

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA  
ÁREA DE FILOLOGÍAS GALLEGA Y PORTUGUESA**



**TESIS DOCTORAL**

**EL DONJUANISMO EN LA OBRA DE EÇA DE QUEIROZ**

GRAZIELA MARIA BARRETO CANELAS E CADAVEZ

DIRECTOR: DR. ÁNGEL MARCOS DE DIOS

SALAMANCA  
2012

## ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
Punto previo .....	11
Listado de abreviaturas ::::.....	17
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
1. El mito de Don Juan: origen, expansión y metamorfosis.....	19
1.1. De la leyenda oral al primer drama barroco. <i>El burlador de Sevilla y convidado de Piedra</i> o <i>¿Tan largo me lo fiáis?</i> .....	19
1.2. La expansión del mito –evolución y influencia en la Literatura Portuguesa pos-romántica, realista-naturalista y de inicios del siglo XX .....	44
1.3. El mito de Don Juan en la obra de Eça de Queiroz –alusión directa y aspectos estructurales .....	69
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>EL PERSONAJE DONJUANESCO DE LA PROSA QUEIROZIANA – RAZÓN DE SER Y RASGOS CARACTEROLÓGICOS</b>	
1. El amor en Eça, el amor de Eça, y Don Juan: una indisolubilidad .....	77
2. En busca del femenino: de Amaro Vieira a André, pasando por Carlos/Ega, una actitud de peso persecutorio .....	98
3. La caracterización del amante: sensualidad, apetencia y expectativa, un hilo conductor común .....	116
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>LA ORGANIZACIÓN DEL UNIVERSO AMOROSO EN LA ORGÁNICA DE LA NARRATIVA DE EÇA – ENCUENTRO, SEDUCCIÓN Y POSESIÓN</b>	
<b>CAPÍTULO I – Del encuentro a la seducción y a de la seducción a la posesión</b>	
1. El (re)encuentro o el fatalismo de amar: Amaro/Amélia, Bazilio/Luiza, Carlos/M <sup>a</sup> Eduarda..., y la diferencia de Jacinto/Joaninha .....	141
2. Entre el reencuentro y la posesión, el arte de seducir como manifestación del deseo .....	156

2.1. El(los) lenguaje(s) de la seducción .....	161
2.1.1. La retórica masculina –Carlos da Maia y Bazilio de Brito, dos casos paradigmáticos .....	161
2.1.2. Gestos y miradas, disfrute y actitud, una estricta complicidad. <i>O crime do padre Amaro</i> , <i>O primo Bazilio</i> y <i>Os Maias</i> , tres romances de relieve .....	180

## **CAPÍTULO II – La posesión: facetas y significado(s)**

1. El amor carnal de Eça: forma de amar contra la ley, o la Ley como adversidad? .....	195
2. El adulterio femenino: De <i>O crime do padre Amaro</i> à <i>Ilustre casa de Ramires</i> , una lucha organizada contra la figura paterna .....	209
2.1. La contextualización de la adúltera: Luísa, M <sup>a</sup> da Graça, M <sup>a</sup> da Piedade, o Leopoldina, Gouvarinho, <i>madame d’Oriol</i> ... la diferencia de la igualdad .....	220
2.2. La entrega: manipulación o interina voluntad? Bazilio, André, Adrião, un núcleo libertador .....	238
2.3. La ausencia de la defensa del honor, o la debilidad misógina? <i>A ilustre casa de Ramires</i> como romance culminante .....	255
3. El incesto: <i>A Tragédia da rua das Flores</i> y <i>Os Maias</i> , obras de confesión .....	275
4. La prostitución: <i>O mandarim</i> , <i>A Relíquia</i> y <i>A capital</i> , la tríade de la (in)verdad .....	295
5. La profanación en el amor. Las tres versiones de <i>O crime</i> ..., una experimentación .....	314

## **TERCERA PARTE**

### **LA ESTRUCTURA DE LA NARRATIVA DE EÇA DE QUEIROZ – UNA CONSTRUCCIÓN SISTEMÁTICA DE INTRÍNSECO DONJUANISMO**

1. La concepción de la intriga: del éxito al fracaso del héroe, un íntimo conflicto .....	331
2. El indicio textual: la premonición del trágico, o la necesaria tragedia en la explotación del amor? .....	359
3. La (re)creación temporal en la organización diegetica: una dinámica de originalidad .....	385
3.1. El tiempo de la –y en la– historia y la historia como Tiempo, una expresiva ob(sub)jectividad .....	385

3.2. El recurso a la analepsia: un rasgo de insatisfacción en el registro de la sens(sex)ualidad .....	405
3.3. El proceso (an)isocronico: una disonancia de ritmo en la prisa de (des)construir amor .....	435

## **CUARTA PARTE**

### **LA ENUNCIACIÓN DEL AMOR EN LA SEMÁNTICA CONTEXTUAL DEL DISCURSO POÉTICO DE EÇA. VALOR DEL SIGNO, ESTRUCTURA FRASICA Y RELACIONES ANALOGICO-SIMBÓLICAS – UN EXPRESIONISMO DE IDENTIDAD**

1. El signo queiroziano: seriación, reiteración y forma, una fuerte sugestión de la Pasión <i>versus</i> Amor .....	456
2. Del signo a la construcción de la frase, una sintagmática de intimismo .....	475
2.1. nombre-adjetivo-adverbio: valencia propia y ambivalencia en los temas del amor-pecado .....	475
2.2. El déictico de la individuación, de la demostración y de la posesión, o la (des)construcción del “yo” en el deseo (in)saciado .....	502
2.3. La pertinencia del verbo: tiempo, modo, aspecto y forma, una contribución de intencionalidad(es) .....	529
3. La simbología-analogía del signo: color, nombre, espacio y número, una Articulación de proficuo significado .....	556
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	627
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	641

## INTRODUCCIÓN

### EL MITO DE DON JUAN: ORIGEN, EXPANSIÓN Y METAMORFOSIS

1.1. De la leyenda oral al primer drama barroco –*El burlador de Sevilla y convidado de piedra* o *¿Tan largo me lo fáiis?*

*O mito é sempre um jogo de luz e sombra, descoberta e reconhecimento, ao mesmo tempo ingénuo e complexo, transparente e enigmático [...]. Está por toda a parte e é clandestino.*

B. BRICOU, *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*

No es fácil hablar de mito. De cualquier mito. Sea cual sea. Y mucho menos explicar el mito, teniendo en cuenta que está siempre envuelto en una nubosidad de imaginación y misterio que hacen que la comprensión que de él se pretende obtener, dificultad que choca en la incertidumbre, en la indefinición, en la hipótesis, en la vislumbre de más que una, y en una mezcla de realidad y ficción que lo muestran antropológico, no conclusivo y anónimo<sup>1</sup>, pero, y quizás por esta razón, como materia

---

<sup>1</sup> Acerca de mito, Lévi-Strauss dice que los *mitos no tienen autor*, y hablándonos del imaginario colectivo responsable de su nacimiento y divulgación, se refiere a “uma antropologia entendida no seu mais lato sentido [...] que um dia nos revelará os mecanismos secretos que movem esse hóspede que está presente sem ter sido convidado para os nossos debates: o espírito humano” (Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1978, p. 18). En la misma línea de ideas así nos explica Gilbert Durant la palabra mito y el concepto que tiene de mito: “É no seu sentido mais lato que entendemos o termo de *mito*, fazendo entrar nesse vocábulo tudo o que está balizado por um lado pelo estatismo dos símbolos e por outro pelas verificações arqueológicas. O termo mito recobre para nós o mito propriamente dito, quer dizer, a narrativa que legitima tal ou tal fé religiosa ou mágica, a lenda e as suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca. Não temos que nos inquietar imediatamente com o lugar do mito em relação ao ritual” (Durant, Gilbert, *As estruturas antropológicas do imaginário*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 242-243).

Del mismo modo Antonio Prieto, cuando se refiere a la informalidad y a la espontaneidad que hay detrás del mito, es decir, a su popularidad, y contraponiéndola con el saber clásico organizado, dice: “el saber ilustrado, conducido en una línea minoritaria que descarta el entusiasmo, no podía aceptar la formalización espontánea que se da en el mito, su aceptación popular que roza la magia (el encanto) o su aceptación individual (la fusión mítica). El saber ilustrado, que tan fecundamente se produce en un terreno lingüístico preocupándose por el mensaje, no cae en la analogía que existe entre mito y lenguaje como productos sociales” (Prieto, António, “Del ritual introductorio a la épica culta”, *Estudios de literatura europea*, Madrid, Narcea, S.A., s/d, p. 74). Y viniendo al encuentro de esta opinión, esclarece

de llamamiento que inspira la curiosidad e incita a desvelamientos que conducen a la desmitificación.

El mito de Don Juan, como todos los mitos, nace en la oralidad y es el resultado de la literatura popular; de esa literatura, otra, que sin la teoría de escuela, pero verdadera, viva y llena de una cultura genuina a la que subyace magia e ideales, expresa costumbres y miedos, tentaciones, prohibiciones, que transmitidos en el seno del hogar, junto a la chimenea, o en el espacio libre de la calle, aumentan y vuelven fantasmagórico lo que es real, llevando a creer como soberbio, lo vulgar, y terminando en fantasía la historia que desarrolla y se engrandece, penetrando en generaciones.

Han sido muchos los historiadores que en el moroso intento de pretender descifrar y establecer los ciertos orígenes del mito al que nos referimos, durante mucho tiempo ahincadamente defendido como siendo exclusivamente español, una idea que hoy comienza a ser refutada<sup>2</sup>, rebuscaron en siglos lejanos de la historia y volvieron a

---

Carlos Gual: “Los temas y los motivos de los mitos, y sus personajes, están más allá de las normas habituales y empíricas. Pertenecen a lo imaginario, un ámbito más amplio que el de lo real, y que llega incluso a contener este” (García Gual, Carlos, “Definición de mito y mitología”, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Madrid, Montesinos, 1987, p., 21).

<sup>2</sup> En efecto, el españolismo del mito de Don Juan fue defendido con vehemencia por la crítica ortodoxa que lo llevó a aceptar como indiscutible y tema que no ha planteado ninguna duda hasta cierto punto, más en concreto, hasta las dos últimas décadas del siglo pasado, momento a partir del cual nos muestra la investigación opiniones distintas, suscitadas por lecturas más libres del mito y defensoras de que la cuna habrá, en mucho, pasado las fronteras de España. Acerca de esta crítica y las razones que la sustentan, haremos referencia a su tiempo, aún en esta sección introductoria, cuyo efecto es exponerla como una visión actual sobre las orígenes del mito de Don Juan y establecerla como paralelo comparativo con lo mucho que se afirmó, no sólo sobre este aspecto de la nacionalidad, pero otros, de contenido y dimensión diferente, que al mismo se amarraron y que son el resultado de su profundización y prueba de la preocupación interminable que suscitó a lo largo de los siglos y que en nuestros días todavía se ejerce, a saber, el problema que gira en torno a la autoría de la obra que lo trajo a la luz, y que sin mientras tanto igualmente surgió, habiendo levantando mucha polémica.

Para el momento, e con el fin de ilustrar lo que hemos dicho en texto, a propósito de la nacionalidad española del mito, recordamos la declaración del famoso Said Armesto, luego al principio de su monumental estudio *La leyenda de Don Juan*, dedicado a la descodificación de los orígenes del mito: “Gloria y motivo de orgullo es para España que haya nacido aquí tan original figura”, destacando, en guisa de conclusión: “Es observación muy atinada, el decir que la figura de Don Juan Tenorio arraiga en lo más hondo de la raza española” (Said Armesto, Victor, *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de “El burlador de Sevilla” y “Convidado de piedra”*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1908, pp. 13 e 269); lo que dice Gendarme de Bévoite, que también defiende el mito como siendo español: “La légende de Don Juan et du Convive de Pierre est née très vraisemblablement en Espagne, dans cette partie méridionale de la Péninsule [...], dans cette Andalousie”, reiterando: “Ainsi c’est bien d’Espagne que Don Juan est originaire. Son caractère et ses mœurs sont espagnols” (“Les origines de la légende et du bourlon de Séville”, *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Paris, Hachette, 1906, pp. 13 e 57). Aún, lo que afirma el ilustre doctor Gregorio Marañón sobre la proveniencia del héroe, al mostrar las fuentes de Don Juan centradas en extraños sucesos en el convento de San Plácido y en la personalidad del conde de Villamediana: “Tenorio es un hijo del alma colectiva de aquellos años en que vio la luz” (Marañón, Gregorio, *Don Juan, ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, p. 57), a pesar de que lo oigamos destacar que “Don Juan no es un prototipo español ni siquiera andaluz. Es un producto universal, de sociedades decadentes”

caer en hábitos, prácticas, creencias y rituales, y en exploraciones textuales, donde muy lejanamente encontraron razones para entender la cuna de su nacimiento. Pero lo que es un hecho, es que por mucho que hayan sido recorridos diferentes caminos, los aspectos que mientras tanto han sido enfocados y los materiales considerados, o los tiempos y las épocas literarias en las que surgieron variadas y divergentes opiniones, fueron estos consentáneos en la actitud considerar y de valorar de *per se*, las dos vertientes fundamentales –la de la seducción/libertinaje y la de la profanación/muerte, que forman el contenido de la obra que por primera vez plasmó el mito de Don Juan en texto escrito –*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, (–o *¿Tan largo me lo fiáis?*)<sup>3</sup>, un drama jocosos en tres actos<sup>4</sup>, escrito alrededor de 1620 y editado en 1630 por Margarit, en

---

(*La leyenda de Don Juan. Conferencia leída en el “Círculo de Eça de Queiroz”* Lisboa, Austral, 1942, p. 29). Pero son muchos los investigadores que al estudiar el origen del mito y hablando de las diversas versiones legendarias que podrán haber estado en su origen, dejan tácita y afirmada la idea de que el mito es español, como son ejemplo los estudios más antiguos de Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal, sobre los que más adelante nos pronunciaremos.

<sup>3</sup> De hecho, cuál de estos trabajos habrá aparecido en primer lugar, es también un tema que viene preocupando a los críticos. Esta segunda obra dramática –*¿Tan largo me lo fiáis?*, de Andrés de Claramonte (cf. Claramonte, Andrés, *¿Tan largo me lo fiáis?*, Kassel, Reichenberger, 1990) cuya publicación surgió después de la del drama *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina, ha generado los mayores desacuerdos y ha sido considerado por muchos como anterior a lo otra, bajo los más diferentes argumentos: “Aun admitiendo la prioridad del *Burlador* en la cronología editorial, el *Tan largo* mejora y restituye pasajes dudosos. Según Américo Castro, el texto de TL es de gran valor como recurso enmendatorio de *El burlador*, aunque a él le parece una refundición tardía de *El burlador*, siguiendo el criterio de Cotarelo, que cree que por el tipo de papel y la tipografía utilizada en su impresión debe de ser de 1660. Esta opinión es rechazada por doña Blanca de los Ríos, que considera al *Tan largo* como la versión original de la obra escrita por Tirso hacia 1916, y luego alterada por copistas o por mala restitución a partir de representaciones tardías. *Tan largo* es un texto anterior cronológicamente y superior estéticamente” (Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, “El problema de la autoría”, in *Atribuida a Tirso de Molina, El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 12). Sobre esta cuestión y opinión, véase igualmente, de Lida de Makiel, María Rosa, “Sobre la prioridad del *Tan largo me lo fiáis*”, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Edudeba, 1996.

<sup>4</sup> Como fue propio de los dramaturgos del siglo XVII, que abandonaron la división de los dramas en cinco y cuatro actos, utilizada en el siglo anterior: “Esta distribución de la materia dramática en tres atos, adoptada definitivamente por la *Comedia*, será la que triunfará después en el teatro contemporáneo a

Barcelona<sup>5</sup>, cuya veracidad de la autoría ha dado lugar a una duda entre los nombres de Gabriel Téllez, sacerdote de la Orden de la Merced, con el seudónimo de Tirso de Molina, y Andrés de Claramonte<sup>6</sup>.

---

partir del Romanticismo. La distribución de la materia dramática en tres actos llamados jornadas se hace en función, precisamente, de la intriga. Cada acto va corrido, sin que el dramaturgo señale explícitamente la división en escenas, limitándose a indicar las entradas y las salidas de personajes, como suele hacerse en buena parte del teatro actual [...]. Esto tiene una consecuencia clara: acelerar *ab initio* la acción dramática. A su vez, esta manera de situarnos *ya* en la acción, apenas levantado el telón, tiene la virtud de contribuir, en no poca medida, al ritmo esencialmente dinámico que caracteriza al teatro español del siglo XVII” (Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 130-131).

<sup>5</sup> “A mais antiga edição impressa do *El burlador de Sevilla* é de 1630 (Barcelona), mas a peça fora escrita alguns anos antes. A sua primeira representação pública efetuou-se numa certa noite –não se sabe a data exata– de abril de 1622, no teatro de “Buen Retiro”, com a presença do rei Filipe IV e da sua Corte. A execução do drama na cena teria sido acolhida pelo público com entusiasmo. O papel do protagonista, D. João Tenório, foi desempenhado pelo famoso ator da época, Roque de Figueroa” (Xavier, Alberto, *Dom João. Tipo de sedutor de mulheres*, Lisboa, Livraria Ferin, 1960, p. 79).

<sup>6</sup> Con respecto a la autoría del drama, también se siguió dividiendo la crítica. Sobre el tema, puede consultarse, de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, uno de los principales estudiosos que levantó la polémica y que viene defendiendo acérrimamente la autoría del drama *El burlador de Sevilla* como siendo de Andrés de Claramonte, “El estado de la cuestión en torno a Claramonte y El Burlador de Sevilla” (Myrgetana, nº 82, Murcia, 1990), y “En torno a El Burlador, algunas cuestiones críticas y metodológicas” (Anales de Filología Hispánica, nº 5, Universidad de Murcia, 1990) críticas para esclarecimiento acrecido de la idea que defiende. Aún en su obra: *Atribuida a Tirso de Molina El burlador de Sevilla*, que anteriormente mencionamos (ver nota nº 4), dedica unas cuantas páginas al tema, argumentando que el estilo en que está escrito *El burlador* presenta aspectos que tienen que ver con el estilo del dramaturgo Claramonte (cf. “La atribución a Claramonte”, in *op. cit.*, pp 16-19); y después de volver a reflexionar sobre ello y de presentar el análisis de los aspectos particulares a que nos hemos referido (cf. pp . 75-92), así concluye en el anexo que acrece a esta quinta edición: “Como conclusión de todo esto: la atribución a Claramonte puede defenderse desde bases documentales, comprobarse por medio de análisis de tipo cualitativo y cuantitativo, y permite entender mejor algunos problemas críticos relacionados con la estructura mítica de Don Juan. Frente a la atribución clásica a Tirso, basada en la rutina y en las lagunas críticas transmitidas históricamente” (*ibidem*, p. 92). En otro estudio suyo, *Lope, Tirso, Claramonte, la autoría de las comedias más famosas del siglo de Oro* (Kassel, Reichenberg, 1999), se refiere el autor a tres producciones suyas: *La edición crítica de El burlador* (Kassel, Reichenberg, 1987), *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla* (Kassel, Reichenber, 1987), y *Tan largo me lo fiáis* (Kassel, Reichenberg, 1990), diciendo que “desde la publicación (1987-1990) de los tres libros dedicados a debatir los problemas de atribución de *El burlador* y su relación con el texto *Tan largo*, se ha producido un cambio notable en la percepción de este problema” (p. 73), y exponiendo opiniones confluyentes de varios estudiosos que enfocaron el asunto, como



---

Francisco Rico, Maurice Molho, Manrique de Vedia, Ciriaco Morón (las tres últimas datadas de 1994, 1998 e 1992), que apuntan la atribución a Tirso como sospecha, incierta, no conclusiva, posible; y en otro artículo suyo vuelve a presentar argumentos para desmentir que sea *El burlador* pertenencia de Tirso de Molina, defendiendo que ha sido una transformación de *Tan largo*, y reiterando: “en el estado actual de cosas, y la falta de datos documentales definitivos, los índices y los indicios que hemos podido rastrear favorecen en principio la autoría de Claramonte para la versión original del mito” (“Aportaciones críticas a la autoría de *El burlador de Sevilla*”, in *Criticón*, Universidad de Toulouse, nº 40, 1987, p. 42).

Sin embargo, la revista de teatro *La Ratonera*, en su nº 24, de septiembre de 2008, presenta un artículo titulado *Dudas en el burlador de Sevilla*, donde vemos destacar el nombre de Luis Vázquez como defensor de la paternidad tirsiana, y una entrevista con Navarro Durán, que categóricamente afirma: “*El burlador de Sevilla* es una espléndida creación de Tirso de Molina; la compuso en 1615 (o a principios de 1616, antes de irse a Santo Domingo), el mismo año en que creó *Don Gil de las calzas verdes*”, y que así refuta la autoría de Claramonte: “No es verosímil; sobre todo porque Claramonte copia, remeda y no tiene el arte teatral ni la originalidad necesarias para poner en pie una obra tan espléndida como *El burlador de Sevilla*, anclada además en la tradición clásica, que tan bien conocía Tirso. Como estoy segura de que Tirso la compuso en 1615, Claramonte pudo copiar fácilmente elementos de la obra”. Mientras tanto, uno de los nombres clásicos asociados a esta materia es el de Joaquín Casaldueiro, que también defiende la autoría de Tirso, diciendo que *El tan largo* es una refundición de esta comedia, con el argumento de que pertenece a una época posterior a Tirso y destacando: “*El burlador* es una obra primera e genial, como lo serán después las de Molière y de Mozart” (Casaldueiro, Joaquín, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Cátedra, 7ª ed., 1983, p. 37); y en otro estudio suyo, anterior a este y minuciosamente comparativo de ambas las comedias, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español* (Madrid, José Porrúa Turanzas, S. A., 1975), afirma: “El valor de *Tan largo* reside en ser una réplica de *El Burlador*; el autor acepta las líneas generales de la composición de Tirso, pensando retocarlas sólo en pequeñísimos detalles según su gusto y el de su época [...]. El que conoce bien *El Burlador* no puede reconocer en *Tal Largo* ni una escena ni un verso que tejan exactamente la misma calidad, la misma densidad, idénticos valores complementarios, que reflejen, en fin, el mismo concepto del mundo” (p. 72).

Xavier A. Fernández, en su extensa obra *El torno al texto de El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, totalmente publicado en la revista *Segismundo*, nºs 5-7 (nº extr.), 1969-1971, donde incide en la trayectoria textual de *El burlador* y en comentarios específicos a las diferentes jornadas que componen el texto, converge para estas opiniones y reivindica: “Para nosotros el *Tal largo* es una desviación estructural del cauce de *El burlador* en su redacción extensa, y un retoño enteco del tronco primitivo de la obra de Tirso” (p. 150).

A cambio, Francisco Rico y Aurora Egido, exponiendo las tesis de Alfredo López-Vázquez y de Luiz Vázquez, y mientras tanto las de otros estudiosos que las apoyan, concluyen que “Claramonte escribe *Tan largo me lo fiáis* (primera versión del mito)” (p. 465) y sugieren la hipótesis de haber sido esta comedia cortada (al final del tercer acto) para, como dicen, poder adaptarla el editor que la publica “a la extensión de una *suelta* de cuatro pliegos” (p. 466), cambiándole el nombre de Claramonte para el de Calderón de la Barca (dramaturgo muy famoso de la época), a fin de asegurar las ventas, y que procede *El burlador* de una reconstrucción realizada por los actores que hubiesen representado y rehecho con cambios (“Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Luis Vázquez. *El burlador de Sevilla: ¿Tirso o Claramonte?*”, in *Historia y crítica de la literatura española. siglos de Oro: Barroco* (primer suplemento), Barcelona, Editorial crítica, 1992). Por su parte, Daniel Rogers en “Text, authorship, date, source”, in *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla* (Londres, Grant & Cutler, 1977) enfoca la incoherencia entre las dos versiones y defiende haber sido *El burlador* e *Tan largo* la refundición de una versión original, diciendo: “There are many other points where the verse-forms or the wording show that *TL*'s must be the earlier reading. It is also obvious that *B*'s text is much the more corrupt. *B* has dozens of lines which do not rhyme, or do not scan, as they should; others make no sense, or less sense than the corresponding lines of *TL*. *TL* on the other hand is probably a cut version of the original” (p. 13), pero salvaguardando que “if anything is clear amid all this uncertainty it is that we do not know who wrote the original play” (p. 15).

En un estudio más reciente, Joseph M. R. de la Haza expone el problema de manera exenta y lógica, haciendo reflexionar sobre algunas cuestiones que dejan ver como absurdas la teoría de ser el *Tan largo* una refundición de *El burlador* (opinión de Javier Fernández), o viceversa, de ser este texto una refundición del otro (como es defendida por Alfredo Rodríguez López-Vázquez), ya que ningún

Fue este drama repetidamente representado en los famosos *corrales* de la época<sup>7</sup>, en una época que se iba afirmando en España el teatro del siglo de oro<sup>8</sup>, y dio lugar a una

---

dramaturgo refundiría un texto mejor a otro peor (como Xavier considera el *Tan largo*) y que, siendo el *Tan largo* anterior y superior a *El Burlador* (tesis de López-Vázquez), su refundición no haría sentido. Nos muestra este autor que las dos comedias compartían versos (1.433) idénticos o con cambios de poca importancia y que tienen versos que no coinciden (1.416, el *El burlador*; 1.328 el *Tan largo*) lo que, en su opinión, permite presuponer la interferencia de alguien que hubiese querido mejorar el texto, que hubiese copiado escenas a cambio de dinero, o la probabilidad de que un actor que hubiese representado la comedia y hecho su reconstitución de memoria para venderlo a otra compañía, sin que hubiera la necesidad de, como él dice, poner los nombres de Tirso, de Claramonte o Calderón en cuestión; sin embargo, concluye destacando que lo que sigue siendo un hecho es que hubo una comedia que precedió *El burlador*, que este es una redacción más larga del texto de Don Juan; que no está seguro si la redacción primitiva es la más larga o más acortada, y que no se puede decir con toda la seguridad que fue Tirso de Molina quien escribió *El burlador*, siendo éstas las dudas que persisten y que no permiten extraer conclusiones definitivas acerca de su autoría (cf. Ruano de la Haza, José María, “A relação textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*”, in *Tirso de Molina: del siglo de Oro al siglo XX*, revista Estudios, Madrid, 1995, pp. 288-289).

<sup>7</sup> Espacios que pertenecían en un principio a las hermandades religiosas cuyos propósitos eran caritativos y devotos, que alquilaban a compañías de representantes para obtener dinero para financiar hospitales que les pertenecían, espacios que vinieron a servir de escenario y pasaron a llamarse de “corrales”. Fue el género de teatro aquí representado que constituyó el teatro público urbano, diferente del eclesiástico y de lo de la corte, existentes en España de la época, pero que solamente celebraban fiestas religiosas y ocasiones especiales, mientras que en estos eran representadas piezas con bastante regularidad, habiendo sido para ellos escritos la mayor parte de los textos que se convirtieron en las obras más notables del teatro nacional español. Eran teatros simples, improvisados, que servían para divertir a la gente y que permitían la colaboración directa del público: “La estructura física del teatro no podía ser más primitiva. Construido en un patio cerrado por casas en tres de sus lados, a cielo raso, constaba de escenario, cubierto con un tejadillo, del patio donde se amontonaban de pie los hombres, llamados *mosqueteros*, de cuyo gusto, expresado siempre ruidosamente, dependía el éxito o el fracaso de la comedia; los balcones e ventanas de las casas que daban sobre el “corral” servían a manera de palcos desde de onde veía el espectáculo un público más selecto. El alquiler de estos *apuestos* llegó a constituir un pequeño negocio. Las mujeres tenían su sitio en la *cazuela*, situada al final del patio. Más adelante, cuando el teatro fue prosperando como negocio, se construyó un anfiteatro. Finalmente, había también los *desvanes*, situados encima de los balcones o apuestos. Las funciones eran por la tarde y terminaban una hora antes de la puesta del sol. Solían durar dos horas como mínimo y tres como máximo” (Ruiz Ramón, Francisco, “Los teatros y su público”, in *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, ed. cit., p. 144).

<sup>8</sup> Un teatro innovador y “já desembaraçado pouco a pouco das peças religiosas da Idade Média. A forma predominante deste teatro é o drama, que em Espanha se denomina *comédia*. Esta palavra não significa o mesmo que a usada pelos antigos, contrapondo-se à tragédia. O local da cena variava a todo o instante; o trágico misturava-se com o cómico em hábeis combinações, como na vida humana; a unidade de tempo não se respeitava; era escrita sempre em versos de diferentes metros, onde se encontravam muitos sonetos, contribuindo esta variedade métrica para aumentar o interesse e o encanto da peça. Chamava-se comédia de *capa e espada* o drama de costumes contemporâneos, onde se pintava a vida da classe nobre ou ociosa do tempo, com o exagero necessário para compilar a acção e torná-la mais agradável ou mais

pluralidad de creaciones que mucho lo adulteraron, sobre todo en relación a aspectos que tienen que ver con el carácter del héroe, y a muchas otras obras que importadas en desmenuzarlo en una perspectiva analítica, lo interpretaron e intentaron encontrar una justificación para su complejidad.

Es decir, se quedaron los estudiosos y críticos desde muy temprano sorprendidos por el hecho de haber visto reunir en un solo texto, y como hasta entonces no hubiera ocurrido, dos temas tan dispares como los que hemos señalado - el del amor y el del contacto con el más *Allá*, explicables por el hecho de presentar un protagonista galán y atrevido, con muchas ganas de sexo, compartido por varias mujeres, como es aquí el Don Juan Tenorio, y de al mismo tiempo con esto practicar el desafío en la tumba de la estatua del hombre que había matado y que lo viene a punir con la muerte en la cena que le retribuye, lo que nos lo hace entender como un pecador y profanador impregnado en erotismo y en temeridad, pero, y dimensionalmente, como aquel que en castigo final es suprimido del reino de los vivos y sumerge en el mundo secreto de los muertos .

---

patética, e na qual intervinham, principalmente, como protagonistas, os galãs e as damas, que representavam com a indumentária habitual masculina (capa e espada) e feminina, sem nenhum luxo, pessoal, de trajes, de aparato. Os motivos de acção eram variados; o amor apaixonado, ciumento, vingativo; uma devoção fervente por Deus, pela Virgem e pelos Santos, admitindo o milagre; o lealismo completo perante o rei; uma concepção da honra conjugal, de tão incrível intransigência, que devia ser liquidada violentamente em sangue, não somente a ofensa mas a suspeita, mesmo injustificada. Este fanatismo do *ponto de honra* era um dos traços característicos daquele teatro” (Xavier Alberto, *op. cit.*, pp. 25-26).

Sobre el potencial dramático de este género de teatro y el lenguaje con la que se impuso, vale la pena citar lo que sobre el mismo alegórica y de una forma cautivante afirma Francisco R. Ramón: “Descubre, si se me permite el símil, las Américas del Drama, ampliando así el espacio dramático y desvelando horizontes inéditos y abriendo nuevos cauces para la conversión del mundo del hombre en *drama*. O mejor aún: del drama del mundo en mundo del drama”; “su lenguaje va dirigido a nuestros cinco sentidos, a nuestra imaginación y a nuestro entendimiento, y así, trabajando al unísono sensibilidad, imaginación e inteligencia, descubrimos que es esa armonía de sonido y sentido la que constituye la esencia misma de esa palabra, que es la palabra de la poesía dramática. Es indubitable que uno de los factores del éxito popular del teatro español áureo que llevaba a los “corrales” a un público homogéneo ideológicamente, pero heterogéneo en educación literaria y artística, fue el lenguaje de la “Comedia”, capaz de divertir encantando” (*op. cit.*, pp. 129 e 131). Y sobre los pasajes de apología, de entre ellas, la llamada *loa*, que también constituyeron la innovación de este teatro, así como el profesionalismo/arte que exigían del actor, destacamos lo que en otro estudio suyo nos hace ver este mismo autor: “La loa, pero también numerosos entremeses, muestran que el atore afrontaba la construcción del personaje como algo que debe ser resuelto mediante habilidades técnicas [...]. Un estudio pormenorizado de las obras teatrales breves del siglo XVII permite una especie de catálogo de las habilidades técnicas que se esperaba que el atore poseyese: capacidad para la imitación, dominio del repertorio gestual y verbal [...], dotes para el complicado entramado del baile y coreografía, capacidad para caracterizarse rápidamente con unos pocos accesorios de vestuario y determinados gestos. Estas secuencias de caracterización o de habilidades constituían la gramática del actor” (Ruiz Ramón, Francisco e Oliva César, “Oficio y mito del personaje en el siglo de Oro”, in *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, pp. 43-45).

De las temáticas referidas, fue la segunda, sin duda – la de la Muerte, la que más prendió el interés de la investigación, suscitando una ruta que hizo correr ríos de tinta y que cuando reflexionado se ve articulario de una serie de elementos, que aunque abarquen aspectos que son diferentes, se presentan como ramificaciones entroncadas en una raíz que es común y como *matices* de un todo alojado en la fuente de la popularidad y ficción, tendiendo para tiempos que son remotos.

Sin embargo, y para explicar el tema de la seducción, enganchado a un principio de vida y de conquista, de bohemia y despotismo, y por lo tanto, algo de mucho más real e interesante que el de la confrontación con un muerto y consecuente punición, también embistió la crítica. Y en un intento de encontrar la figura humana que pudiese haber sido la fuente de inspiración del pionero héroe Don Juan, varias hipótesis se han propuesto, habiéndose llegado a suponer que habría sido inspirado en el noble sevillano Don Miguel de Mañara<sup>9</sup>, famoso por su conducta de libertino y futuro arrepentimiento que lo llevó a ingresar en el convento de *La Caridad*<sup>10</sup>, lo que vino a mostrarse imposible por el surgimiento de datos relacionados con su muerte en el año 1627 y por ser *El burlador* comedia ya representada en España en un momento anterior<sup>11</sup>; en el conde de Villamediana, madrileño y sensual conquistador de mujeres<sup>12</sup>, llevándonos la

---

<sup>9</sup> Lo encontramos fuertemente refutado por Said Armesto, diciendo lo siguiente: “Dejo a un lado, como de ningún valor, la manoseada y traída leyenda de Mañara. Es dato a todas luces recusable”, y añadiendo páginas después: “Contribuyó mucho a acreditar ese paralelismo falso el novelista Mérimée [tratase de Prosper Mérimé, que recrió el personaje Don Juan en *Les âmes do purgatoire*, 1834], que refundió ambos temas y los relaciono con la conseja”; o sea, los temas del joven conquistador y del ultraje del muerto, de que hablamos, y la leyenda que de la derivó el mito, sobre la que más adelante nos pronunciaremos durante nuestro texto (Said Armesto, Víctor, op. cit., pp. 84 y 88).

<sup>10</sup> Un arrepentimiento que veremos muchísimo más adelante igualmente forjado en el Don Juan del Prado y Ramos, de Azorín, que después de haber amado y haber pecado ingresa en un convento y se convierte en el tranquilo y buen Hermano Juan (Azorín (José Martínez Ruiz), *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974).

<sup>11</sup> Véase lo que hemos dicho en la nota nº 4, donde aludimos a que Doña Blanca de los Ríos considera que la comedia *El Burlador* como habiendo sido escrita por Tirso de Molina hasta el año 1916; y en la nota nº 6, que refiere la información de Alberto Xavier sobre el mes de abril del año de 1622, como la fecha de la primera representación de esta comedia. Pero sobre la imposibilidad aludida, que hace chocar tiempos, véanse las palabras de Said Armesto cuando advierte que “Don Juan braveaba en los teatros desde muy antes de 1625” (op. cit., p. 172).

<sup>12</sup> Cf. Marañón, Gregorio “Villamediana una vida donjuanesca” (in op. cit., p. 102 e ss.), donde el autor al explicar la vida libertina, el comportamiento, la fama de seductor y los amores reales del conde, supuestamente con la dama de compañía de la reina Isabel de Borbón, la portuguesa D. Francisca de Távora, amante del rey Enrique IV (padre de aquella), así como los motivos de su asesinato y la lírica que suscitó, dice: “Como el Burlador, sufrió destierros del rey; y tuvo que huir a Italia, donde también deslumbró a todos por sus magnificencias y por sus cínicos desafíos. Vivió algún tiempo en Andalucía. Y para que nada falte al parecido, se llamaba don Juan: don Juan de Tassis; es decir, casi Don Juan Tenorio” (p. 104); pero, no sin antes advertimos para que “el nombre de Don Juan Tenorio, que ha despistado a los

investigación hasta el nombre de don Juan Joffre Tenorio, comendador de la Orden de Santiago desde 1336 y personaje histórico en torno al cual se fue erigiendo, sin que se sepa muy bien cómo ni por qué, la leyenda del seductor depravado, lo que también se dejó de lado debido a la falta de registros que lo pudiesen comprobar<sup>13</sup>; en la persona de Diego Gómez de Almaraz, antepasado de la reina D. María, *la Brava*, cuyo apodo había sido *o convidado de piedra*, refiriéndose a él Alejandro Matías Gil en *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII*, donde cuenta su biografía<sup>14</sup>, o en la de un Juan Tenorio, que fue camarero mayor del Rey Pedro, o en la del propio D. Pedro<sup>15</sup>; tal como se supuso poder venir su apellido Tenorio de una historia trágica que había implicado una ilustre familia llamada Ulloa y residente en Sevilla en el siglo XVII<sup>16</sup>, o

---

investigadores, no tiene valor histórico alguno. Siempre ha habido en España hombres de este apellido. Algunos fueron, en efecto, donjuanes locales o de garito y arrabal, pero sin la grandeza del que que había de infundirse en un mito eterno. Tirso de Molina invento, sin duda, este nombre al azar” (p. 101), e que este grande e inmortal héroe “tenía que llamase, para convertirse en símbolo, Juan Tenorio. Juan: el nombre que evoca al discípulo visionario y dulce, amados de as mujeres, siempre cerca de ellas; el del rostro femenino y los largos cabellos. Y Tenorio: que quiere decir “tener”, “poseer”; y, a la vez el tenor, el hombre de la voz equívoca, cuyas notas vuelan como flechas envenenadas en la serenata nocturna” (p. 102).

<sup>13</sup> Véase Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*, Ed. Universidad de Salamanca, 1996. Estudio monográfico empeñado en descubrir un nombre asociado al surgimiento del héroe, pero que no llega a una conclusión sobre el mismo; sin embargo, y en relación a este aristócrata Sevillano, señala el investigador que la obra británica *Don John*, de *Shipman's Tale* apareció luego después de su muerte y que fue la manifestación literaria que hizo con que surgiesen muchas otras, de entre las cuales, *El infamador* de Juan de la Cueva, representada en 1581, un Don Juan salmantino de inicios del siglo. XVII, en la novela *Engaños deste siglo y historia sucedida en nuestros tiempos*, de Francisco Loubayssin de la Marca, en 1615, y una pieza alemana del teatro jesuita (*Geschichte des Grafen Leontio, der, durch Machiavel Liverderbt, unselig zu Tode Kam*), también en ese mismo año de 1615, a la que nos referimos a continuación.

<sup>14</sup> Cf. Bévotte, Gendarme de (*op. cit.*, p. 24), donde el autor se dirige a una información recogida de M. Cotarelo, que cita la posibilidad de esta fuente, pero concluyendo, sin embargo, así: “Nulle part il n'est question des amours d' un Don Juan Tenorio et de sa fin surnaturelle” (*ibidem*, p. 25).

<sup>15</sup> Cf. Rico, Francisco y Aurora Egido (*op. cit.*, p. 465): “La evidencia de que Don Juan Tenorio fue Camarero Mayor del rey Don Pedro (hijo y sucesor de Alfonso XI), y de que la familia de los Tenorios es poderosa con ambos reyes, nos obliga a ver *El burlador* dentro de un cuadro dramático más amplio: *Deste agua no beberé*, con el rey Don Pedro de protagonista y Juana e Diego de personajes que crecen a su sombra, y *El rey Don Pedro en Madrid*, en que Don Pedro debe juzgar la conducta de un infanzón que actúa como don Juan Tenorio, y al mismo tiempo repite elementos del propio Don Pedro. Parece claro que para el trazado del personaje teatral de Don Juan, Claramonte [presumible autor] se ha inspirado, en mayor o menor medida, en rasgos del *vendaval erótico* que efectivamente era el rey Don Pedro, que, además, completa su leyenda con elementos clásicos de la historia del Comendador: la Sombra del clérigo al que mató, que va a reaparecer para anunciar su muerte”.

<sup>16</sup> Hipótesis apoyada en un texto de autor anónimo, del siglo XVII, donde se lee que Tirso de Molina fue el primero en dar cuerpo a la historia que reposaba en fuentes reales, demostrando que un Don Juan había vivido en Sevilla con su familia legítima, que los Tenorios eran ahí gente importante y que lo que el drama traía de aventura y de carácter del héroe era verdad, que la capilla y la estatua de mármol del comendador Ulloa, a quien aquel había robado a su hija y luego asesinado, habían existido en el siglo anterior (XVI), estando este enterrado en el convento de S. Francisco, y que habían sido destruidas en un

de poder haber venido de un cualquier Tenorio Portugués, por ser un apellido muy común en la época, aspecto defendido por nuestro historiador Teófilo Braga<sup>17</sup> pero refutado por Said Armesto, con el argumento de que en España había muchas familias con este mismo nombre y por lo tanto no era necesario que el creador de Don Juan utilizase una figura extranjera para designar el personaje, a pesar de reconocer que los Tenorios tuvieron su origen en Pontevedra y que era un apellido muy extendido en Portugal<sup>18</sup>.

Así, y teniendo en cuenta que de todas estas perspectivas, ninguna se puede afirmar como verdadera, por ser dudosas, improbables o imposibles de comprobar, se pasó a considerar el personaje de *Don Juan* como puramente legendario; o sea, como perteneciente a la imaginación, a la ilusión y a la divagación populares, forjadas, sin embargo, como sabemos, en hechos, temas y tiempos en los que hay un innegable fondo de realidad, que se intentó deslindar.

Por otro lado, y mucho antes de haber surgido los textos dramáticos *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* y el anónimo *¿Tan largo me lo fiáis?*, ya hace mucho tiempo que habían acontecido en España obras como *El infamador*, de Juan de la Cueva, representada en 1581 y que fijó los nombres de Juan Tenorio y de Gonzalo de

---

incendio, porque los monjes franciscanos, poderosos en Sevilla, al querer poner fin a los excesos del supuesto Don Juan, divulgaron que él allí había ido a insultar a la estatua y que esta lo había hecho sumergir en las llamas del infierno. Pero en relación a esta historia, relatada por Gendame de Bévotte, dice el propio, comentándola, que “quant à l’existence dans le convent des Franciscains d’une chapelle et d’un tombeau appartenant aux Ulloa, elle ne saurait établir la vérité du conte qu’aux yeux du gardien intéressé à l’entretenir” (*op. cit.*, p. 24), ya que nunca ningún historiador sevillano hizo ninguna referencia a la tumba, a la muerte o a la capilla referidas, por mucho que se hubiese escrito sobre el orden de los franciscanos. A esta historia también alude Joaquín Hazañas y la Rúa (*Génesis y desarrollo de la leyenda de Don Juan Tenorio*, Sevilla, Librería Imprenta de Izquierdo, 1893, pp. 10 e 11), bajo el mismo pretexto de invalidar el intento de haber pretendido algunos estudiosos encontrar el motivo y el nombre del héroe Don Juan, en el concretismo de una historia real, y de manera similar lo escuchamos y terminar: “Ninguno de los historiadores de Sevilla alguno de los cuales, como Zúñiga, describe minuciosamente los enterramientos del convento de San Francisco, menciona Capilla ni sepulcro de los Ulloas, ni refiere caso alguno memorable sucedido en aquella Iglesia”.

<sup>17</sup> Braga, Theophilo (*As lendas Christãs*, Porto, Livraria internacional de Ernesto Chardron, 1982, pp. 88-89): “O nome de Tenório, com que se personifica a lenda de D. João, não é hespanhol, mas sim portuguez, usado no princípio do século XV. Um prelado portuguez que occupou o archiepiscopado de Toledo, D. Pedro Tenorio, e que viveu na prança de D. João I de Castella, era natural de Tavira e filho de João Tenorio, *commnedador* de Estepa, da ordem de S. Thiago. Este prelado foi muito odiado pelos outros bispos hespanhoes, e perseguido pelo partido contrário a D. João I de Castella, depois da morte d’este rei. O apellido de *Castro*, de sua mãe, levaria a confundil-o com o infante D. João, filho de D. Iñez de Castro, deshonorado pelo assassinato de D. María Telles, fazendo-se assim o agrupamento odioso dos dois nomes: D. João Tenorio. Mira de Amescua na sua comedia *El esclavo del demónio*, tem por protagonista um seductor portuguez. O poeta Tirso de Molina dramatisou por vezes, assumptos de Portugal”.

<sup>18</sup> Cf. Said Armesto, *op. cit.*, pp. 51-52.

Ulloa, lo que demuestra que en Sevilla ya se había instalado el tema y la historia del seductor<sup>19</sup>; *El rufián dichoso*, de Cervantes, en 1600; *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, en 1612, y la novela *Engaños de este siglo y historia sucedida en nuestros tiempos*, de Francisco Loubayssin de la Marca, en 1615. Así como en Alemania había aparecido, en el mismo año, una obra de teatro escrita y representada por frailes jesuitas de Ingolstadt, de título –*Geschichte des Grafen Leontio, der, durch Machiavelli verderbt, unselig zu Tode Kam*<sup>20</sup>, enfocando exclusivamente en el aspecto de la profanación del muerto, y aquellas, el del hombre seductor. Es decir, creaciones, que por presentar las características del disoluto impulsivo (donde en realidad no sería difícil ver las características de las figuras que anteriormente hemos señalado), o los del difunto ultrajado por el héroe que es amonestado y punido, forjaban en separado lo que tanto *El burlador* como *El tan largo* reúnen, formulando un carácter de héroe que habría de divulgarse y de ser el fruto de abisales explotaciones.

Por lo tanto, y concluyendo, si ha sido por la coexistencia de los dos temas que apuntamos, que los críticos se han dispersado, pero, como hemos visto, han convergido, llegando el primero a ser más preponderante sobre el segundo, dadas las transformaciones por los que vemos pasar al héroe, que de joven, a arrogante, impío, engañador de mujeres, a viejo seducido, a suplicante y apasionado por una, se mantiene en un perfil de seductor, y dado el esbatimiento en que cae la figura del muerto ancestral, que de estatua viva y aterradora pasa a su desaparición o a imágenes simbólicas de la muerte, fue curiosamente este aspecto, lo de la muerte, y no el otro, lo que suscitó diversas opiniones que nos ofrecen una visión general de investigación intensa y dinámica. Tan intensa y dinámica, que incluso seguiremos viendo los críticos de los siglos XX y XXI preocupados en interpretar las razones de la presencia de la muerte y la de profanación que la provoca, así como en intentar entender sus orígenes, lo que los ha llevado a una profusión de aspectos que atestiguan como pruebas y que nos siguen

---

<sup>19</sup> Cf. Hazaña y la Rúa, *op. cit.*, p. 12; cf. igualmente, Braga Theophilo, *op. cit.*, pp. 92-93, donde el autor (citando Marqués de Valmar, en su discurso de recepción a José Zorrilla, proferido en la Academia española, a 31 de mayo de 1885) nos da cuenta de todas las comedias que antecedieron o que precedieron (de cerca) *El burlador*, así como de las fechas en que surgieron. Sin embargo, en relación a los dramas que a continuación referenciamos, fue siendo nuestra información recogida en varias obras críticas sobre esta materia, que a continuación citaremos y que los van enunciando, de forma a exponer una panorámica global y explicativa que demuestra lo mucho que, bajo una misma perspectiva, fue creado en el tiempo de Tirso de Molina.

<sup>20</sup> Cf. Bévoite, *Gendarme de*, *op. cit.*, p. 33.

remetiendo para hallazgos de textos que colisionan en la intemporalidad y que no dejan fijar una fecha en concreto ni el nombre del autor específico que lo pueda determinar.

Sin embargo, de lo que parece no haber duda es de que fue en la leyenda oral, en el *cantar de giesta*, en la balada y en el romance, provocadoras de varias versiones de una, instalando variantes que prolijamente se propagaron en una época medieval en que estaban lectura y escritura reservadas a eruditos (no es casualidad que el teatro de orozca dentro de la iglesia, siendo primeramente representado en iglesias por curas y por diáconos, antes de extenderse a los palacios y la plaza pública en los patios particulares de las casas)<sup>21</sup>, que se encuentran las razones del nacimiento de cada uno de los componentes (la de la seducción y la de la muerte) que subyacen a la primera obra barroca a partir de la cual partió la investigación, lo que ha que dificultado mucho un trabajo de reconstitución.

Así, y consolidando lo que anteriormente hemos dicho, parece ser indiscutible que para entender el lugar de nacimiento de la figura de Don Juan, que ganó vida y se hizo famoso a través de la versión erudita que fue *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, debe considerarse la comedia en la duplicidad de concupiscencia y del macabro que encierra<sup>22</sup>, en concreto, por las posesiones de Isabela, Tisbea, Arminta y el intento de Ana, y por la convivencia en dos cenas con la estatua del comendador Ulloa, que se anima y que mata, lo que lleva a la percepción de un determinado efecto moral, particularmente resurgido de la escena de la segunda cena fúnebre donde el héroe es castigado en un fulgor que simboliza el *terminus*, permaneciendo en el aire la idea de que el territorio de los muertos es sagrado y un campo para ser respetado, y de que permanecen estos perpetuados en un poder que es necesario venerar. Así como de aquí se extrae la idea de una justicia inminente y de una moralidad apropiada, dada la restauración del orden, la exaltación del Bien (representado por la estatua) y el exterminio/castigo del Mal, que el propio héroe en sí mismo ostenta.

---

<sup>21</sup> Vide *supra*, nota nº 8.

<sup>22</sup> Como lo alega, además, Said Armesto, al realzar que es en el tema de la invitación y en las leyendas populares que deben buscarse los primitivos gérmenes del mito de Don Juan (*op. cit.*, p. 99), y como nos muestra Farinelli, cuando en su estudio sobre los orígenes del mito de Don Juan, aconseja a que “convien distinguire nella leggenda del Don Giovanni due parti: la prima comprende la *vida* gaudente e de conquiste dell’eroe; la seconda narra la sua fine, l’invito alla statua, il fúnebre banchetto, ed é una leggenda própria, quella del Convitato di Pietra” (Farinelli, Arturo, “Don Giovanni: note critiche”, in *Giornale storico della Letterature italiana*, XXVII, 1896, p. 16).



Así, y en relación a la eterna cuestión que se plantea y con la que siempre nos encontramos en la crítica diversificada: de que se habrá auxiliado el creador de *El burlador de Sevilla y convidado piedra* para consagrar la muerte, en una producción en la que vida y conquista son durante gran parte del tiempo su fuerza motriz, lo que sigue llevándonos a la misma respuesta perenne: en lo que es místico, interminable y no puede resumirse ni definirse en una sola frase que concretamente lo demuestre o lo compruebe, no será demasiado avanzar, que posiblemente, y en primera instancia, se habrá este afincado en las ganas de moralizar la sociedad barroca a la que perteneció, o de hacer con que se cuestione, ya que a principios del siglo XVII todavía se sentía el vestigio del peso de la Inquisición que había votado la fuerza de la razón y del ser a oscurantismo y a miedo, ya se sentía el gusto de la época del Renacimiento que trajo luz y dimensión y que acometió a excesos.

Esto es lo que Said Armesto deja entender, cuando a propósito de la comedia nos dice que “Don Gonzalo y su desafío por Don Juan, en cuanto persona y en cuanto estatua, representa el desafío a la iglesia y a la orden, al propio Estado”<sup>23</sup>, y cuando añade que “anterior a Tirso se encuentran todos, absolutamente todos los elementos embrionarios de *El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra*”<sup>24</sup>, refiriéndose a comedias producidas por muchos dramaturgos interesadas en destacar la caracterología del irreverente perverso<sup>25</sup>, y a versiones donde aparece el aspecto profanador, que, por supuesto, no aparecieron sin más. Del mismo modo que Gendarme Bévotte lo destaca, aunque de una forma menos evidente, al considerar poco probable que Tirso de Molina haya conocido la pieza alemana de los frailes de Ingolstadt (lo que también dice Armesto<sup>26</sup>), pero revelando que sin haber derivado una de la otra habrán tenido sin embargo el mismo origen, un mismo antepasado común<sup>27</sup>, destacándolas como basadas en un objetivo de moralización.

---

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 255.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>25</sup> “Aquellos tumultuosos héroes de desenfreno sensual y arrojo temerario, tales como el Leucino, de Juan de la Cueva, el Enrico y el Don Jorge, de Tirso, el Don Pedro y el Don Gil, de Mira de Amescua, el Octavio y el Leónido, de Lope [...], del empalme de entrambos temas, brotó armado y pujante sobre los prosencios castellanos la figura de Don Juan” (*Ibidem*, p. 260).

<sup>26</sup> Cf. *op. cit.*, 213.

<sup>27</sup> Cf. *ibidem*, p. 33.

Efectivamente, y repensados los dos dramas, cuya trama del alemán no es muy diferente, al construir un héroe, Leontio, como conde pervertido por las ideas de Maquiavel, que no creyendo en la vida eterna y pasando un cementerio, encuentra una calavera, le da una patada y la desafía a cenar, esta acepta la invitación, apareciéndole en forma de un monstruo huesudo que se sienta a su mesa a cenar y que dice, ante el asombro de los presentes, ser su antepasado Gerontius que vino para castigarle y mostrarle la inmortalidad, matándole y llevándole al infierno, donde pertenece, se verifica el desarrollo de lo que corresponde a la vertiente segunda de *El burlador*, o sea, al episodio del vivo y del muerto en una cena (aspecto, que su título bien destaca por el uso de la copulativa "y" (y *convidado de Piedra*), a pesar de no poseer, como este, la retribución de la invitación, un punto cardinal que estruendosamente los aparta y con que justifica Armesto no poder este texto haber derivado, del alemán<sup>28</sup>.

Pero lo que se sabe, por ser lo que puede ser demostrado, es que surgieron a lo largo de la Península Ibérica, historias, en verso y en prosa, que siendo muy anteriores o posteriores a la que *El burlador* enfoca, presentan una doble invitación al muerto, y por lo tanto, la cadena secuencial: héroe (provocador)–muerto (provocado)–invitación a cenar–aceptación de la invitación–resurgimiento del muerto–invitación a cenar (muerto) –invitación–aceptación de la invitación–castigo, o absolución final del héroe, lo que es promotor de un sentido de agresor–agredido–punido que fija la moralización, llevando a poder afirmar estar ante invariantes necesarias para confirmar la existencia de un mito. Por mucho que en el de Don Juan veamos alterar las características del muerto (calavera, esqueleto, estatua, monstruo huesudo, difunto, sombra, espectro, ahorcado), del héroe (nuevo, viejo, soldado, estudiante, juez con o sin honor), del espacio donde héroe-muerto se cruzan (campo, cementerio, iglesia) y dónde se vuelven a encontrar (casa, iglesia, cementerio), que presentan estas el elemento sagrado (cura, misa, insignia), o la forma diferente como terminan –con la condena, la amonestación o la absolución del héroe, por el muerto ofendido o por el porte de la insignia.

---

<sup>28</sup> Efectivamente, así lo distingue Said Armesto: “El drama castellano conserva tres notas cardinales, típicas, características, que se corresponden cabalmente con los cuentos y romances, y que ni por semejo aparecen en el Leontio jesuítico de 1615 –el tipo del burlador, del mozo disoluto, valiente, mujeriego, tipo esbozado ya por Lope en numerosos dramas suyos [Leontio es solo ateo y blasfemo. El Don Juan de Tirso es un mozo sensual, fogoso, aturdido]; segundo –la estatua vengadora, cuya identidad con el muerto es circunstancia peculiar de nuestra tradición indígena; tercer –el doble convite –pormenor que engrana la obra de Tirso con nuestros cuentos y consejas, del mismo modo que estas se ligan con todas las versiones de Bretaña” (*op. cit.*, pp. 232-333).

Así, lo que queda claro es que habrán sido estas historias, casi iguales, basadas en un mismo elemento común que se volvió el eslabón fuerte que las unió, y que, en esencia las iguala, por cuanto las influenció.

De hecho, hoy se acepta y es dado como irrefutable por los varios historiadores que intentaron descubrir los orígenes del mito de Don Juan, que habrá sido el romance popular hispano de *O galã e a caveira*, datado del siglo XII, que recorrió Europa y que llegó al pueblo alemán, sin que pueda reconstruirse fielmente el proceso por el que pasó, el responsable por toda esta igualdad, habiendo inspirado por lo tanto, no sólo la vertiente de lo profano que se desarrolla en *El burlador ...*, como el texto de los jesuitas de Igolstad. Y hay varios factores que lo hacen creer. En primer lugar, por ser un romance oriundo de un tiempo muy anterior al de las comedias de que hablamos; segundo, por tener una trama, en su esencia, similar: un impío jugueteo encuentra una calavera en un camino por donde accidentalmente pasa, la golpea y la invita a cenar; esta comparece y lo castiga con la muerte y recordándole que con los muertos no se juega; pero en última instancia, y sobre todo, por integrar la temática de la “invitación” del muerto, lo que lo habilita a ser originario del mito<sup>29</sup> y aparta un sinnúmero de otras leyendas, que no lo incluyen, de la posibilidad de serlo.

Ramón Menéndez Pidal, ilustre filólogo e investigador que mucho ha invertido en la descodificación de la génesis del mito y que afirmó haber sido el drama alemán una variante de *O galã e a caveira*<sup>30</sup>, romance sistemáticamente nombrado como originador de un inconmensurable número de versiones sobre fatuos pecadores y calaveras o cadáveres afrontados que se vengan de la ofensa hecha, destaca en un poema recogido en la provincia de León, donde se encuentran recreados al mismo tiempo el cuadro de la figura del galán y del desafío al muerto<sup>31</sup>, como en *El burlador*

---

<sup>29</sup> “El verdadero tema informador, el fondo matriz de la leyenda del CONVIDADO es EL CONVITE. He aquí, por consiguiente el núcleo donde hay que devanar los hilos de la indagación. Para estudiar con fruto la leyenda del CONVIDADO, es menester colocarla a esa luz, partir de ese punto capital. Todo lo que no sea abordar en tal respecto el problema de sus orígenes, es sesgar la cuestión, eludirla, marrar su blanco. / El eje de toda la leyenda, el centro a do convergen absolutamente todos los radios de la ficción vulgar que dio ser, nutrimento y desarrollo al CONVIDADO de Tirso de Molina [?], no está en la vivificación de una estatua, ni en la afrenta sacrílega seguida de la aparición del muerto. Está en el ato imprudente de CONVIDAR Á UNA CENA al muerto o a la estatua que le sirve de contrafigura” (*ibidem*, p. 115).

<sup>30</sup> Cf. Ramón Menéndez Pidal, “Sobre las orígenes de *El convidado de piedra*”, Estudios literarios, Madrid, Atena, 1920, p. 107.

<sup>31</sup> Más concretamente en el pequeño Pueblo de Curueña, habiendo sido recogido por su Hermano Juan, como dice, informando igualmente que apareció por primera vez en la *Antología de poetas líricos de Ménendez Pelayo*, vol. X (Ciudad Editorial, 1900), bajo la forma de resumen. Transcribimos los pasajes que muestran lo que en nuestro texto afirmamos: “Pa missa diba un galán, / Caminito de la iglesia [...]. /

de Sevilla y convidado de piedra, y se refiere a un cuento portugués ("A mirra"), recogido en Algarve y muy divulgado en Portugal, de que nos da cuenta Teófilo Braga<sup>32</sup>, afirmando que son versiones de la leyenda del invitado. Y en respecto a estas, las inserta en lo que consideró como un primer grupo de derivación, por la razón de que la invitación se hace a una calavera o esqueleto (a mirra), separándolas de un otro, donde inserta las que presentan una invitación del héroe hacia una estatua, lo que obviamente, tiene mucho más que ver, como sabemos, con el drama atribuido a Tirso. Y de este grupo, destaca una romance oral datado del inicio del siglo XI, de 1005, encontrado en Riaza, donde el difunto es de piedra y donde el sujeto que lo desafía es, tal como en el cuento "A mirra", salvado por la presencia del elemento religioso<sup>33</sup>, lo

---

En el medio del camino / Encontró una calavera; / mírala muy mirada, / y un gran puntapié le diera / Arrebañaba los dientes / Como si ella se riera. / –“calavera yo te brindo / Esta noche a la mi fiesta.” / –No haga burla, caballero; / Mi palabra doy por prenda.” / El galán, todo aturdido / Para casa se volviera; / Todo el día anduvo triste, / Hasta que la noche llega. / De que la noche llegó, / Mandó disponer la cena. / Aun no comiera un bocado, / Cuando pican a la puerta; / Manda un paje de los suyos / Que saliese a ver quien era. / –“Dile, criado, a tu amo / Que si del dicho se acuerda.” / –“Dile que sí, mi criado, / Que entre pa’ cá norabuena” (*ibidem*, pp. 113-114).

Se encuentra igualmente el referido poema en edición digital de la Biblioteca Nacional de Lisboa: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5219.pdf>

<sup>32</sup> La presentamos como resumem, citando algunas partes: Um Chico bromista que quier dar una fiesta en el día de su cumpleaños, se dirige a casa de todos sus amigos y los invita a cenar con él. Cuando regressa encuentra otro amigo en la puerta del cementerio y también lo invita, përo babiendo quedadose a hablar cin él, mira hacia una mirra aún revestida de carne y bromeando le dice: “–Se quieres vir também ao banquete dos meus anos...”, y esta responde: “–Lá irei”. Por la noche, se bailó y después de estar todos en la mesa, cuando empezó a dar medianoche la mirra lamó a la puerta y entró vagarosamente. El chico que abrió la puerta reculó espavorido, esta se sento en su plaza y después de haber participado en el bnquete, le dijo antes de retirarse: “Pois bem, já que fizeste o favor de me convidar para o teu banquete de anos, também aqui te convidado para manhã a esta hora ires cear comigo”. Este se quedo amedrontado, busco el consejo de un cura y se salvó por haber aparecido a la mirra cubierto con la capa con la que aquel decía la misa y que le había prestado, habiéndose salvado por esto (Braga Theófilo, *op. cit.*, pp. 83 e ss.). Sobre este cuento, difundido ampliamente en Portugal, el autor dice que le fue contado por su amigo y escritor, Reis Dâmaso, y que también lo oyó a un estudiante de Guimarães, al inicio de su carrera en 1862 (cf. *ibidem*, p. 85).

<sup>33</sup> Transcribimos, del mismo, algunas partes:

“Un día muy señalado / Fue un caballero a la iglesia, / y se vino a arrodillar / Junto a un difunto de piedra. / Tirándole de la barba, / Estas palabras dijera; / “Oh, buen viejo venerable, / ¡Quién algún día os dijera / Que con estas mismas manos / Tentara a tu barba mengua! / Para la noche que viene / Yo te convidado a una cena [...]. / Llama el difunto à la puerta, / Preguntan: ¿Quién es quien lama? [...] / Anda page, y dile tu amo / Dile si no se acuerda / Del convidado que tiene / Para esta noche a la cena [...]. / “Cena si quieres cenar / Que ya está la cena puesta. / –Yo no vengo para cenar, / Vengo por ver como cenas; / Vengo por ver se cumplías / La palabra que tiés puesta. / Para la noche que viene / Yo te convidado a otra cena [...]”. Muestra seguidamente el texto que después de haberse aquel confesado y proveído de un escapulario, se salvó del castigo de la estatua cuando fue a su encuentro (Pidál, Ramón Menéndez, *op. cit.*, pp.121-124).

que permite comprobar la extrema antigüedad de la inserción de la estatua de piedra, en versiones, como el *El Burlador*... ostenta, determinando así un origen más remoto.

En una crítica más reciente y ya nuestra contemporánea, José Manuel Pedrosa, con el fin de apartar la idea preliminar de que el mito de Don Juan es exclusivamente español y mostrarlo como casi universal, se refiere a una categoría de historias derivadas de lo que los folcloristas llaman de *cuento-tipo*, siendo su título original, *La calavera ofendida* (–“The offended Skull”) y estando archivado en un catálogo de cuentos universales<sup>34</sup>, que originó versiones cuyas tramas obedecen al principio de la ofensa burlesca al muerto y de la invitación funesta, de que está apartada, como en la versión de los curas alemanes, la componente erótica-sexual. Refiere que estas versiones aparecieron en diferentes países de Europa y fuera de Europa<sup>35</sup> y en varias provincias de España<sup>36</sup>, y que muestran las variables de ser un borracho, un recién casado, un caballero respetuoso, o un ahorcado colgado en la soga, un muerto o una estatua, las figuras que representan respectivamente el que desafía y el que es desafiado, así como la del héroe visitar los mundos del cielo o infierno, de donde regresa. No aludiremos en detalle a las versiones que el autor transcribe<sup>37</sup>, ya que lo que nos importa

---

<sup>34</sup> Cf. Pedrosa, Manuel José, “El mito de Don Juan y el cuento tradicional de El cadáver ofendido”, in *Hecho Teatral* nº 7, 2007, pp. 63-90. En relación al cuento que referimos es este referenciado en la p. 68 de este estudio como estando catalogado con el número 470A, en el catálogo de Jörg Hans-Uther, que aparece así citado: *The types of International Folktales. A classification and Bibliography, Based on the System of Anti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica, 2004.

<sup>35</sup> “De acuerdo con el catálogo de Aarne-Thompson-Uther, versiones orales y tradicionales de este relato han sido registradas en Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania, Noruega, Dinamarca, Islandia, Escocia, Francia, España, (incluido el País Vasco), Portugal, Holanda, Frisia, Flandes, Alemania, Suiza, Austria, Italia, Hungría, Macedonia, Rumania, Polonia, en la tradición gitana, en el Canadá francés, en la República Dominicana, en Chile, Peru y Brasil” (*ibidem*, p. 69).

<sup>36</sup> “En su magno catálogo de cuentos folclóricos españoles, Júlio Camarena Laucirica y Maxime Chevalier dieron fe de una versión de Ciudad Real, otra de Granada, dos de asturianas, una de Segovia, otra de Salamanca y una más de Cádiz; y además, de tres gallegas, dos vascas, una dominicana, una peruana, dos chilenas, y unas pocas portuguesas. Existe otra documentada en Aragón [Carlos González Sanz, *Catálogo tipológico de cuentos folclóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996], y una más en O valeo-Ortigueira, La Coruña [Camiño Noia Campos, *Contos galegos de tradición oral*, Vigo, Nigra Trea, 2002, pp. 182-183]” (*ibidem*, p. 71).

<sup>37</sup> Presentamos, sin embargo, los pasajes de las versiones mencionadas por este autor, que permitirán entender la diversidad que apuntamos, concretamente en lo que dice respecto, como hemos dicho, a la diferencia del muerto, a la edad y posición social del protagonista que lo ultraje y a la ida y retorno del mismo de los mundos celestial e infernal, que conoce por la mano del ofendido.

Así, en la versión que es destacada como recogida en el pueblo de Terrinches, provincia de Ciudad Real, cuyo título es: *El ahorcado convidado*, leemos: “Uno que pasó, un chulo, y había un ahorcado, y dice: / –¡Ah, estás ahorcado! Pero esta noche me caso –dice–, te convidó a la boda [...]”, y se ve ser la invitación hecha en un día de fiesta, dada por el joven que desafía al muerto, como en el poema recogido por Menéndez Pidal, donde el muerto es invitado para su cumpleaños (véase nota nº 31). En la

realzar es que son los actos de desafiar/ofender, más allá de la tumba, y el de castigar, lo que permanece en el tiempo e inspira una intención moralizadora, demostrando que los orígenes del mito pasaron por un proceso que lo habrá cristianizado y adaptado a diferentes sociedades, para mostrar el peso de lo religioso y llevar a intimidar, alejando la idea de transgresión sexual; y tal vez sea esta la principal razón que hizo que prevaleciese y transcurriese civilizaciones diferentes, durante más de 300 años.

Pero lo que se vuelve extraordinariamente interesante en este estudio Pedrosa, es el hecho de aludir a una versión donde la calavera es femenina y el joven que la molesta lo que viene a ser y a quedarse perenemente por ella molestado, al constatar que había cenado con la muerte disfrazada de mujer, suicidándose y quedando perpetuado en un sufrimiento más allá de la tumba<sup>38</sup>, aspectos que nos hacen pensar en lo que algunos críticos vieron en relación al *El burlador de Sevilla y convidado de*

---

segunda, proveniente de Canaria, encontramos: “Un Señor de este pueblo, iba un día de paseo con otros varios y por echársela de curro al pasar por el cementerio vio a una calavera y le tocó con el bastón en la cabeza, diciéndole: “Mañana estás convidado a almorzar [...]. Yo he venido a su convite, pero ahora lo convido para que dentro de 10 días, me haga una visita y me acompañe a comer [...]. Salió la calavera a recibirlo y lo condujo a una habitación suntuosamente arreglada. / Al poco tiempo, principiaron a servir la comida y noto el caballero que tres señoras lo hacían. La primera muy compuesta entraba de frente y era muy amable, la segunda de medio lado y con malos modos, y la tercera de culo y con cara de diablo. Admirado le preguntó al cadáver qué significaba aquello, a lo que contestó que había casado tres veces; que con la primera mujer se llevó bien y por eso estaba contenta; que con la segunda tuvo porción de refunfuños, y por eso estaba enfadada; con la última siempre estuvo de pleito, y por eso no quería mirarlo. Añadiendo: “Y tu da gracias al cielo porque yo estoy en gracia de Dios, porque, si no, te llevaba ahora al infierno. Que eso te sirva de lección para que respetes las almas del otro mundo, ¡Vete! / El caballero salió atemorizado, jurando no volver a bromear con cosas sagradas”. En la tercera, *El cadáver ofendido*, es un joven que molesta al muerto siendo llevado al infierno: “Una vez había un hombre colgado de un árbol. En ese momento un joven pasaba por ahí y se burló del hombre colgado. Se puso a tirarle piedras y a decirle que se le siguiera, y se fue [...]. El alma del ahorcado entró en casa y se llevó al joven al infierno”. Y en la cuarta, sucede lo mismo, pero ahora siendo un hombre rico que provoca el cadáver de un pobre, lo que no le es perdonado:

“Dicen que una vez se encontraba en lo cementerio del pueblo un grupo de campesinos haciendo una sepultura para enterrar a un señor que murió de manera natural; era un señor viejito y pobrecito [...]. Cuando se presentó un hombre alto, fornido, bien vestido, montando un potro azulejo [...]. / Vengo a invitarlos a mi junta de cortar arroz, habrá mucha chicha buena. / Hubo una pausa. En ese momento, el sepulturero sacó envuelta en una palada de tierra una calavera casi completa. De inmediato los campesinos se quitaron el sombrero y se santiguaron en forma reverente. El visitante se acercó a la calavera, le pegó una patada y le dijo: / –Tu también vai a la junta, Ñato pendejo, pa’ que tome chicha y coma buena comida a lo mejor te moriste de jambre [...]. / –Mire señor, Ud. me pateó en le cementerio, y ahora pagará su culpa. / El hombre huyó, se levantó, gritó y rezó. Cuando se sintió perdido, se abrazó con desesperación al púlpito, y allí lo encontró muerto el sacristán al día siguiente, cuando abrió la iglesia para la primera misa dominguera. / Los campesinos estaban seguros de que era un castigo de Dios por profanar a los muertos” (Pedrosa, José Manuel, *op. Cit.*, p. 73 y ss).

<sup>38</sup> Cf. *ibidem*, p. 78. Según el autor, versión digitalizada ([http://www.estasmuerto.com/leyendas/la\\_cena.html](http://www.estasmuerto.com/leyendas/la_cena.html)), y que, aunque no aparezca referenciada geográficamente por la persona que la transcribió, limitándose esta a informar sobre la actualización de aún ser contada en su pueblo, le suscitó curiosidad, por ser la prueba evidente de que, como dice, “los relatos más viejos y venerables son capaces de reciclarse y de actualizarse, con proteica energía, en toda época y lugar, incluyendo el hoy y el aquí (o el cualquier sitio)”, un aspecto que en su estudio defiende.

*pedra*, al mostrar su *Don Juan* como un engañador que en realidad es engañado (el *burlador* burlado), por querer poseer Aña y por ella ser desenmascarado, y por haberle matado a su padre y desafiarlo como estatua, pero llegar a ser por ella castigado, por los excesos cometidos.

Y es en esta óptica de amplitud – de composiciones, de derivación, de influencias, de diferencias y similitudes, demostrable de que el interés por los orígenes del mito de Don Juan es un tema que hoy en día aún requiere atención, por seguir rodeado de una niebla de incertidumbre y suscitar cuestionamientos que comienzan a desviarle de su típico españolismo, que nos presenta Antonio Rodríguez Almodóvar un juicio crítico defensor de un *arquetipo* del mito, firmado en dimensionalidad e importado en asociar el presente al pasado, refiriéndose a cuatro versiones con título, procedentes de la tradición oral hispánica, donde el héroe es un impío (*El incrédulo y la calavera*), un estudiante (*El estudiante y la calavera*), un soldado (*El soldado y la calavera*), y un juez borracho (*El borracho y la calavera*)<sup>39</sup>. Este, diferentemente recreado: en una versión del siglo XIV, como calavera ofendida, y en otra del siglo XVI, como borracho, que dando con el pie en una lápida del cementerio, cuando vuelve a casa, después de una noche de bohemia, es afrontado por un difuntor cubierto de serpientes, sapos y vermes, que invita a cenar y que pregunta quién es, y este contesta: “Yo soi lo que eres tú”, siendo que en esta versión ve Almodóvar los rastros del futurísimo *Don Juan de Mañara*, donde el protagonista se confronta a su propio funeral, y del romántico *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, que al final preguntándole a la estatua de quien era el funeral que pasaba “¿Y aquel entierro que pasa?”, esta le dice, “Es el tuyo”<sup>40</sup>; pero versión en la que también nosotros vemos similitudes con el drama de José Espronceda, *El Estudiante de Salamanca*, por también se centrar en la visión del

---

<sup>39</sup> Versiones, según el autor, recogidas por Aurélio M. Espinosa (*Cuentos populares españoles*, Madrid, 1946, pp. 140-141); las dos primeras, y por Arcadio de Larrea (*Cuentos gaditanos, I*, Madrid, C.S.I.C., 1959, p. 131) y Luís Cortés Vázquez (*Cuentos populares salmantinos*, Salamanca, Librería Cervantes, 1979, p. 163), las dos últimas, respectivamente (cf. Rodríguez Almodóvar, Antonio, *Don Juan a la luz del folclore –Aproximación a las fuentes orales del mito*, Bibl. Digital <http://www.weblitoral.com/estudios/el-mito-de-don-juan>). En relación a la teoría de *arquetipo*, que aquí defiende el autor, queriendo con esto decir, como explica, un modelo que abarcase todas las variaciones de versiones que puedan identificarse con el mito, nos remite para otros estudios suyos que le ayudan a clarificar: *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989; *El texto infinito*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004; y *Hacia una crítica dialéctica*, Sevilla, 1986.

<sup>40</sup> Zorrilla, Antonio José, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 223 (Acto III, cena II, Vv. 3716-17).

héroe sobre su entierro, al ser aquí Don Feliz llevado a ver el funeral de Don Diego que había acabado de matar, y el suyo.

Lo que se verifica es que se es hay un número sin fin de versiones populares, más o menos documentadas, más, o menos analizadas, que podrían perfectamente haber derivado del romance oriundo *O galã e a caveira*, y que, por muchas razones vinieron a ser transformadas, o que podría perfectamente haber sido el autor de *El burlador...* influenciado por este, y/o por cualesquiera otros, incluso la versión de Riaza, de la que nos habla Pidal, ya que fija esta aspectos, como la estatua de piedra, desafiada y punitiva, y que se hace evidente que fue la Península Ibérica antes del tiempo en que apareció, verdaderamente asolada por una proliferación de historias orales de este género, bajo las formas más variadas formas. Sin embargo, tal y como se señala Almodóvar, son nombres de referencia en este género de búsqueda, los de Aurelio Espinosa y Epplen Mackay, que habiendo analizado más de ochenta versiones de diversos orígenes, llegaron a la conclusión de que el arquetipo teórico europeo primitivo que habrá originado la leyenda de Don Juan, no integraba el elemento cristiano y que las versiones en las que el joven disoluto se salva por el uso de la reliquia, son posteriores, lo que sugiere ser el arquetipo anterior a la versión de Riaza (siglo XI) y a la leyenda *O galã e a caveira* (siglo XII). Además, y tal como nos hace ver, son banales los episodios de calaveras ofendidas y persecutorias que causan la muerte, recordando que surgen en todas las partes del mundo, inclusive en los indios de América del Norte<sup>41</sup>, lo que viene al encuentro de su idea defensora de la universalidad del mito. Pero a estas búsquedas, y aún según Almodóvar, se suman las de Aarne-Thompson y las de Vladimir Propp, formalista y cuentista ruso, que remiten para cuentos populares de origen bretón, inglés y judaico, reveladores de la constancia de la calavera ofendida e invitada, y para el hecho destacable de contener el sentido de la prohibición de tocar y/o ingerir el alimento del muerto, en el festín para el que este invita, bajo la pena de no poder el héroe regresar del mundo de las tinieblas en que cae (leyendas americanas e hispanas), siendo que lo que se encuentra en *El Burlador de Sevilla ...* y en muchos otros dramas contemporáneos (o posteriores, recordemos el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla), es que el Don Juan no llega a tocar en la comida que le ofrece el difunto, hecha de cenizas, de

---

<sup>41</sup> Cf. Espinosa, Aurelio M., *Cuentos populares españoles*, Madrid, 1946, p. 321 (así citado por Rodríguez Almodóvar, Antonio, *op. cit.*, p. 8).



ñas, de escorpiones y de víboras; tampoco a beber el vino, que en la versión original, se compone de hiel y vinagre.

Lo que por lo tanto concluimos, es que sea cual sea la recolección, la versión o el estudio que promueve su comparación, sean cuales sean la historias ancestrales que más se alargaron o que más, o menos, se deturparon, las descubiertas o las que eventualmente puedan aún surgir, sea cual sea el tenor u objetivo de la discusión creada en torno al iniciático Tenorio, las justificaciones encontradas para poder considerarlo como siendo de Tirso, de Andrés de Claramonte y hasta de Calderón de la Barca<sup>42</sup>, o las dudas que pululan en la búsqueda que hemos hecho, se inscribe lo que es precioso para el entendimiento de los orígenes del mito de Don Juan, en un misticismo y secretismo que lo sumerge en posibilidades y en una pluralidad de opiniones y creencias que acaban por levantar el extremo suelto de un velo que esconde un vasto contenido, de tácita sobrenaturalidad. Y en realidad, ¿no se insiere la ambición de la inagotable sexualidad masculina y del contacto con el desconocido *más Allá*, aspectos que fundamentaron el mito, esta línea de sobrenaturalidad? ¿Y no son el amor, el miedo, el castigo, la temeridad, el engaño, la muerte, como vemos tejer en sus primeras versiones, temáticas que hasta hoy vienen aprisionando la atención temblorosa del hombre y fomentando su creatividad?

Es cierto que el primordial y remoto romance *O galã e a caveira* conquistó espacio geográfico, que la imaginación, la ficción y la tradición populares le hicieron ganar alas, levantar vuelo y dirigirse a un mundo nuevo, que pasó a conquistar. Por eso el haber resurgido de la leyenda alemana de Leontio, en Italia, como teatro de

---

<sup>42</sup> Nos dice Alfredo Rodríguez López-Vázquez, al hablarnos de la autoría, que “en 1878, aparece una nueva *suelta* [...]. El problema es que esta *suelta* lleva un título diferente, *Tan largo me lo fiáis*, y da como autor a Calderón” (cf. *Atribuida a Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*; ed. cit., p. 11). Efectivamente, y como señala Alberto Xavier al enfocar la prolijidad de la creación barroca, Calderón de la Barca, igualmente sacerdote como Tirso, fue el nombre sonante en esta España antigua; “Tirso de Molina era considerado um escritor secundário. Nos inícios do séc. XIX, os críticos alemães apareceram a proclamar o extraordinário valor de Calderón e a sua manifesta superioridade sobre todos os outros confrades; a opinião espanhola modificou-se sob a influência desta corrente estrangeira” (*op. cit.*, p. 61); y a propósito de la contribución de este fraile dramaturgo para el gran paso que dio el teatro barroco, señala Eugenio Frutos, que “Calderón es una personalidad representativa del Barroco, que, sin sumirse en el adocenamiento, lo ejemplifica”, afirmando más adelante, que “aunque también se ha hablado de su Renacentismo, y aun de su medievalismo, lo más general es considerar a Calderón como representativo de la Contrarreforma y, por lo tanto, plenamente inserto en la época barroca” (Frutos, Eugenio, “La figura de Calderón y su significado” y “El Barroquismo de Calderón, in *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Ed. Institución Fernando el Católico, 1981, p. 17 e p. 55, respectivamente). Pero nada de esto puede comprobar la autoría de la famosa pieza.

marionetas a partir del siglo XVIII, antes de establecerse como balada e romance<sup>43</sup>; el haber aparecido en Gascogne, el cuento *Le super des morts* y en la Bretaña *Le beau squellette*, verificándose en España cuentos equivalentes, comprobados por romances asturiano recogidos por Ramón Menéndez Pidal; el hecho de haber surgido múltiples otros romances del género, en Galicia y en las montañas de León, de los que Cotarello nos habla y que resume a una esencia: un mozo galán que iba a la misa, no por ser religioso pero para ver chicas guapas, encuentra una calavera, golpeándola e invitándola a cenar, ella acepta la invitación invitándole para lo mismo, cuando le vuelve a aparecer, marcando cita cerca de una iglesia a medianoche, donde le muestra una tumba abierta y le dice que es allí que con ella comerá y dormirá, lo que sigue fielmente los pasos que anteriormente relatamos. Del mismo modo que *A mirra*, cuyo título Menéndez y Pelayo asocia a la práctica egipcia de la momificación del cadáver, y de la que dice poder haberse alastrado su relato hasta el norte de África y haber entrado como leyenda musulmana por el sur de Portugal, siendo después adaptada y cristianizada hasta el punto de habersele inculcado el efecto moral que todas las demás ofrecen<sup>44</sup>, se divulgó en varias versiones diferentes.

Sin embargo, lo que habrá provocado el invento que hizo historia, de hacer invitar a comer, un muerto por un hereje, y de aquel aceptar, fue una cuestión que también suscitó una particular atención y exigió una explicación, sabiéndose que la ficción popular no nace del nada, sino que se basa en lo que es real y está unida a la tradición.

Según Armesto, lo que podría explicar, sería la antigua costumbre popular de comer, beber y poner mesa en los funerales y en el día de los difuntos, en el interior de las iglesias, instituido en Galicia, en Portugal y en Asturias, de los que datan testimonios muy antiguos, como el del obispo de Mondoñedo, D. Antonio de Guevara, y del arqueólogo gallego Barrer, que en una copia de un artículo de *Gallicia Diplomática*, da cuenta de este rara fiesta de difuntos en vigor en el siglo XVI en Galicia y típica de las praderas Normandas, de las playas de Bretaña, y de los campos escandinavos, siendo

---

<sup>43</sup> “Les pupazzi et les ballades italiennes se rattachent à un vaste cycle de légendes semblables qui se retrouvent dès une époque reculée dans la plupart des pays de l’Europe” (Bévotte, Gendarme de, *op. cit.*, p. 46).

<sup>44</sup> Menéndez Pelayo, Marcelino, *Das origens da lenda de D. João*, Biblioteca digital: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5219.pdf> (p. 114); estudio que fue publicado en la revista *Águia*, nºs 13 y 14, 3ª serie, según la indicación que aquí se coge).

que a través de este festín necrológico se preparaba el alma para una nueva vida, y siendo esta una práctica advenida de los primeros tiempos de la sociedad cristiana. Por otra parte, dicen otros documentos, como el *Concilio de Aneira*, que la gente ponía manjares en las tumbas de los muertos, convencidos de que su alma o sombra vendrían para degustarlos; de que los hebreos también lo practicaban y que en los primeros siglos de iglesia, los cristianos también hacían estas ofrendas, que después se prohibieron por los abusos a que llegaron; tal como el *Concilio de Coyanza*, de 1050, refiere la ordenanza a los clérigos para que se comiese el pan de los muertos y para que todos participasen en banquete, incluso los enfermos y los pobres. Pero en la antigua Roma, el festín fúnebre se celebraba en la esquina de la habitación donde estaba presente el muerto, y en 1872 todavía estos festines sucedían en los cementerios Lisboa y en Francia y, encima de las tumbas, siendo los entes queridos muertos, evocados e invitados a participar<sup>45</sup>, en la provincia de Orense se creía que los difuntos iban al río Jordán a comer y a beber, poniéndose en la tumba, comestibles, verificándose en los campesinos gallegos hábitos similares<sup>46</sup>, y cumpliéndose estas profanaciones aún en España en el siglo XVI, lo que llevó muchos críticos a decir que en la antigua creencia del hambre y en la sed de los muertos se esconde la clave del misterio de la leyenda de la invitación al muerto, que veremos recrear en la literatura barroca y difundir bajo un peso de maleficencia, de ultraje y de muerte, en la intención de moralizar.

Mientras tanto, se sabe que el culto a los muertos es propio del pueblo hispano y forjado en hábitos muy antiguos, siendo cierto que se arraiga en el principio de la fe en la supervivencia más allá de la tumba, lo que requirió la preparación para ello y dio

---

<sup>45</sup> Estas informaciones, las cogimos en la obra de Said Armesto (*op. cit.*), encontrándose a páginas 188-191; la última a que aludimos, se refiere a la obra del francés Jean Fleury, *Littérature orale de Basse-Normandie* (Paris, 1883), que en este estudio así es citada, y de la que nos interesa destacar el siguiente pasaje, referente a su página 103: “On verse du cidre sur le tombe et l’on boit à leur [des morts] santé, comme s’ils étaient présents –À ta santé, frèrot! –à votre santé, mon père, ma mère, mon oncle, mon cousin!, etc. On cause avec eux, on rit même, on plaisante. C’est un repas de famille dans lequel la tristesse et les pleurs ne sont pas admis. De dessous la terre où ils reposent, ils sont supposées entendre les vivants et se réjouir avec eux”.

<sup>46</sup> Y el hecho es que aún hoy, en Portugal, en los pueblos del distrito de Mirandela y Bragança, provincia de Tras-os-Montes, fronteriza con España y cercana a Galicia, existe la costumbre de poner en el momento del funeral y antes del cadáver salir de la iglesia, una sábana de lino en la puerta, donde los miembros de la familia y todos los participantes tiran una moneda para ayudar al alma a cruzar el río que separa el mundo de los vivos del de los muertos, y el de, después del entierro, invitar a la familia del fallecido, los regalos para el hogar, con el fin de comer y beber, lo que siempre nos hizo cuestionar, después de habernos sido explicado que este hábito se basaba en el principio tradicional de recuperar las fuerzas de los acompañantes, que teniendo venido y teniendo que regresar a pie, así se revigoraban, pero siendo este es un procedimiento que nos parece estar más cerca de las costumbres que hemos relatado; además, algunas de estos pueblos están distantes unos de los otros sólo tres o cuatro kilómetros.

lugar a prácticas y a rituales que todavía encontramos en los pueblos menos desarrollados. Los antiguos prusianos, por ejemplo, preparaban después del entierro una comida de tres en tres días, servida hasta el noveno, y en el décimo cuarto invitaban al alma del muerto a cenar, poniéndose a la puerta del salón donde la cena se servía; los etruscos hacían sarcófagos donde depositaban las cenizas del muerto, que tenían en la tapa su representación con una taza en la mano, aludiendo al banquete que en su honor daban<sup>47</sup>; los romanos, los persas, los búlgaros, los rusos, los irlandeses y los indígenas americanos tenían también la costumbre de llevar a cabo una ceremonia fúnebre que terminaba en banquete donde estaba reservada la plaza del difunto; en Egipto la boca de la momia era abierta para que pudiese comer, y en las islas Salomón el cadáver era enterrado en casa en una cueva profunda y se separaba su cabeza (la calavera), guardada en una cesta y al lado se ponía comida, teniendo los egipcios la costumbre de poner un esqueleto en la habitación donde se daba el festín, o de pasear un ataúd por el salón, con una figura de madera tallada y pintada que se mostraba a cada huésped, para incitar a disfrutar de la vida, pero también para señalar que era así que se terminaba, con el objetivo de moralizar<sup>48</sup>.

Sin embargo, y como empezamos diciendo, no solo se centra la comedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* en la historia de un muerto desafiado e invitado, que acaba por invitar y por participar en dos cenas, pero igualmente, en la de un joven mancebo, que siendo altivo, viril, amador y engañador sin escrúpulos ni arrepentimiento, disfrutando de la vida y a poseer mujeres que encuentra y quiere, no menos constituye peso de consideración.

Sobre este aspecto, Saíd Armesto nos hace ver que en el teatro de amor y aventura español se fue poco a poco acomodando la imagen del seductor noble y conquistador<sup>49</sup>, que evolucionó y se volvió europea, destacando que en Italia, “el grosero tipo de Leonzio se fue poco á poco adecentando y afirmando hasta parar, de ateo y acebador de ratas, en voluptuoso florentino de *–vita gaudente e di conquiste*”<sup>50</sup>, pero distinguiendo el romance portugués medieval, *Joãozinho o bandido*, de origen

---

<sup>47</sup> Cf. Allen, Grant, *The evolution of the idea of God*, Londres, 1897, p. 81 (citado por Ménéndez Pelayo, Marcelino, *op. cit.*, p. 115).

<sup>48</sup> Cf. Plutarco, “O Banquete dos sete sábios”, in *Obras Morais* (así citado por Ménéndez Palayo, Marcelino, *ibidem* p. 117).

<sup>49</sup> Vide nota nº 25.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 259.

azoriana, como aquel que presentó “el typo en su singeleza popular antes de ser transformado por los grandes genios literarios y artísticos”<sup>51</sup>, y, por lo tanto, como aquel que otros dio origen. Y sobre este asunto, alega José Pedrosa que conjuntamente con “el Floovant medieval francés (del que salieron los Floresventos portugueses o los Fioravanti italianos), con el temerario e frívolo protagonista del romance hispánico de *El galán y la calavera* e con el Leoncio (o Leontius, Leontio, Loontzio, etc.) de un puñado de cuentos europeos [...] han de ser encasillados dentro de todo un enorme complejo de personajes literarios, históricos y mixtos que ganaron fama por su juventud disoluta (con ofensas a sus mayores, a la mujer, a la religión, a la moral instituida), y que luego, en bastantes ocasiones, llegaron –o así cuentan sus leyendas– a una santa y piadosa madurez”<sup>52</sup>.

D. Ramón Méndez Pidal realza el héroe Leucino, del drama *El infamador*, de Juan de la Cueva, como teniendo grandes semejanzas con el Don Juan de Tirso de Molina<sup>53</sup>, y para Gendarme de Béville, que igualmente así lo entiende, el carácter de sensual, seductor, altivo y conquistador que caracteriza el Don Juan, “l’ a mis Lope de Vega [de quien Tirso fue discípulo] dans la plupart de ses drames, et l’on a pu dire sans exagération que chacun de ses amants était un Don Juan”<sup>54</sup>, afirmando que en el Leónido de *La fianza satisfecha*, de este mismo dramaturgo, se verifica esta caracterización y que se habrá el autor de *El burlador... inspirado en una otra obra suya, Dineros son calidad*, lo que defiende como una exposición de semejanzas existentes en ambos protagonistas, de aspectos de estructura que asisten a la trama de ambas piezas y de los demás personajes, que señala.

En la actualidad, Maurice Molho destaca el irresistible seductor Don Juan, explicándolo a partir de la difusión de dos leyendas que circulaban en Sevilla en el siglo XVI y que referían, una, que la Giralda de la parte superior de la catedral de él se había

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 92; un romance que el autor refiere como haciendo parte de los Cuentos populares del Archivo Azoriano, teniendo el nº 17, y que así recuenta: “Joãozinho foi jogar / uma noite de Natal, / Ganhou cem libras de ouro / marcadas e por marcar; / Matou um padre de missa / revestido no altar, / Enganou sete donzelas / Que estavam para casar. / E furtou sete castelos / Todos do passo real.”, no nos siendo difícil rever la idea básica de la suntuosidad asociada a la riqueza, de la profanación, del convencimiento y engaño de la mujer, asociado a la sexualidad, y de la transgresión, que sostienen la arquitectura de la primera versión escrita y divulgada del mito.

<sup>52</sup> Pedrosa, José Manuel, *op. cit.*, p. 67.

<sup>53</sup> Méndez Pidal, Ramón, *op. cit.*, p. 136.

<sup>54</sup> Béville Gendarme de, *op. cit.*, p. 33.

enamorado, y la otra, que él había dado fuego al diablo cuando por la noche pasaba fumando en la orilla del Guadalquivir, estirando el brazo que cruzó el río, lo que lo destaca bajo una imagen de diabólico, del falo, de la virilidad (que representan el cigarrillo y brazo), viéndose en la segunda leyenda la simbología de la sexualidad del mito, y en la primera, por ser la estatua de la giralda, femenina y de bronce - y no masculina y de piedra como la del Comendador, la de la subversión de esta misma sexualidad y del valor de la poligamia, y la del eros<sup>55</sup>.

Por otra parte, y partiendo Molho del simbolismo que ofrece una estatua de piedra, recuerda su función, en el mito, como la de significar la mediación entre la vida y la muerte, entre Dios y el hombre, por ser la piedra un elemento simbólico de consistencia, de resistencia, de tiempo, de permanencia, pero también de miedo, de respeto, de protección, de sagrado y de muerte (- los menhires eran erigidos como guardianes imponentes de la tumba, garantizando su inviolabilidad), y explica la comida que esta ofrece como símbolo del horror, “una anticomida [...]. Los alacranes y las víboras figuran en el menú en razón de su veneno mortal; el guisadillo de uñas evoca las prácticas de brujería; e cuanto a la hiel y el vinagre es la bebida de Cristo en la cruz el día de su pasión”<sup>56</sup>, así siendo el Comendador, en su estatua, visto como un engañador, y el festín, como el mito eucarístico al revés, ya que en vez de ser el hombre (Don Juan), el que come el cuerpo de Dios (la comida que rechaza, ofrecida por la estatua) es Dios (la estatua) el que come el cuerpo del hombre (al llevarlo con él), de modo que la cena del invitado es, como dice, una contra imagen Católica de la Eucaristía, como réplica de la teofanía, pero expresable de liberación.

Como vemos, en épocas y nacionalidades diferentes, se aparentan héroes acuñados por el mismo nombre, por mucho que se diferencien las esencias de las tramas que los trabajan o la manera como vemos explicar el origen de la figura que les dio la vida, una vez que es extremadamente significativo lo que los unifica y de tenor poco importante las diferencias que los separan. Los unifica una audacia, una fuerza, un deseo sublime, una seducción soberana y posterior conquista, una irreverencia, imprudencia, prepotencia, terquedad y persistencia, que en parte forjada en la historia, en parte atributos que exponen el lado agradable de la vida, acaban por justificarlo como

---

<sup>55</sup> Cf. Molho, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 5-19.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 47.

un ente que en sí mismo trae atributos deseables que lo sobrepasan y lo immortalizan, por ser atributos envidiables con los que la propia humanidad se identifica.

Y lo que se concluye, de hecho, es que cualesquiera que sean las historias, más reales o inventivas, diabólicas o no; las leyendas, escritas u orales, los cuentos, las canciones, las baladas, los romances, que tradicional y ortodoxamente se instituyen como soporte de la originalidad del mito de Don Juan o de su reiteración; los fuentes de documentación que las apoyan o que les faltan o su interpretación más libre o más arraigada en los valores tradicionales, lo cierto es que siempre permanecerá el mítico héroe Don Juan en el recuerdo de los pueblos.

Porque del pueblo surgió matizado y transformado, enredado en la leyenda que lo mistificó y que por eso extasió y sigue haciendo salir de las manos de muchos escritores, tramas muy interesantes que estiran a cada día la historia antigua para la historia de hoy, y por qué el hombre, incluso el más civilizado, tiene la necesidad de seguir soñando y seguir afirmándose. Más aún, porque en el drama que sostiene la acción y la caracterización del primero Don Juan Tenorio, se encuentran las dos vías a que el hombre, veterana e incondicionalmente se rinde: la del querer, del poder y del tener - honor, altivez, atracción, mujeres, que llevan al seducir-conquistar; y la del pretender conocer y definir el inmaterial desconocido, impalpable e implacable, que inhibe pero desafía, aspectos que, obtenidos en comunión, llevarían a la saciedad y completitud; esta, solo es posible a través de la imaginación/evasión que el arte, literaria u otra, ofrece.

Es que el genio y el género, especialmente el masculino en una sociedad patriarcal, se basan en el ingenio básico de hacer ver y hacer creer la sexualidad masculina como un valor necesario a valorar/preservar; la de la hembra, como la que la divulga y la satisface, y el miedo del oculto y de la muerte como un síndrome que hay que abatir, por ser propio y representativo de un eslabón social más débil.

1.2. La expansión del mito – evolución e influencia en la Literatura Portuguesa pos-romántica. Realista-naturalista y de inicios del siglo XX.

*Os mitos clássicos e os mais modernos, tais como o Quixote, Don Juan, e Fausto, retornam constantemente na criação literária, mostrando que os escritores fazem renascer ou regenerar, símbolos e figuras arquetípicas.*

ANA MARIA MELLO, *Mito e literatura*.

Son innúmeras las obras que en los más variados tipos de arte recrearon Don Juan. A lo largo de cerca de cuatro siglos la figura tiene animado, estimulado, cautivado y sido prerrogativa de la más dispar literatura que la revisitó y transformó, desde el momento que nace, habiéndose adaptado a los dictámenes y requisitos de las diferentes sociedades, civilizaciones y épocas. Su esculpir es por tanto tendencioso y tiene pasado por la absorbencia de la crítica, que dedicada a descuartizarlo de forma a exponer intereses y objetivos. Que de los más concretos a los más abstractos y vastos y de los más generales a los particulares, que interiorizan las razones del creador y su personalidad, proyectaron análisis distintos pero contundentes y siempre viables de muestreo que nos lo lleva a poder ver como algo de inagotable y materia que ininterrumpidamente se dedica a la dinámica de la reflexión y de la creatividad. Y lo que se torna interesante es que no se haya agotado.

En efecto, Don Juan fue y sigue siendo, desde la primera representación, por vuelta de 1626, de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, una caricatura provocante y desconcertante, cautivante, que se rechaza a morir, se rehace y se redimensiona a la medida de cada mano y sentir, en verdad indesmentible de haber heredado un potencial de absoluto fascino que hace rendir a sus pies una vasta humanidad.

Relevado como héroe que o en juegos de disfraces en los que se finge otro, o en los que se hace pasar por otro, escondiéndose, iludiéndose, evadiéndose, usurpando y engañando, convicto de estar amando o en manifestaciones de seducido, sufridor y metafísico, irradiando frustración y fuerte angustia, envuelto en un vendaval de energía y erótica petulante fundada en deseo crónico, en inercia y estado contemplativo de languidez y lasitud que le roban la virilidad, en altivez, temeridad, en honor o en falta de



honorabilidad y siendo joven, inexperimentado, madurado o persona mayor experimentada e investido en hipocresía y falsa jovialidad, cierto es que se sirvió de diversas interpretaciones/ recreaciones, en la certeza inamovible de una mutualidad reflejo de lo que caracteriza el hombre y la sociedad.

Exactamente por esto, ascendió a la categoría de mito. Pero de un mito vivo y presente, constante, dinámico, que coexiste con nosotros, fundado en ideas y misterio del cotidiano básico, que atravesando el pasado transpusieron el tiempo presente, por la franca peculiaridad de tener por de tras de si un actor de carne y hueso que le dio vida y le revitalizó, y principios fundados en la religiosidad capaz de prender el mundo, además, se tornó el personaje que le guía, símbolo de la seducción masculina y femenina, de la sexualidad, de la irresistible, al haber su nombre sugestionado el vocabulario con el que se pasó a expresar el arte del enamoramiento acuñado por sensualidad, por ser donjuanismo el termo utilizado para definir la suprema habilidad de entusiasmar y estimular, para sentir entusiasmo.

Pero lo que cuanto a nosotros se torna sorprendente, es que haya España adoptado tan fácilmente un héroe como Don Juan, de que hizo personaje emblemática y continuada en su expresión literaria, cuando lo normal sería, en un país católico como es (si bien que en la época barroca vicioso y viciado) su repulsa y hasta su olvido (aunque la comicidad que le asiste, propia de los dramas del tiempo), por el carácter diabólico, de cinismo y de libertinaje con que está inaugurado, es decir a la semejanza de lo que pasó con el protagonista de Cervantes, *D. Quijote de la Mancha*, igualmente hidalgo, igualmente fantasioso, insatisfecho, en la busca de un ideal, e igualmente asociado a su fiel criado /Sancho Panza), siendo ambos expositivos de lo que el mundo tiene de mejor y peor<sup>57</sup>. De hecho, estos héroes acaban por escapar al dominio de los creadores,

---

<sup>57</sup> Y comparativamente, si Don Juan y Catalinón son, luego que surgen en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, la dupla dicotómica de deconstrucción, de la ilusión, de la irrealidad, y de la responsabilidad, de la realidad y de la razón, enseñando dos puntos de vista sobre el mundo – el de la prevaricación/ transgresión y el del sentido común arraigado, lo mismo pasa (salvaguardando las debidas diferencias de carácter de cada héroe, principalmente en lo que la temeridad concierne) en el romance de Miguel de Cervantes, publicado en 1605 (I parte), donde el protagonista D. Quijote de La Mancha, tal como Don Juan, es el fantasioso inquieto y errante, que recorriendo caminos con el fiel Sancho Panza, que le completa, y desarrolla aventuras romanescas a las que subyace un interés de ideal, expresa, tal como aquel, una crítica soberbia de carácter social, fundada por entre humorismo, como lo demuestra el pasaje que citamos:

ganando mundo y pasando de época en época, de literatura en literatura, bajo varios perfiles diferentes; sin embargo, solo el primero se afamó de una forma inagotable, habiéndose distanciado, cambiado y mantenido con el mismo nombre, en rebeldía, pensamos, del intuïto de su creador, que específicamente le pesó y fortaleció con un sentido fundador y preservador de fe cristiana y de la moralidad, aunque el desacato y bullicio, el desequilibrio y la rotura que practica y se va conjeturando, tanto más, si fue el buen fraile Gabriel Téllez, votado a la cultura y a la clausura y a distender el bien en la humanidad, lo que en realidad le creó.

Porque habrá pasado así, no sabemos. Tal vez por haber este impetuoso y sacrilegio protagonista, engaador de mujeres y libertino, caído en el gusto escondido del hombre por la insurrección, por la liberación y por el libertinaje que llevan a la inmoralidad y al exceso, a la incontinencia y al extravasar del límite que hace de la norma la fuerza de la prevaricación, que no siendo un elemental sueño, revela ser la demostración de lo que vertiginosamente le invade, le abre, y le imbuje de emoción. Y siendo así no hay duda que se transformó Don Juan como personaje cómplice de lo que de más íntimo e inconfeso existe en cada uno de nosotros, lo que nos lleva a encararlo como una imagen real, una concretización, un reflejo de cada ser; en realidad, una materia prima y sólida que revela el oscuro insondable; un símbolo del inmortal poder,

---

“—Agora, bom Sancho, é que eu acabo de crer, que aquele castelo ou venda é encantado sem dúvida, porque aqueles que tão atrozmente se divertiram contigo, que poderiam ser senão fantasmas, e gente de outro mundo? E nisto me certifico, por ver que, estando pelo espigão do muro do quintal a presenciar os atos da tua triste tragédia, não pude, por mais que fiz, subir-me acima, nem sequer apear-me do Rocinante; decerto porque me tinham encantado; porque te juro à fé de quem sou, que, se pudera subir ao apear-me, eu te houvera vingado de maneira, que aqueles foles de vento, aqueles malandrinos, se ficassem lembrando da brincadeira para sempre [...]. / —Também eu me vingava se pudesse —disse o outro, quer fosse armado cavaleiro, quer não; mas não pude, ainda que tenho para mim que os que se divertiram à minha custa não eram fantasmas, mas homens encantados, como Vossa Mercê diz: eram homens de carne e osso como nós e todos tinham nomes [...]. O que eu tiro a limpo de tudo isto é, que estas aventuras, que andamos buscando, afinal de contas nos hão de meter em tantas desaventuras, que não saibamos qual é a nossa mão direita. O que seria melhor e mais acertado, segundo o meu fraco entender, seria tornarmo-nos para o nosso lugar [...]. / — Que pouco sabes, Sancho —respondeu D. Quixote— dos achaques da cavalaria! Cala e tem paciência, que lá virá dia em que vejas por teus olhos que honrosa coisa é andar neste exercício” (Cervantes, Miguel de, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, Barcelona, Mediasat Group, 2004, p. 113).

apropiado, la “cantera de que cada cual arranca su escultura”, al final como nos dice Ortega y Gasset<sup>58</sup>, facilitándose a (re)creaciones que francamente nos exponen y ampliamente nos llevan a reflexiones y a (re)creación interminable.

Entre la comedia *El burlador*, publicada en 1630, y *Dom Juan ou le festin de pierre* de Molière<sup>59</sup>, que surge en Francia , aún en el mismo siglo XVII en que aquella surgió en España, pero ya mucho tiempo después, en 1665, y que por primera vez recrea con impacto el personaje *Don Juan* que vuelve a ganar fama en teatro, aunque haya ya surgido con Dorimon, en 1658, *Le festin de Pierre ou le fils Criminel*, pero pieza que pasó no percibida, trascurren treinta y cinco años. Un tiempo suficiente para sufrir alteraciones considerables.

Efectivamente, este es un texto dramático donde el autor adultera el primitivo héroe, aburguesándole y casándole con Elvira, a quien seduce y abandona, dedicándole al lujo y al libertinaje, a la indolencia e insolencia, llevándole al ultraje del propio padre, al que todo rato agrade y desprestigia, bien como a blasfemar contra Dios y su rey, lo que expone la ridiculización de la mujer, del amor y del poder, y lo enseña como un hipócrita fatuo, inútil, engañador y ateo, que no cambia y que no escucha ni los rogos de D. Elvira ni las advertencias del padre. Tampoco las de su fiel criado, Sganarelle, que con sentido común le aconseja otra actitud, la que no sigue, por lo que termina, tal como el iniciático Tenorio, en las manos de la estatua de piedra y abrasado en un fuego que lo penaliza, simbólico de la orden, del equilibrio, de la armonía y de la paz, por si previa y malévolamente destruidas. Y lo que es dado constatar, es que si en *El burlador...* Don Juan fuera enmarcado por firmeza, orgullo, altivez e insensatez, dada la afronta que hace a los principios morales y la sensualidad que establece y pone en práctica con el vario femenino, pasando por barreras y fronteras sin que nada le atemorice o limite, ni mismo el juicio final, que el criado a cada rato le acuerda pero que ve a largo plazo, el homónimo que nace con Molière aporta mucho más y mucho menos que esto, dado que no es más ni el altivo ni el honrado, ni tampoco la figura seductora, que hostiliza y que

---

<sup>58</sup> Ortega y Gasset, “Introducción a un *Don Juan*”, in *Obras completas*, XII vols., vol. VI, Madrid, Alianza editorial. Revista de Occidente, 1946-1947, p. 123.

<sup>59</sup> Molière (Jean Baptiste-Poquelin), *Dom Juan*, Bordeaux, Larousse, 1991; comedia solamente representada quince veces y después prohibida por el rey Luís XIV y considerada como amenaza a las buenas costumbres, a la moral y a la religión.

bromea con la fragilidad de los demás. O sea, un Don Juan peor, que utilizado como medio para mostrar la sociedad mezquina, mediocre, amoral, insensata y putrefacta, es con ella empobrecido, acabando por ser un ser que no causa ristra de simpatía o piedad, diferentemente de su ascendente tenorio, el que a pesar de irracionalidad viril, de profanador y de descuidadamente irreverente y burlador, inspira admiración y un poco de envidia, por su sabia maestría de attingir lo que pretende, por su vigor y animo y su fuerza de vivir que se muestra indesmentible, atributos que éste no tiene.

Los dos textos dramáticos que sobrevivieron al de Molière, once años después (1666) el del inglés Thomas Shadwell, intitulado *The libertine*, y ya en el siglo siguiente en 1736, el del italiano Carlo Goldoni, *Don Giovanni tenorio, ossia Il Disoluto*, retoman el protagonista prácticamente como le vemos en esencia esbozar por el dramaturgo francés; o sea, proyectándole un carácter similar al que describimos, pero en una menor notoriedad de hipocresía, tanto más que no está presente una mujer como Elvira, específicamente creada para le hacer resaltar, pero de donde resurge el erotismo y la postura libertina intentada en engañar y poseer (patentes en *Burlador*), como, por cierto, sus titulaciones (principalmente la de éste último, que lo especifica – *ossia Il Disoluto*) lo indician, exponiendo un blasfemador, que bromea, que disfruta y que abandona, después de haber cautivado<sup>60</sup>. Y será en Italia, a través de la música, que con Amadeus Hoffgang Mozart, en 1787, en su interpretación del libreto *Don Giovanni*, escrito por Lorenzo da Ponte (y este mismo año igualmente interpretado por Giuseppe Gazzaniga), retoma Don Juan a su aureola de bravura y altivez que le distingue y con el que fuera iniciado, pero mucho más humanizado y tenue, visto como enamorado, lo que estruendosamente lo aparta del de Molière, al estar aquí más interesado en seducir y menos en poseer, lo que le burila el cariz de mera sexualidad con que hubiera sido investido y abre espacio a una conducta de fascinación que valora más la mujer, aspecto

---

<sup>60</sup> Expresamente lo denuncian las palabras indignadas de Leonora, y la respuesta de Don Juan, como citamos: “Leon. O cruel man! could I dissemble? had I a thousand lives, / I ventur’d all each time I faw your face; / Nay, were I now discover’d, I should infantly be sacrificed to many raging Brother’s fury; / And can I dissemble? / D. Joh. I do not know whether you do or no; you feel I don’t, / I am something free with you. / Leon. And do you not love me then? / D. Joh. Faith, Madam, I lov’d you as long as I could for the heart” (Shadwell, Thomas, *The libertine: A tragedy*, London, Printed T. N. for Henry Herringman, at the Anchor, in the Lower Walk of the New Exchange, 1676, Act I, p. 19. Disponible em Biblioteca digital URL:<http://www.don-juan.net>).

que la caracterización del personaje Anna, por la que se apasiona, nos ayuda a comprender. O sea, más de siglo y medio después de Don Juan haberse estrenando en el teatro Barroco, se mejora y se humaniza, en una época pre-romántica que lo hace más real y similar a las circunstancias de la vida, lo que lo especifica como especie de preludio del mucho por lo que le veremos pasar, y transformar, a punto de apagarse de vez su contacto con el muerto y de le ser suplida la permanente virilidad, y de agotarse en su inadaptación al mundo.

Así, y veintiséis años más tarde, en 1813, en un nuevo estilo literario, resurge el héroe en Alemania con Hoffmann, a través de una novela (corta) intitulada *Don Juan*, atestando las modificaciones que referimos, en la recreación de un tipo de seductor/ conquistador seducido, correspondido y rendido, delirante y deslumbrado con los encantos del femenino, si bien que, perseguidor y eterno insatisfecho, buscando un ideal que se le pretende subyacer<sup>61</sup>; tal como ocho años después en 1821, el inglés Byron (Lord Byron) lo recrea, pero ahora en un poema épico-satírico alargado de título *Don Juan*<sup>62</sup>, siendo que estas producciones poco acrecen a la innovación del perfil bajo que ya había sido trazado en la ópera de Mozart – da Ponte. Vuelve a reaparecer el héroe en España cerca de cuarenta años más tarde, por la mano de José de Espronceda, al escribir *El estudiante de Salamanca*, un poema dividido en escenas, que se aproxima del drama, publicado en 1840 e inspirado en la comedia originaria del mito<sup>63</sup>, a pesar de su título

---

<sup>61</sup> “Uma respiração cálida e eletrizante passa por mim... Sinto a presença leve do fino perfume italiano que, na véspera, tinha denunciado a presença da minha vizinha; um sentimento de felicidade apodera-se de mim, e que eu creio só poder exprimir por sons. O ar circula com maior vivacidade pela sala... Estremecem as cordas do piano da orquestra... Céus! Como num longínquo profundo, levado pelas asas de um ampla música, execuada por uma orquestra aérea, julguei ouvir a voz de Anna [...], abre-te, pois, longínquo e desconhecido reino dos espíritos, Djinnistão pleno de magnificências, de onde uma dor celeste, inexprimível, semelhante à mais inefável das alegrias, cumpre, até ao extremo, todas as promessas que foram feitas, sobre a terra, à alma mergulhada no êxtase! Permite-me que entre no círculo das tuas visões de encanto” (Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Don Juan*, Lisboa, Rolim, p 37).

<sup>62</sup> Cf. Byron, Lord, “Don Juan”, Longseler, Buenos Aires, 2001.

<sup>63</sup> Cf. Espronceda, José de, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Madrid, Editorial Castalia, 1978. En facto, un poema aproximado de la comedia tradicional, por ser aquí creados seres (*personas*, como notoriamente ofrece el texto), que en determinada altura contracenan:

no le dejar directamente comprender. Y es a partir de aquí que todo el siglo XIX lo ostentará con portento, asistiéndose a su explosión y proliferación en Europa, que lo perdura durante siglos y sin interrupción. Así, de nuevo aparece en Francia, el mismo año de 1840 en que resurgió en España, con la novela *Les âmes du purgatoire*, de Prosper Mérimée, que lo muestra en la contextualización de su país de origen y lo atesta como más respetuoso y más místico, más respetador de la mujer y apasionado, pero en determinados aspectos muy similar a su pionero congénere<sup>64</sup>, aunque aquí hubiera surgido ya una docena de años antes, personificado en *Don Juan de Maraña* de Alexandre Dumas, en 1831, una pieza teatral que asume el nombre de la figura real que algunos críticos pensaron haber sido su fuente y origen, surgiendo dos años después en

---

D. Félix de Montemar, D. Diego de Pastrana y seis jugadores (lo que sugiere el texto dramático), pero recurriendo en el inicio y al final, páginas alongadas en estrofas sin cualquiera acción, lo que formula una especie de parte introductoria (donde vemos aludir al nombre de Juan Tenorio, la muerte y a fantasmas, de los cuales D. Félix, el estudiante salmantino y héroe, no se da cuenta) y de conclusión perentoria en que es desafiado el lector: “Y si, lector, dijeres ser comento, / como me lo contaron te lo cuento” (Vv. 1703-04, p. 156), después de la muerte del protagonista que acontece después del abandono de Inés, bajo un cuño de misterio y con la presencia de una llama que se encandece, como aquella que encontramos al final del iniciático *El burlador...*: “Y siente luego / su pecho ahogado, / y desmayado, / tubios sus ojos / sus graves párpados, / flojos caer; / la frente inclina / sobre su pecho, y a sua despecho, / siente sus brazos / lánguidos, débiles / desfallecer. / Y vio luego / un allama / que se inflama / y murió” (*ibidem*, Vv 1650-65, p. 154).

<sup>64</sup> Efectivamente aquí, es Don Juan un estudiante en Salamanca, que siempre acompañado por su amigo Don García, en casa de quien vive y que le va despertando para las mujeres y le va enseñando la estrategia para seducirlas, se apasiona por Teresa, reviéndonse antes que eso con ella en un sueño, junto al Guadalquivir, trayendo ésta una corona de flores que le ofrece y siendo seguido cerca por un misterioso viejo con una corona de espinos en una mano y una horquilla en la otra, lo que le aproxima de la figura del diablo (y así nos hace acordar la leyenda Sevillana de Don Juan en el margen, de que nos habla Maurice Mollo y que simbólicamente interpreta; véase el punto anterior, pp. 31-32) acabando el protagonista (a principio renitente) por hacer pasarse por el amigo García (a consejo de éste, que le presta su manta) y por intentar poseer la bella Fausta, la hermana de Teresa que aquél sedujera, acudiendo su padre a sus gritos, que éste mara, y acabando los dos amigos por huir para Zaragoza y después para Bruselas, aspectos que vivamente articulan lo mismo que, en lo que la usurpación de personalidad y sus consecuencias, desenlaza *El Burlador* (cf. Mérimée, Prosper, “Les âmes du purgatoire”, in *Nouvelles complètes I. Colomba et dix autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1964).

Alemania el famoso *Don Juan und Faust* (1833), con Christian Dietrich Grabbe, uno de los mejores ejemplos (hasta el momento) de transformación del héroe, por los trazos de suavización que totalmente le partan de la personalidad aguerrida y del básico placer con una mujer y lo muestran en una postura filosófica e interpretativa de la sociedad y del mundo, siendo aquí la tragedia sustituida por la bondad cósmica<sup>65</sup>. Y es en esta misma Alemania que con Sören Kierkegaard aparece (en 1843) *Le journal du séducteur*, donde en su amor por Cordélia, Johannes se presenta como un verdadero conocedor del espíritu femenino y como un ser encantado y rendido al amor, pero en la consciencia plena de su infidelidad y necesidad astuta de renovación del deseo<sup>66</sup>, profundizando así y problematizando lo que tantos años antes ya transmitiera *Don Giovanni* de Mozart o Don Juan de Hoffmann, y verificándose de vez, con este tipo de seductor, la extinción de la imagen de predador y de cazador de mujeres, del engañador barato, del cínico y del sanguinario sexuado, para imponerse la del aprovechador de placer, reflexivo e incomprendido, que apuesta en el gozo mutuo como fuente de degustación, a mantener.

---

<sup>65</sup> Así, entran en casa de Fausto, a la media noche, cuatro jóvenes, la Escasez, la Duda, la Miseria y la Inquietud, quedando apenas esta última, con la cual contracena y establece un diálogo insinuante y simbólico, que le hace reflexionar: “¿Hay aquí alguien? / LA INQUIETUD. – La pregunta requiere un sí. / FAUSTO. –y tú, ¿quién eres, pues? / LA INQUIETUD. –Aquí estoy ya. / FAUSTO. –¡Vete! / LA INQUIETUD. –Estoy en el sitio debido / FAUSTO (*Primer colérico, después apaciguado. Para sí*). –Ándate con tiento y no profieras ninguna palabra mágica [...]. / LA INQUIETUD. –A aquel que está una vez en mi poder, de nada le sirve el mundo entero [...]. / FAUSTO (*Cegado*). –La noche parece penetrar cada vez más profundamente, pero em mi interior brilla una luz clara” (Goethe, Johann W. von, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 416-418);

<sup>66</sup> Kierkegaard, Sören, “Le journal du séducteur”, in *L’Alternative. Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Lorante, 1843: “Cordélia! Quel nom magnifique ! Chez moi, je m’exerce comme un perroquet et je répète: Cordélia, Cordélia, ma Cordélia, toi, ma Cordélia. Je ne puis m’empêcher de sourire de la routine avec laquelle je prononcerai ce mot un jour, le moment venu. Il faut toujours s’exercer d’avance et se tenir prêt à toute éventualité” (p. 321); “Comme Cordélia m’occupe! Et pourtant, voici le temps révolu, mon âme exige un perpétuel rajeunissement. Déjà j’entends au loin le chant du coq. Elle aussi, peut-être, mais elle croit qu’il annonce le matin. Pourquoi une jeune fille est-elle donc si belle, et pourquoi sa beauté est-elle si éphémère?” (pp. 401-402).

Aspectos que el poema de Nikolaus Lenau, *Don Juan*, breve resucita (un año después, en 1844) y que serán enseñados como preocupación y crasa intensión del autor<sup>67</sup>.

Pero es con la retoma del héroe, por el español José Zorilla y Moral, en este año de 1844 que Don Juan regresa a España y ahí vuelve a imponer tal como se había implantado, con imponencia y con estruendo, y bajo la forma de teatro, al concebir este Don Juan Tenorio, obra hasta hoy afamada y representada el Día de los Difuntos, y que bien justifica la solidez de las orígenes en que se había afirmado, si bien que veamos ahora un Tenorio verdaderamente apasionado y humilde, que pide Inés al padre y que es por la intervención de ésta y por su amor, redimido de los pecados y salvo en la Gracia de Dios, mismo después del desafío y del ultraje a la estatua, que vuelve para lo hacer arder en el fuego del infierno, lo que no es conseguido, en la perfecta inversión del cuño de moralidad<sup>68</sup>.

Fácil es comprender que fue en el florecimiento de la época romántica que el mítico Don Juan dio el salto calificativo que para siempre lo apartó de la tendencia negativa con que, durante años, fue recreado, habiéndolo ésta preparado para las grandes adulteraciones en las que posteriormente, como le habremos de ver por todo el

---

<sup>67</sup> “Mon Don Juan n’est pas homme sanguin, éternellement occupé de la chasse aux femmes. En lui vit le désir de trouver l’unique femme qui incarne la féminité, dans laquelle il pourrait jouir de toutes femmes de la terre puisqu’il ne pourrait pas les posséder toutes individuellement l’une après l’autre” (citado por Rank, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 208).

<sup>68</sup> Zorilla, José, *Don Juan Tenorio*, edição de Aniano Peña, 15ª edição, Madrid, Cátedra, 1994: “JUAN. Comendador, / yo idolatro a doña Inés, / persuadido de que el cielo / nos la quiso conceder / para enderezar mis pasos / por el sendero del bien [...]”; “GONZ. ¡Nunca, nunca! ¿Tú su esposo? / Primero la mataré. / ¡Ea! Entrégamela al punto, / o sin poderme valer, / en esa postura vil / el pecho te cruzaré” (Vv. 2494-2499; 2544-2549, pp. 175-176); “ESTATUA. Ahora, don Juan, / pues desperdicias también / el momento que te dan, / conmigo al infierno ven. / JUAN. ¡Aparta, piedra fingida! Suelta, suéltame esa mano, / que aún queda el último grano / en el reloj de mi vida [...] / INÉS. ¡No! Heme ya aquí, / don Juan: mi mano asegura / esta mano que a la altura / tendió tu contrito afán, / y Dios perdona a don Juan / al pie de la sepultura. / JUAN. ¡Dios clemente! ¡Doña Inés! / INÉS. Fantasmas, desvanecemos; / su fe nos salva..., volveos / a vuestros sepulcros de Dios, pues. / La voluntad de Dios es: / de mi alma con la amargura / purifiqué su alma impura, / y Dios concedió a mi afán / la salvación de don Juan” (Vv. 3754-3761; 3770-3784, pp. 224-225).



siglo XIX e inicios del XX, ya en un romanticismo y realismo-naturalismo, que le ejercitan el carácter, el comportamiento y el actuar de forma a tornarlo, muchas veces, casi irreconocible, o de molde a hacerlo efectivo en parámetros que lo denotan en la perfecta contradicción de lo que se afirmara y de forma a quedar establecido como un pseudo Don Juan o como un anti-héroe.

Nuestra literatura portuguesa le introduce como un romántico.

Fidelino de Figueiredo señala la fecha de entrada del Donjuanismo en Portugal, con el año de 1775, altura de la publicación de dos ediciones de *O convidado de Pedra* o *D. Juan Tenório, o Dissoluto*, una pieza de teatro que, como dice, más no fuera que una traducción de la pieza de Molière con algunas alteraciones, con el fin de la adaptar a las exigencias estéticas y morales de la corte de D. José I diferentes de las de la corte de Luis XIV<sup>69</sup>. Sin embargo, nos dice que la literatura donjuanesca “comme glose de la légende de Tirso”<sup>70</sup>, solo empezó entre nosotros en 1863, con dos poemas de Simões Dias, intitulados *Xacara de D. João* e *Bandolim de D. João*, publicados en *As Peninsulares*, donde su protagonista es un *Don Juan* español que corresponde perfectamente al de Tirso de Molina, a pesar de ya abierto a la inquietud<sup>71</sup>. Pues, y paralelamente, muestran estas *Peninsulares* aún otros dos poemas: *O estudante de Salamanca* e *D. Juan*, el primer con trece estrofas y el segundo con veintidós, nítidamente fundamentados en la novela *Les âmes du Purgatoire* de Prosper Mérimée y en el poema *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, del que hablamos antes y de los cuales son una especie de refundición, donde de nuevo se ve la presencia del instrumento musical (ahora una guitarra) asociado al enamoramiento, y el aflorar de la muerte a través de la sugestión del miedo y de la temeridad relacionada con la posesión de la mujer (el último)<sup>72</sup>, situándonos en el aspecto primitivo del mito y permitiendo así

---

<sup>69</sup> Cf. Figueiredo, Fidelino de, *Donjuanisme e antidonjuanisme en Portugal*, Lisboa, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, p. 6.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 220-22.

<sup>71</sup> Cf. Dias, Simões José, *As Peninsulares. Canções meridionaes*, Elvas, Tipographia da Democracia pacífica, pp. 191-193 e 213-217, respetivamente.

ver cómo son sus reminiscencias aún se impusieron con pertinencia en la literatura producida en Portugal, como lo demuestra *Os canibais*, cuento de Álvaro do Carvalho, de 1868, donde vemos la temática de la seducción y los suicidios de Avelea, Margarida e Don Juan, con el intuio de una crítica en contra la moral vigente, como el autor mordazmente subraya<sup>73</sup>.

Fue a través de la poesía que nuestro Don Juan se alongó. *A norte de D. João*, de Guerra Junqueiro, surge en 1874, siendo poema expositivo de un héroe amargado, inquisidor sobre los valores sociales y morales y el comportamiento del hombre, el que se asume como especie de reacción anti-donjuanesca, manifestada no solo por el facto de le matar el autor (real y simbólicamente), pero de le conducir a una decadencia extremada que le deja ver como a un vencido por la vida, en una imagen de anti-héroe<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Cf. *ibidem*, pp. 191-193 e pp. 213-217. Do segundo poema, *D. Juan*, a que nos referimos en el texto, citamos las estrofas que ilustran lo que afirmámos: “Senta-te aqui, me disse ella. / Sentei-me, todo eu tremia. / Não me aterrava o silencio, / Nem o escuro que fazia. / –Mas porque tremes, intrépido? / Tremer eu! De nada tremo. / Sou valente como as armas, / Desafio o próprio Demo. / Dá-me o teu braço –e os meus braços / Seu frágil corpo cingiram. / Ancias de morte não valem, / Ancias que então me pungiram. / Se eu ia a jogar disposto, / Que importa peder a vida? / Eu nunca joguei a medo / Na mais difficil partida. / Ou tudo ou nada, eis o mote / D’um affeito jogador. / Eu sou assim, jogo tudo / Sobre uma carta de amor” (p. 215).

<sup>73</sup> Cf. Carvalho, Álvaro do, “Os canibais”, in *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Rolim, 1967, donde así se expresa la voz narrativa, después de terminada la história: “Aprendam, pois, desta fúnebre história as donzelas inexperientes a temperar os alvoroçados ímpetos com o sal da desconfiança para que não vão encontrar às vezes, como no exemplo exposto, algum rude madeiro que se transforme em cruz de suplício, em lugar de um galhardo marido, aparentemente cheio de vigor, de energia e de seiva fluente de mocidade. A experiência anterior, a análise microscópica antecipada, é a meu ver a verdadeira tábuia de salvação” (pp. 246-247).

<sup>74</sup> Como lo demuestran los personajes que a seguir presentamos, alusivas a los continuados diálogos entre Impéria y D. João; las primeras denotándole como seductor inquieto, intranquilo, afligido y perpetuado en esta inflamación, y como amado y afamado, e la tercera, dando cuenta de la muerte de su antepasado Don Juan, que fantasiosamente practica, siendo en nuestro entender solo por si el nombre femenino de Impéria extremadamente significativo, en la medida en que no solo sugiere un imperio nuevo a surgir, un reinado a estrenar aquí, en relación a la mujer (a Impéria prostituta), que con este D. João aparece, como apunta para la novedad de sensaciones y emociones que con ellos igualmente se implantan. Así:

y ya en una fase ultra romántica anunciadora de la vivacidad del realismo, enmarcado por el parnasianismo y vinculado por la Generación de 70, de que Eça de Queiroz es marco de referencia. Un Eça apreciador de Alfred de Musset, como confiesa, creador de *Namouna*, con un Don Juan dolorido y dividido en alegría/ melancolía, pero admirado/amado<sup>75</sup>, amador y seguidor de un ideal, como el autor reconoce<sup>76</sup>; de Balzac, de

---

“D. JOÃO / Sou um pântano escuro, innavegavel, quieto, / Sem vida, sem amor, sem vibrações, sem luctas, / Trago dentro de mim um coração abjeto, / Torpe como o lençol das velhas prostitutas [...]. / Sinto-me naufragar no horror das trevas mudas... / Quem me dera gemer no teu Calvário, ó Christo! / Quem me dera sentir o teu remorso, ó Judas [...]. / Deixae-me só, deixae-me, ó lindas creaturas / Já me aborrece o amor; Fugi, pombas inermes; / Fugi, fugi de mim, cantharidas impuras, Vampiros sensuais, deliciosos vermes / IMPERIA / Mas que génio infernal, que nervosa atracção / Faz com que nós, D. João, / Corrâmos para ti, loucas apaixonadas, / Como um rebanho de victimas damnadas / Que tem o teu olhar por único pharol [...]. / D. JOÃO / Quero-vos confessar o meu segredo; ouvi-me / Eu tenho uma guitarra, um talisman sublime / Que pertenceu outrora a D. João Tenório; / O peito mais cruel, mais rijo, mais marmóreo, / Desmaia apenas ouve as musicas estranhas / Da guitarra maviosa [...]. / Tudo soluça e arde e resplandece e brilha / Dentro desta guitarra. Os jardins de Sevilha, / Salamanca, Granada, o Tejo, o Manzanares / Conhecem-lhe de há muito os lânguidos cantares, / E quando ella murmura uns íntimos harpejos, / Revoa pelo ar um turbilhão de beijos”;

“Mas n’isto, de repente, / Com um gesto fatídico, marmóreo, / Surge-me frente a frente / O espadachim do D.João Tenório [...]. / Coitado! O menestrel da Renascença, / A flor dos cavalleiros andaluzes, / O typo da suprema valentia, / De armas de fogo apenas conhecia / Morteiros e arcabuzes. / Caminhou para mim aceso em ira, / Erguendo ao ar o ferro coruscante / Que assassinara o pae de D. Elvira. / Ia atirar-me um golpe ao coração: / Eu disparei, e n’esse mesmo instante / Cahiu morto no chão. / IMPERIA / Bebo á tua saúde, ó novo D. João / E o novo D. João, triste, silencioso, / Levantou-se e partiu, assim como quem leva / Dentro do coração os pantanos do gôso, / As grilhetas do *spleen* feitas de chumbo e treva.” (Junqueiro, Guerra, *A morte de D. João*, Lisboa, Livraria Editora, 1908, pp. 238-240 e 254-255, respetivamente).

<sup>75</sup> “Tel qu’il est, le monde l’aime encore; / Il n’a perdu chez lui ni ses biens ni son rang. / Devant Dieu, devant tous, il s’assoit à son banc. / Ce qu’il t’a fait de mal, personne ne l’ignore. / On connaît son génie, on l’admire, on l’honore; / Seulement voyez-vous, cet homme, c’est don Juan”; “De Beautés, qui, de loin ou de près / De son vague idéal eût du moins quelques traits? / Que ne la gardait-il ! qu’on nous dise laquelle, / Toutes lui ressemblaient, don Juan, et tu marchais!” (Musset, Alfred de, “*Namouna*”, in *Oeuvres complètes, Poésies II*, Paris, Charpentier, L. Hébert, 1888, canto I, p. 7 e p. 39); disponible en Bibliotca digital [URL:http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200237p.pagination](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200237p.pagination)

Flaubert, que por su vez publicara *Madame Bovary* entregue a un amante donjuanesco y demostrable ella misma de una insatisfacción sin límites (tal como Luisa de Eça) que la llevaría a perderse, de Eliot, de Víctor Hugo, de Charles Baudelaire, cuyo poema *Don Juan aux enfers*, de 1861, expone un Don Juan humillado, a pesar de altivo y amado<sup>77</sup>. Una Generación a que se sigue un neorrealismo y simbolismo<sup>78</sup> de donde irrumpen

---

<sup>76</sup> “Don Juan n’est pas seulement le grand scélérat, mais aussi un homme qui cherche et qui lutte, et dont l’infidélité provient de son désir de la femme idéale et de ses propres instincts puissants” (citado por Otto Rank, *op. cit.*, p. 215).

<sup>77</sup> “Des femmes se tordaient sous le noir firmament, / Et, comme un grand troupeau de victimes offertes, / Derrière lui traînaient un long mugissement. / Sganarelle en riant lui réclamait ses gages, / Tandis que Don Luís [...]. / Montrait [...] / Le fils audacieux qui raille sont front blanc [...] / Mais le calme héros, courbé sur sa rapière, / Regardait le sifflet et ne daignait rien voir” (Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammaron, 1964, p. 47).

<sup>78</sup> “Na verdade, as escolas “realistas” e “naturalistas” sucedem às escolas “românticas” no sentido restrito, mas pode dizer-se que o Romantismo, em sentido lato, as abrange a todas e só chega ao seu termo no final do séc. XIX, quando surge o simbolismo. Os escritores realistas e naturalistas não trazem alterações fundamentais quanto ao estilo; e as suas relações com o público são as já características dos escritores que os precedem. Zola, George Eliot, tal como Hugo e Michelet, consideram-se antes de tudo semeadores de ideias, mudam o valor das palavras pelo poder comunicativo, apreciam os grandes defeitos, têm consciência de desempenhar uma autoridade espiritual, estão animados de confiança no Progresso [...] Mas a literatura romântica não morre de golpe: Romain Roland, em pleno séc. XX será ainda um escritor tão tipicamente romântico como Víctor Hugo, e pelas mesmas razões”; “À roda de 1890 há uma nítida alteração na paisagem da literatura portuguesa, os Simbolistas sobrepõem-se a Hugo, Comte, Michelet ou Proudhon como influências dominantes. Os membros sobreviventes do antigo grupo do Cenáculo, agora chamados “os Vencidos da Vida”, afastam-se da antiga problemática de crítica e de combate”.

“A *Velhice do Padre Eterno* e *A morte de D. João* [de Guerra Junqueiro] correspondem, respectivamente ao *Crime do padre Amaro* e ao *Primo Basílio* [de Eça] no desenvolvimento de dois temas sociais já aportados nas *Farpas* e tratados noutros poetas do tempo: farisaísmo e don-juanismo. Mas enquanto Eça pôde analisá-los com certa perspicácia sociológica e psicológica, Junqueiro recorreu a símbolos cuja agressividade mascara uma visão muito superficial: o seu D. João nada sugere de vivo e imediato, e não passa do velho herói byroniano, caricaturado de um ponto de vista pequeno-burguês, mas com o seu romantismo ainda mal virado do avesso” (Saraiva José e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1978, pp. 745-747; p. 759 e p. 1030).

creaciones que estiran el tema de Don Juan y que muestran un héroe remodelado, adaptado, metamorfoseado, en una diversidad que le presenta como otro. Sin embargo, innovadoramente impregnado en imágenes analógicas de muerte y sumergido en una espiritualidad/ interioridad que le incorpora de misticismo, manteniéndose con todo en un perfil de seductor irresistible que se arrastra a nuestros días y que le presentó en las recreaciones más libérrimas.

Pero lo que se confirma, en una visión de abarcamiento, es que fue siendo el héroe Don Juan subsecuentemente apartado de una de las vertientes del mito, la de la leyenda del invitado de piedra que le hace comer como el muerto y ser arrebatado para la muerte, en la que persiste la idea de punición por los crímenes practicados, y por tanto, la de la moralidad, en parte ya disipada con el romántico José Zorilla, pero no dejo sin embargo de ser el deseoso amador fogoso, ansioso, dividido, sediento, incompleto, conquistador y frustrado, que se muestra más enigmático, siendo así que florecerá hasta el siglo XX, inicios del XXI.

Guerra Junqueiro libertara ya el protagonista del irreal y absurdo peso de la estatua, que durante siglos le acompaña y marcó, habiéndole humanizado y conducido a interiorización de profundidad que se adensa y que cuyo fin fuera exponer una ideología demostrable del mal de la humanidad, lo que está bien patente en los monólogos a que se acomete, mientras agoniza a mengua<sup>79</sup>, siendo así Don Juan erradicado del acervo de la belleza romántica y del encanto y lasitud que le marcara, lo que expresivamente se hace notar por el poeta<sup>80</sup>, creándose en Portugal la imagen que completamente metamorfosea y cambiara, la de la tradición secular.

---

<sup>79</sup> “D. João / E não passa ninguém por esta rua! / Se o demónio da chuva continua / Por mais um dia ou dois, / Jantarei como tu Ezequiel, Os esterco dos bois, / Antes eu fora besta de aluguel / Ou sapo das latrinas, Que não andava aqui pelas esquinas / Leproso como Job! / Ai, que frio, que frio insupportavel! / o’ carne miserável, / Custa-te bem a transformar-te em pó! / E a caridade, a virgem da agonia / Que estende a mão aos pobres infelizes, Hoje não sae de casa; a noite é fria / E tem medo aos pleurizes” (Junqueiro, Guerra, “Os últimos momentos”, *A morte de D. João*, ed. cit., p. 304).

<sup>80</sup> “Eu tirei a D. João todos os encantos poéticos, todas as bellezas românticas, todos os prestígios legendários, para o entregar, como qualquer vadio, á polícia correcional. Fil-o partir do idealismo, do sentimentalismo, para o conduzir á duvida, ao tédio, á indiferença, ao *espírito*, ao deboche, á falta de caráter. Procurei synthetisar d’esta maneira as doenças moraes

Y buen ejemplo de esto había sido no solo los poemas de *As Peninsulares*, pero aún un poema de Claudio José Nunes, *D. João e Elvira*, publicado en 1873, en *Cenas Contemporâneas*, donde vemos revitalizar las figuras de Don Juan y Doña Elvira (ésta, limitada a los dos versos finales) por el discurso filosófico del seductor, que amante de vida y del placer del mundo, a eso la instiga, por su quietismo<sup>81</sup>, lo que los asocia al artificio de seducción y enamoramiento próximo del mito, reflejo aún de lo que en 1866 construyera Teófilo Braga en *Ondina do lago*, donde está erigido el culto de la mujer seducida y hechizada bajo el efecto del bandolín del seductor asociado al ocio, a la languidez y al enfado<sup>82</sup>, como aquí aún encontramos. Pero fuera Guilherme de Azevedo, amigo e inspirador de Junqueiro, que con su cortísimo poema – *O último D. Juan*, publicado en *A alma Nova*, también en 1874, por primera vez esbozara en trazos genéricos la imagen grotesca y macabra del héroe, anunciadora de la grande transformación, por la que pasa al quedar aquí retenido en un concepto de ruina, de libertinaje, de traición y perdición que le suelta de la seducción asumida y asociada a la música y le aprisiona en mal, en tinieblas y destrucción<sup>83</sup>, abriendo el periodo negro en

---

d'uma das partes exteriores da sociedade moderna, doenças que influenciando na literatura a teem levado desde o romantismo de 1830 até á baixeza descarada dos últimos tempos do segundo império. Muitos outros poetas teem cantado D. João, mas todos elles sob um ponto de vista contrario ao meu. Poetisam-n'ó, engrandecem-n'ó, e quando no fim d'uma vida impunemente devassa, se torna necessário castiga-lo, então abrem-se as gargantas do inferno e sorvem o condenado. Para um malandro é épico de mais" (*ibidem*, p. 322).

<sup>81</sup>“D. JOÃO / Mas porque suspiras, flor? / Não vês tudo o que nos cinge, / Em luz e aroma a nadar? [...] / Voemos na immensidade! / Um beijo, Elvira, e outro a flux! / O mundo é a mocidade! / O prazer, o canto e a luz! / Mas em que pensas, querida? / E porque emmudeces, flor? / ELVIRA (como que acordando sobressaltada e triste) / Desculpa. Andava perdida / Pelo azul dos céus do amor!” (Nunes, Cláudio José, “D. João e Elvira”, in *Scenas contemporâneas*, Lisboa, Editores Rolland & Semoind, 1873, pp. 59-60).

<sup>82</sup> Cf. Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*, pp. 228-229.

<sup>83</sup> “D’aquelle de quem falo, as socegadas lousas / Podiam-vos contar as violações brutaes! [...] / Um dia há de chegar em que elle, informe, tosco, / Sem garbo, sem pudor, grotesco, infame, vil; / Nas grandes solidões irá dormir comvosco, / Mordendo em cada seio o lyrio mais gentil! [...] / Flôres sentimentaes! Tremei do paladino, / Do velho D. Juan, feroz conquistador, / A quem da vossa bocca um hálito divino, / Em vida, faz fugir talvez cheio d’horror / Mas que um dia virá, na cândida epiderme, / Na sagrada nudez dos collos virginaes, / Em hymnos de

que sumerge la figura. Ni solo por el surgimiento de *A norte de D. João*, de Junqueiro, pero por el poema *A última fase da vida de D. João*, de Gomes Leal, que surge luego después, en 1875, publicado en “Claridades do Sul” y que ofrece el seductor envejecido y convertido a los placeres de buena mesa, por falta de placeres mayores, esperando resignadamente la muerte y deseando la absolución<sup>84</sup>; aún por otros poemas que en esta obra encontramos, como *Acusação a Cristo* e *Farsa Triste*, por ejemplo, contenedores de la idea satánica y pagana y del cuadro de la decadencia, miseria y hambre<sup>85</sup> en que vemos a Don Juan Junqueiriano enflaquecer, como mostrámos, o como un otro *A guitarra de Don Juan*, homónimo del de Simões Dias, pero ahora de Sousa Monteiro, que termina bajo el peso del infortunio y de la desilusión cansada<sup>86</sup>.

Este cuadro de degradación que durante largos años se impone y que redonda la pasión y la sociedad como un mal de mayor fuerza, solo vendrá a ser verdaderamente atenuado dieciséis años después, en 1890, con *Don Juan e Elvira*, de João Saraiva, de título igual al poema de Cláudio Nunes, y una vez más surgido en una recopilación – *Lyrucas* (perteneciente a su segunda parte; *Elegias*), pero este ahora dialogado, facultativo de una Elvira despierta, desproveído de candor<sup>87</sup> y de un Don Juan conquistador, efémero, insatisfecho, saturado, devastador de corazones y soñando con

---

triumpho –o grande Cezar-Verme!– / Colhe o que ficou de tantos ideaes!” (Azevedo, Guilherme d’, “O último D. Juan”, in *A alma Nova*, Imprensa nacional. Casa da Moeda, 1880, p. 103).

<sup>84</sup> Cf. Leal Gomes, “Última phase da vida de D. João”, in *Claridades do Sul*, 2ª ed. (revista e aumentada), Empresa da História de Portugal, Sociedade editora, 1901, pp. 145-146.

<sup>85</sup> Cf. *ibidem*, p. 60 e pp. 89-90.

<sup>86</sup> Monteiro, José de Sousa, “A guitarra de Don Juan”, in *Sonetos*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1882, p. 20.

<sup>87</sup> ELVIRA / [...] Já na montanha as sombras vem de rastros / Sem que as dissolva o teu olhar, Senhor!... / Adeus! Eu parto porque morre o dia...” (Saraiva, João, *Líricas e Sátiras*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916, p. 106).

un ideal que liberta de la realidad terrena, similar a aquel a quien Urbano Tavares Rodrigues llamó de eterno *amador* y de quien dije ser “sempre, mesmo nas suas poses mais brilhantes, um faminto e um derrotado, que gira na esfera dionisiaca da evasão e não no círculo apolíneo, porém, monótono das realidades conseguidas”<sup>88</sup>.

Y es con Manuel da Silva Gaio, ya en inicios del siglo XX – en 1906, con su elaborado poema *Don João*, constituido por IV cantos, que es dada en Portugal otra visión del mito de Don Juan, encerrándose su ciclo de romanticismo, lo que queda registrado a través de la simbología de que esta obra es pródiga, demostrable de un héroe más moderno y libertado de las reflexiones personales y filosóficas y de los juicios morales en que el habíamos visto contenido, como es afirmado por el poeta en el prefacio<sup>89</sup>, provocando lo que Fidelino de Figueiredo consideró como una verdadera rehabilitación del mito<sup>90</sup> „, aunque esté la muerte del héroe presente. No obstante, una muerte que menos que un final, crea la idea de continuidad y recomienzo, al ser el héroe llevado a lanzarse al mar pero renacer a través de la naturaleza, dando su suicidio origen

---

<sup>88</sup> Rodrigues, Urbano Tavares, *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*, Lisboa, Ática, 1960, pp. 17-18.

<sup>89</sup> “*Dom João*, moderno símbolo humano do universal poder do Amor –poder divinizado pelos antigos como princípio renovador do Existente– é o reivindicador suprêmo dos eternos direitos da Natureza, contra os quais não há impulsos de sentimento, preceitos de moral, escrúpulos e terrores sagrados que normalmente prevaleçam. Encarna e representa como que uma pura força da Criação.

“Desta larga concepção *naturalista* se inspiraram as curtas páginas do meu poema.

“Tentei desenvolvê-la acentuando o que de antagónico e de oposto ela pode, todavia, envolver para as Almas; pondo em relevo a ironia do impetuoso renascimento a Vida sob os sangrentos pés do Herói quando este –impelido pela despertada voz do remorso– desgarrara de entre os Homens (isentos, enfim, do seu condenado contacto!) no intento de, a bem de salvar-se ainda, levar a destruição e a Morte, por onde quer que passasse, a tudo quanto fossem germens e viços da Terra” (Gaio da Silva, Manuel, “Prefácio de Dom João”, in *Dom João*, Porto, Companhia Portuguesa, 1924).

<sup>90</sup> Cf. *op. cit.*, pp. 245-246.



a una isla que vemos identificar como siendo la “Isla de los amores”, de Camões<sup>91</sup>, lo que es merecedor de una creatividad libre que inscribe una óptica complementaria innovadora y diferente de lo que hasta aquí fuera escrito.

En la segunda década del siglo XX – en 1914, es que resurge en la literatura portuguesa el héroe Don Juan en texto dramático, o sea 139 años después de haber entrado de esta forma en Portugal<sup>92</sup>, con la producción de Ruy Chianca, *A alma de D. João*, pieza en un único acto estrenada en el teatro de S. Carlos por la Compañía del Republica, que definitivamente encierra el ciclo de poesía que había creativa y libremente introducido, siguiéndose después de esta una intensa creación de textos de este género. Aquí, y tal como el título de la pieza lo sugiere, estamos presente la dualidad cuerpo/espíritu, al ser el alma de D. João, y no propiamente D. João, la que, venida del infierno a la tierra bajo forma humana y ya como pertenencia de Lúcifer (Luzbel), seduce a Rosalinda, que este quiere también conquistar por decirse harto de almas de pecadores y le apetecer una pura, lo que no consigue por amar la doncella D.

---

<sup>91</sup> De hecho en este poema, y después de haber presentado el primer canto los nombres de mujeres que tradicionalmente incorporan el mito, de soñar Don Juan en el segundo con un espacio paradisiaco y de se deparar en el tercer con un escenario contrario, en el último se suicida lanzándose al mar y pasándose lo que dijimos en nuestro texto – la transformación del océano y el apareamiento de la *Isla de los Amores*. Citamos extractos del I y IV actos:

“São vozes que, de longe, a acompanhá-lo voam, / Que –fantasmas do ouvido– / Para visões transporta e o espaço lhe povôam, / Ao caminhar vencido [...] / São Tisbea, Isabel, Aminta, Violante... / Recordam-lhe à profia, / A mentira, a perfídia atroz de seu constante, / Eterno Amor... dum dia! / Reconhece-as... Vencendo o coro acusador / A garganta de Elvira / Tal grito espalha aos céus, de tão cortante dor, / Que logo um astro expira”; / “Então –na dor mortal dum alma perseguida, / A quem o desespero a luz anuviasse [...] / Dom João, largando de alto a penedeia brava, / Lançava-se do Mar no denso fervedoiro... / Mas donde –arrebatado às escavadas fragas / Pela ressaca viva –o corpo se afundara, / A lume surgiria a maravilha rara / Duma Ilha verde, a rir no espelho azul das vagas [...] / Ao passo que, por sobre a relva das alfombras, / Humanas formas –inda alheias à existência– / Vagavam par a par, tão mudas como sombras, / No êxtase feliz da própria inconsciência [...] / E o coro nocturnal, como a visão do dia, / De toda a vastidão chamava remadores / Áquela singular, verde “Ilha dos Amores” / Que, mal vogavam perto, ao longe lhes fugia” (Gaio da Silva, Manuel, *op. cit.*, p. 30 e pp. 55-58).

<sup>92</sup> Cf. *supra*, p. 57.

João y ser este amor lo que le salva (un poco a la semejanza de Inés zorrillesca), enfrentando Rosalinda el mal, que encarnado en el diablo renegado, parte para el mundo de las tinieblas, quedando los amantes en amor delicado y sublime que es aplaudido por Fauno<sup>93</sup>, lo que se torna representativo de la fuerza del ideal, que redime.

João de Barros en 1920 vuelve a incidir en esta dualidad de cuerpo *versus* alma, aunque diferentemente con su drama *D. João*, en que el protagonista seduce ahora una monja (lo que no es novedad en la tradición del mito – muéstralo Molière y Zorilla, por ejemplo), basándose el texto en un dialogo sobre el lenguaje de seducción que coloca la necesidad de amor carnal (simbolizado por Don Juan) en paralelo con el espiritual (que la religiosa ostenta), una actitud extraordinariamente interesante por parte de su autor, por ser Don Juan el representante del sujeto narcisista que es el grande incapaz de amar y se divide entre amor sexual e ideal, lo que no le deja mantener la mujer amada<sup>94</sup>, confesándose aquí como tal<sup>95</sup> y quedando prorrogado en una imagen en una imagen de deseo en infinitud, al acabar por volver a monja al convento y partir él a la aventura que presupone el reencuentro con otra mujer.

Sin embargo, de destacar en nuestra literatura es el texto dramático de Alexandre Dumas, *D. João Tenório*, dada su complejidad. Compuesto en cinco actos y siete

---

<sup>93</sup> “ROSALINDA / Parae! Parae! Que Deus vos faz mandado / A vós anjo maldito e despenhado! / (a D. João) / Não partireis d’aqui! / (a Luzbel) Voltae os passos / Que o inferno até nós encaminhou! / Não foi feito o perfume dos meus braços / Senão p’ra este amor que nos salvou! / Fugi! Fugi depressa! / Errae nos montes / Onde o amor jamais se reproduz! / Onde o calor maldito seca as fontes! / Onde não brilha o sol, nem entra a luz! / LUZBEL (*que tem recuado vencido e raivoso*) / Quem t’o disse?!... Quem foi?!... Como o soubeste?!... / ROSALINDA / Volta por teu caminho! / FAUNO / No infinito / o sorriso da lua as sombras veste!”; “D. JOÃO (*enlaçando Rosalinda*) / Sonhemos!... / ROSALINDA / Toda a vida! [...] / “ROSALINDA / Amemo-nos! / D. JOÃO / O amor é a Redempção! / FAUNO / Bem dita seja a alma de D. João!” (Chianca Ruy, *A alma de D. João*, Livraria clássica, Lisboa, 1918, pp. 24-25 e pp. 27-28).

<sup>94</sup> Perspectiva que abordamos y explotamos, suportada por visión psicoanalítica, en el punto primero, cap. I, Segunda Parte –vide concretamente as pp. 90-93.

<sup>95</sup> “E embora eu queira amar-te, e não te possuir, / Tenho de obedecer à febre do meu gozo, / E crer no meu orgulho –e só então partir” (Barros, João de, *D. João*, Lisboa, Liv. Francisco Alves, 1920, p. 34).

cuadros (así aparece dividido) y representado en este mismo año de 1920 por primera vez, en el Teatro Nacional Almeida Garrett, el 14 de abril, como está dicho en hoja introductoria, a la que sucede una página con un citación del drama atribuido a Tirso de Molina, donde vemos un abastado abanico de personajes, de entre los cuales D. Inês, dos monjas y el Comendador D. Gonçalo, que el escritor revivifica, señalando que la acción se pasa en Sevilla en finales del siglo XVI, ofrece esta obra un mixto de obras sobre el mito, imbuidas en una notoria imaginación que abriga espeso personalidad. Así, y más de ser Inês la novicia que está en el convento (imagen de religiosidad femenina que realza, como en la tradición secular, la intransigente necesidad de transgresión del héroe), atraviesa la estatua de D. Gonçalo la pared cuando aparece en la cena en casa de D. João (como en *EL burlador de Sevilla y convidado de piedra*) y adormecer bajo la gana de ésta los amigos Avelaneda e Zamora que le acompañan y que después de despiertos y pensando como él que habían sido logrados, acaba uno de ellos por matarlo a la puerta de casa después de trabado un duelo. Y es el alma de D. João que surgirá a partir de ahora en escena (tal como en Ruy Chianca y en João de Barros), compareciendo junto al comendador en el cementerio y viendo su propio entierro (como en Zorilla pasa) y abrir por el enterrador su zanja próxima de la de Inês, a quien apella y a cuya estatua se ciñe, que animándose le faculta la salvación por el amor<sup>96</sup>, imágenes que glorifican una de las escenas más nobles tejidas por la literatura española que trabajó Don Juan y que prueba la tendencia e influencia que este autor sufrió.

Sin embargo, la verdadera dimensión singular del mito de D. Juan súrgenos por el puño de Antonio Patricio, con la autoría de la fabula trágica *D. João e a máscara*, escrita en 1924 y resuelta en IV actos, al traernos un D. João como un ser sensual, amoral y místico, materialista y espiritualista, saturado de la existencia, contracenando con Elvira (que no le consigue cambiar), con la Muerte mascara y con el Conviva de Piedra, lo que denuncia la obsesión de la idea de la muerte en que está centrada la

---

<sup>96</sup> D. GONÇALO / Quero levar a tua alma, / Que é o que resta de ti. / D. JOÃO / A minh'alma? E onde m'a levas, / Mármore odiento e pressago? / D. GONÇALO / Para além do estígio lago, Onde tudo é fogo e trevas. / D. JOÃO / Inês, ó alma d'amor, / Ó doce imagem divina! / Já que o Senhor te destina / A remir um pecador, Ah, vale-me neste horror, / Vem salvar-me, estrela d'alva, / Dá-me a eterna redenção! / INÊS, cuja estátua se anima, logo que a cingem os braços de Tenório / É o meu amor que te salva: / Deus perdoou-te, D. João! / D. JOÃO / Minha Inês! / D. INÊS / Pedi-lhe tanto, / Com tanta fé, tanto encanto, Que o Senhor, em núpcias calmas, / Vai unir as nossas almas / Como uniu as nossas vidas..." (Dantas, Júlio, *D. João Tenório*, Lisboa, Portugal-Brasil, 1920, pp. 222-223).

creación del héroe, que ve en esta grande razón de la vida, e en la vida la futilidad de la apariencia ilusoria demarcándose un cariz de esencialidad y de transcendencia jamás hasta entonces conseguido en la recreación portuguesa del mito, y siendo este héroe llevado, tal como D. Miguel de Mañara, que el escrito creyó haber sido su fuente viva<sup>97</sup>, la regeneración por amor a la humanidad, acabando en clausura<sup>98</sup>. Pero, y diferentemente, surge en esta obra la muerte femenina, con el personaje Muerte (I acto), que D. João adula y a la que se rende, llevando a ignorar a Elvira; es Leporello quien hace la invitación a la estatua del comendador que comparece para cenar y cuyo dialogo con D. João suscita su reflexión y auto punición, ejerciendo esta un papel que ayuda a la visión del lado oscuro del protagonista, que el criado igualmente faculta. Y termina el texto con una imagen innovadora de su recriminación y angustia (en el cuadro segundo, último acto), patente en la conversación con Sor Muerte, ya en el convento de La Caridad<sup>99</sup>, siendo así creado un cuadro filosófico, por la comprensión del mundo y de

---

<sup>97</sup> “A minha maneira de interpretar, melhor dizendo, de viver esta lenda (que é, como a de Fausto, a que maior número de poetas fascinou) está, em espírito, de acordo com a verdade histórica, pois que Miguel de Mañara, o pretexto real de D. João, morreu em Sevilha no convento de La Caridad, em cheiro de santidade. Desta vez, por exceção, a história é superior à lenda” (Patrício, António, “D. João para mim”, in *D. João e a máscara*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1924, p. 13).

<sup>98</sup> Y es pues la humildad, el retroceso, la benignidad en la que termina este héroe de Patrício, lo que lleva Urbano Tavares Rodrigues a decir que solo le restaba “um caminho: dar-se ao amor dos outros, a mais alta e depurada forma de amor”, apontando assim a fábula, como comenta, para “o sentido da preparação para o fim, regresso ao cosmos –mediante o amor” (Rodrigues, Tavares Urbano, *O mito de Don Juan e Outros Ensaios de Escrever*, Lisboa, INCM, 2005, p. 25).

<sup>99</sup> Lo ilustramos con los siguientes ejemplos: “D. ELVIRA / Ah! Se eu pudesse... se eu soubesse amor. Um coração ao pé do teu é nada?... / D. JOÃO / É ao pé de um relógio outro relógio. E eu já não posso com o tempo, sabes?... / D. ELVIRA / É forçoso mudar. Não podes mais. A tua vida assim é impossível. / D. JOÃO / É forçoso mudar?... É impossível. há de ser sempre, sempre, sempre assim. E *sempre* é longo, por mais curto, noiva. O destino vem a mim em carnaval, no mais burlesco carnaval da terra [...] / D. ELVIRA / Mesmo gelado há uma febre em ti... / D. JOÃO / Há uma febre de beijar mais fundo [...] / A MORTE / Era eu que o teu tédio e a tua alma queria?... / D. JOÃO / Falema da manhã: eras Tu... Eu sabia... / Tinhas de vir assim, mantilha de manola, / Uma manhã de Outono, em máscara sombria. / Para eu te beijar, tens de ser espanhola!”;

si, demonstrativo de lo que el héroe es, en esencia: el mal de que se quiere redimir; fuerza diabólica, de que se quiere libertar; y la frustración de no poder amar, que quiere que muera consigo, permitiéndose el escritor a una concretización de intimidad y de conflicto interno, que es de todo inigualable.

Durante todo el siglo XX continuó nuestra literatura a hacer surgir creaciones con una figura de Don Juan, más, o menos adulterada, siendo parco el estudio analítico

---

“O CONVIVA DE PEDRA / Se ajoelhares ante mim, se ergueres as mãos, supões que te podia perdoar? / D. JOÃO / Tenho ajoelhado muita vez ante mim mesmo, e não pude, não posso perdoar-me / O CONVIVA DE PEDRA / É a ti mesmo que tu pedes perdão da tua infâmia? / D. JOÃO / À minha alma, à minha alma. Garrotei-a com as mãos da luxúria, doce e doce... / O CONVIVA DE PEDRA / Cada gesto teu é um novo crime. / D. JOÃO / Sou mais eu mesmo a cada instante: certo / O CONVIVA DE PEDRA / Vês-te na jaula do teu corpo, e amas-te. / D. JOÃO / Só amo em mim o que eu espero ser. / O CONVIVA DE PEDRA / O que fizeste então a vida toda? / D. JOÃO / Ter sede, Mármore, ter sede. / O CONVIVA DE PEDRA / Nem uma fonte para o teu desejo? / D. JOÃO / Os meus amores, os meus amores foram só sombra. Beijava ar, água corrente, efémero. Enlacei sombra. Bebi nada aos haustos. De corpo em corpo, fui como um cego a tatear de muro em muro. Sempre a essência das formas a fugir-me como o perfume de uma flor pisada. Palpei, palpei, e era a caveira sempre, como um sarcasmo de ossos, laminado. / O CONVIVA DE PEDRA / De crime em crime, ias insatisfeito. Era mais, era mais o que tu querias. / D. JOÃO / Era o enigma das máscaras, das formas; era no instante –espasmo, a eternidade. Se tu soubesses, Mármore... Um possesso de eterno, é o que eu fui sempre. Do rosário de crimes desta vida, só pensei em Deus desafiando as contas. / O CONVIVA DE PEDRA / Foi quase uma oração a tua vida / D. JOÃO Beijar assim, é mais do que rezar: é tatear ao sol buscando o Amor. / O CONVIVA DE PEDRA / Vais continuar assim a procurá-lo? / Na humildade, no pó, beijando o pó depois de ter beijado tantas bocas” (*ibidem*, pp. 95-98); “JOÃO / Soror Morte... / Tu que tantos difamam, / e poucos, como eu, ajoelhados amam. / Irmã!... Deixa chamar-te Imortal Bem Amada. / Amendoeira de luz no caminho do Nada. / Ó Soror... Por piedade. A noite vem já perto. / Nem um botão de mirra em todo o meu deserto. / A noite, a noite vem: é feita de basalto, / e já não ergo as mãos, não posso, para o alto. / SOROR MORTE / Sou eu. Há quanto tempo, uma manhã te disse / que era eu afinal, eu só, a Beatrice / JOÃO / Por vires hoje a mim como ao Pobre de Assis, / de Soror, Soror Morte, é que a minha alma quis / ser erva para ti, para o teu passo bento / como a luz da manhã nas lajes do convento [...] / Ó Soror Morte, Irmã, vem tocar-me a estamenha / SOROR MORTE / Arde mais, arde mais: corpo teu, boa lenha. / Como num monte uma fogueira de pastor, / no cimo da tua alma há uma chama de amor [...] / Ele Vem, ele vem: em perfume de flor, / como um perfume de flor no vento sul, / vem a ti, vem a ti por corredores de azul, / como o luar que desce as nuvens em ravina, / quando a lua é no ar uma face argentina. / Sob o seu pé descalço a Eternidade ondula / como um mar de verão que o vento norte azula. / Ele vem, ele vem: vem a ti, vem a ti... / Na tua cela, agora, o silêncio sorri.” (Patrício, António, *op. cit.*, pp. 40-47 e pp. 192-194).

crítico, lo que demuestra que fue la creatividad portuguesa apenas animada para la modalidad de ficción que posibilita la vena imaginativa y coarta la rigidez de los aspectos de vida/ muerte que el tipo instituye. De resaltar la obra de Fernando Araújo Lima, *A última noite de D. João*, de 1948, cuyo contenido aborda temas que no son desconocidos – la rememoración de las conquistas femeninas, simbólicas del equilibrio emocional y de la insatisfacción del héroe, como la historia de la literatura donjuanesca nos obligó a considerar, visible en los diálogos entre Diogo y el criado Lazano, surgiendo después una mujer que amara a D. João y a quien éste causó despecho, lo que se torna una especie de juicio de su comportamiento y que le anuncia la proximidad de la muerte, muriendo éste consumido por llamas que personifican las mujeres que sedujera y que llama mientras termina<sup>100</sup>, siendo, después de esta creación de relevar la novela *O Conquistador*, de Almeida Faia, publicada en 1954, una vez que va a estirar uno de nuestros mayores mitos – el mito del Sebastianismo, forjado por la pérdida precoz de nuestro rey D. Sebastião, resurgiendo nuevamente la lista numerosa de mujeres que Leoporello presenta en Don Juan de Zorilla.

Otros escritores tienen reanimado el mito entre nosotros, y si bien que la escrita femenina se haya recientemente asumido bajo un carácter más crítico que propiamente inventivo, en lo que la materia respecta, de realzar es la creación de Natália Correia, *D. João e Julieta*, que nos brinda con una visión desmitificadora de la arrogancia y del poder de seducir del seductor, flanqueadora de lo que permite comprenderlo en toda su integridad de amante y le desnuda en su esencia de sufridor errante<sup>101</sup>; pues lo que se

---

<sup>100</sup> “As labaredas! As labaredas! São as mulheres que eu possuí. Todas a envolver-me... Rosália, Maruja, Camucha, Encarnação... Vieram todas... Olhai, olhai. Beijam-me, abraçam-me, queimam-me” (Lima, Araújo de, *A última noite de D. João*, Porto, Prometeu, 1948, p. 46).

<sup>101</sup> Como lo demuestra el extracto que transcribimos: “Cada corpo que se ergue na tua vida é uma cruz assinalando a morte de um pedaço da tua alma [...]. Tu trazias em ti a essência de Romeu... e no entanto a forma exterior de D. João, às apalpadelas, por caminhos ínvios, numa procura febril no rasto de Julieta. Cada mulher era a esperança de uma alvorada... a promessa esquiva do possível caminho do encontro com a sua bem-amada... Detinhaste e caminhavas mais à frente, cheio de mágoa, frustrado da tua eterna pesquisa [...]. E os homens chamaram-te cínico, ímpio e dissoluto ... [...] Nenhum deles adivinhou a forma alada de Romeu, peregrino do santuário de Julieta” (Correia Natália, *D. João e Julieta*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de autores y Publicações Dom Quixote, 1999, pp. 80-81).

ausculta en múltiples otras obras, a través de las más variadas figuras con que actuó y dos más variados escenarios que le acogieron y sirvieron de atributo. Pero de resaltar es el Nobel de nuestra Literatura, José Saramago, con la versión de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*<sup>102</sup>, pieza de teatro que a tal como del Don Juan de Mozart /Da Ponte, fue igualmente creada para ser musitada y construir partitura de Ópera, que presenta la grande diferencia de surgir el comendador en estatua al inicio y de transcurrir toda la acción, acabando por deshacerse en escena, en una representación de punición frustrada, de haber sido apagados del libro de Don Juan los nombres de las mujeres amadas, por Elvira y Doña Ana sublevadas, que así le penalizan, de ser este salvo en su dignidad de conquistador por una apasionada Zerlina que le revela el secreto de que fuera víctima y le confiesa su amor, y de ver un héroe al final emocionado y rendido a la mujer, dejando entrever que le dominen sentimientos de pasión.

El mito sigue vivo, aunque transportado para el mundo actual donde los *Don Juans* no usan más manta y espada ni caballo, pero gafas de sol y van de paseo en coche, usando el móvil, en imágenes de integración y de adaptación del mito a los tiempos modernos, provocadoramente eternas y sugestivas de un poder de infracción y de seducción que está por detrás de la continuada figura, que ultrajando cualquiera regla o cualquiera ley, trae el placer y el sabor degustado del libertinaje, estableciendo el amor hombre-mujer conseguido y destruido, fulminante de la familia y del poder patriarcal y desmitificando lo que es transcendental, donde se aprehende un presupuesto de sentimiento de arrojo y de victoria, en la perfecta y agradable consciencia de haber transpuesto límites. En realidad las razones que tanto recrearon y desmultiplicaron Don Juan, habiendo cada uno a su modo y voluntad, hecho de iniciático héroe Tenório aquello que le agrada, pero difundíéndole prolija y exhaustivamente en un involucro de suntuosidad, de altivez y de arrogancia, que absorbió, que le hizo prender como interés y emerger en misterio.

---

<sup>102</sup> "Saramago, José, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Caminho, Lisboa, 2005.

### 1.3. El mito de D. Juan en la obra de Eça de Queiroz – alusión directa y aspectos estructurales.

*Nas sociedades profanas, até à actualidade, os mitos sobrevivem no inconsciente colectivo da humanidade e reaparecem na criação artística, sofrendo as metamorfoses necessárias à expressão dos conflitos do homem.*

ANA MARIA MELLO, *Mito e literatura*.

La referencia concreta al seductor Don Juan, en la obra de Eça de Queiroz, no es grande.

Observadas las creaciones dónde lo vemos ocurrir, se puede constatar que se limitan a pocas las que lo ofertan. Pero lo que es dado a entender y se torna dentro de nuestro punto de vista interesante, es ser en los primeros textos del autor, surgidos en *Gazeta de Portugal* y republicados en el volumen *Prosas Bárbaras*, bajo la influencia del amigo Jaime Batalha Reis y su consentimiento<sup>103</sup>, en *O Distrito de Évora*, experiencia en periodismo en la que se envolvió, en su grande novela *Os Maias*, por él reconocido como de larga gestación y máquina devoradora, varias veces referido como listo pero que sólo salió a la luz del día en el año 1888, o sea, en plena madurez de escrita, y en *A ilustre casa de Ramires*, la cual demarcó el final de un recurrido literario que habría de consagrarlo como escritor de innovación y relieve, comenzado a publicar en la *Revista Moderna*, aunque suspendió por esta haber terminado y surgido en volumen en el año en que muere y que igualmente consideró de absorción y complejo, que vemos pujante y / o repetidamente mencionar el nombre de *Don Juan*.

En los primeros casos apuntados, a causa de la alusión a la figura y a las novelas que a lo largo del tiempo surgió, así como al nombre de varios autores que con la misma entablaron caracterizaciones que la adulteraron y separaron del iniciático carácter de disoluto con que se inauguró. En los dos últimos, por ser así que vemos Eça designar a su grande y eximio héroe Carlos Eduardo da Maia, para la que fantasiosamente se transfirió y en cuya historia de vida y de amor talló reminiscencias de la realidad suya, y que designa el personaje André Cavaleiro, el cual, sin ser el protagonista, lo es Gonçalo

---

<sup>103</sup> Cf. “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queiroz”, in *Prosas Bárbaras*, pp. 45-46 (Introducción de Jaime Batalha Reis, fechada en septiembre de 1903).



Mendes Ramires, con este se forjó un perfil complementario, al ser depuesto en André la sensualidad, la fatuidad y el poder de seducción que Gonçalo no posee, y en este lo que le falta al otro – el alcanzar el ideal (por sugerencia de su matrimonio con Rosinha Rio

Manso, al final), nota del magistral donjuanismo que representa, centro de la edificación de todos los héroes.

Quiere esto decir, que el personaje Don Juan, expandida en los países de Europa occidental, amada y dada como emblemática de la seducción masculina, fue algo que, por distintas razones: conocimiento literario, interés, incluso de personalidad, por venir de encuentro al carácter de Eça, por natura dinámico, curioso, insatisfecho, le recorrió la escrita, desde sus primordios hasta su final; habiendo-se en ella arquitectado bajo dos perfiles distintos: el amante compulsivo (como es André Cavaleiro) y el amante extasiado y seducido (como el representado por Carlos), en intriga(s) y fuera de esta(s), pero mostrando lo que exponencialmente proyecta: el deseo, la inquietud, el contentamiento y la insatisfacción, la felicidad y la angustia, la ilusión y la evasión, si repasamos los perfiles de estos personajes citados, y aún, lo que tallan las notas breves y los textos más trabajados existentes en *Prosas Bárbaras* que dan cuenta del esbozo del perfil masculino como aquellos de que hablamos.

Si Eça de Queiroz alguna vez conoció la creación barroca que hizo nacer el mito de Don Juan y lo tornó célebre, por haber organizado una historia que asocia la voluntad de la sumatoria de mujeres a una idea de muerte, exultando una sexualidad que termina siendo castigada; o mejor, si alguna vez habrá tenido en las manos y habrá degustado, la lectura de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, que tiempo e historia fueron abrumadoramente defendiendo como pertenencia del fraile Gabriel Tellez<sup>104</sup>, es una cosa que jamás sabremos. En su novela no se encuentra frase o expresión que lo compruebe, a pesar de, por lo que se le conoce de cultura y erudición, seamos llevados a decir que difícilmente dejaría de haber conocido este drama que tanto entusiasmó y movió a Europa y que tanto fruto dio; tanto más, que perteneció Eça a la famosa Generación del 70, disponible y abierta a la discusión, aunque interesada en una nueva

---

<sup>104</sup> Véase lo que dijimos en el punto introductorio anterior, específicamente en las pp. 27-29.

escrita y lectora de fuertes novelas extranjeras cuyos autores encontramos innumerables veces referenciados en sus novelas y en su correspondencia (personal y periodística), como Alfred de Musset, Victor Hugo (el papa Hugo, como le llega a llamar), Charles Baudelaire, Edgar Poe, Balzac, Gustave Flaubert...., algunos de estos recreadores de la figura donjuanesca, habiendo sido su época marcada por la revolución industrial que trajo luz, intercambio y velocidad y que favoreció conocimientos. Pero lo que podemos afirmar, es que las notificaciones y descripciones que en su obra mencionan Don Juan y el nombre de Tenório, lo sitúan en la época romántica y nos dejan percibir la posible influencia de la obra de Molière, *Don Juan ou le festin de Pierre*, la de Mozart-da Ponte, *Don Juan* y la de Hoffman, *Don Juan und Faust*, por la cantidad de veces que tenemos de oírlo aludir a la representación de la ópera de Fausto en el teatro, a propósito de construcciones de personajes o escenarios que edifica.

Sin embargo, se torna pertinente el hecho de ver siempre asociado al destaque que Eça hace de este héroe, un sentido negativo, despreciativo y destructivo, y una expresión de dolor, angustia y agonía latentes, una cierta nostalgia y esperanza de retorno al estado de alma sublime, incluso una cierta condolencia conmisericordia y manifestación de sufrimiento, causado por la pérdida asociada a la mujer, lo cual es descrito como un peso soportado por el escritor y como algo que se le ausculta proveniente de su propia interioridad, entre miradas de reojo de divagación, de conmisericordia e ironía, que como mínimo dejan comprender que este es un asunto que le perturba.

En *Sinfonia de Abertura* Eça de Queiroz nos da cuenta de un precioso conocimiento de creaciones que volvieron notable al protagonista Don Juan, que a lo largo de los siglos fue siendo modelo de mucha y variada ficción, revelando nombres que lo focalizaron y laboraron en el campo de la literatura y de la música, encontrándose en este texto sus pasajes que claramente demuestran lo que dijimos, y de los cuales recogemos excerptas:

“Então apareceu o tipo soberano, em que se resumem todos os sofrimentos, todas as desesperanças, as melancolias, as incertezas, as penumbras, as aspirações, os lirismos desta época pálida e doentia. Esse tipo chama-se Fausto, Manfredo [...], D. Juan. Molière e Hoffmann ambos fizeram um D. Juan. O conto de Hoffmann é a revelação do poema de Mozart. A maneira diversa por que foi concebida a grande figura de D. Juan pelo poeta e pelo músico revela os profundos dilaceramentos modernos.

“O D. Juan de Molière é ateu, incrédulo, aceita os nervos como religião e a devoção como ironia. Tem paixões e arroubamentos, contanto que não lhe amarrotem as rendas do do seu colar. Derrama-se em astúcias e respeitos para burlar o sr. Dimanche, e um dia que seu pai lhe vem falar da honra, recomenda-lhe que tome primeiro uma atitude de púlpito.

Encoleriza-se com Elvira, que quer que ele ame, e com Esganarelo, que quer que ele creia. Convida o comendador por descrença, e quando se ouvem os passos sinistros na escadaria, e a estátua lhe estende a mão, morre nas convulsões de medo católico.

“O D. Juan de Mozart esse tem uma lista de três mil namoradas; e todavia vai pelo mundo angustiado e inconsolável, procurando a esperada do seu coração, como um sacerdote perdido que anda perguntando pelo seu Deus. Vai pelos povoados, por entre as arquiteturas e por entre as florestas, pela Espanha, por Florença, e por Berlim, suspendendo as escadas de seda a todos os balcões, e os seus desejos divinos aos lábios da noite.

“Ele embala nos seus braços moles de languidez as trigueiras, as louras, as joviais, as melancólicas, as castas, as fortes, as impuras, as nocturnas, as luminosas e as esfarrapadas.

“Depois soluça baixo como numa penitência [...]. Ele encontra Elvira: ama-a, como se as asas com que há-se subir ao infinito nascessem nos ombros dela. Ela, com os cabelos soltos como os raios dispersos de um grande Sol negro, com um divino movimento lascivo, como se a embalassem os braços de um deus, deixa, no colo de D. Juan, virem como uma onda, sobre os seus seios nus, as suaves preguiças.

“A música italiana sai profundamente da Natureza, como a alemã sai profundamente da alma; de resto a alma, a Natureza, são duas maneiras de ser de Deus [...]. E agora Mozart encontra D. Juan, o de lábios africanos, vindo de Espanha, dos calores silenciosos, dos seios rijos, dos beijos flamejantes: quem escreve o libreto de D. Juan é Lorenzo da Ponte, um meigo doido de Veneza, jogador, duelista, neto de Lovelace, com largos horizontes e largas cantigas e o peito cheio da religião da carne e do sol” (P.b., pp. 69-73).

Se torna claro que Eça de Queiroz domina el contenido de las obras aquí referidas, citadas por entre una audible fantasía, no se encontrando en más ninguno de sus primordiales textos de *Prosas bárbaras* una descripción tan larga y diversificada sobre el tipo, como esta. Por otro lado es igualmente obvio, que de lo que resalta de los pasajes transcritos, denotan la marca de una ascendencia romántica que Eça hereda y que lo lleva a encerrar el personaje en filones de hastío y lasitud que recuerdan *A Ondina do lago* de Teófilo Braga y *O bandolim de D. João* de José Simões Dias,

creaciones de 1864 y 1867, sus contemporáneas<sup>105</sup>, que ya dejaban antever, por lo que relevan de angustia, inquietud, dilaceración y errancia/volubilidad amorosa referentes a los héroes retratados, a las futuras creaciones, con protagonistas internamente próximos a los perfiles que aquí se retratan y que igualmente nos remeten para las características del seductor efémero, intranquilo, afligido, inflamado, irresistible y amado, como lo es *D. João* de Guerra Junqueiro, producido en 1874, a pesar de no conteneren ni la desesperación ni el negativismo que este presenta, tan acentuados. Por otro lado, esta primera prosa de Eça de Queiroz ya era salpicada por termos y expresiones como: *desesperaciones, melancolías, incertidumbres, penumbras, vírgenes de oro fino, subtítulos, cuerpos flotantes, besos infinitos, sol negro, senos desnudos, Elvira*, que encontramos precisamente así, o en paralelismos que les equivalen, repetidamente en la novela y en el cuento que crea, como el poema de Junqueiro lo ofrece igualmente<sup>106</sup>.

Pero en todos los textos del volumen *Prosas bárbaras* se ve un fondo de misterio y misticismo, de depravación, de degradación, de concupiscencia e infortunio, de transgresión, de maldad y de maldición, como aquel al que la descripción/ caracterización de las figuras de Don Juan elaboradas por Eça de Queiroz muestran, viniendo a propósito de todo y de nada, pero siempre cuando es focalizada y inscrita la mujer como objeto –ansiado o provocante de desconcierto y conflicto, o el amor – aciago, destructivo y maléfico. Explícitamente lo revela aquel que tiene como título

---

<sup>105</sup> Los folletines de *Prosas bárbaras* empezaron a ser publicados en el periódico *Gazeta de Portugal*, en el año de 1866: “Repentinamente (em Março de 1866) começaram a aparecer uns *Folhetins* assinados Eça de Queiroz. Ninguém conhecia a pessoa designada por estes apelidos que, por algum tempo se supôs serem um pseudónimo.

“Os *Folhetins* de Eça de Queiroz foram todavia notados: –mas como novidade extravagante e burlesca. Geral hilaridade os acolheu desde a própria Redacção da *Gazeta de Portugal*, até aos centros intelectuais reconhecidos do país, e até à parte mais grave, culta e influente do público. Para este, uma ou outra frase os arrumou logo no que então se chamava “a escola coimbrã” –centro literário e filosófico que se supunha dedicado a escrever de modo sistematicamente ininteligível” (Queiroz, José Maria Eça de, “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queiroz”, in *Prosas bárbaras*, pp. 8-9).

<sup>106</sup> Sobre las obras que resaltamos, véase el punto anterior a este, p. 67 y ss., donde nos referimos a la adulteración/ evolución que sufrió el mito de Don Juan en Literatura portuguesa a lo largo de todo el siglo XIX.

*Poetas do mal*, donde destaca autores asociados a relaciones transgresivas (o más concretamente à la imagen de Don Juan), fantasiosamente presentados:

“Conhecem Pöe, Baudelaire e Flaubert? Estes homens só vêem o mal; os corpos magros despedaçados e podres, as vegetações líricas que luzem como no fundo de um sonho asiático, as nuvens ferozes onde vagueiam os danados do amor, os orvalhos caídos das frias esterilidades da lua, os uivos horríveis das almas que têm medo, os ventos que torcem os corpos dos enforcados, as pestes, as covardias do desespero –todas as flores do mal esplêndidas e negras [...]. Estes homens estão no meio destes espíritos modernos da arte, baixos, alinhados, esbranquiçados e lisos como uma catedral gótica entre casas caiadas de uma vila. Eles abafam nestas atmosferas pesadas com o fumo das indústrias. Eles não têm ao menos o grande refúgio do amor.

“Passam é verdade junto deles mulheres de seios de âmbar, sérias entre os veludos silenciosos: quando elas assim passam a alma dos poetas anda humilde e perdida pelas lamas como um fumo que o vento abate: é o vento do materialismo que assim as verga; se a alma se eleva para ir buscar a flor da bênção ao interior daquele belo corpo feminino, se lhe vai pousar nos olhos negros e macios, se entra radiosa, como para um noivado santo, se escorrega até ao coração, sai logo aflita, dizendo: não vale a pena deixar esta lama para subir àquela alma. Assim o amor não os pode tentar, e a glória também não” (pp. 89-90).

Del mismo modo lo evidencia lo que intitula *Lisboa*, donde para criticar la ciudad que le da el nombre, “tão triste que a noite parece um arrependimento da vida”, como dice, ser sirve de metáforas, de figuras y de imágenes que la connotan con pasión viciada, depravada, tenebrosa, de donde resurge el personaje Don Juan Tenório, al preguntarse: “Que fazem entretanto os errantes da noite, a família Vício, a gente crepuscular, os herdeiros terríveis de Lovelace e de D. Juan Tenório? (p. 186), y contestar: “compram na penumbra doméstica o amor fuliginoso das cozinheiras” (pp. 186-187), y donde divagando añade: “Há olhos que são um mar, tudo têm: tempestades e sal. Abençoados os que lá se afogam. –Os bichos da cova hão-de-lhe roer a cara: os olhos, aqueles olhos cheios de luz que vestiram tantas vezes uma alma bem-amada, serão comidos: ficarão dois buracos: ali aninham-se os bichos” (p. 191), en una alusión a la mujer, al hombre y al amor, aprisionados a la destrucción. Tal y como en *Ladainha da dor*, para hablar de la muerte de Paganini, evocado en pecado y sin salvación, enfoca la guitarra y el violín como instrumento de seducción (cd. Pp. 103-106), y como en *O senhor diabo* tácitamente establece la diferencia entre honestidad, fidelidad, amor platónico, y amor carnal, tácitamente envergada por el hombre enamorado y por el seductor engañador que se entromete y que causa daño y dolor: “O homem da palidez de mármore veio até junto da varanda, e, entre as súplicas gemidas da guitarra, disse sonoramente: / –A gentil moça, a linda Ysult da varanda, deixa que estes beijos de homem vão, como dois peregrinos corados de sol, em doce romaria de amor, das suas mãos ao seu colo? / E olhando para Jusel, que desfolhava uma margarida, cantou

lentamente, com grandes risadas frias e metálicas: / Quem depena um rouxinol / E rasga uma triste flor, / Mostra que dentro do peito / Só tem farrapos de amor” (p. 202).

Y en *Os Mortos*, directamente se percibe una profanación asociada a la lascivia y a la fecundación, como es normal de Don Juan, pero aquí sutilmente escondido por detrás de la madre naturaleza: “Os mortos, que são os pais, as irmãs, as bem-amadas, as mães, estão pela Natureza [...]. Por toda a parte há atrações, amores, antagonismos, fibras, repulsões, polarizações, alegrias, estiolações [...]. A Natureza tem imensos perdões e reconciliações formidáveis; todos os ódios trágicos, todos os corações ferozes se fundem divinamente na promiscuidade dos orvalhos, das seivas e das espumas [...], e dos homens que na terra ensanguentaram, dilaceraram, profanaram, faz carvalhos austeros e cedros religiosos” (pp. 114 e 116-117). De la misma manera que en *O Lume* se suelta Eça en una imaginación sin límites que lo lleva a personificarlo en mujer y a transportarse para parajes que mucho tienen que ver con la atracción entre géneros, con la inconstancia en el amor y con sufrimiento amoroso que desemboca en la nada, como leemos: “Mas quando vens para mim, quando me estendes a mão, como para um afago, quando me revolves, desperto, revivo, canto salmos de luz, requebro-me como uma mulher que se abandona, tenho vivacidades que são gritos de fogo, tenho cintilações que são beijos; e como uma rapariga para quem o inconstante bem-amado volta, toda a tristeza se desfaz em rir, eu mais infeliz, que não tenho o riso, aurora sonora dos lábios, toda a minha dor e o meu abatimento se vai somente em fumo!” (p. 241).

Todavía, si estos son textos de subjetividad facultativa de imágenes y permisible de una simbología-analogía que estira para el amor, para el exceso y para la percepción de un estado masculino de continua infidelidad, aquellos que produce Eça y que implicarían una objetividad imparcial, por centrarse en sucesos noticiosos, como los que integran *O Distrito d' Évora*, igualmente revelan el libertinaje, la sexualidad, el placer, pero también la infelicidad y angustia cuando aflora el tema “amor”. Y son muchísimas las excerptas que viniendo del transcurso de la desenvoltura de temas múltiples e impresos de realidad que fundamenta el criticismo, lo demuestran y a que podríamos recorrer para ilustrarlo, limitándonos todavía, y apenas para el momento, a una breve ilustración de lo que inmensamente recorre la producción de este género.

Tal es el facto de, en una de sus correspondencias de enero de 1867, y sobre una noticia que corre, del eventual ingreso de la clase operaria en el poder legislativo, le oímos argumentar que las fábricas son “lugares onde as crianças se vão corromper, onde a família não existe, onde se ensina a prostituição, onde é vulgar a promiscuidade;

lugares onde se consomem rapidamente as forças físicas e morais; lugares onde não há ideias de virtude e o vício, do justo e do injusto, nem ideias religiosas, onde há um martírio sem fim e sem esperanças, sofrido por inocentes” (pp. 26-28). O de una otra forma, de febrero del mismo año, en que, después de haber descrito la feria de San Brás, en Évora, concluir: “ela perfaz por si só uma das tão rara épocas que em Évora o homem conhece a mulher, em que vive com ela e perto dela, em que os dois sexos se confundem momentaneamente, em que se ri, em que se folga, em que se mostra por instantes a vivacidade aliás tão própria dos povos do Meio Dia” (p. 129). Tal y como lo que emerge *d’As farpas*, artículos críticos recogidos *Uma campanha Alegre*, lo prueba, como es el caso de la reflexión (de noviembre de 1871) que Eça faz del Teatro en Portugal y de los actores, siendo llevado a comentar: “de resto o teatro favorece o namoro, que é o entretenimento querido do português e da portuguesa correlativa. De facto o teatro é o centro do namoro nacional. O que se passa pois no palco torna-se secundário. Requer-se apenas uma certa moralidade física: –que se não dêem beliscões nas ingénuas” (p. 225); o de lo que, cerca de un año después (octubre de 1872), expresa sobre la práctica de adultério, frecuente, como dice, y de los crímenes y condenaciones que a su propósito son noticiados, subrayando: “O homem que nunca teve uma amante casada é, segundo a apreciação mundana, ligeiramente ridículo, *filósofo*, *caturre*; negasse-lhe a experiência feminina, e passa à situação hirsuta e florestal do *bicho do mato*: é a opinião dos cafés. E opinião das salas não lhe é mais favorável: é considerado um inábil e um colegial sem valor [...]. Mas se teve uma amante com publicidade e relevo, ah! É um homem. A sua fisionomia interessa e exala mistério. Se teve três, é *leão*, torna-se celebridade, tem o sorriso escravo das mulheres e um lugar no Estado. E assim a glória cresce, com o número de seduções, até Dom João, que por ter tido três mil, é cantado pelos poetas, escolhido pelos pintores como a expressão do ideal, posto em música pelos maestros divinos, tornado símbolo, e depois de 400 anos ainda a sua legenda faz suspirar de amor” (pp. 403-404), siendo en este mismo tono que en febrero del mismo año, y sobre el facto de que eclesiásticos habían atendido a un baile en el Paço, da rienda suelta al pensamiento que siempre lo lleva para los esconzados caminos de la seducción y del sexo, acusando: “Que tínheis em torno de vós, senhores eclesiásticos? os aromas perturbadores de pó de arroz e de *femina*; as caudas de seda ondulantes e lânguidas; os cabelos lustrosos, constelados de jóias; os pescoços brancos de um polido de mármore... Entre estas seduções sataníferas que pensam VV. S.<sup>a</sup>, senhores eclesiásticos? [...]. Os santos não se supõem entre o frufu dos cetins e o suspirar das

rabecas. Ninguém crê que uma rosa saia intacta de um forno, e um senhor eclesiástico puro de um baile” (pp. 300-301), en una declinación de respecto y impudor que hacen justicia a lo que piensa sobre hombre y mujer, sobre el vicio y el amor de prohibido que considera (siempre) como algo posible de corroer.

Todavía, es en las narrativas que Eça de Queiroz concibe y en que se esparce, en una creación de enredos que pluralizan y entrechocan personajes y circunstancias variadas que contienden el héroe en fuerzas contradictorias de ilusión/frustración, de éxtasis/degradación, de amor/pasión, de sutileza/maldad, de vida/muerte, tiendo como fondo el deseo de alcanzar el amor puro, por mucho que lo disimule Eça bajo un espeso velo que lo recobre, llamada de crítica social, que se embreña y se impresiona en una creatividad soberbia y exaltante de los componentes transgresión, sexo, pecado, destrucción, profanación, que dan existencia a un donjuanismo notorio y corpóreo, clavado en sus novelas, que lo vemos liberarse en un libre curso de pensamiento que lo estructura y que manifiestamente es fruto de ilusión. Y es suficiente con pensarnos en la vastedad de lo producido, se resumen los amores consumados a una ilicitud de incesto, adulterio, prostitución, bañada en sentimientos profanos que dejan ver lo sagrado como elemento a ignorar en nombre del placer/gozo desenfrenado, para que lo comprendamos, lo que se alastra desde *O crime do padre Amaro*, cuya primera versión (publicada en 1875 y rehecha en dos otras 1876 y 1880), adviene de la obra de coautoría con Ramalho Ortigão, *O mistério da estrada de Sintra*, donde el adulterio es cometido y aquellos que lo practican exaltan las imágenes profundizadas en los textos de *As Farpas*, de *Prosas bárbaras* y de los periodismos de que hemos hablado, en la percepción de un éxito y fracaso inscrito en dolor que mucho tiene que ver con la construcción de la infidelidad que perfila como donjuanesca y que brilla en su escrita, desde la primera hora, en integridad de pensamientos y acción y en un itinerario que traduce a la mujer como un desatino y como causa/consecuencia de ventura y perdición, que tanto acaricia como refuta y reduce, y que tanto ama como odia, por ser desamor y castigo en perpetua condenación, lo que la figura masculina que concibe y que ama, trae en sí y que manifiesta y/o esconde.

Una figura que es Eça, en toda su amplitud, desde el momento que nace hasta aquel en el que se proyecta y se pierde en el amor, en un investimento vacío que le resalta del alma y que no pudiendo (o no queriendo) controlar, se expande, en una escrita en que se agota, se dilacera, se compensa y se confiesa.



Desmesuradamente lo revelan *A tragédia da rua das Flores* y *Os Maias*, las dos novelas de incesto, siendo la primera, según nosotros, un esmerado esbozo de esta; aquella que Eça no quiso publicar, que lo desnuda en dimensión y que se hunde en su arca de hierro, entregándola al olvido y a una posteridad que la vendrá a cuestionar pero que poco más que crítica social vio en ella, dejando por debajo la semántica de un donjuanismo novela suya u obra de envergadura más pequeña. Es que tanto Vítor da Silva, hijo de la amada Genoveva, criado por el tío Timóteo, como Carlos Eduardo da Maia, enamorado de su hermana y criado por su abuelo Afonso, después de la pérdida de sus padres, son, por el reencuentro materno (Vítor-Genoveva; Carlos-Maria, que en sí trae el imagen de su madre) y por el amor radiante, diferente y enaltecedor que es vivido, bien como por la muerte (Genoveva se suicida, se conoce el incesto con Maria y termina el deseo de Carlos), la viva y real retratación del espíritu de Eça de Queiroz, personificado a través de personajes y conturbado por el narcisismo primario de que fue víctima y que traiciona en cuanto escribe, fundamentando un donjuanismo que más que do que ser de texto es efectivamente y realmente, suyo.

Motivo por qué *A capital*, temporalmente de manos dadas con *A tragedia...* y con la primera versión d'*O crime...*, y quizás, novela escrita intercaladamente con estas como ocurrió con *O mandarim* y *A reliquia* que interrumpieron la realización d'*Os Maias* y que fueron entretanto publicadas, igualmente dejada por publicar, crea un Artur Covelo, físicamente bien distinto de Vítor da Silva (T.R.F), de Carlos Eduardo (M.) y de Amaro Vieira (C.P.A), pero imagen del propio Eça, con alma gemela de la suya, portador de delicadeza, de humildad, de sensibilidad, de bondad y solidaridad, el escritor y el sufridor, esculpido entre dos amores, el ideal y el carnal, con que se enaltece y revigora, pero que acaban por reducirlo a soledad y tristeza y que lo llevan a un recomienzo igual, en una expresión de fatalismo y de cíclico engranaje traducible de un *fatum* de no amar, como es típico de Don Juan, siendo Artur el amador-amante noble en busca del ideal, que a fin de cuentas no pasa del contrario del creador, que así íntimamente es y qué así, a través de él, a esta figura mítica da un rostro. Pero también por esto mismo, nos presentan *O mandarim* y *A reliquia*, que suceden justo después *O primo Bazilio*, donde más que tratado es desmenuzado el adulterio, en causas y consecuencias y con pertinencias y ardor, toda la pujanza de la sexualidad baja y mórbida, grosera, que refleja el *homme à femmes* y el libertino, caricaturado en Teodoro y en Teodorico Raposo, terminando este en un oportuno/conveniente casamiento armónico y exprimible de la quietud y conforto (expresión del posible

similar a ideal), tal y como en *A cidade e as serras* y en *A illustre casa de Ramires*, las dos novelas últimas, acabarán Jacinto y Gonçalo Mendes Ramires, este, después de la hipocresía/dignidad demostradas, de ser haber ido para África, de regresar a Portugal y de ser aguardado por Rosinha, con quién su prima Maria vislumbra su casamiento, y aquél, por la felicidad con su amada esposa Joanhina en plena sierra paradisíaca de Tormes, de donde nunca más sale.

Los protagonistas de Eça de Queiroz son pues, en toda su coyuntura y amplitud mucho más que personajes tipo a que asiste el papel de revelaren y criticaren a la sociedad, muchas veces en vituperio que llega a la exasperación, verdaderos socios de Eça, seres que lo resumen en lo más íntimo y puro de sí y que en una intra y intertextualidad que sus obras permiten, se ofrecen en una complementación y interacción de cuadros de magnitud que reflejan lo que en vida jamás osaría decir: que le dañó la existencia, la habla de amor de madre, el nacimiento; que le caracterizó el dolor, profundo y guardado en el más recatado sigilo: que no acreditó en el amor, y que le angustiaba un inmenso conflicto interno, siendo estos los aspectos en que verdaderamente se reconoce su adopción y adaptación del mítico héroe Don Juan, que ínterinamente los posee; al final seres, que bajo una orientación del equilibrio y desequilibrio se acercan de sí sirviendo una causa propia.

Hablar de sus héroes es por lo tanto hablar de un donjuanismo puro, por mucho que parezca increíble, dados los registros diferentes en que materialmente se tipifican, de auténticos *Don Juanes* que de una manera u otra, por directo o indirecto mensaje o muestreo que los vuelve notables como amantes suntuosos o resguardados, sufridos o mal amados, divididos de mujer en mujer o particularizados en alcanzar la Mujer y, siendo certificados como entes de interna conflictividad, revelan, cuando analizados cercanamente una pujanza transmisible de algo que les es inmensamente superior. Y a todos Eça de Queiroz ama y une por un labor de construcción apasionada que les imprime verosimilitud; a todos Eça proyecta en un universo de vacío a quienes le fue robado el amor; a todos lleva en la desvelada busca del femenino, medio de apaciguamiento y de vivificación, pero de angustia conducente al desamor, objeto de deseo y cause de deseo defraudado y mayor, de engaño, de fin, pero ente que viabiliza el proceso de recomienzo. Porque es esto, esta inconstancia generadora de infidelidad permanente, errante, casi demente, lo que cada protagonista, único en sí mismo, representa, por expresaren todos un pululante donjuanismo, fruto de insaciabilidad que

no puede ser estancada más que efímeramente, por ser deseo incontinente y seguro, humano, aquello que les fundamenta y en realidad los unifica, en una verdad de escritor.

Pero más allá de esto, son voluminosos los pasajes que en la obra de Eça de Queiroz tallan imágenes de una exorbitante agresión al orden, a la regla y a la Ley, concretizada en una sistematización que lo torna totalmente evidente, tal como inmensos son los cuadros de profanación asociados a los momentos de cada amor, donde la mujer es el Bien y el Mal, el hombre un ser perdido y la transgresión un símbolo de lucha a conseguir. Exactamente como la figura de Don Juan se ejerce desde la antigüedad, por ser en su ultrajar y rebajar en que bebe (tal y como Eça) la fuerza de su deseo y aquello que la mantiene, poniendo a prueba su límite. Por lo tanto, las imágenes de ofensa a las figuras patriarcal y marital son varias y son intensas. Es un denso ejemplo de esto, el padre y el abuelo que es Afonso da Maia, d'Os *Maias*, cíclicamente agredido y ofendido, por el hijo Pedro que a su rebeldía se casa con Maria Monforte y termina suicidándose, y por el adulterio de esta, lo que desmorona la familia, tal como por el nieto que se queda, que al amar la hermana e insistir en este amor, le acelera la muerte y por dentro le destruye el poco que de amor que en si existía, en una ruina total. Y la vela con que le ilumina el rostro de noche, en la llegada al Ramalhete antes del su muerte, por saberlo continuado en un amor tan aberrante, nos hace recordar inmensamente la vela que en *El burlador...* enciende Isabela de noche para ver la cara de aquél que tanto le había permitido gozar, siendo Don Juan aquí, tal y como Carlos, el seductor que en el silencio de la noche engaña, en un engaño que tiene por base el intuición de ultrajar; por eso los gritos de esta y la presencia del rey y de su tío, Don Pedro Tenório<sup>107</sup>, que constatan el engaño y el error femenino y que al usurpador desea la prisión y la muerte. Pero igualmente Gonçalo Mendes Ramires (I.C.R.) es el héroe hermano y señor de ilustre casa a quién le cabe la función de celar no solo por el buen nombre de Maria da Graça, al tener esta marido necio y ser de nuevo perseguida

---

<sup>107</sup> Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, *Atribuida a Tirso de Molina. El burlador de Sevilla*: "ISABELA / Quiero sacar / una luz. / DON JUAN / Pues, ¿para qué? / ISABELA / Para que el alma dé fe / del bien que llego a gozar. / DON JUAN / Mataréte la luz yo. / ISABELA / ¡Ah, cielo! ¿Quién eres hombre? [...] /

ISABELA ¡No me detengas, vilano! / ¡Ah del Rey! ¡Soldados, gente! / (*Sale EL REY DE NÁPOLES con una vela en un candelero.*) / REY / ¿Qué es esto?" (ed. cit., Vv. 9-15; 19-21 e pp. 100-101).

por el Caballero que la dejara, pero por la honra de los ilustres antepasados Ramires, de quién reconstituye vida y hechos en la novela que escribe, y acaba siendo extraordinariamente rebajado al ver cometer por casualidad, y en un destino traicionero que le dilacera el alma, el adulterio de la hermana en el mirante de su casa, y ser llevado a huir para la plaza de Oliveira, aterrado y fulminado, perseguido por la frase que oyó – *Não, não que loucura!... Sim, sim, meu amor!...* y “que errava por todo o largo como um vento enroscado, raspando as lajes, batendo as barbas dos santos sobre o portal da Igreja de S. Mateus” (I.C.R., p. 250). Imagen similar, por lo que expresa de profanación y insulto, a la firmada en la versión ancestral del mito, al desafiar el protagonista en el sepulcro el “buen viejo, barbas de piedra”<sup>108</sup>, el comendador que matara por la intención de pose de la hija, Doña Ana. Como del mismo modo lo demuestran todos los cuadros del deshonor femenino (masculino, al fondo), tallados por personajes infieles que se tornan expresivamente ostensivos de la agresión a la figura marital representante de la regla/ley que las contiene, en una orden monógama intentada en el respecto de la familia, que viene a ser agredida y/o destruida, siendo que en esta coyuntura se percibe la excavada lucha contra la figura del Padre, que está en la base del donjuanismo (narcisismo/incapacidad de amar) que todos los héroes de Eça de Queiroz asumen, como demostraremos más adelante, tal y cual lo asumió el primer Don Juan Tenorio, y que vemos articular de varias formas por el escritor. Y en lo que dice respecto a este adulterio, lo frisa un marido como Godofredo Alves, que en *Alves & Companhia* encuentra la mujer Ludovina con el amante en el sofá de su casa, que quiere matar pero no mata, desistiendo del duelo y restableciendo la vieja y buena amistad. Lo refiere un enfermo, envejecido e inútil João Coutinho, que en el cuento *No moinho* asiste diariamente a las salidas nocturnas de la mujer amante sin poder hacer nada. Lo refiere soberanamente Jorge, en *O primo Bazilio*, que a pesar de no haber visto el adultério de su mujer Luiza y de estar ausente de casa y de Lisboa, en cuanto este es cometido, sufre porque lo percibe, sufre cuando lo conoce, se adultera por lo perdonar y sufre cuando la ve morir.

Tal como nos revelan los casos de prostitución que Eça esculpe, el recurso a la forma de amar que aprisiona al narcisista, por ser en el libertinaje que realiza el alejamiento de la imagen de mujer pura, que tanto desea y que tanto lo aterroriza, por no ser capaz de con ella sentirse amando, razón del incesto al final, que permite la ilusión

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 231.

de amar completamente, y razón del ideal eternamente buscado en angustia y en continua infidelidad. En el fondo, y absolutamente, como nos dice Eça del personaje Don Juan, sobre la cual se fija en análisis de interioridad y de la cual solo retrata el mal, la insatisfacción y la ausencia de amor que le siente, porque es ausencia igual a la suya, siendo por esto mismo, por esta ausencia inscrita como laguna de ego, que estructura el amor que concibe a través de lo que expusimos.

Y siendo exactamente por esto que defendemos que el mito de Don Juan se exhibe en su prosa de una forma concreta –en figuras que aproxima de la figura del burlador sexuado, ingenioso y engañoso, o del romántico elocuente, seducido y enamorado en que este se modificó con el tiempo, y de una forma implícita, por las articulaciones que inicia, que esmera y que tienen que ver con lo que preside a la esencia de la acción del seductor conocido, que se mantuvo en el tiempo.

## RESUMEN

Estructuralmente, la Tesis que presentamos está constituida por cuatro partes elementales, antecedidas por una *Introducción* y por un *Punto previo*, éste, destinado a enseñar el fundamento del tema que hemos elegido –*El Donjuanismo en la obra de Eça de Queiroz*, escritor portugués realista-naturalista nacido y vivido en el siglo XIX, a exponer la organización por la que hemos optado para trabajarlo y la metodología que hemos seguido, así como la repercusión que de él reconocemos en las creaciones literarias y demás producciones (críticas, colaboración periodística, vasta correspondencia personal) del autor, llenas de expresividad y de marcas específicas claramente atestiguadas como trasuntos de su psicología y de sus datos biográficos. Termina esta conclusión con una lista de abreviaciones referentes a cada una de las obras de este autor, incluidas en nuestro estudio.

A la última parte antes referida sucede una conclusión donde hemos procedido a la recapitulación de los aspectos tratados, con puntuales indicaciones referenciales sobre lo que hemos considerado como innovador en la crítica de la prosa del escritor y como contribución para una nueva perspectiva de sus textos, teniendo en cuenta el tema que nos ha ocupado y, como su consecuencia, el tratamiento de las distintas relaciones

amorosas establecidas entre personajes y el modo como estas están formal y estéticamente elaboradas en la grande línea del amor que se articula y desarrolla conjuntamente con la crónica de costumbres que Eça de Queiroz ha producido, lo que consume el escoplear en que asienta su inmensa obra.

A esta, sobreviene la indicación bibliográfica de obras y documentos analizados o consultados, que permitirán la consolidación y la justificación de nuestras ideas formadas y sustentadas a propósito de las distintas temáticas amorosas que encontramos elaboradas en Eça y de la gran figura en que, física e psicológicamente, se ha transformado el protagonista Don Juan, que con ellas tiene directamente que ver, siendo que en su mayoría está esta bibliografía citada en nota a pie de página a lo largo de la elaboración textual a que nos permitimos.

En lo que respecta al contenido de nuestra Tesis, propiamente dicho, empieza este por la referida *Introducción*, a que atribuimos el título básico de *El mito de Don Juan: orígenes, expansión y metamorfosis*, estando esta intentada en ubicar en el tiempo y en explicar el surgimiento, el desarrollo y la adulteración que ha sufrido este mito, y el héroe que lo afamó, y que consecutivamente fue recreado a lo largo de más de tres siglos por los más variados autores en las más variadas y distintas formas de manifestación literaria, teniendo cada uno hecho del mismo, su adaptación personal y su fuente de entretenimiento y de intenciones, desde el momento que apareció en España en el siglo XVII (1630) plasmado en texto dramático, mientras se aseveraba el Teatro del siglo de Oro, que por su exigencia y novedad revolucionó a la vez este género de representación. Entretanto, está la misma igualmente destinada a demostrar la gran y renovada polémica que a partir de los finales del siglo pasado se instaló a propósito de la autoría de la primera obra que él ha hecho nacer y sobre la prioridad de una de las dos que surgieron la luz del día, bien como su influencia en la literatura europea y portuguesa, y, específicamente, en la obra del gran escritor que es Eça de Queiroz, que concretamente alude al héroe Don Juan y a su apellido Tenorio, que recrea personajes que, como él, son denominados y que lo estructura en moldes de los aspectos que genética y esencialmente le han dado forma.

De este modo, los tres sub-puntos en los que la subdividimos, son visados a esclarecer con minucia lo afirmado, y así, el primer *–De la leyenda oral al primer drama barroco. El burlador de Sevilla y convidado de piedra o ¿Tan largo me lo fiáis?*, tienen por intención hacer comprender que al mito de Don Juan preside lo que asiste a

cualquier mito –la indefinición de sus orígenes, la especulación sobre las mismas, la hipótesis de que más que una fuente que las pueda determinar, el anonimato y la sorpresa de su consolidación, siendo cierto que antes de haberse afirmado como literatura oral y tradicional, rociado de intencionalidades, se fundamentó en la animación individual que transforma lo que es humano y trivial en lo fantasmagórico que le engrandece y le encierra en fantasía y misterio suscitado por el peso de lo que no se domina y atrae o de lo que, por miedo, es evitado. Así que, en este punto destacamos distintas posiciones de estudios concernidos en deslindar las fuentes que están por detrás de este mito, tal como su confluente opinión para el hecho de que se volvió notable el drama jocoso en tres actos que le dieron vida, escrito aproximadamente en 1622, representado en 1622 y editado en 1630 en Barcelona (por Margarit) – *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, por haber este reunido por primera vez las vertientes de un seductor disoluto y la de un muerto invitado para cenar que al comparecer le pune con la muerte, en un efecto moralizador, aspecto inédito atribuido durante alargado tiempo a la creatividad de Tirso de Molina, pseudónimo de Gabriel Téllez, fraile de la Orden de las Merced. No obstante, una creatividad que la crítica tuvo necesidad de relacionar con la realidad, por lo que varias fueron las opiniones sobre la figura humana que habrá inspirado la creación del seductor Don Juan y el nombre Tenório con que está dotado, aspectos que en nuestro trabajo están debidamente especificados e ilustrados, y sobre el fundamento del invitado. Éste, justificado como reminiscencia del romance popular hispánico *El galán y la calavera*, datado del siglo XII, que recorrió Europa y originó un innumerable número de variantes que presentan fatuos pecadores y calaveras o cadáveres afrontados, y de un romance portugués medieval *Joãozinho o bandido* (de origen azoreana), donde encontramos el tipo de seductor en sencillez, tal como en muchas otras versiones antiguas (una de ellas datada del inicio del siglo XI, año de 1005, donde el difunto es, tal como en el texto *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*), y aún relacionado con prácticas seculares y con rituales populares incrementados en la creencia del hambre y de la sed de los muertos, que asocian la figura del muerta a la comida, practicados en Portugal, en España y en Francia y arrastrados hasta el siglo XIX, de que todavía hoy encontramos resquicios indicadores de esta fuerte convicción. Y a este propósito, destacamos los nombres más sonantes de la investigación crítica permisible de comprenderlo, como Gendarme de Bécotte, Said Armesto, Marcelino Méndez Pelayo, Ramón Méndez Pidal, Joaquín Casaldueiro, enseñando y confrontando sus opiniones críticas, tal como

otros que en la actualidad (Almodóvar, Manuel Pedrosa, Maurice Molho, por ejemplo) y en una explotación más abarcadora y más suelta de las ideas tradicionales, defienden el cosmopolitismo del mito o lo interpretan simbólicamente. Así como registramos sus conclusiones sobre la incapacidad de poderse fijar los orígenes ciertos del mito de Don Juan, de poderse afirmar seguramente cuál fue la obra pionera que surgió, si *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* o si *¿Tan largo me lo fiáis?*, drama posterior y desviado de la compilación, si fue el autor del primer, Tirso de Molina, Andrés de Claramonte o Calderón de la Barca, estos, famosísimos dramaturgos de la época, y contemplamos la división de la crítica, en lo que respecta a los dos primeros nombres, habiendo incidido en varias obras que la exponen y considerado la controversia que sobre el asunto se establece a partir de 1987 – 1990, momento en que Alfredo Rodríguez López-Vázquez levanta el problema de la atribución de *El burlador* a Tirso, defendiendo ser una refundición de *Tan largo* y su autor, Claramonte, encendiéndose tesis contradictorias que no permiten aclarar este aspecto, como detalladamente presentamos en la desenvolvura de este punto.

Cuanto al segundo sub-punto –*La expansión del mito –evolución y influencia en la Literatura Portuguesa pos romántica, realista-naturalista y de inicios del siglo XX*, lo dedicamos a exponer, pragmáticamente, la distorsión que ocurre en el mito de Don Juan desde que surge en la España barroca y la diferenciación que, reconocidamente, se registra en los diferentes héroes que se suceden en obras que durante alargados años se han producido por toda Europa. La primera, con impacto, *Dom Juan ou le festin de Pierre*, del francés Jean Baptiste-Poquelin, Molière, surgida en 1658, treinta e cinco años después representada quince veces y prohibida por el rey Luis XIV que la consideró corruptiva de la moral, de las buenas costumbres y una ofensa a la religión, donde vemos un protagonista absolutamente apartado del iniciático Tenório (casado, bromeado, hipócrita, humillante de Inés y del padre); once años más tarde, en 1666, *The libertine*, del inglés Thomas Shadwell y al inicio del siglo siguiente, en 1736, el texto del italiano Carlo Goldoni, *Don Juan o sia Il Disoluto*, que lo enseña como un ser blasfemador que goza y que abandona después de haber cautivado y conquistado; de nuevo en Italia, en 1787, *Don Giovanni*, de Mozart-Da Ponte, que lo distingue como más humanizado, sutil y enamorado; en 1813, en Alemania, con la novela *Don Juan* de Ernst Hoffmann y en 1821 en un poema épico-satírico escrito por Byron (Lord Byron) en Inglaterra, igualmente intitulado *Don Juan*, producciones que poco acrecientan a la modificación del perfil en que ya se había registrado con la partitura de Da Ponte, y



reapareciendo en España *El estudiante de Salamanca*, con José Espronceda (1849), poema asemejado al drama y inspirado en la comedia originaria del mito, aunque su título no lo sugiera, resurgiendo en Francia en este mismo año por la mano de Prosper Mérimée al crear *Les âmes du purgatoire*, donde el héroe es más respetuoso y más místico, pero aproximado de su pionero congénere, habiendo ya aquí aparecido cerca de diez años antes (1831) la pieza teatral *Don Juan de Maraña* de Alexandre Dumas (que inscribe el nombre de una de las figura pensadas como fuente de su origen). Después, en Alemania, el famoso *Don Juan und Faust* (1833) con Christian Dietrich Grabbe que concede un protagonista diferente de la personalidad aguerrida del básico conquistador de mujeres y lo determina en una postura filosófica interpretativa de la sociedad y del mundo, sucedido de la obra de Sören Kierkegaard, *O diário do sedutor* (1843), donde Johannes en su amor por Cordelia se expone como un verdadero conocedor del espíritu femenino, encantado por el propio amor y deseoso de encantar, y del poema de Nikolaus Lenau, *Don Juan*, publicado el año siguiente, 1884, siendo este mismo año que escribe José Zorrilla y Moral en España su *Don Juan*, comedia romántica aún hoy afamada y representada el Día de los Difuntos, que aquí resucita con estruendo el héroe y lo recrea como apasionado humilde, pidiendo la amada Inés al padre, el Comendador, y siendo por su amor salvo cuando este intenta punirlo.

En la literatura portuguesa entra como romántico, atéstalo nuestro historiador Fidelino de Figueiredo al decir que se ha introducido entre nosotros el año de 1863 con dos poemas de Simões Dias, *Xácara de D. João* y *Bandolim de D. João*, publicados en *As Peninsulares* (colectánea), ostensivos de un Don Juan español y correspondiente a aquel de *El Burlador*, pero ya abierto a la inquietud, aunque refiera este estudioso la entrada del Donjuanismo en Portugal como habiendo ocurrido ochenta y ocho años antes, en 1775, pela representación de *O convidado de Pedra ou D. Juan Tenorio, o Dissoluto*, una pieza de “literatura de cordel” que poco más fue que la traducción de la de Molière con ligeras alteraciones con el fin de adaptarla a la exigencia de la corte de nuestro rey D. José I. Sin embargo, muestran también *As Peninsulares* los poemas *O estudante de Salamanca* y *D. Juan* (de trece, y veintidós estrofas, respectivamente) donde fácilmente se ve la influencia de la novela *Les âmes du purgatoire* de Prosper Mérimée y del poema *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, situándonos así en el aspecto más primitivo del mito y permitiéndonos comprender como su evocación se ha impuesto con pertinencia en la primera expresividad literaria que a su propósito se ha producido en Portugal. Todos estos aspectos se encuentran comprobados en nuestra

Tesis a través de testigos y citas que los atestiguan y ayudan a comprenderlo. Tal como al respecto de toda la producción literaria de relevancia que se ha ejercido en nuestro país, comprobando de que el mito de Don Juan ha sido preocupación que en él se ha instaurado, que nos acompañó, y una materia actual que sigue interesándonos, la presentamos en este punto, que desde su expansión hasta la literatura que se desarrolló durante los períodos romántico, pos romántico y realista-naturalista aquí ocurridos, lo explicita de forma a ofertar una visión detallada y distendida a nuestra contemporaneidad. Y en esta, se destaca el Nobel de nuestra literatura, José Saramago, con la producción de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, publicada en 2005, que similarmente a aquella de Da Ponte ha constituido partitura de ópera acordada con un músico italiano y que cumple la extrañeza de criar un Comendador estatua destruido en pleno palco, una Elvira y una Ana vengadoras que penalizan al héroe, una Zerlina apasionada que confiesa su amor y lo ayuda, y de ser este un sujeto emocionado y rendido a la mujer, lo que en definitivo atesta su grande adulteración. No obstante, de subrayar está el poema de Guerra Junqueiro, *A morte de D. João*, ocurrido en el siglo XIX (1874), por la singularidad de revelar el protagonista como un antihéroe, muerto a mengua y sin comprender el mundo que le rodea (exponente del período negro en que está sumergida la figura, como prueba el poema *O último Don Juan*, de Guilherme de Azevedo, antes de este, y *A última fase da vida de D. João*, de Gomes Leal, en 1875, con un Don Juan envejecido esperando por la muerte, lo que solo cesó en 1890 con el poema *D. João e Elvira* de João Saraiva, que retomó la imagen de seductor amante de la vida y destructor de corazones), siendo que este poema *junqueiriano* surge ya en una fase ultra romántica, anunciadora del realismo vinculado por la Generación de 70 a la que nuestro escritor Eça de Queiroz pertenece, revelándose apreciador de Alfred de Musset, que crea *Namouna* en 1888 con Don Juan dividido en alegría/tristeza, melancólico sino amado y seguidor de un ideal, de Balzac, de Flaubert, que con *Madame Bovary* construyera una Emma que por su deseo, evasión y fantasía a Don Juan asemejase, de Víctor Hugo, de Charles Baudelaire cuyo poema *Don Juan aux enfers*, publicado en 1861, expusiera un Don Juan vejado sino que acuñado por altivez y amado. Y siguiéndose a esta Generación de 70 irrumpe un neorrealismo y simbolismo que estira el mito de Don Juan y reconstruye el héroe sumergido en espiritualidad, en misticismo y en imágenes simbólicas de muerte, siendo de relevar la obra de António Patrício, *D. João e a máscara*, una fábula trágica en IV actos, surgida en 1924, que trae a luz un Don Juan sensual, amoral y místico, materialista y espiritual, cansado de la

existencia, contra cenando con Elvira, con la muerte y con el conviva de piedra, viendo en esta la gran razón de la vida, y en la vida la futilidad, en un cariz de transcendencia jamás hasta entonces conseguido con la recreación portuguesa del mito, siendo este héroe a ser llevado a la regeneración y clausura, por amor a la humanidad. Como igualmente es de ilustrar el texto dramático *D. João Tenório*, de Alexandre Dumas, de 1920, con un abastado abanico de personajes, de entre los cuales D. Inês y el Comendador D. Gonçalo que el escritor revivifica, con una acción pasada en Sevilla al final del siglo XVI, donde se comprenden aspectos característicos de *El burlador*, y el drama *D. João*, de João de Barros, de ese mismo año, donde el protagonista seduce a una monja y donde se confiesa dividido entre el amor sexual e ideal, quedando prorrogado en deseo que le hace partir a la aventura. Todavía, *A alma de D. João*, de Ruy Chianca (1914), pieza de un único acto que enseña la dual relación cuerpo/ espíritu, al ser el alma de D. João que viene del infierno a la tierra bajo la forma humana y ya como pertenencia de Luzbel (de Lucifer), seduciendo a Rosalinda, que este quiere conquistar, pero amando ésta a D. João y enfrentando el diablo renegado que parte para el mundo de las tinieblas y liberta a los amantes, en un amor aplaudido por fauno.

Todo nuestro siglo XX fue fructífero en la creación de Don Juan y parco en lo que respecta al análisis crítico, como aún lo atestigua su segunda mitad al aparecer en 1948 con Fernando Araújo Lima *A última noite de D. João*, cuyo contenido gira en torno a lo que ya era conocido, al recapitular la lista de conquistas femeninas del seductor, simbólica de su insatisfacción, al establecer diálogos entre Diogo y el criado Lazano que la exultan, al inscribir la presencia de la mujer amada por D. João y despechada, que le anuncia la proximidad de la muerte, lo que pasa en llamas que personifican todas las que había seducido y a la que apela mientras termina, creando Almeida Faia en 1954 *O conquistador*, que inmiscuí nuestro mito de sebastianismo con el de Don Juan, resurgiendo la numerosa lista de conquistas que Don Juan de Zorrilla presenta y a la que *Don Giovanni* de Mozart – Da Ponte alude, a través de las *Mil y tres*. Sin embargo, para nosotros, extraordinariamente expresivo por la peculiaridad de una escrita y de una visión femenina, fue la obra de Natália Correia *D. João e Julieta*, publicada en 1999 y que nos regala con la desmitificación de la arrogancia y del poder de seducir del seductor, desnudándole en su esencia de ilusión/ desilusión y exponiéndole como eterno amador y sufridor errante, siguiendo siendo un mito avivado en las más dispares creaciones que construyen y destruyen el amor hombre – mujer, fulminante de la familia y del poder patriarcal, agresivo de la norma y de la ley,

desmitificador del trascendente y expositivo de la seducción, en imágenes que cabalmente difunden el prolijo seductor-conquistador retumbado en involucros de altivez, temeridad, suntuosidad, arrogancia, sacrilegio, como aquellos en que nació.

En lo tercer sub-punto –*El mito de Don Juan en la obra de Eça de Queiroz – alusión directa y aspectos estructurales*, señalamos la concreta influencia que este mito provocó en Eça de Queiroz, ya que es fácilmente constatable la cantidad de veces que en su prosa surge explícito el nombre de *Don Juan*, destinado a personajes y a propósito de obras leídas por el autor, exclusivamente románticas y siempre las mismas citadas, y en paralelo a esto, lo que se percibe de su estructuración relacionada con los rasgos esenciales en que se arquitecta y que surgen plasmados en imágenes, en expresiones/frases y en la propia caracterología de los seres criados envueltos en el amor, aunque llevando a concluir que su *Don Juan* es más íntimo que adquirido. Aquí exponemos los autores extranjeros que han construido Don Juan y que le vemos citar en *Prosas bárbaras*, colectánea que reúne sus iniciales escritos y textos más elaborados, como Charles Baudelaire, Musset, Hoffman, Lord Byron, Molière, Mozart-Da Ponte (referidos en el punto anterior), enseñando esta su inicial escrita los nombres de Guerra Junqueiro y Alexandre Dumas, sus contemporáneos, y por más que una vez la alusión a *Elvira e D. João*, que tanto puede ser referente al poema de Cláudio José Nunes (1873) como al de João Saraiva (1890) de igual título, a *Fausto*, sugestivo de *Don Juan und Faust* de Christian Dietrich Grabbe y del drama *Fausto*, de Johann von Goethe, y a *Tenorio*, inscritos todos en reflexiones divagadoras y/o críticas, siendo que en los romances es constante la referencia a la opera de *Fausto* y que sus protagonistas son comparados o investidos como Don Juan por la postura de seductor/ conquistador o por el peso trágico que presentan. También en este punto hacemos ver la pertinencia de asociar siempre Eça de Queiroz a la imagen de Don Juan, cuando lo retrata, menos que el placer animador de la conquista, el dolor, el desaliento, la angustia que lo inserten en un sentido negativo y en una condolencia, conmiseración y sufrimiento que se comprende como peso por sí arcado, siendo así que especialmente destaca el “D. Juan de Mozart” (en *Sinfonía de Apertura, P.b.*) en una fantasía extrema. Tal como a la urgencia de referirse a “Dom João” y a “sua legenda” desde que empieza a escribir, como lo denotan los primordiales textos críticos de *As farpas*, reunidos en *Uma campanha alegre*, donde femenino y masculino son sistemáticamente relacionados con adición, con degradación, impudor, el amor sincero y sublime con imposible y el interdicto como algo que corroe. Aspectos que en sus narrativas ganan vida y se

presentan bajo la forma de sexo, pecado, transgresión, destrucción, profanación que dan expresión a un donjuanismo notable, en un libre curso creativo que manifiestamente es fruto de su ilusión y que perfilan pensamientos y acciones, en un itinerario que traduce la mujer como desatino y como causa/ consecuencia de ventura y perdición, siendo voluminosos los pasajes que esculpen imágenes de una exorbitante agresión a la orden, a la regla y a la ley, exactamente como la figura de Don Juan se ejerce desde la antigüedad, por ser en su rebajar y ultrajar que bebe la fuerza de su deseo y se atrajo a lo que le mantiene.

De este modo, la primera grande parte de nuestro trabajo la reservamos al tratamiento individualizado de los personajes concebidos en la tela del amor, en el que concierne la caracterización física/ material y psicológica, por habernos concluido que estas se asumen como una fuerte razón de ser. Así, y siendo este intitulado de forma a indicarlo (*A personagem donjuanesca da prosa queiroziana –razão de ser e traços caracterológicos*), abre con un punto designativo de lo que entendemos ser en Eça de Queiroz crucial – su identificación con cada ser masculino amador que construye y lo que el sentimiento del amor para él, como hombre, representa, por lo que la enunciación que lo expresa (*O amor em Eça, o amor de Eça, e Don Juan, uma indissolubilidade*) es resultante de esta idea de mensaje escondido que defendemos. Lo hicimos entender, habiendo empezado por exponer su necesidad/ urgencia de la destrucción de la familia. Todos sus protagonistas son edificados en esta base, no existiendo ningún ser masculino que veamos envolver en amor, que no lo ostente. Procedemos a un análisis exhaustivo e incrementado en el abarcamiento de todas las creaciones del escritos, que lo pudiera justificar, y lo presentamos en breves resúmenes (seguidos de citas) que llevaron a comprender el placer mórbido que siente Eça en la construcción/ desconstrucción de cada núcleo familiar al que procede, en la creación del personaje masculino huérfano y en su exclusión de la madre, vista como imposible o nefasta, y asociamos comparativamente estos aspectos a sus datos biográficos de hijo rechazado desde el momento del nacimiento y de hombre marcado por este fatal dolor de ilegitimidad y por el peso de la muerte, que como escritor es llevado a la construcción de personajes plegadas por un narcisismo primario que los incapacita de amar y los consagra a una infidelidad y arrancia permisible de comprender que esta se arraiga en una carencia de amor maternal que para siempre haz buscar en cada mujer la representación de la madre suprimida. O ilustramos con la ciencia del psicoanálisis, defensora de que a la falta del dominio y irresolución del complejo de Edipo (deseos amorosos hostiles que el niño

experimenta en relación a sus progenitores), común al ser humano, asiste a un conflicto edipiano creador de una ruptura en el ego separativa de las corrientes de amor carnal y de amor ideal cuya confluencia es necesaria para poder normalmente amar, siendo que con esta irresolución se relaciona el malo funcionamiento de la pareja parental de origen o la pérdida de cada uno de sus elementos. Por otro lado, vimos como están estos datos que la ciencia nos ofrece, repercutida en una carta del auto a su amigo íntimo Ramalho Ortigão, escrita de Newcastle en 1878 (inicio de su carrera literaria), donde le habla de su extraviada *carreira sentimental* y donde lo sentimos confesamente dividido y aspirante a tranquilidad y amor que la hiciera parar, y argumentamos lo que entretanto dijimos con testimonio críticos que relacionan la creación de Don Juan con su creador, siendo esta figura que la crítica explotó y consideró como un eterno inseguro, insatisfecho, buscando la figura de la madre en cada conquista hecha. Presentamos aún, que la familia es estructura renegada y directamente denegrida en los primeros romances de Eça, tal como la figura del hijo (visto como *empecilho* a no tener) y como la mujer es en su primera obra *O crime do padre Amaro* (reformulada en tres versiones), elemento todavía francamente rebajado y tratado como un medio que es meramente sexual (lo que es mejorado en la última versión), atestando una misoginia expresiva (que se atenúa en su recorrido literario), fruto del resentimiento de abandono materno. Tal como por toda su obra es la familia conseguida justamente por el protagonista que no la espera, casos de Jacinto en *A cidade e as serras* e de Teodorico Raposo en *A reliquia*, y ansiada exactamente por aquel que no la puede tener, como vemos pasar con Amaro Vieira (dada su condición de cura) en *O crime de padre Amaro* e con Artur Corvelo en *A capital*, aspirando a *senhora de xadrez* que no atinge, lo que revela una ironía impar en que se esconde y en que se muestra Eça, acabando por comprenderse un juego peculiar entre pasado-presente de cada protagonista que esboza una triangulación de sujeto-deseo-objeto (mujer(es)) en que se reve la asociación Don Juan- deseo- madre, y con esta la de escritor – personaje(s) – historia, una vez que es la madre, en realidad, lo que a cada momento está en causa y es visto como ideal a atingir, en un proceso narrativo que no suporta y se suelta como expresión de dolor de existencialismo.

Así, la busca de femenino y la caracterización de sensualidad, apetencia y expectativa, de cada uno de los amantes, llevando a equipararlos, que las narrativas de Eça de Queiroz procesan, evidencian lo que dijimos y fue materia que cuidadosamente explotamos, habiéndola organizada bajo dos puntos: *Em busca do feminino: de Amaro*

*Vieira a André, passando por Carlos/Eça, uma atitude de peso persecutório, y A caracterização do amante...*, con el intuito de demarcar la extrema necesidad de quel que es masculino y la necesaria igualdad del femenino que para él es desde luego presentado en cada texto. Y así, en el primer de estos dos puntos abordados, nos preocupamos por evidenciar el ejercicio de la busca y de un siempre interés continuo a que cada personaje masculina, exterior y / o interiormente construido como Don Juan, es creada, en una ilusión que precede la pasión a la que sucede la conquista y que es vista como un fatalismo, siendo cada amator elevado en un estado fantasioso que tiene por objetivo ofuscar el vacío que lo incrementa en un dinamismo que lo muestra como petulante seducido y entusiasmado por la vida. Variada y vasta fue la bibliografía a que recorrimos para lo ilustrar, ya que es esto el verdadero atributo que asegura la figura del gran seductor Don Juan que los personajes de Eça retratan, importados en destacar la persecución de la Mujer (“e o seu tormento”, como escuchamos Eça decir en *A correspondencia de Fradique Mendes*, p. 58, por la voz de un narrador que nítidamente se asume como su voz), contentadora de la imagen de su madre que persigue (porque antecede), común a escritor – personajes, siendo estos autenticados en una “desinquietitud” traductora de insatisfacción y en una vivificación que conduce el femenino a lascivia y que lo denota como cómplice y cooperante, comprendiéndose como valorado y concluyéndose que Don Juan *queiroziano*, más que un burlador es un franco libertador. Y el culminar de este aspecto es la simple creación de Adrião del cuento *No moinho*, al despertar Maria da Piedade y irse sin lo poseer, lo que la suelta en futura perversidad que la compensa, dividiéndoselos personajes del escritor en perfiles de “hommes à femmes” sexuados o de “pinga amor” románticos, como lo ejemplifica un Teodorico Raposo de *A reliquia*, en su básico apego a la *mulherinha* y en el anhelo de oportunidad que la faculte, y Fradique Mendes, extremado en su contrario, pero que en el amor va, tal como él, de *cada planta extraindo o mel* (C.F.M.), en contrastes de surcos se sentidos fuertes que al actuar de cada amante contribuye para definir, una vez que todos ellos son Eça al ser cada un preparado en la inconstancia de amar que es constancia fundada en su conflicto.

Por eso es que el elemento femenino que amarra y que satisface, tal como él, virtuosamente envuelto en su sensualidad y en lujo, en riqueza, o abundantemente favorecido en belleza, por ser de él que Don Juan necesita para sobrevivir, imbuido en tedio y monotonía que lo apertrechan de una satisfacción que coincide con la suya, y en una ansia de vivir que le denotan apetencia para el amor y lo denuncian como

espectador expectante pronto para recibirlo cuando llega, razón por la que es cada seductor bien aceptado, mismo que reincidente. Pero realzando Eça que aquello que verdaderamente despierta es la interioridad, siendo por este motivo que encontramos en *Os Maias* un Dâmaso Salcede imitador de Carlos pero que no consigue Maria, mismo que la conozca antes que él, en *O crime do padre Amaro*, João Eduardo a perder Amélia después del matrimonio marcado, luego que llega Amara a Leira, por ser poco entusiasmado en *A cidade e as serras* Jacinto a despreciar a Ana Vaqueira en Tornes (*uma bruta, uma vaca turina*) por su simplicidad y su rudeza básica, en *A ilustre casa de Ramires* Gonçalo a rechazar la rica y bella Ana Lucena por su voz (*redonda e gorda*) que le enoja, en una información tácita de que en la obra de Eça de Queiroz no ama a aquel que quiere sino lo que está preparado, y de que sensibilidad y sutileza son requisitos para el amor que establece, por mucho que conceda espacio a su caracterización física, o que denota el amante en una soberbia capacidad del “ser”.

Y es esta capacidad que se siente subyacente, lo que permite la construcción de un universo amoroso organizado facultando tiempos de encuentro de seducción y de posesión, del que proviene abandonos constantes que nos llevaron a crear una grande segunda parte ( *A organização do universo amoroso na orgânica da narrativa de Eça –encontro, sedução e posse*), dividida en dos capítulos, el primer reservado al análisis del proceso de seducción, y el segundo al modo de manifestación en el que se consolida el amor carnal transgresivo que Eça de Queiroz erige y a su explicación. Así, *Do encontro à sedução e da sedução à posse* es el título debutante que abarca el (re)encuentro estipulativo de las duplas de amantes entalladas en cada obra y los lenguajes en que sucede el arte de enamorar en que está manifestado el deseo, y *A posse: facetas e significado(s)*, aquel en que analizamos todos los tipos de amor: adulterio, incesto, prostitución que Eça de Queiroz edifica, y aún la profanación que a cada uno subyaz, habiendo procedido a su explanación y a una identificación de aspectos que semánticamente los tornan ostensivos de una expresividad que mucho tiene que ver con la realidad del autor, mismo que este lo haya querido hacer entender como producto de crítica social que teje.

Y de esta forma, mostramos en un primer punto (*O (re)encontro ou o fatalismo de amar: Amaro/Amélia, Bazilio/luiza, Carlos/M<sup>a</sup> Eduarda..., e a diferença de Jacinto/Joaninha*), como son los amantes reunidos por la fuerza de un importante y capcioso destino que abre un ciclo de exuberancia y aventura desde el momento en que



se encuentran, llevando a generar otra cita, lo que asume el seductor/ conquistador en un desespero de euforia y en aumentado deseo que lo lanza en un intenso cortejar donde apaciguadoramente o en exaltación conturbada esparce serios o engañosos sentimientos, concretizándose como disoluto engañador o de dedicado romántico. Porque es en realidad esta fuerza que se siente por detrás de la futura relación hombre-mujer, nacida bajo el signo de la inquietud pero en un conjunto de circunstancias generadoras de ocurrencias que la facilitan y promueven. Desde la primera hasta la última obra. Pero es esta misma fuerza la responsable por la inevitable (y necesaria) separación, siendo la penúltima creación de Eça – *A cidade e as serras*, la contenedora de la grande diferencia de la pareja Jacinto – Joanhina que redonda en un estado de felicidad facultado por matrimonio con la mujer que esta descrita como símbolo del ideal; de hecho, aquello a que todos sus héroes aspiran pero que les es negados. Y vemos ser este el destino pronunciado desde lejos y bajo la forma del imprevisto, quiere se trate de pasión más libertina o del amor más idílico, por hacer parte de la manera de ser de Eça, que comanda y que se le ausculta en la escrita, muchas veces trazado en líneas en que fácilmente se identifica, pero estando siempre asociado al relacionamiento amoroso, lo que la imagen del viejo João Torrado, el profeta de la sierra de Tormes que predice a Jacinto el buen augurio (*a estrela clara por cima de Tormes*) antes del encuentro con aquella que para siempre lo modifica, concretiza, siendo al final por un cumplimiento de *fatum* que hombre y mujer se atraen, como seres pre-destinados.

El héroe *queiroziano* parte así para un juego de amor fundado en fijación de deseo, al que adhiere y al que es fuertemente instigado, por ser cada femenino inscrito en una aurea de pureza, de candor y sutileza que inevitablemente lo atraen y desconciertan, una vez que es él lo visceral transgresivo que encuentra en el límite el estímulo que lo impele al sexo, siendo con esto que verdaderamente se relaciona como verdadero Don Juan, permitiéndose aprisionar por su propio deseo, y enseñándonos cada coyuntura de obra que el personaje a que adhiere es fomentada por bajo una imagen de obstáculo que vencer, desde la forma cómo surge – como una *aparicção*, recatada, aliñada, hasta al que es creado como subterfugio que nos dejan comprender la urgencia/ necesidad de investir, siendo la mirada (o su ausencia) uno de ellos. Por otro lado, las perfecciones en la mujer *queiroziana* son entalladas como aquello de que este seductor necesita y que viene hacia él, para embreñarse en el *otro* que inconscientemente ya espera, siempre pronto, como amante, uno de los motivos por el que esta es tan endiosada y por él glorificada en tiempo de deseo/ encanto,

independientemente de ser meretriz o seria. Es que tanto o más de lo que el interés de poseer la mujer joven, bella, voluptuosa, preparada como amante, es la adicción de poder continuarse a través de ella eterna y prolijamente, lo que es imposto al seductor desde el día del iniciático encuentro y de todos los subsecuentes, como ser de deseo ilimitado que por él y en él se amplía, pero movido por un fado que tanto le asegura el amor como le atempera la fuga de que necesita para poder existir, siendo esta el elemento que más o aparta de la mujer, remetida a un retroceso que la reenvía para el estático de que proviene o que la encamina para la muerte (casos se Amélia, del *Crime...*, y de Luiza en *O primo Bazilio*), a pesar de haber vivido momentos en que se evade. Porque en Eça, cada seductor/ amador termina como se inicia: movido por obsesivo deseo y distendido en desabor que llevará a otro encuentro.

Mujer/ hombre son por tanto dimensionados en intenciones que los igualan, lo que está aclarado en el modo como se seducen, siendo establecido un compaso de espera entre el encuentro y la posesión de donde se siente emanar un artefacto de seducción, que da palabra al gesto y de este a las actitudes y poses en las que los amantes se asumen, instituí un verdadero apelo a los sentidos que se enforman y denuncian al seductor como activo y aquella con la que se confronta como ficticiamente pasiva, siendo ambos sumergidos en lenguajes de convencimiento. Así, la capacidad de amar ilusoriamente que franquea conocimiento, es alargada al femenino, lo que hace con que más que un objeto o víctima pase la mujer a ser vista como cómplice inaudita, por mucho que lo disimule Eça bajo la imagen de la tosca (Amélia – C.P.A.), de la burguesa respectada o endiosada (Luiza – P.B., Ludovina – A&C<sup>a</sup>, M<sup>a</sup> da Piedad – Mh.), de la aristócrata pacata, rebelde o determinada (M<sup>a</sup> da Graça – I.C.R., M<sup>a</sup> Eduarda, Gouvarinho, M<sup>a</sup> Monforte – M), en la medida que lo que todas demuestran y se torna inteligible es que se despojan de una máscara de pudor, de dignidad y/ o de ingenuidad con que son primariamente investidas, para envergarse como insinuadas y impúdicas amantes, de que el ejemplar flagrante es Luiza, dadas las escenas eróticas que vendrá a compartir con Bazilio en *Paraíso*, mientras el marido está ausente.

El lenguaje verbalizado en el que el seductor se inviste (*A retórica masculina – Carlos da Maia e Bazilio, dois casos paradigmáticos*), es pues comprendida como un suceso y destrabe que abre camino, pero camino este que es cedido sin resistencia y suceso que tiene que ver con el interés, entusiasmo y ganas de cada mujer, estableciéndose un discurso de seducción a dos niveles – el engañoso e indigno, vulgar y maquiavélico, dado que solo practicado para cautivar para sexo, y el transparente y

elevado, revelador de un estado de alma sincero, cuyo fin es el enamoramiento, dividiendo los seductores en imágenes que nítidamente los asemejan al ancestral burlón en que se hizo efectivo el primer Don Juan Tenório, y al de lo embelesado seducido que se inauguró con Mozart, se engrandó con Zorrilla y se siguió. Pero revelándose esta palabra como arte de saber propiciar/ dar en el momento cierto para hacer llegar el deseo del *yo* al del *otro*, saltando el espacio ajeno. *Os Maias* e *O primo Bazilio* son romances que en este aspecto se ofertan como paradigmáticos, a través de los seductores Carlos Eduardo da Maia e Bazilio de Brito que esculpen, a pesar de no ser este protagonista, llevando a comprender esta disparidad de intentos a que nos reportamos, dado el alargado proceso de seducción que detalladamente ejecutan. De hecho Carlos en su seducción a Maria, mujer que es su hermana, es aquel que pacientemente ve extender delante de su la *talagarça* que ella borda y en que se refugia para esconder el deseo, observándole todos los días un nuevo encanto, reviendo su voz como *oro*, diciendo la palabra a miedo, en un apalpar de terreno cuidados, y esperando otro día, hasta al momento en que se impone su declaración de amor, y Bazilio, el que desenfrenadamente instala una falacia insinuante que pregunta lo que quiere escuchar y que deja Luzia a hablar de ella misma, que le dice exactamente el contrario de lo que piensa, que mente, que la chantajea, amenazando partir, que refuerza su palabra de amor (con *A Mulher de fogo* de Belot, que le presta, con las canciones *picantes* que le canta al piano, con historias de pasiones *chiques*) cuando ve que ella vacila. Pero lo que se comprende en esta falacia de absorbencia, tal como en el discurso de Carlos, a pesar de su diferencia, es la traspuesta presencia de Eça, al ser este pura *persona máscara* que escondido en un cautivar – hablando de apariencias y teatralidad deja patente la incapacidad de amar que asiste al sujeto narcisista, y aquel el que teniendo por delante la mujer que lo remete para su madre (Maria Monforte), y destinándose a la amar como ideal, se desnuda en su expresionismo, estableciéndose una relación de complementariedad demostrable de la división del *yo* del escritor, lo que mejor se comprende cuando vemos que solo se repite el tipo de discurso que es ostentado por Carlos en *A tragedia da rua das Flores* donde Vítor da Silva es llevado a amar la madre (Genoveva), presentándose lo que Bazilio configura en todos los otros romances, siendo Amaro, en el que es primero, lo que con ese se ecualiza en su seducción a Amélia.

Sin embargo, si la mujer se perturba por la palabra que le es entregue, como cada texto o denota, no surge esta palabra sola ni es desgarrada del contexto. A ella se prende un soporte de lenguaje(s) de incentivo que la arrullan y que el femenino ejecuta más o

menos explícitamente, por ser objeto – sujeto igualmente cargado de deseo. Pero esfumase, se va la palabra tan pronto como haya posesión, siendo de esto a grande excepción las parejas Carlos Eduardo – Maria, Vítor da Silva – Genoveva, duplas que imbuidas en el incesto que transporta para otra dimensión, de ella no se libertan sin que ocurra la tragedia que lo hace parar – la muerte de deseo de Carlos (tragedia íntima) y el suicidio de Genoveva, siendo al fin y al cabo la palabra del seductor verdad (suya) que encierra mentira, por la ilusión que permite, o mentira que ofusca verdad, por lo que transmite de frustración de existir; de hecho, diferencia entre no parecer y ser, y entre ser y parecer, en el principio y en el fin del fascino que es fomentado. Y lo que está aclarado es que si no sigue el seductor/ conquistador en su discurso aturdido, aunque la mujer le siga mostrando interés y ser este el medio con el que incentiva/ resucita su deseo agotado, es por no poder hacerlo, una vez que el amor es para sí sinónimo de estagnación y que necesario es partir para evitar que se transforme en pasión en el sosiego que le arrulla.

En lo que concierne al gesto, vemos que para allá de los dos romances de que hablamos, *O crime do padre Amaro* es el que con ellos constituye una tríada que deja claro un elaborado cortejamiento. En este, vemos afluir aspectos que demuestran el lenguaje gestual como un vehículo transmisible de actividad del espíritu en proceso de comunicación, donde la interacción existente entre un *yo-tú* emisores y descodificadores de mensajes, en la dinámica del diálogo, depositan el deseo y vinculan el asentimiento, germinándose una dinámica entre lo que es dicho y lo que es transmitido/ pensado, que fomenta convivencia y deja ver complicidad en el tiempo del amor pecado. Con Amaro/ Amélia Caminha asistimos a una lasitud y abandono que se aclara como táctica que irá hacer redundar un desesperante deseo que luego provoca el sexo, profano, y de abuso extraordinario, al ultrajar a Dios, a la iglesia, a los santos, al respecto familiar y de los amigos de la casa, al novio al que está destinada, la Totó que al escuchar amar en secreto sin poder venir a hacerlo se inscribe como mortificada, invistiendo contra el pudor, el honor, la ley, la moral, la felicidad, en una adulteración sin límites, donde la voz, el escuchar, el toque, la mirada y el observar suportan una disponibilidad y una animación bulliciosa solo arrullada en la posesión que se precipita, aumentando su deseo de las veces en que se separan y avivándose estas formas de seducción de cada vez que de nuevo se reúnen. Y se prospectivan estos dos futuros amantes como aquellos en que depone Eça de Queiroz una intensión de igualar hombre-mujer, lo que llegará más tarde con la fabricación de Carlos / Maria Eduarda, un aspecto que queda atestado

por las tres versiones del romance demostrativas de que la actitud/ cooperación de Amélia es algo que es crecientemente elaborado y que Amaro es igualmente un *deseante* burilado; tal como con estos se aclara un amor en plural, al no ser Amélia Caminha nutrida en un papel clásico de objeto domesticado y destinado al simple placer del hombre, pero vivificada como su cooperante. Razón por la que es construido un preterido escribiente que da espacio al padre amaro. Y a partir de este romance firma Eça de Queiroz una satisfacción de seducir que se vuelve evidente, como lo denotan Bazilio de Brito/ Luiza y, especialmente, Carlos da Maia/ Maria, éste un verdadero y intrínseco Don Juan, aquel un autentico *poseur*, mostrando *O primo Bazilio*, segundo romance del escritor, a través de una mirada e del gesto, una observación/ motivación que es desde el inicio radicada en lo que cada amante necesita. Luiza, de la sensualidad y del lujo de que el marido es desproveído, al observarlo con minucia (desde el pelo al bigote, a los ojos, a la piel, que le reconoce más *triguera*, al prendedero de la corbata, a los anillos, a sus *calcetines* de seda), y Bazilio, del sexo que mismo ella lo atrae, recayendo en su mirada concentrada en sus *formas y senos* mientras *se torcía e bigote despacio*, estando implícita la clara avidez del tátil que pronto acontece a través de caricias que luego son prometidas por la *fluidéz* en que son descritas sus miradas. Es por esto que defendemos que no va a tener para los brazos de Bazilio de Brito una Luiza títere, engañada y aturdida, confundida o manipulada, sin ganas o arrastrada, como alguna crítica la vió (Machado de Assis, João Gaspar Simões, ...) pero una Luiza consciente, fascinante y fascinada, orgullosa de ser madre, tal como se revé en Bazilio aquel que enseña mientras seduce, en un adensar de intimismo que es tan valorado por los silencios como por la palabra audible.

Sin embargo, diferentemente, extraordinariamente diferente de lo que vemos pasar con Luiza y con Amélia, no toca Carlos Eduardo en Maria Eduarda, quedando ambos todos los días sentados un delante del otro, extasiados, en una languidez durmiente y suspensos en una dulce tranquilidad de poses y comportamientos, dado que es el objetivo de enamorar, aquí otro, al ser este héroe sumergido en un idilio de ideal que lo aparta del material, al ser el espíritu lo que pretende, siendo los gestos, las poses y las actitudes ofuscadas por lo que dicen, a pesar de que se sedimentan como complementos afines a la sexualidad que blandamente es provocada. Y es como se hubiera dicho el texto que los construye que cada uno se va desmultiplicando en placer de ver el *otro*; un placer que lleva Carlos a la actitud de coger diariamente en el jardín del Ramillete *duas ou tres belas flores* que empaqueta en *papel de seda* antes de correr

arrebatado a la calle de S. Francisco. Pero no es Maria Eduarda (da Maia), ni la burguesa *alfacinha da Baixa*, como es Luiza, precipitada en deseo, ni a la provinciana beata aturdida por ver llegar hasta si por primera vez la presencia de la virilidad (que el novio no posee), como es Amélia, pero la mujer experta y madre, emancipada, viajada, culta, con dos ligaciones anteriores (Mac Green y Castro Gomes), sabiendo valorizarse por detrás de su bordado y preservarse en la moderación y en la espera; la que sabe hacer llegar el momento de la irreversibilidad, viniendo Carlos a abrazarse por la posesión de blandura y de recato, de extrema feminidad. Pero siendo común a todas una contextualización que desde siempre las incita como seres que no pueden ser recusados y que al final son el motor de los gestos y de las miradas, de las actitudes y de los comportamientos cambiados, al ser circunstanciadas en imágenes de hada del hogar, de madre, de honestidad, de estabilidad, de confronto y armonía, o sea, en los aspectos que sus seductores necesitan como entes donjuanescos visceralmente enfocados en la rechazo de lo que es normativo y ley. Por ser la normalidad de amar principio que no les sirve y la seducción que encetan y con la que vibran, implantada en razones interiores en las que ampliamente se vuelve a ver la inmensa transparencia de Eça.

Por lo tanto, el amor que de aquí resulta – carnal, efusivo, destructivo, transgresivo, circunstanciado en pecado y en la delicia de cometerlo, evidencia estas razones. De hecho, cuando se analiza la escrita *queiroziana*, revolucionaria y divulgadora de perfiles que dimensionalmente se aplastan del rutero de literatura romántica, por estar apostada en mostrar el hombre en las vertientes del bien/ mal que lo componen, en un realismo que da la fuerte sacudida a la literatura portuguesa, cambiando para siempre la forma de hacer prosa e imponiendo idea y estilo en una conjugación copiosa que establece novedad, se comprende que el amor sexual vivido por personajes y que está configurado como el *leit-motivo* de la intriga que origina la historia, por mucho que esta desarrolle una crónica de costumbres apostada en retratar el viejo Portugal de la época, se asume como algo de donde intensamente brota un motivo que es personal. Permite igualmente entenderlo/ comprobarlo la correspondencia del escritor, reveladora de que fuera este el género de amor que de forma obsesionada lo moviera. En una de las cartas a su editor Chardron, datada de 5 de octubre de 1877, revela Eça la idea de la creación de las *Cenas da vida real*, un proyecto de doce novelas cortas que saldrían mensualmente y que tendrían como objetivo criticar la sociedad de ochocientos, diciéndole tener ya el asunto de tres: *a prostituição*, *u*, *drama de incesto doméstico*, *o jogo e os jogadores*, y una *quase completa*, afirmándole que estas serían

trabajadas con *tanta pimenta que fariam sensaço*. Cerca de un mes después (el 3 de noviembre) escribía a Ramalho Ortigão, informándole de que acabara *O primo Bazilio* y que estaba escribiendo (casi concluyendo) un nuevo libro (posiblemente el incesto o el aduletrio, de la novela anunciada como *quase completa* a Chardron) de lo cual decía estar *a preparar-lhe uma* que le haría insultarle, *revoltar-se, arrepelar-se*, llamarle *crápula* y que ya fregaba las *mãos com júbilo perverso*. Y el 10 de noviembre del año siguiente, volvía a escribirle para le anunciar *A batalha do Caia* a la que no faltarían *os episódios picantes, lúgubres, voluptuosos, épatants, un slamis d'horreurs*, prometiéndole con éste *a rica cena de deboche*. Tal como en la carta al amigo Carlos Maya, de noviembre de 1861, poco después de su graduación en Derecho, ya hablaba nostálgicamente del tiempo de las *reuniões de Cenáculo* y de la *força do rugido da natureza, da palpitação selvagem da vida e da paixão* al acordar las ideas que les interesaban y que ahí les dominaban.

Estas obras no llegaron a surgir, por lo menos como las había declarado, aunque de la *Batalha do Caia* hubiera quedado el esbozo *A catástrofe*, pero de lo que no hay duda es que presenta su obra futura lo que aquí era denunciado, dado lo que produce de de libertinaje, de agresión a la sociedad y a la familia, a la moralidad y a la ley, consumadas en relaciones transgresivas, lo que revela de casos de incesto y de prostitución y lo que escribe de placer mordaz al trabajarlo, que inherentemente se le comprende, como a propósito los primeros escritos de *Prosas bárbaras* lo había desde luego denunciado y como *O crime do padre Amaro* (publicado en 1875 en fascículos en la *Revista Ocidental* y cuya segunda versión es de 1876) lo había largamente atestado.

En el punto uno por el que se inicia el segundo capítulo, que mencionamos anteriormente, y con el cual introducimos el tratamiento específico de cada una de las temáticas amorosas que en Eça de Queiroz concretizan el amor transgresivo, habiéndole dado el título de: *O amor carnal de Eça, forma de amar contra a lei, ou a Lei como adversidade?* especificamos pormenorizadamente lo que entonces afirmamos, y subrayamos como este amor le es íntimo, algo que le es visceral, siendo lo que le lleva a una fantasía ímpar, que no pasó pues desapercibida a una crítica que insistió en ver solamente en sus textos el aspecto social y que lo acusa de evasión de la realidad y de fuga al realismo (Allyrio de Melo, Machado de Assis, Heitor Lyra) que había defendido. Porque efectivamente, encuentra este amor respuesta en una dimensión psicológica, al centrarse la lógica de la ofensa y de la negación de la Ley, que mordazmente edifica, en la lógica de la agresión a ese Padre ancestral no aceptado y de

la fijación a la madre, proveniente de la irresolución de un complejo de Edipo y testimonial de un conflicto interno, arraigado al escritor desde la cuna y formuladores de una idiosincrasia de carácter, como lo justificamos a lo largo de nuestra tesis (con citas de Sigmund Freud, de Jacques Lacan, de Jung, de Catherine Weider, de Guy Roslato, de Celeste Malpique, de Carlos Deibe Feal, de Júlia Kristeva, ...), concretamente en este punto de que hablamos, y aún en el primer punto de la Primera Parte, como ya habíamos expuesto.

Así, el punto siguiente (2. *O adulterio feminino. D'O crime do padre Amaro à Ilustre casa de Ramires, uma luta organizada contra a figura paterna*) se constituye como aquel que más evidentemente da cuenta de esta lucha sagaz contra el Padre, que la prosa de Eça de Queiroz nos ofrece, por motivos que son específicos y que de ella emergen de una forma concluyente. Desde luego, por ser este un tema que se le comprende predilecto. Al recurrir sus romances y al ser el sustento de algunas producciones menores (*No moinho* y *Alves & C<sup>ª</sup>*); después, por ser exclusivamente femenino, viabilizando un mayor atentado contra el equilibrio doméstico y el honor, por el rebajamiento y ridiculización que faculta de la figura marital, por se realizar como el ser donjuanesco seductor y conquistador, por verificarse ganas de entrega de la mujer y la renuncia de defensa/ venganza del honor / ley irada, y por toda una serie de cuadros y de imágenes sugestivas de esta ley que es ultrajada, humillada, dotada de negligencia, desvalorada, mediocrizada, lo que asume el adulterio como un núcleo denso y fuerte, construido en niveles que se interconectan y cuyo objetivo es complementar, en el interior de la obra de Eça.

La adúltera de relieve es Luiza, heroína de *O primo Bazilio* que explota este tipo de amor en moldes de causas y consecuencias destinadas a volver notable la interioridad dividida del personaje; sin embargo, el primer intento de una construcción del tipo verificase con Onfália Benoiton, en un texto de *Prosas bárbaras*, al ver asumir con esta, si bien que en una muy menor complejidad, las líneas de carácter que con aquella vendrán a ser dilatadas y que al fin y al cabo se repercuten en todas. Es que nada cuesta ver en Onfália, por su insatisfacción, su futilidad, su insinuación y su educación romántica, vista como nefasta, el bovarismo que consolidadamente se verifica en Luiza, compuesto por frustración, ilusión y utopía como fuga a la realidad, siendo estas las constantes que parcial o totalitariamente revemos en Maria Monforte, Gouvarinho, Raquel Cohen, de *Os Maias*, Maria da Piedade, del cuento *No moinho*, Ludovina de la novela *Alves & C<sup>ª</sup>*, Lucie, de *A correspondencia de Fradique Mendes*, madame



d'Oriol, de *A cidade e as serras* o Maria da Graça, de *A ilustre casa de Ramires*, y hasta mismo en la china Vladimira de *O mandarim* y en Leopoldina, que con Luiza termina un dueto de complementariedad. De la misma forma que no es difícil de comprender en todos los personajes que el escritor lleva a la interpretación del papel de marido engañado, las características de Estevão Basco, marido de Onfália, tremendamente negativas y vistas como negligentes defectos en el contexto en que las insiere.

Y lo que se comprende es que las causas de cada adulterio van siendo fabricadas de lejos para lo hacer eclodir como la naturalidad a la que la mujer tiene derecho, no solo por el carácter de ésta y por la incompatibilidad geminada en los seres juntos en el matrimonio, sino por la contextualización de ocio, tedio y monotonía a que está dedicada, siendo apuntada en agregados familiares pequeños, en la mayoría de las veces reducidos a marido y criadas, desocupada, abandonada a la soledad y a su triste condición femenina que la subyuga al cuidado del hogar, sea la simplicidad, la abundancia o el lujo que la envuelve, lo que es profundado con Luiza, dividida entre su *Voltaire*, los libros románticos que lee, el teclado de su piano y el control de las ropas lavadas que recibe. Y a juntarse a esta monotonía están maridos siempre fieles, amigos, de vida calma y discreta, reglada y/o recatada, de principios disciplinados, satisfechos, agrumados, sitiados de comodidad y centrados en si mismos, de que Jorge (marido de Luiza) es desde luego el grande ejemplo al ser el ingeniero de las minas que pasa los días en el Ministerio y que partirá en trabajo al Alentejo, y João Coutinho, el enfermo invalido por una *doença na espinha* pasando los días *sombriamente* arrastrándose de la *sala para a alcova* y reclamando cuidados, el modelo del más degradado. O sea, asústese a una igualdad táctica y formulada por lo que es exterior e interior a la mujer, aunque sus diferencias de carácter sociales/ materiales y físicas, acabando por comprenderse que estas son lo que disimula una unanimidad de descontentamiento provocador de una voluntad que se va fomentando y aumentando y que lleva al alboroto y movimiento, en rebeldía, luego que el seductor surge, siendo la tensión y el conflicto lo que Eça de Queiroz construye a través de la infidelidad femenina que demuestra su duplicidad de aquietado sufridor y eufórico, de desilusionado e iludido, de que sabemos ser compuesto.

Por eso pasa a ser la confrontación con lo prohibido y el afronto de la estagnación, el desafío constante, en el constreñimiento de la novedad que lleva a un querer descubrir en cada cosa, en cada ser en cada tiempo, lo que Eça profundiza, al hacer la mujer casada transponer límites de que tienen consciencia, pero de lo que

abdica, siendo esto lo que aguanta la noción de una seducción táctica y recuperadora de vida que sus textos fabrican. Y del orden para el desorden, de la paz para la rebeldía, de la armonía para el caos, es la línea que da cuenta de una transformación básica que pasa a existir en la mujer, siendo el caso más caricato, dado que el más súbito y radical, el de Maria da Piedade, que pasa de santa a *Venus* y es dedicada al sexo que la hace caer en descuido, luego que en ella despierta la realidad y la curiosidad de amar facultada por el viril Adrião que le hace ver el fulgor de la vida, acabando por libertarse en un placer que es manchado, con el *praticante da botica* que poco después conoce en una acceso de carnalidad que el texto, como narrativa abierta. Muestra continuado.

La entrega de cada adúltera es así entendida como inscrita en una fundada voluntad, y no en manipulación, por partir de la convicción que lleva a dimensionar en el abismo de la dulce prevaricación, porque es la atracción por el peligro, el placer del prohibido, el placer del transgredido lo que pasa a ser común tanto como la mujer, se comprendiendo que fácilmente esta le adhiere y pasando el masculino que Eça envuelve en el adulterio a ser visto como el eslabón de conexión que faculta el pasaje entre la voluntad/ ansiedad y el sexo, en una concesión de libertad, de erotismo y de vitalidad, que sea Adrião, Bazilio, André, Chambray, Machado, Ega Carlos, Teodoro, el nombre designativo de su materialidad una vez que lo que muestran es la valoración de la mujer. Motivo por que no es la belleza de Bazilio lo que exalta la prima Luiza, sino lo que trae en si y ella le siente, desde el instante que lo vuelve a ver, siendo a final él solo *aquilo, a porta aberta e fechada* que le deja comprender que para allá del quietismo y del conforto del hogar había vida, el mundo, el desconocido, el *indefinido*, el *maravilloso* que *faisca* como le escuchamos pensar. Tal como vuelve a pensar Maria da Piedade la presencia de Adrião como una *rajada de ar*, en el vislumbre de otra fruición a la que incondicional e interminablemente se rienda, o como cumplirá la dulce francesa Lucie, en el trayecto de la visita del padre, su adulterio con un recién conocido Chambray para se *désembêter*, como placentemente le escucharemos pensar, o porque insiste la condesa de Gouvarinho en su adulterio con Carlos, mismo comprendiendo que él no la ama, faltando él a sus citas, lo que la lleva a buscarlo y a decidir terminar, pero a pedirle en desespero que no la deje. Y se critica Luiza, se considera *douda, desconhecia-se*, avergonzada de sus *desfalecimentos*, se esfuerza por pensar en el marido, luego que se siente atraída, se desilusiona con el *Paraíso* el día en que lo conoce, comprende que el primo no la ama y reconoce que una caricia del marido la perturbaba más que un beso de Bazilio, pero de éste no desiste y ahí va todos los días para ir a amar, acabando por se

decidir por una moneda que echa al aire (*–era coroa, devia ir*), después de se haber cuestionado. Porque es una armonía erótica lo que Eça de Queiroz sustenta con los amantes del adulterio, en plena cooperación, comprendiéndose que luego aprenda la mujer con el hombre que (la) conquista y que esta acaba por ser, él mismo, un conquistado cautivo al placer que recibe. Pero se toma el sentido inmenso del hecho de verificar que es junto de su mujer más resguardada en el hogar – Luiza, Maria da Piedade, Maria da Graça, que Eça hace intervenir la fuerza más masculina, sensual y poco inquietante – Bazilio, adrião, André Cavaleiro, lo que asume un peso enorme de agresión a la ley de la decencia, de la moral, y social, tanto más que mientras ésta ama, madurece, se revigora, se comprende, se complementa, se desinquieta, volviendo a ser el adulterio enseñado como fuente de crecimiento interior, de lucidez y de auténtica compensación, lo que acaba por expresar una elevación/ comprensión/ adoración femenina y una ausencia de misoginia donde rezuma el deseo de regreso al universo materno, peculiar del narcisismo.

Y la ausencia de la defensa del honor, asunto del tercer sub-punto (*A ausencia da defesa da honra, ou a confesa debilidade misógena? A ilustre cada de ramires como romance culminante*) del tratamiento de esta temática de adulterio (habiendo sido los anteriores: (*A contextualização da adúltera... e A entrega: manipulação ou interina vontade?...*)) atesta esta adoración, por se volver a ver en todas las obras del escritor que es la directa/ indirecta agresión al honor, femenino y masculino, y con esto la ofensa cerrada a la Ley, practicada, pero que parte del seductor donjuanesco impune es la mujer disculpada, aceptada y/o apoyada, mismo durante el adulterio. En *O primo Bazilio* la rigidez del masculino guardián, representada por la dupla Jorge/ Sebastião, se desintegra y se diluye al pasar estos de vigilantes intransigentes a disculpabilizantes y a condescendientes (segundo), después de haber Luiza pecado con Bazilio, y a los vecinos de la calle, que la criticaban por acreditar en su honestidad mientras sucedía su amor, y Juliana que la perseguirá, por morir. En *Alves & C<sup>a</sup>* coge Godofredo a su mujer Ludovina (su *Lulu*) a amar a su mejor amigo y socio de Firma, Machado, en el sofá de su casa, y acabará no solo por perdonarla como por reatar la amistad con éste, ayúdalo a volver a empezar a recibirlo en casa. En *No moinho*, todas las noches sale y entra Maria da Piedade para ir a amar al hombre de la botica y tampoco se opone el marido ni nada le pasa. Lucie es esperada por el marido acabado de engañar en el embarcadero de los trenes donde la había dejado, con un ramo de flores en la mano, ansioso por su llegada. Maria da Graça es verdaderamente comprendida y perdonada por su hermano

Gonçalo Mendes Ramires, que ilustrado como aquel en que vehementemente cae el peso de la ley y del honor, por muy temprano haber muerto el padre y ser él el único representante masculino de la familia a quien compete tratarla con celo, y por ser en realidad lo que guarda a su hermana después de casada al tener ésta marido necio que no la preserva de la investida de André Cavaleiro porque de ella ni siquiera se da cuenta, y aún incumbido de escribir la historia de los ilustres *avoengos* a publicar en los *Anais de literautra e historia*, es aquel que asiste al adulterio de la hermana (visto cometer de la ventana del mirante) y por de ello guardar secreto que lo amargura y corroe, y que ni a ella lo revela, mismo después de la carta de las Lousadas que lo insinúan y le da a leer. Y lo que se aclara es que la razón de amar y el amor libre imperan, forjando una imagen de decadencia de la figura del Padre que se vuelve recurrente y que es resquicio de un peso enorme de un dolor mayor, dada la incidencia en aspectos configuradores de un donjuanismo edificado de acuerdo con la manera de ser de Eça, que deja ver sus narrativas como espacios impregnados de su identidad.

El tema del incesto trasmite flagrantemente no solo este atentado a la figura del Padre, como la aspiración suprema a universo materno, al constatarse que de la primera vez que Eça de Queiroz lo trabaja en el romance (dejando en borrador) que fue *A tragedia da rua das Flores*, lo realiza en una relación familiar de madre-hijo (Genoveva – Vítor da Silva) y que de la segunda. Con la suntuosidad de *Os Maias*, le hace en un relacionamiento de hermanos, Carlos Eduardo da Maia - Eduarda (da Maia), siendo esta la figura gemela que para su madre lo estira, comprendiéndose en ella la intención de apurar el héroe como típicamente narcisista y verdaderamente maldito – por ser construido en una primera grande y elaborada analepsia que lo hace nacer y le mata los padres, quedando al cuidado del abuelo Afonso, por terminar en pérdida, perdición y martirio, al saber que amara a su hermana, al no ser capaz de resistirle, al ver morir a su abuelo que lo había criado, al ver diluir la familia y al quedar perdurado como amador errante, victimizándole. Aspecto que en el primer romance no fuera acentuado, al no saber Vítor que amara a su madre, ésta se suicida, y no le contar a su tío Timóteo da Silva, el único que lo sabe, y acabar casado con Joana. Por otro lado, se asiste a un perfecto ultraje/declino de la figura paterna, mismo durante la construcción de la primera analepsia, al morir la madre de Pedro y al suicidio de éste después del adulterio de la mujer Maria Monforte, al haber casado en revelía del padre Afonso y haber cortado relaciones con el, viniendo después éste a saber del incesto del nieto, a asistir a

su reincidencia cuando ya consciente, al ver caer la nieta Maria en infernal tragedia así que la conoce y al morir amargado en fatal destino.

Es por esto que entendemos estas dos obras como de confesión (así intitulamos el punto donde las trabajamos: *O incesto: A tragedia da rua das Flores e Os Maias, obras de confissão*), y porque creemos también que por Eça no haber publicado *A tragedia da rua das Flores* y haber por su vez construido un segundo romance sobre el mismo tema, para que lo veamos transponer algunos personajes (Dâmaso, Mélanie, si bien que alteradas), alterando la relación familiar de los amantes fue por estrategia que aparentemente apartaba de si un tema tan querido, porque de hecho es de todos aquel con el que más vibra y lo que más le desnuda, como lo comprendió interesantemente Paul Teyssier al nos hablar de una fibra que vibra en el héroe de los Maias y en la *plaië secrète* de su autor, siendo exactamente esto aquello que creemos, por mucho que mucho de los críticos (Jacinto do Prado Coelho, Isabel Pires de Lima, António Coimbra Martins, João Medina, Carlos Reis...) hayan creído el tema del incesto *aberrante, absurdo, extraño*, en un romance realista de critica social. Porque en realidad es la *Ouoboros* mítica de la cola en la boca lo que nos hace acordar a Carlos al amar a su hermana, en un rencuentro secreto con sus orígenes, regreso consciente de Eça de Queiroz. Solo posible en ficción que haz cesar el dolor. Además, si solo aquí lo trabaja, le veía huir la pena mientras construye otras relaciones, aflorando el incesto, creando imágenes o relatando hechos sin ser (aparentemente) propositivos.

Cuanto a los casos de prostitución, que como el adulterio recurren prácticamente la totalidad de los romances, pero que son desmenuzados y dimensionalmente explotados en *O mandarim*, en *A reliquia* y en *A capital*, formulan estos con los del incesto, una especie de dicotomía latente una vez que si esta es una forma de amor que expresa el sumergir en el femenino ideal que aproxima de la madre, en una fantásica recuperación y compensación del sujeto que lo vive, demuestra la prostitución la necesidad de degradación del objeto del deseo que aparta de esa imagen paradisiaca idealizada, para se permitir a amador que lo practica el sentimiento de ilusión que le hace creer estar amando de verdad. O sea, testimonia otra faceta que igualmente encuentra respuesta en un estado narcisista castrador, frustrante e impeditivo de poder amar. Razón por la que construye Eça un Artur Corvelo © con el que se identifica, dividido en amor romántico y amor ideal que aspira conseguir con la *senhora de xadrez* que un día ve en la *Gare de Ovar* y que persigue durante casi todo el romance, y remetido al carnal posible con la española Concha, mientras piensa en la otra, en una imagen de vulnerabilidad que

notablemente traduce una división del *eu*. Y lo que verificamos es que características de Teodorico Raposo, de Artur Corvelo, (los héroes de estas obras citadas) en los cuales se vuelve a ver trazos de la vida académica, debilidad, delicadeza, justicia, integridad, tal como otros aún, presos a espacios que frecuentó y a lugares donde vivió, contados por una voz narrativa de cariz auto y homodiegético, que más os aproxima o aparta de sí (caso de Artur Corvelo), tornan demasiado obvio un proceso de transferencia. De esto habernos traducido esta sustancia en un título que notablemente remete para lo que decimos: *A prostituição: O mandarim, A relíquia e A capital, a triade da (in)verdade* (cuarto y penúltimo punto de esta segunda parte), siendo que el eje de la Profanación que baña y que corona todos los romances y demás creaciones donde está trabajado amor, y que en esta rúbrica extraordinariamente se acentúa por la libertinaje de Teodorico Raposo (de *A relíquia*), menos de lo que nos parece intencional ofensa a Dios o a la religión, es por nos comprendida como metafísica y una libertad de ser que igualmente elucida sobre un despotismo contra el orden y la estabilidad moral imposta por la ley social. Testigo pues de una amargada angustia que llevara a la exultación del pecado, en la intención de desmitificar y de esmorecer la frontera entre transcendente y real, y de agredir el campo social, ya que el responsable por el apartamiento y privación de Eça de sus progenitores que le cohibió de un derecho legítimo de usufructo del amor.

Esta profanación la explotamos en un postrero punto abarcante de todas las obras, que en esta perspectiva comparamos (*A profanação no amor: as três versões d' O crime do padre Amaro... uma experimentalidade*), por no existir un amor físico que no sea vivamente hincado por este aspecto, a través de pensamientos, sentimientos, actitudes de uno o de los dos amantes sobre los cuales gira la intriga, por la forma como son descritos espacios, tiempos y lugares en que ocurre la pasión o el amor que vivencian, y como van siendo evocados preceptos, elementos y temas del religioso por medio de voz narrativa que lo subraya para exaltar el libertinaje y erotismo que ganan forma. Y en lo que al asunto respecta, relevamos la importancia en que para nosotros se evidencian las tres versiones de la primera obra del escritor, *O crime do padre Amaro*, por ser en esta que verdaderamente se asume la profanación como génesis y en la evolución de un proceso advenido de la consciencia de cada uno de los prevaricadores, Amaro-Amélia, durante la desenvoltura de los *timings* de seducción y sexualidad en que caen, pero en la hesitación de la diferencia entre temeridad y miedo (que realza el femenino aprisionado en un peso de capital pecado), lo que será anulado en las producciones subsecuentes, constituyéndose el romance como una rotura con el *status* y

como preparación para un masculino viril, transgresivo y nutrido por irreverencia, y un íntimo femenino que, despierto, se le iguala, aunque lo veamos ser construido de una forma desimulada.

La Tercera Parte, dedicada al análisis de la estructura narrativa de Eça, y a su proyección que defendemos existir en ella – *A estrutura da narrativa – uma construção sistemática de intrínseco donjuanismo*, prueba que el donjuanismo ejercido por los personajes es intrínseco al escritor. La construcción de la intriga (...do êxito ao fracasso do herói, uma íntima conflituosidade) deja claro que el éxito/ fracaso de los (as) protagonistas es una suya preocupación que las hace deambular por un recorrido de elevación expositiva del sujeto a entusiasmado placer y deslumbramiento, pero de su consecuente inmersión en el caos del desconcierto y finitud, en algunos casos hasta la muerte, que llega a ser trabajada/ explotada esmeradamente en el texto.

Las fuerzas que conceptualizan la acción muestran que el ultraje a la Ley, el rechazo/ la aceptación del femenino prevaricador, la destrucción y preservación de la familia son los valores que emergen de la dinámica que la que asientan los textos de Eça. Sin embargo, en las obras en las que está construido y deshecho o continuado el adulterio (*O primo Bazilio*, *No moinho*, *Alves & C<sup>a</sup>*, *A ilustre casa de Ramires*), se particulariza un grado acrecido de la indulgencia para con el femenino y una progresiva refutación/ flojedad de la ley social, que llega a ser configurada como amoral, hipócrita e impedimento de felicidad, siendo el honor omitido en benemérito de la estructura familiar, aspectos que en apoteosis redundan en *A ilustre casa de Ramires*. Pero el caso particular del cuento *No moinho* con una heroína Maria da Piedade sin cualquier fuerza oponente que la contraríe o a impida de pecar como desea, lo torna estruendosamente evidente, siendo ella mismo, como sujeto, su concreto y explícito colaborador, y siendo aún en ella que recae la función de destinador, por la propia gana intelectual y física de caer en adulterio que a sí misma se faculta, concediéndose el éxito a que se facilita, en una prorrogación de placer que el texto deja explícita. Y lo que se concluye es que las narrativas de Eça de Queiroz son un continuado tejer de perfecto ejercicios de investimento, donde cada creación se presenta como pieza complementaria y fundamental para el amor que se deifica, estando los distintos actores conectados a papeles que revelan que el objeto del sujeto es siempre la Pasión, el Placer, que pierde o que mantiene siempre por la fuerza de un impecable Destino que orienta la mayor parte de las acciones y a que cabe muchas veces a del supremo destinador que viabiliza/ inviabiliza el suceso del héroe (heroína) y que hace focalizar como destinatario, además

de si, la Familia, a la que pertenece o no, lo que da relieve al dolor de existencialismo que defendemos clavada en Eça.

Un dolor trágico que su indicio diegético flagrantemente atesta, al verificar que su prominencia solo sucede en los romances que tejen la muerte, advenida del amor –*O crime do padre Amaro, Os Maias e O primo Bazilio*, y que movimiento para un final trágico que, por destino fatídico, irreversiblemente sucede por ser común al personaje y al autor (*O indicio textual: a premonição do trágico, ou a necessária tragédia na exploração do amor?*) Un trágico pre(sentido) por femenino y/o masculino, pero con distintos valores.

Por su vez el tiempo de la historia, de donde resurge la (re)creación de un tiempo social y histórico que sirve la línea del criticismo, llegando a la caricatura grotesca (de la que la figura del político es la más prominente, prueba de eso es la específica producción de *O conde d' Abranhos* con un narrador Z. Zagalo adulator que lo pronuncia irónicamente), está creado en función del amor, fomentando un discurso que lo declara como tal, dado lo que en él se inscribe (*el tiempo de la – y en la– historia y la historia como Tiempo, una expresión ob(sub)jetividad*). Manifestado en analepsia (inicial, interna, homodiegética, de gran amplitud y alcance; corta, repetitiva o *rappell* durante la continuidad de la historia), que primeramente instaure la destrucción de la familia de origen y la carencia/ insatisfacción amorosa del héroe (donde difícil es dejar de comprender los datos biográficos de Eça, carente de familia y de padres) y que a espacios va incidiendo en su pensamiento/ sentir de sensualidad/ sexualidad que la historia desarrolla y que se reconoce asociado a ese primario pasado (*El recurso a la analepsia: una marca de insatisfacción en el registro de la sens(sex)ualidad*), clarifica una marca de personalidad que ultrapasa la semántica lineal del texto. Lo que el proceso isocronico que Eça realiza, al encortar/ dilatar tiempo diegetico (por la técnica del resumen, de la elipse, o del dialogismo, del monologo interior, de la descripción de escenarios), igualmente revela (El proceso (an)isocronico: una disonancia de ritmo en la prisa de (des)construir amor), al verificar que el ritmo de su narrativa acelerado/ refrenado, registra una prisa que no refrena hasta llegar el amor, y a su tiempo una lasitud sostenible de placer (idealista, gozoso) que da espacio a la elocuencia y al elegir amoroso en que envuelve el protagonista con que se identifica, sucediéndole una urgencia de exterminio, efectuada en nuevos estrangulamientos de tiempo, luego que aquella, por muerte de deseo o por incauta separación, acaba.



La enunciación del amor (que trabajámos en la Cuarta y última Parte –*A enunciação do amor na semântica contextual do discurso poético de Eça. Valor do signo, estrutura frásica e relações analógico-simbólicas –um expressionismo de identidade*) patenta igualmente una manifestación de identidad. El signo de Eça de Queiroz es sencillo, puro, corto, y tanto su seriación como la reiteración a la que está sujeto y la forma en la que presenta (itálico, comillas, mayúsculas) se aprenden como canalizadores para la Pasión *versus* Amor al que está destinado, siendo que solo lo encontramos así en los pasajes que formulan el campo amoroso o lo que está directamente relacionado con él. Y de tal forma el signo es expresivo, que su observancia desgarrada del contexto permite comprender un significado primero sugestivo de lo que es sensitivo, corpóreo, espiritual, material, en manifestaciones de positivo y negativo. Pero es con efecto la construcción de la sintagmática de la frase, que lo asocia a las sensaciones/ sentimientos de cada sujeto amante, que mejor deja comprender, por las categorías gramaticales que lo revisten y por las asociaciones que con estas Eça de Queiroz ejerce, formando aspectos, modos, formas de discurso diferentes que concretizan estilo propio, una intersubjetividad permisible de una descodificación de *yo* que se extasía, y emociona, se arrebatada, se evidencia, se esconde, ayudando por voz narrativa (muchas veces de *intrusión*) que deja radicalmente ver que le domina la emoción del escritor.

Y esto está absolutamente hincado en la estructura de nombre-adjetivo(s) – adverbio que se desencadena y que baña con abundancia la frase, como lo demostramos, tal como en la insistencia del deíctico esencialmente traducible de individualización y de posesión, pero diferentemente utilizado en las obras donde el amor es corrompido y libertino o en las que lo inspiran como un sentimiento noble y ennoblecido por la pena del escrito, tal como en la insistencia deíctica esencialmente traducible de individualidad y de posesión, y en aspecto, forma, tiempo y modo en que se corporiza el verbo, en una contribución repleto de intencionalidad. Una intencionalidad emotiva que la paradigmática discursiva transmite, cargada de creatividad, atestado por el símbolo y por la analogía a la que la palabra acomete, en un destacamento de color, de nombre, de espacio, horas y fechas en que lo hacen, no son una arbitrariedad, sino que una especificidad enlazada y connotada con la interina semántica transversal y repleta de personalismo esbozado con pertinencia y en incidencia extrema.

## CONCLUSIONES

Lo que dijimos en nuestro estudio, del que de momento presentamos el resumen, permite concluir que Eça de Queiroz hereda el peso de una generación romántica su contemporánea, que dulcifica Don Juan y lo desprende de la imagen brutal del predador disoluto, del cínico y del hipócrita (cuya expresión exponencial fuera de España había sido el *Don Juan o le festin de Pierre*, de Molière, 1665), transformándolo en apasionado rendido a los encantos del femenino y libertado del peso punitivo de la muerte (como José Zorrill y Moral aquí lo reponen con la creación de su *Don Juan Tenório*, apasionado y salvo por amor), dado lo que le escuchamos sobre expresiones literarias del tipo. Pero aún verificar otros dos aspectos, que para nosotros resultan importantes, dado lo que defendemos y lo quisimos probar: que la producción portuguesa sobre el personaje Don Juan no le hace marca, aunque en muchos de sus protagonistas se reveen los rasgos de languidez, de saturación e inquietud con que en nuestro país esta rehabilitado el mito (con la poesía de José Simões Dias, en 1863) e le escuchamos aludir a D. João de Guerra Junqueiro (1874), su contemporáneo, metafísico, destrozado y conducido a la muerte, y que fue *Don Giovanni* escrito por Lorenzo Da Ponte y musicado por Amadeus Hoffgang Mozart en 1787, lo que más le despertó. Esto, por la cantidad de veces en que (por comparación a otros – de Molière,

de Hoffmann, de Byron) le escuchamos referir y por la forma fantasiosa como lo hace, centrada en lo que es negativo y dolor y siempre asociado a la conquista de mujeres.

En realidad, es exactamente lo que dice en divagación sobre este héroe italiano: “O D. Juan de Mozart esse tem uma lista de três mil namoradas; e todavia vai pelo mundo angustiado e inconsolável, procurando a esperada do seu coração [...]. Ele embala nos seus braços moles de languidez as trigueiras, as louras, as joviais, as melancólicas, as castas, as fortes, as impuras, as nocturnas, as luminosas e as esfarrapadas. Depois soluça baixo como numa penitência [...]. Ele encontra Elvira: ama-a, como se as asas com que há-de subir ao infinito nascessem nos ombros dela. Ela, com os seus cabelos soltos como os raios dispersos de um grande Sol negro, com um divino movimento lascivo, como se a embalassem os braços de um deus, deixa, no colo de D. Juan, virem, como uma onda, sobre os seus seios nus, as suaves preguiças” (*Prosas bárbaras*, p. 73), lo que traduce la forma como le vemos crear sus heroes, fijados en un femenino vário de que extraordinariamente necesitan y siendo por este elevados en plenitude de amar que se agota y que después os precipita en lo más lastimable y vacío del caos. Porque lo que en verdad se comprende y está en *italico* con el fabricado donjuanismo de Eça de Queiroz, y su intensidad de *yo* que se anima, transportado para cada protagonista y vislumbrándose en el proceso de escrita en que lo inviste en tiempos de busca, de atracción, de seducción, de posesión y de abandono, que constituyen la fidedigna cadena por que los hace encaminar y que incorpora cada intriga que los embebe de insatisfacción, de deseo y de saciedad. Y cada un se materializa en este perfil de contrariedad causador de dicotomías, en la necesidad de exponer el hombre como un ser real, dividido en Bien y Mal, con efectos, resistencias, carencias, agresiones y indulgencias, estirando para el fin e infinitud, para vida y muerte, cierto e incierto, ilusión y desilusión, felicidad e infortunio, en la medida que es así que se ve, que se comprende y que refleja el escritor.

La pujanza de su amor es pues desamor y perdición/maldición inscrita en angustia mezclada de destrucción, advenidas de privación/ frustración suportadas en un peso de razón mayor. Una razón realísima y viva, oriunda, profunda, oscura y fundada en la muerte, por ser sus datos biográficos y factores de orden idiosincrásica lo que se comprende transportado para sus héroes donjuanismos, similar o diferentemente esculpidos físicamente, pero a los que asiste una rigidez de interioridad que los homogeneiza y lleva a identificarlos consigo. Si es pues verdad que solo hay dos maneras para se comprender un autor: el estudio de su biografía para explicar sus textos

o el análisis de sus textos para dar cuenta de su psicología, como no puede dejar de comprenderse y como lo hace ver Catherine Weider, en Eça de Queiroz ambas estas formas son una unión de complementariedad que se interpreta y hace posible comprender el interino mensaje que asiste a las relaciones ilícitas que enceta y que desarrolla.

Estas, se arquitectan en una espesura de transgresión básica, no existiendo amor que en ella no sea fundado. Lo vimos y explicamos a lo largo de nuestro trabajo, donde tuvimos simultáneamente oportunidad de exponer que el amor serio y puro, de ideal y esplendor, o el amor normal conducente al matrimonio, es algo por el que los héroes se fustigan y que controversialmente vemos ser preterido por la sensualidad y el placer mórbido de libertinaje. Adulterio, incesto y profanación se instituyen así como temáticas fuertes en las que Eça de Queiroz reincide de un modo consciente (lo prueba su correspondencia que lo deja trasparecer), lo que lleva a creer que la afronta de la Ley social y moral y la adulteración de lo que es sentido común, que las mismas posibilitan, se forja en una actitud de sensibilidad en que más que verse el placer mordaz de la destrucción se vuelve a ver una efectiva carga de urgencia y necesidad. Porque lo que estamos en verdad convictos, es que el facto de haber sido Eça de Queiroz un hijo ilegítimo y creado sin amor de los padres, para siempre le frustró y fue realidad de que no se recompuse, proyectada en la escrita bajo la forma de construcción de relaciones ilícitas facilitadoras de una distención de intimidad, lo que se comprende cuando analizada bajo la perspectiva de la problemática amorosa que trabaja y que acaba por entenderse como una coyuntura de compensación y de confesión donde se perspectiva una angustia básica. Es suficiente rememorar el tema del incesto y el ideal materno que a través del es perseguido, para en el entrever un estadio de amargura y de vibración que lo justifica, o repensar como redundante éste en tragedia (exterior e íntima) que denigre y destituyó de lo ya alcanzado, o como la agresión a la ley es una obsesión audible a través de la transgresión para que son vacacionados y a que son acometidos todos los (las) protagonistas. Tal como lo denota, con toda la imponente, la temática de la prostitución, o la del adulterio, que visiblemente ejercita una refutación de lo que es moral y tradicional donde se percibe una revuelta contra el social y una lucha íntima contra la figura ancestral del Padre que éste, como ley, representa, siendo esta fundada en el conflicto edípico y en la fisura del ego provocante del narcisismo primario que asiste al escritor y que lo lleva a edificar un amor destructivo de la familia, de la

estabilidad y de la organización, como fuimos explicando y testimoniando a lo largo de nuestra Tesis.

Por otro lado, se proyecta igualmente el rechazo del hijo ilegítimo que va siendo esbozada a lo largo de sus romances (principalmente en los primeros) e que *O crime do Padre Amaro* desde luego atesta, tornándose significativo que en su primera versión sea un niño de sexo femenino aquel que Amaro Vieira, como padre, ahogará en el río, que en la segunda pase esta a sexo masculino y que en la tercera se mantenga pero sea dada a matar a la *tecedeira de anjos*, arrepintiéndose el héroe y volviendo hacia tras, pero ya no a tiempo, lo que nos deja ver soberanamente la división, el conflicto y la angustia que asistía al espíritu de Eça.

Sin embargo, si estas son las conclusiones permitidas por la explotación del discurso en linealidad, o sentido que lo recurre transversalmente y la semántica facultada por una estructura de profundidad (actancial), por la conjugación de las clases gramaticales que componen la frase, por los cortes en el tiempo de la historia que elaboran el tiempo (discursivo) repleto de subjetividad, y por la analogía que se inter-establece y relaciona significados, promueve una estética y una armonía con que expusimos que desde luego dignifican el prodigio que fue un escritor como Eça de Queiroz y que nos permite con seguridad decir que su donjuanismo, mucho para allá de una influencia fue una exigencia, una pertinacia y una transcendencia, por lo que rebota del dominio de la historia, que lo deja comprender como una causa y consecuencia intrínseca.