las crónicas sevillanas conocidas por los historiadores menciona en absoluto el hecho. O bien el romántico viajero se inventó la leyenda, o bien la transcribió a partir de habérsela oído a alguien, tal vez al guía que le acompañase en su visita al hoy desaparecido convento de San Francisco. Es difícil creer que esa supuesta leyenda sea el origen del drama y no su consecuencia. No hay rastro de la capilla ni de la estatua del comendador Ulloa en el mencionado convento. Ni un cronista tan minucioso como Ortiz de Zúñiga<sup>42</sup> consigna su existencia, ni tampoco los investigadores

---

40. Louis Viardot: *Études sur l'Histoire des Institutions, de la Littérature, du Théâtre et des Beaux-Arts en Espagne*, París, 1835, pp. 344-345.

41. Cito por la traducción española: Luis Viardot: *Estudios sobre la Historia de las Instituciones, Literatura, Teatro y Bellas Artes en España. Obra escrita en francés por M....., y traducida al castellano por D. Manuel del Cristo Varela*, Logroño, Imprenta de Ruiz-Editor, 1841, pp. 245-246.

42. Véase Diego Ortiz de Zúñiga: *Anales...* ob. cit.

que en la actualidad se han ocupado de reconstruir la historia del monumento<sup>43</sup>. La causa de que no haya datos fiables sobre la estatua no parece ser otra que su inexistencia, pues en el siglo XIV no se le erigía a un Comendador estatua alguna a su muerte por mucha autoridad que hubiese tenido en vida<sup>44</sup>. Que el sepulcro del Comendador Ulloa, del que no se especifica su originaria ubicación en la pieza teatral, cierta tradición popular, como pudiera ser ésta, lo haya querido colocar en el convento entonces más importante de Sevilla puede explicarse tanto por coherencia en la geografía de la leyenda como por una identificación errónea, aunque comprensible por su homonimia, con el de Madrid mencionado al final de la obra. A Viardot debió interesarle especialmente el personaje de Don Juan debido quizás a que su mujer, la famosa Paulina, hija del no menos célebre compositor y cantante, el sevillano Manuel García, era la propietaria de la partitura manuscrita del *Don Giovanni* de Mozart. Es lógico que al visitar la patria del Burlador indagara en los orígenes de éste y difundiese esa leyenda que tan amplia resonancia alcanzó dentro y fuera de España. Veinte años más tarde otro viajero francés, Antoine de Latour, la reprodujo en sus *Estudios sobre España*, así como otros estudiosos extranjeros y españoles<sup>45</sup>. Pero

43. Véase María José del Castillo Utrilla: *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*, Sevilla, Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, Arte Hispalense, 1988.

44. En la comedia sin embargo, es el Rey quien manda erigir la estatua y correr con los gastos del suntuoso sepulcro como manera de honrar la memoria afrentada del Comendador:

..en bronce y piedra párea  
un sepulcro con un bulto  
la ofrezcan, donde, en Mosaicas  
labores, góticas letras  
den lenguas a su venganza.  
Y entierro, bulto y sepulcro  
quiero que a mi costa se haga.

(*Burlador*, vv. 1671-1677).

45. Véanse Antoine de Latour: *Études sur l'Espagne. Seville et l'Andalousie*, París, Michel Lévy Frères, Libraires- Éditeurs, 1855, pp. 99-142; Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español. Desde sus Orígenes hasta Medios del Siglo XVIII*, Madrid, 1860, reimpresión en Londres, Tamesis Books, 1968, p. 384; Joaquín Hazañas y La Rúa: *Génesis y desarrollo de la leyenda de Don Juan Tenorio*, Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y Cía, 1893; Gustave Reynier: "Les origines de la légende de Don Juan", en *La Revue de Paris*, Treizième année, tome troisième, Mai-Juin, 1906, pp. 314-338; G. Gendarme de Bévoite: "Les origines de la légende, et le *Burlador de Séville*", en *La légende de Don Juan*, París, 1911, pp.12-37; y el estudio preliminar de Blanca de los Ríos en su edición de Tirso de Molina: *Obras Dramáticas Completas*, Madrid, Aguilar, 1952, tomo II, especialmente las pp. 535-552.

lo difundido por Viardot y sus seguidores no tiene las características de una leyenda medieval, sino las de una elaboración tardía a partir de la popularidad de la obra, paralela a esas otras identificaciones más o menos fantasiosas como, por mencionar el caso más disparatado, la de Miguel Mañara.

Recientemente ha sido Francisco Márquez Villanueva quien no da por perdida la causa y sitúa la leyenda, según sus palabras, en inédita perspectiva<sup>46</sup>. Parte este investigador de unos versos insertos en una pasquinada romana, de entre 1556 y 1559, contra los duques de Paliano, donde al marido, Giovanni Carafa, se le nombra como a un “don giovan’, ch’a tante tolse il fiore/ Pur’ verginelle sante et innocente”<sup>47</sup>, lo que documentaría, y cito textualmente, «la popularidad italiana de un legendario Don Juan en tales fechas»<sup>48</sup>. La propuesta que desarrolla con notable erudición no deja de ser atractiva, pero la base en la que se apoya nos resulta excesivamente frágil. Identificar a ese impreciso “don giovan” con Don Juan Tenorio y de ahí sacar la conclusión de que si la leyenda era popular en Italia “había de serlo mucho más en España y que no se presenta ya como como un mero postulado o cábala erudita”<sup>49</sup> nos parece, cuando menos, prematuro.

Negar la leyenda sevillana como lo hicieron Farinelli y tantos otros es cerrar una posibilidad que puede aportar luz a la génesis y significado de una obra envuelta aún en muchas nieblas, pero admitirla con ingenuidad o sin una base sólida, sin una más amplia documentación que no deje resquicio a razonables dudas, puede confundir más que aclarar. Lo más sensato en este aspecto es seguir la recomendación pidaliana, la exploración de la tradición andaluza y revolver legajos de algún polvoriento archivo hasta toparse con esos rastros, aunque el mismo Don Ramón apuntaba a renglón seguido en sus conclusiones que “también Tirso pudo servir de una vaga tradición oral, representada, sea por el romance

---

46. Véase Francisco Márquez Villanueva: “Nueva visión de la leyenda de Don Juan”, en *Aureum Saeculum, Homenaje a H. Flasche*, Wiesbaden, 1983, pp. 203-216. También del mismo autor “De Floovant al Burlador (Sobre la leyenda sevillana de Don Juan)”, en *Anuario de Investigaciones*, nº 1, Hespérides, Granada, 1994, pp. 93-115.

47. Francisco Márquez Villanueva: “Nueva visión...”, art. cit. p. 206.

48. *Ibid.*, p. 207.

49. *Ibid.*, p. 215.

castellano, sea por un cuento semejante, a la cual el poeta revisitase de circunstancias concretas de lugar y de tiempo, como hizo en el caso de *El condenado por desconfiado*"<sup>50</sup>. Es posible, por tanto, pensar que la leyenda sevillana no haya existido nunca por escrito, ni consta que oralmente, con anterioridad a la obra, y que la desazonante ausencia de documentación no haga más que confirmarlo. Como es ésta cuestión que no ha de resolverse en plazo breve, creemos que otras fuentes como la Historia y sobre todo la propia Literatura pueden ponernos en mejor camino de abordar el nacimiento del mito.

La existencia o no de la leyenda no nos parece determinante para desentrañar la creación del personaje literario, ni tampoco una noticia histórica concreta, como el supuesto enfrentamiento entre los Tenorio y los Ulloa que algunos han dado como un sucedido real sin, dicho sea de paso, aportar pruebas<sup>51</sup>. La creación literaria tiene su propia dinámica, extraordinariamente compleja, y puede verse favorecida en un momento determinado por un estímulo, sea una leyenda o una referencia histórica, pero ni éstas por sí solas explicarían el resultado artístico, ni su ausencia dejaría de explicarlo. Más decisivos son otros factores como las corrientes literarias, las de pensamiento y sensibilidad, los procedimientos técnicos. En definitiva, la ética y estética de la época. Y pocos años antes de la creación de *El Burlador* existía en España un clima que hacía necesaria su definitiva aparición<sup>52</sup>.

La proliferación de obras sobre Pedro I potenció este ambiente. En su obsesión erótica el Rey, aparte de responder a un aspecto de la verdad de su pasado, reflejaba a su vez la realidad del tiempo en el que se le revivía. La figura literaria del monarca, por lo que respecta a sus aventuras amorosas, no difería mucho de la de esos nobles que en los escenarios de la época, y en éstos como espejo de lo que sucedía en la calle, hacían ostentación de su

50. Ramón Menéndez Pidal: "Sobre los orígenes...", cap.cit., p. 87-88.

51. Así en la *Enciclopedia Espasa*. Véase Gerald E. Wade: "El Burlador de Sevilla: The Tenorios and the Ulloas", en *Symposium*, nº 19, 1965, pp. 249-258.

52. Una selección de obras de entre 1600 y 1610 con temas y motivos próximos a Don Juan, en Alfredo Rodríguez López-Vázquez: *El Burlador*, ed. cit. pp.28-31. Véase también Trinidad Bonachera y María Gracia Piñero: *Hacia Don Juan*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 1985.

poder con sus abusos y burlas. Ahí estaban para corroborarlo personajes no como el *infamador* Leucino, en el que se ha querido ver sin mucho fundamento al inmediato precedente, sino al estilo del comparsa Reiceno<sup>53</sup> en la misma obra, o del Leonido de *La fianza satisfecha* y un largo etcétera. El mismo Don Pedro tenía mucho de burlador, aunque era ante todo un soberano con funciones propias del cargo. Al nuevo burlador había que extremarlo, despojarlo de otras actividades, hacer de él sólo y exclusivamente un burlador, un vendaval erótico y transgresor que le llevase a un final desastrado, a un castigo ejemplar. Su muerte, en consecuencia, habría de ser violenta y fantástica, sobrenatural, pero al mismo tiempo debía ir presentada como un hecho verdadero, y para hacerla creíble nada mejor que la recurrencia al pasado, a esa tardía Edad Media puesta ahora tan de moda entre los espectadores gracias a la actualización de Pedro I, a ese siglo XIV donde el amor se mezclaba con la guerra. El erotismo de Don Pedro, más que su crueldad o su rigor justiciero, era lo que más directamente llegaba al público, porque las luchas y crímenes en los que se veía envuelto partían en muchas ocasiones del desenfreno de sus pasiones carnales. De aquí a singularizar una problemática en la carne, como origen de una cadena de males, había un paso muy corto. La elección de uno de sus cortesanos, del confidente y cómplice Juan Tenorio, mejor que ningún otro, se hacía, pues, inevitable.

En ese Juan Tenorio confluía una serie de características que lo hacían firme candidato para la denominación del arquetipo. Pertenecía a una de las familias más nobles de su tiempo, incluso con gotas de sangre real; era miembro de los Caballeros de la Orden de la Banda; hijo de un gran señor, por lo que contaba con la protección de un padre, aspecto éste fundamental en el argumento de la obra, y finalmente era de Sevilla, la ciudad cortesana por excelencia. Un personaje así debía de ser en principio la encarnación de los valores de la cortesanía, un espejo de caballeros en el que se mirasen los que aspiraban a serlo. Si ese Juan Teno-

---

53. Juan de la Cueva: *El Infamador*, Jornada IV, v.v. 201-216. Madrid, Clásicos Castellanos, 1953, p.59. Véase Francisco Rico: "La salvación de Don Juan", cap. cit., especialmente pp. 244-245.

rio en su vida real lo llevó o no a cabo, en mayor o menor medida, es algo que ante la carencia de datos históricos hasta el momento no podemos aventurar ni en un sentido ni en otro. Pero para los propósitos del autor la elección de su figura era una decisión acertada, y es aquí donde se produce el cambio de papeles, el salto de la Historia a la Literatura, el paso de la realidad a la ficción. Ya que los jóvenes de su tiempo no se miraban en el espejo de un supuesto caballero, sería el modelo, mediante un procedimiento de distorsión, el que reflejaría a esa desvergonzada nobleza hasta encontrar en él su cristalización. El Juan Tenorio histórico pasaba a convertirse, por la manipulada intencionalidad del comediante que necesitaba encontrarle un nombre y apellido concretos a su latente criatura teatral, en Don Juan Tenorio, en ese burlador de Sevilla, ejemplo de lo que no debiera hacerse.

Los cimientos históricos en los que se apoya la arquitectura del mito son, pues, relativamente débiles, pero suficientes para los propósitos dramáticos. Son más un marco que un contenido, más un soporte para desplegar unos acontecimientos ficticios que una reconstrucción historicista. Hasta aquí la Historia ha cumplido su misión, la de prestigiar la fábula al revestirla con su autoridad. A partir de este préstamo la fábula emprende su propio vuelo. La tarea del autor, una vez elegido el personaje de partida, no es ya otra que adecuar su nueva figura a las, llamémosle así, exigencias del guión.

Y lo primero que hace el escritor, metido ya en su aventura creativa, es retrotraer a Don Juan a su juventud; “mozo soy” le dice a su tío Don Pedro Tenorio, embajador en Nápoles, como manera de justificar su inicial fechoría con la duquesa Isabela. No estamos, pues, en el reinado de Pedro I, sino en el del padre de éste, Alfonso XI, que ofrece un contexto más adecuado para el tipo de vida que se le hará llevar al héroe teatral. Difícil sería aceptar a un joven dedicado en exclusiva a las burlas amorosas en un reinado tan sangriento como el de Pedro I a consecuencia de la guerra civil entre éste y Enrique II. Un cortesano como lo fuera el Repostero de Pedro I podría tener sus aventuras amorosas, aunque de esto no hay constancia histórica, tal vez por ser un hecho tan corriente y trivial que no mereciese la pena reseñarlo, a no ser que fuese en exceso y de graves repercusiones como en el caso

del Rey, pero un noble de aquel tiempo, digo, se veía obligado también, y más que a lo otro, a empuñar las armas y a tomar partido en favor de uno u otro monarca, tal como hizo aquel Juan Tenorio. Por otra parte proyectar la figura de Don Juan en el reinado de Pedro I hubiera planteado serias dificultades en la distribución de la materia dramática, no sólo por los rasgos donjuanescos del propio rey, sino por su fuerte personalidad que acabaría por desplazar al protagonista.

Por coherencia teatral y fidelidad cronológica, la juventud del protagonista, que es el espacio vital elegido en la fábula, debía transcurrir cuando el padre de éste era aún el gran privado de Alfonso XI con altas atribuciones en la Corte de las que como burlador ha de aprovecharse con todo descaro<sup>54</sup>. Don Juan queda proyectado en un reinado en el que la función de esa privanza, la del Almirantazgo de la Mar de Castilla, abarcaba ámbitos diversos con importantísimas atribuciones en los aspectos militares, judiciales y económicos<sup>55</sup>. Acertaba el autor en su intención de presentar su fábula como “historia verdadera” al otorgarle a su protagonista, haciéndolo hijo de tan poderoso señor, unas circunstancias a todas luces privilegiadas. Pero hay más, el Rey que teóricamente es el que debe poner orden en el caos, el que como ministro de Dios ha de premiar o castigar, realizar justicia, según la

54. Ante el temor de Catalinón por las consecuencias de la burla a Arminta, le dice Don Juan:

Si es mi padre  
el dueño de la justicia,  
y es la privanza del Rey,  
¿qué temes?

(*Burlador*, vv.1994-1997).

Y más adelante se dirige a Arminta en estos términos:

Yo soy noble caballero,  
cabeza de la familia  
de los Tenorios antiguos,  
ganadores de Sevilla.  
Mi padre, después del Rey,  
se reverencia y se estima  
en la Corte, y de sus labios  
penden las muertes y vidas.

(*Burlador*, vv. 2066-2073).

55. Véase Florentino Pérez Embid: “La figura del Almirante, en la legislación alfonsina”, en *El Almirantazgo de Castilla ...*, ob. cit., pp. 25-28.

norma teatral de la época, desempeña en *El Burlador* un papel poco convencional. Se muestra en exceso tolerante con las calaveradas del hijo de su privado<sup>56</sup>, a quien nombra Conde de Lebrija<sup>57</sup>, lugar de su destierro, y llega tarde para impartir justicia. Don Juan ya ha sido castigado por la propia divinidad a través del brazo ejecutor de la estatua del Comendador. Es coherente que ocurra así en la comedia. Pocos se hubieran creído que un rey como Alfonso XI, cuya bigamia era archiconocida<sup>58</sup> (ya que casado con Doña María de Portugal, madre de Pedro I, vivió públicamente con la prolífica Doña Leonor de Guzmán que le dio nueve hijos), fuese el más indicado para castigar los pecados de la carne. La recurrencia a la Historia, más o menos consciente por parte del autor, favorecía de este modo la consistencia dramática al tiempo que reforzaba su verosimilitud.

A Don Juan se le contextualizaba en esa época de mediados del Trescientos en la que el amor se debatía como en ninguna otra entre la carnalidad y la espiritualización<sup>59</sup>. El iba a ser en su apuesta radical la ‘encarnación de la carne’<sup>60</sup>, culminación de una práctica amorosa, frente a la descorporeización iniciada en esos mismos años por un poeta que visitó en más de una ocasión la corte del rey de Nápoles, me refiero a Petrarca. Esta última fue la que se impuso, al menos en el plano teórico, en los siglos posteriores con la decisiva aportación de los neoplatónicos. El ejemplo de

---

56. El Rey le dice al Duque Octavio:

Gentilhombre de mi Cámara  
es Don Juan, y hechura mía,  
y de aqueste tronco rama.  
Mirad por él.

(*Burlador*, vv. 2632-2635).

57. El título es pura invención, ya que se concedió por primera vez a Luis Pérez de Garayo y López de Robles, Señor de la villa de Lebrija y Caballero de Santiago, el 14 de Agosto de 1697.

58. Véase Juan Victorio: "El desordenado amor de Alfonso XI", en *Historia 16*, Año, IV, n° 41, 1979, pp. 110-112.

59. Para este asunto remito a mi trabajo "En una ciudad de España. Don Juan o la disolución del amor", en *Sevilla: una ciudad para la Opera*, (en prensa).

60. Véanse al respecto las penetrantes observaciones de Sören Kierkegaard: *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, edición de Remo Cantoni, Milán, Mondadori, 1976, especialmente pp. 98 y ss.

Don Juan tenía que servir de aviso y escarmiento para esa juventud de principios del XVII que en su práctica amorosa no seguía las pautas de la nueva doctrina, sino que parecía dar un salto atrás, como si de nuevo imperasen los criterios medievales. Al joven cortesano de Alfonso XI se le hacía renacer con los atributos de un extremado burlador para sepultarle definitivamente en el olvido. Pero algo debió fallar, por fortuna para la criatura teatral, en el intento.

Traído a una Sevilla barroca, a Don Juan se le maquilló con suficientes afeites de modernidad como para entremezclársele sin resultar extraño con los contemporáneos y ser no uno más, sino el que más. Así, se le hace departir amigablemente con otro burlador, como el Marqués de la Mota, acerca de la vida en Sevilla, en la que para ellos desempeñan un importante papel las prostitutas de la calle de la Sierpe y el barrio de Cantarranas. El diálogo es jugoso y permite a partir de él apuntar posibles fechas de la composición de la obra <sup>61</sup>. Dos de las prostitutas que allí se nombran, Teodora e Inés, coinciden en los achaques con una tal Ana María y una Angela del Castillo, expulsadas ambas de la Mancebía en 1620, una por sífilítica y otra a causa de su avanzada edad para tales menesteres. Esas referencias a la actualidad tan concreta, esos guiños del autor a unos espectadores, de los cuales algunos habrían de estar al corriente, tienen la función en la obra de vivificar al personaje, de presentar a Don Juan no como un ser exclusivamente del pasado, sino de permanente actualidad, del más preciso presente, para que su heterodoxo comportamiento resultara así de lo más verificable. Por otra parte, el interlocutor, el Marqués de la Mota, ha sido identificado con Don Luis de Ulloa y Ulloa, tercero que ostentaba tal título, y descendiente de aquel Gonzalo Sánchez de Ulloa, que en la pieza encarna al Comendador <sup>62</sup>.

Este conocimiento nada superficial de la vida local sevillana contribuye a alejar la hipótesis de la atribución a Tirso y la aproxi-

---

61. Según me señala mi buen amigo el profesor Andrés Moreno Mengíbar. Véase su artículo inédito: "Fernando de Ulloa y la prostitución sevillana. (Notas para aclarar un pasaje de *El Burlador de Sevilla*. Sevilla) 1995. El periodo que propone es el de 1620-1623.

62. Para el linaje de los Ulloa, véase García Caraffa: *Enciclopedia heráldica*, ob. cit. vol. 88, pp. 44-54. También Gerald E. Wade: art. cit.

ma a Claramonte que por esos años estaba al servicio de Don Fernando de Ulloa a quien dedica su *Letanía Moral* (Sevilla, 1613), nombrado desde 1620 miembro de la Comisión de la Mancebía. Este Caballero Veinticuatro pudo ser la fuente de información para esos entresijos de la vida prostibularia y para la inclusión entre los personajes de la comedia de un pariente vivo, el citado Don Luis de Ulloa. También el que le proporcionara los nombres de otros parientes muertos, el de Doña Ana de Ulloa, prima de Mota y última víctima de Don Juan, y el del padre vengador del ultraje, el Comendador Don Gonzalo. Tres Ulloa que según la documentación histórica pertenecían a cronologías muy distanciadas entre sí, Don Gonzalo al siglo XIV, Doña Ana al XV y Don Luis al XVII, pero que en la ficción se mueven en el mismo espacio temporal, unidos por vínculos de amor y parentesco.

Al hilo de la protección de los Ulloa a Claramonte<sup>63</sup>, surge la pregunta de si no fue esta otra familia sevillana la inductora de la elección de los Tenorio como antagonistas de la suya. ¿Existió en el pasado algún pleito entre estas dos familias y ahora los Ulloa encontraban la ocasión de vengarse de los Tenorio con el encargo a su protegido Claramonte de una comedia en que los denigrara? Pues en la pieza teatral no sólo Don Juan sale malparado, sino también su tío Don Pedro, que le facilita la fuga de la corte de Nápoles tras la fechoría con la duquesa Isabela, y su padre Don Diego (o Don Juan, según el *Tan largo*<sup>64</sup>) que le protege en todo momento. Alguna inquina aún no desvelada debía tener Claramonte para con los Tenorio, ya que en otra obra de este periodo, *Deste agua no beberé*, que tiene lugar bajo el reinado de Pedro I, con notable protagonismo del monarca, el personaje femenino de Juana Tenorio es muy negativo, al presentársele como una mujer celosa y calumniadora que coadyuva a desarrollar en el drama los instintos demoníacos. Tampoco el otro Tenorio que allí aparece, Don Diego, queda libre de culpa

63. Véase Alfredo Rodríguez López-Vázquez: "Andrés de Claramonte, un hombre de teatro" en Andrés de Claramonte: *Deste agua...* ed. cit., pp. 9-16.

64. Véase Xavier A. Fernández: "¿Cómo se llamaba el padre de Don Juan?", en *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 3, 1969, pp. 145-159.

al dar crédito a las calumnias de su hermana sin comprobarlas antes<sup>65</sup>. Volviendo a *El Burlador*, ¿hay en la comedia un eco del enfrentamiento entre petristas (los Tenorio en un principio) y enriquistas (los Ulloa)? Si fuese así, no deja de despistar el papel asignado al Marqués de la Mota, tan próximo en su faceta de burlador al de su amigo y rival Don Juan. ¿O es que no sólo ese episodio de la rivalidad entre Don Juan y Mota es una broma en clave, como apunta G.E. Wade, sino la comedia en general<sup>66</sup>? Hay muchos enigmas en torno a la génesis del personaje y a la intencionalidad última de esta anómala comedia.

Pero una de las características de la criatura literaria es la de independizarse de su creador una vez que ha nacido, y nadie como Don Juan ha vivido tantas vidas en manos de tantos, ni nadie ha dado pie a interpretaciones tan diversas. Lo que cada autor haya pretendido decir me interesa ahora menos que la capacidad para sugerir que es innata al personaje. Desde sí Don Juan ha recorrido otras épocas, la del Emperador Carlos V con Zorrilla, o la de nuestro siglo XX con Unamuno o Max Frisch por poner algunos ejemplos. Don Juan ha saltado hacia adelante, pero también hunde sus raíces en la época que le asignó su primer formulador, la Sevilla medieval. Ese tiempo tal vez le cuadre mejor que otros para desentrañar su personalidad originaria. No porque el personaje histórico de quien tomó el nombre prefigurara su conducta, sino porque al tomar cuerpo la ficción en el del cortesano medieval cobra sentido un código que explica y potencia la transgresión por parte del héroe teatral.

Por mucho que a Don Juan se le actualice en la comedia, su visión del mundo responde en la obra a la de un cerebro medieval, a la de un hijo de conquistadores. Su actuación es el desafío a una normativa que había alcanzado su más explícita formulación durante el reinado de Alfonso XI, concretamente en los estatutos de la Orden de la Banda, creada por este monarca

---

65. Véase la edición citada de *Deste agua*.

66. Véase al respecto la conclusión del artículo de Gerald E. Wade. pp. 253-254.

en 1330<sup>67</sup>. Los principios básicos de esta institución caballeresca eran, aparte de la defensa de la religión, la lealtad al Rey y la fidelidad a la dama. Dos normas que tan sólo empezar la obra incumple Don Juan, en primer lugar con la profanación del palacio regio, considerado en la mentalidad medieval como recinto sagrado, y en segundo con la suplantación de personalidad del Duque Octavio y la falsa palabra de matrimonio otorgada a Isabela. Esta práctica del matrimonio secreto, suprimida en el Concilio de Trento<sup>68</sup> por haber sido objeto de frecuentes abusos, es la argucia de la que se vale Don Juan a lo largo de toda la pieza para seducir a sus víctimas. Don Juan rompe con el binomio que se quería presentar como indisoluble de Amor y Caballería. No busca en la mujer la dama de sus pensamientos, el eje de su perfeccionamiento moral, sino la satisfacción de sus instintos, o, lo que es más grave, despojarla del honor, la burla por la burla<sup>69</sup>.

Don Juan rompe prácticamente con todas las ordenanzas caballerescas<sup>70</sup>. Basta una rápida ojeada a la comedia para enumerar otras transgresiones del código medieval: engaña con la complicidad de su tío Pedro al Rey de Nápoles; burla a Tisbea; frecuente

---

67. Para la fundación de la Orden y el contenido de sus estatutos, véanse Fray Antonio de Guevara: "Lectura para el Conde de Benavente, Don Alonso Pimentel, en la cual se trata la Orden y Regla que tenían los antiguos Caballeros de la Banda. Es letra notable. De Toledo, a XII de deziembre de MDXXVI", en *Libro Primero de las Epístolas Familiares*. Edición y Prólogo de José María de Cossío, Madrid, Real Academia Española, 1950 pp. 250-263; Lorezon Tadeo Villanueva: "Memoria sobre la Orden de Caballería de la Banda de Castilla", en Boletín de la Real Academia de la Historia, Enero de 1918, Tomo LXXII, pp. 436-465 y 552-574; Georges Daumet: "L'Orden Castillan de L'Echarpe (Banda)", en Bulletin Hispanique, Janvier-Mars de 1923, Tomo XXV, n° 1 pp. 5-32.

68. Para el doble discurso sobre el matrimonio en la obra, véase: Mauricio Molho: "Acerca del discurso ideológico de *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra*", en *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 106-126.

69. Con toda jactancia dice Don Juan de sí mismo:

Sevilla a voces me llama  
el Burlador, y el mayor  
gusto que en mí puede haber  
es burlar a una mujer  
y dejarla sin honor.

(Burlador, vv. 1035-1039).

70. Trato este aspecto con más detenimiento en mi trabajo "Don Quijote frente a Don Juan", en *Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 1995, pp. 381-394.

malas compañías, como la del Marqués de la Mota, a quien además engaña contraviniendo una vez más la fidelidad a los amigos; desobedece la orden real de destierro a Lebrija; burla o intenta burlar a Doña Ana; mata a Don Gonzalo; burla a Arminta; ultraja la estatua del Comendador al tirarle de la barba, una ofensa que según el honor de la época se aproximaba a la castración; ingiere alimentos torpes, propios de la nigromancia, como los de la cena macabra; y finalmente muere de mala manera, como mal caballero, en consonancia con su depravada vida. Una secuencia de transgresiones de la reglamentación cortés que se ve favorecida por la postergación del arrepentimiento a pesar de las advertencias, por esa confianza culpable —«¡Tan largo me lo fiáis!»— de la que el protagonista hace gala tan continua como neciamente.

Por otra parte, la ausencia de una justicia humana eficaz y puntual obliga a la intervención sobrenatural para acabar con el caos y restablecer el orden. El procedimiento es la estatua de un Comendador, la de un personaje que en el Medioevo además de sus funciones guerreras, como perteneciente a una orden religioso-militar, venía revestido al mismo tiempo de sagrada dignidad<sup>71</sup>. Ni el rey de Nápoles ni el de Castilla ejercen su autoridad sobre unos nobles a los que parecen temer más que servirse de ellos<sup>72</sup>. En Nápoles Don Juan cuenta con la connivencia de su tío que le facilita la huida, en Sevilla con la protección del padre que es en la práctica el verdadero árbitro de la justicia, según las propias palabras del hijo. Don Juan es el resultado de una monarquía feudal incapaz de controlar los abusos de sus más altos vasallos. Extrañado por tanto desorden, Alfonso XI se pregunta ya hacia el final de la obra:

---

71. Así lo reconoce el Rey al ordenar su entierro:  
 Y al Comendador, con cuanta  
 solemnidad y grandeza  
 se da a las personas sacras  
 y Reales, el entierro  
 se haga;...

(*Burlador*, vv. 1666-1670).

Sobre la figura y función del Comendador, véase Maurice Molho: Nota 13 de "Acerca del discurso ideológico...", cap. cit. p. 124.

72. Véase Joaquín Gimeno Casaldueiro: *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

¿Esto mis privados hacen?<sup>73</sup>

Eso es lo que ha permitido la debilidad de un Rey frente al poder omnímodo de su Camarero Mayor: que el hijo de éste contravenga cuantas leyes y ordenanzas se habían arbitrado para reforzar la autoridad regia y procurar el mejor funcionamiento de la sociedad.

La ficción dramática ha querido, pues, ubicarse en una época en la que existía de hecho el peligro de una nobleza incontrolable por parte de un rey que había llegado al poder gracias al apoyo prestado por algunos miembros de ésta en contra de otros. Tal fue el caso del histórico Alfonso XI, cuya minoría de edad fue un periodo turbulento y en el cual desempeñó un papel de primera magnitud, como ya señalamos, el Almirante Alonso Jofre Tenorio, primero al hacerse dueño de Sevilla, después al entronizar al joven monarca tras cumplir los catorce años de edad y permanecer junto a él como su brazo derecho<sup>74</sup>. Consciente de la debilidad en la que se encontraba, Alfonso XI dio un fuerte impulso a los ideales caballerescos, un tanto decaídos por aquel entonces, e instituyó en Vitoria poco antes de su coronación en Burgos la mencionada Orden con el objeto de asegurarse la fidelidad de sus súbditos para evitar revueltas internas y frenar nuevos avances musulmanes. A esta Orden perteneció, según dejamos apuntado, el hijo del Almirante, nuestro Juan Tenorio, tal como lo consigna Fray Antonio de Guevara en la lista de caballeros que incluye en sus *Epístolas Familiares*.<sup>75</sup> La elección de ese miembro por parte del autor le otorgaba al personaje una dimensión transgresora que no hubiese encontrado en otro que no profesara la caballería. Así se llena de significado esa expresión de la campesina Arminta:

La desvergüenza en España  
se ha hecho caballería<sup>76</sup>.

73. *Burlador*, v. 2918.

74. Véase Manuel García Fernández: "La minoría de Alfonso XI, 1312-1350", en *Andalucía: Guerra y Frontera*, Sevilla, Fondo de Cultura Andaluza, 1990, pp.30-46.

75. Fray Antonio de Guevara: "(*Fol.60*) . Estos son los muy cortesés, y muy preciados, y muy nombrados, y muy escogidos caballeros y infançones de la fidalga Orden de la Vanda, que mandó facer nuestro Señor el rey don Alfonso, que Dios Mantenga". Juan Tenorio figura en el número 55 de los 58 que conforman el total. En *Ob. cit.*, p. 260.

76. *Burlador*, vv. 1962-1963.

Los estatutos de la Orden de la Banda no eran simplemente un código de cortesanía y buen amar, sino que impregnados de un fuerte espíritu religioso, la defensa de la fe cristiana, se concebían como una fuerza de choque contra nuevos avances musulmanes. Había temor al Islam, pero también fascinación por él. El refinamiento de aquella otra civilización, más tolerante con los sentidos que el Cristianismo, había fascinado a algunos sectores de la población europea y había dejado sus huellas en numerosas manifestaciones del arte y la cultura<sup>77</sup>. No fue ajena a este influjo, por ejemplo, la poesía provenzal que creó y difundió por el occidente cristiano una nueva y sugerente manera en las relaciones entre los sexos: el llamado amor cortés. Pero en el sur de la Península el mundo musulmán era algo más que una huella, constituía una verdadera amenaza política y religiosa. En lucha contra el Islam habían muerto el Almirante Tenorio y Alfonso XI, este último al negarse a abandonar el cerco de Gibraltar a pesar del peligro de contagio de la temible Peste Negra. La comedia no recoge estas muertes porque acaba antes, inmediatamente después de que Don Juan sea enviado a los infiernos y se concierten las bodas de sus víctimas, pero sí refleja el trasfondo bélico en el que se desarrollan los acontecimientos. Don Gonzalo de Ulloa ostenta en la pieza el título de Comendador mayor de Calatrava, un cargo importante dentro de la orden militar y religiosa más antigua de España, instituida para combatir a los moros, y es precisamente su probado valor contra éstos lo que le reviste de autoridad y prestigio ante los ojos del Rey y de sus cortesanos, al tiempo que provoca el temor y las lisonjas cobardes entre el enemigo<sup>78</sup>. El Comendador como persona sagrada, como asceta que se ha santificado en su lucha contra el Islam<sup>79</sup>, es la figura elegida para llevar a cabo

77. Véase Jurgis Baltrusaitis: *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, Cátedra, 1987.

78. En un parlamento con el Duque Octavio dice el Rey:  
Comendador mayor de Calatrava  
es Gonzalo de Ulloa, un caballero  
a quien el Moro por temor alaba,  
que siempre es el cobarde lisonjero;

(*Burlador*, vv. 1102-1105).

79. Véase Américo Castro: "Ordenes Militares. Guerra Santa. Tolerancia", en *España en su Historia. Cristianos, Moros y Judíos*, segunda edición, Barcelona, Crítica, 1983, pp.181-205.

la justicia divina contra un personaje que ha olvidado sus deberes de caballero cristiano a causa de su desenfrenada lujuria.

Si el Islam era un peligro, también era un foco de atracción. Muchos de los aspectos de aquel vivir no podían resultar extraños a los nuevos pobladores de las tierras y ciudades del Sur. La trama urbana de la Sevilla de Alfonso XI era la misma que habían dejado los musulmanes<sup>80</sup>, como muchas de sus costumbres. La ciudad había sido reconquistada un siglo antes, había sido ganada para la Cristiandad y repoblada con gentes provenientes del Norte, entre otros por los Tenorio, pero el hijo de Alfonso XI, Don Pedro I, transformó el viejo Alcázar en un palacio granadino y vestido a la usanza oriental recorría sus estancias y jardines. Algo más que el capricho o la extravagancia de un monarca eran esas manifestaciones filomusulmanas. Apunto con esto a la práctica de una sexualidad que tiene más visos de islámica que de cristiana, la que eligieron el bígamo Alfonso XI y el lascivo Pedro I, y cabe suponer que muchos de sus cortesanos. En ese contexto histórico y geográfico, y no en ningún otro que no reuniese la condición de fronterizo, fue donde el autor quiso proyectar a su criatura literaria, un ser fascinado por la llamada de los sentidos en íntima contradicción con sus simples pero fuertes creencias cristianas. Un ser que opta por la satisfacción placentera de sus deseos frente a la preconizada abstinencia de la carne pecadora. Don Juan es la consecuencia del enfrentamiento entre dos mentalidades y dos sensibilidades, la cristiana y la musulmana, que se atraen y se repelen al mismo tiempo. Un personaje en el que el medievalismo de signo cristiano es tan consustancial con su personalidad como el mudejarismo vital. De ahí la rebelión y el desasosiego, de ahí la ambigüedad entre la exaltación y la condena que desde su primera formulación es inherente al héroe teatral.

No tenía que inventarse el autor un nombre para el personaje de su comedia. Lo tenía en la Historia con unas circunstancias que ni soñadas: Sevilla como frontera entre la Cristiandad y el

---

80. Hasta el siglo XVI no se producirían en Sevilla los grandes cambios urbanos, véase al respecto Antonio Collantes de Terán: *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1984, especialmente "I Parte. -Urbanismo", pp. 61-132.

Islam, la Baja Edad Media como el momento histórico en el que la carnalidad quedaba superada por la descorporeización petrarquista, el reinado De Alfonso el Onceno como esa corte de imprecisos límites entre la autoridad regia y el poder de sus cortesanos. Esa lejana Sevilla de aquel histórico Juan Tenorio era el marco adecuado para que reflejara esa otra del presente donde los nuevos cachorros de la nobleza desafiaban con sus burlas un entramado construido desde siglos. No bastaba con un *convidado* anónimo como el de los romances y cuentos para acabar con ellos. Bautizado con un nombre de prestigio y convertido en *El Burlador de Sevilla*, el viejo “ejemplo” medieval cobraba desde los escenarios una actualidad y una eficacia inauditas<sup>81</sup>. No es casual que la Mancebía cerrara sus puertas en 1623, poco después del estreno de la comedia. Por cuanto hemos apuntado, creemos que la elección del nombre de Juan Tenorio para encarnar al más radical de los burladores, al universal y mítico Don Juan, no fue un acto gratuito, sino un feliz hallazgo.

He dicho.

---

81. Desarrollo este aspecto en mi edición de W.A. Mozart: *Don Juan*, Madrid, Cátedra-Expo'92, 1992.