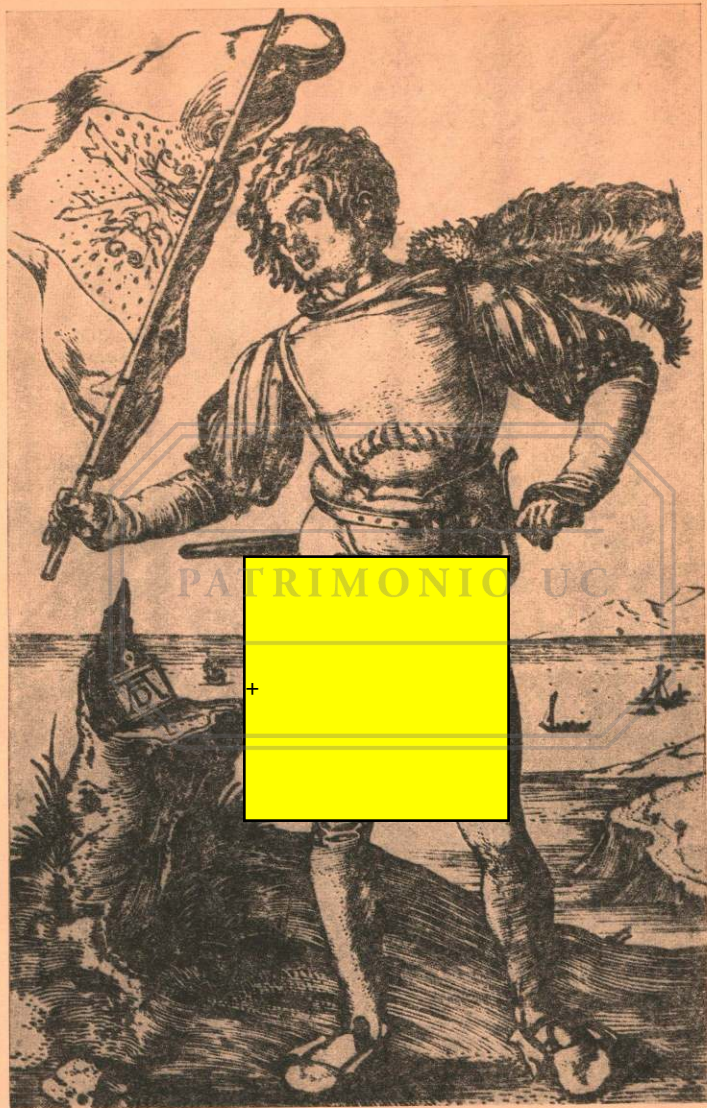




EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA
de Tirso de Molina

*El proceso de Don Juan
es un proceso
de fascinación*

Proust

PATRIMONIO UC

PATRIMONIO U

¿ESCRIBIR algo sobre Don Juan?

Me parece pretencioso: eruditos y ensayistas han tratado el tema de mil maneras brillantes. Cientos de teorías se han barajado sobre este personaje.

Pero, si bien es cierto que muchos han escrito sobre Don Juan, no todos los ensayistas han tenido la experiencia de escenificarlo. Hay un abismo entre la mera especulación literaria y la realización vivida sobre el escenario. Por eso, haciendo caso a Lope de Vega, que cuando componía una pieza de teatro encerraba los preceptos bajo siete llaves, yo hice lo propio con las seductoras y a veces abominables teorías que se barajan sobre Don Juan. He dejado libre mi instinto, y he llegado más lejos con él que con la mera especulación intelectual. Actué así porque creo que, básicamente, la obra trata de un asunto pasional.

La pasión como factor dominante en la dualidad odio-amor, destruye para construir o construye para destruir. En una palabra, es energía concentrada. Teatralmente, acción pura. Esto es lo que hace del Don Juan de Tirso de Molina un personaje tan rico en su accionar.

Su pasión lo mantiene en perpetua lucha contra su medio, contra el orden establecido, contra sí mismo, contra Dios.

Don Juan es la encarnación misma de la rebeldía. Es un play boy de su época: joven, rico, buen mozo, arrogante, seguro del poder político de su padre. Nada le detiene en esta furiosa carrera por destruir las bases de la rígida sociedad española, inspiradas fundamentalmente en el sentido del honor.

Dice Don Juan:

El mayor gusto que en mí pueda haber es burlar una mujer y dejarla sin honor.

Al burlar mujeres y destruir su honor, Don Juan está destruyendo el honor español. Es para mí básicamente un rebelde que, confiado en su dinámica juventud, se condena por demasiado confiado.

La primera escena de la obra nos muestra a Don Juan en una Italia que comienza a ser testigo del más apasionante suceso social, político, religioso, artístico e intelectual que nuestra era ha presenciado: el Renacimiento. El desarrollo del individualismo, el descubrimiento del mundo y del hombre, la crisis general de la fe, todos ellos factores inherentes al Renacimiento, influyeron sin duda sobre este joven apasionado, que regresa a una

España todavía medieval, oscura, austera, rígida... e hipócrita. Mientras la Roma de entonces era el centro de la lujuria y la corrupción, España contiene sus impulsos, manteniendo una actitud en apariencia austera, una actitud "más papista que el Papa".

Don Juan Tenorio, al burlar a las mujeres de distinto nivel social, se burla también de España, mujer al fin. Pero, ¿cómo eran sus víctimas? Mujeres que permiten que las deshonre su pretendiente, creyendo así asegurar su matrimonio: es el caso de Isabela, que abre su cama a Don Juan creyendo que es su novio el Duque Octavio; o el de Doña Ana de Ulloa, quien hace lo propio pensando que se entregará al Marqués de la Mota; o el de las aldeanas ingenuas y ardientes que cambian de novio por interés o se encandilan ante el naufragio aristócrata.

¿Cómo podían creer Aminta o Tisbea, dada la discriminación usual de la época, en la boda con un caballero de la corte? Entre los pícaros, Don Juan era el mayor. Don Gonzalo de Ulloa, padre de Doña Ana, asume la venganza por todas las "víctimas". Este fantasma pétreo —una estatua no es otra cosa—, acaba con la carrera terrenal de Don Juan. Muerto Tenorio, las burladas se casan con sus antiguos pretendientes. Pero, ¿no hay en esta escena de bodas

múltiples una patente ironía del autor? Ellas consiguen marido, pero, ¿a qué precio! En una escena dicen así Catalinón el lacayo y Don Juan:

—¿Echaste la capa al toro?
—No, el toro me echó la capa.

Desde el mismo reino del diablo, ante el coro de viudas del mismo marido, el condenado parece asomar con una enorme capa negra, que pasa por las sienes de los complacientes maridos. Ahora bien, si Don Juan pide en el momento de su muerte "quien me confiese y absuelva", es porque él cree en Dios. Y lo más importante, siempre ha creído en él.

Ramón López, el escenógrafo e iluminador, ha creado un escenario amplio y abierto donde los actores se sienten cómodos. Creo que la escenografía debe estar al servicio del actor y no el actor al servicio de la escenografía.

En fin, son muchas las cosas que quisiera decirles, pero creo que la única valedera es la que ustedes comprenderán al ver la obra en escena.

RAMON NUÑEZ

FRAY Gabriel Téllez, Tirso de Molina, escribió "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra" en 1620, poco después de un viaje a América, a la Isla de Santo Domingo, donde permaneció durante dos años. Era un hombre de alrededor de treinta y cinco años cuando escribió esta segunda versión del Burlador. Cuatro años antes había publicado "Tan largo me lo fiáis...", versión muy semejante a la definitiva y cuyo título muestra el centro de interés que para Tirso tenía este drama: la irreflexiva despreocupación ante el castigo divino que habría de soportar después de su muerte. El éxito que inmediatamente tuvo su personaje central y el efecto que produjo en el público la aparición en escena de la estatua del Comendador, le impusieron cambiar el título y llamarla "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra", nombre más concreto y eficaz que el anterior, pues guía de inmediato hacia sus dos centros de interés dramático.

Tirso de Molina escribe en plena época renacentista. Como sacerdote debió sentir con mayor fuerza el contraste entre la tradición medieval, respetuosa de los valores cristianos, y el espíritu renacentista, orientado sólo a obtener riquezas, poder, fama y la satisfacción de todos los apetitos. Como muchos predicadores de su época, Tirso desea mostrar las funestas consecuencias de una vida irreverente y licenciosa. Pero el espíritu de la época es poderoso y se impone aun a quien intenta combatirlo. "El Burlador de Sevilla" es una obra impregnada de pasión sensual, plena de confianza en el poder de la seducción por la belleza física, el dinero y la alta posición social.

El pudor de sus mujeres es escaso y si reaccionan indignadas ante Don Juan no lo hacen por defender su honor, sino por saberse víctimas de un engaño.

Como la mayoría de los artistas, Tirso es original en el enfoque que da a su tema, en la forma de tratar sus materiales, pero no necesariamente en los elementos que emplea. Usa dos temas muy conocidos en su época: el del burlador y el del muerto convidado a cenar. Los une y les confiere un nuevo sentido.

De historias acerca de jóvenes libertinos y de sus aventuras amorosas está llena la literatura de todos los tiempos. Ni la ascética Edad Media pudo impedir que algunos de sus estudiantes revoltosos y cansados de las severas disciplinas eclesiásticas, los goliardos, tuvieran gran éxito en las tabernas al contar aventuras bastante licenciosas. Sus cantos se han conservado en latín y un ejemplo de ellos son los "Carmina Burana". Pero parece que Tirso no se remitió sólo a modelos literarios. Es probable que conociera las aventuras de don Pedro Téllez Girón, marqués de Peñafiel y futuro duque de Osuna, quien hacia 1592, a la edad de dieciocho años, hizo en Sevilla tal cantidad de escándalos que su padre se declaró incapaz de gobernarlos. Sus historias se

recordaron en Sevilla durante muchos años. La situación dramática escogida por Tirso tenía así mayor efectividad, pues el público podía asociarla a hechos conocidos. También pudo existir una historia tradicional sobre un joven libertino perteneciente a la familia de los Tenorios.

La leyenda del muerto convidado a cenar por un joven irrespetuoso era muy conocida. Había diferentes versiones. En algunas un joven encontraba en su camino una calavera, en otras se burlaba de una estatua. En ambos casos las invita a cenar. La estatua, o la calavera van a la cena y lo invitan para la misma hora del día siguiente. En la mayoría de las versiones de esta leyenda el joven aprovecha el día que le dan de plazo para arrepentirse, ponerse en paz con Dios y acudir a la invitación cargado de escapularios o acompañado de un sacerdote que garantiza el perdón de Dios y su salvación. Tirso coge esta leyenda tradicional, la une al tema del burlador, le quita la posibilidad del perdón y proyecta la que pudo ser una aventura vulgar hacia una dimensión trágica al mostrar el castigo inevitable de la rebeldía ante el poder de Dios.

Lo que produce la tensión dramática en "El Burlador de Sevilla" no es el peligro a que se expone Don Juan al ser descubierto en sus engaños. No teme a los parientes de las jóvenes ni a sus novios. Confía en sus fuerzas para vencerlos o en su ingenio para engañarlos. La tensión o el conflicto dramático se da en el desafío a la muerte, en su despreocupada creencia de que demorará mucho en llegar a que el castigo divino está muy lejano.

ORIGENES E IMPORTANCIA DE EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA

Los peligros a que se expone Don Juan no son terrenales; tanto es así que cuando todos los burlados llegan ante el Rey a pedir su castigo y éste, después de oírlos, ordena su muerte, esa sanción ya no tiene sentido ni importa nada dramáticamente; el clima se produjo en la escena anterior, cuando Don Juan acudió a la cena en la tumba del Comendador y fue arrastrado al infierno sin otorgársele el perdón.

Tirso de Molina crea "El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra" en la plenitud de su capacidad artística. Cinco años antes había publicado "El Condenado por Desconfiado", quizás el más importante drama teológico español. Su técnica es precisa y depurada. Cada escena aporta una nueva situación dramática imprescindible al desarrollo total de la trama. No hay escenas vacías, repetidas o inútiles para el contexto total. Las escenas son breves y necesarias. Se organizan en secuencia cronológica que sólo alguna vez admite una acción paralela, pero nunca un salto atrás. La brevedad de las escenas, el uso frecuente y deliberado de contrastes en el paso de una escena a otra y los rápidos cambios de lugar dan agilidad a la obra.

La diversidad de lugares de acción no permite utilizar un decorado complejo. La técnica de Tirso consiste en situarnos por medio de la descripción que hacen los mismos personajes o a través de un objeto significativo en sí mismo. Tirso desprecia todo aquello que pudiera demorar o detener la acción y deja en claro que el teatro no intenta reproducir una realidad externa, sino crear una situación convencional con la colaboración del espectador, quien debe imaginar los diferentes lugares y aceptar sin mayores reparos las inesperadas apariciones del Rey, el extraño modo de comunicar una cita o el imprescindible cambio de capa entre Don Juan y el marqués de la Mota para que pueda realizarse el engaño. Tirso sabe jugar con la ficción y conoce los límites de la realidad, sobre todo de la realidad escénica, cuyas leyes tuvo la oportunidad de estudiar junto a Lope de Vega, Calderón y Miguel de Cervantes, contemporáneos y amigos suyos.

Al confrontar las obras de Tirso de Molina y de José Zorrilla sobre este tema, es fácil advertir grandes diferencias. Tirso es un dramaturgo que sabe mostrar en escena, en forma ágil y precisa, las situaciones necesarias para el desarrollo de la acción. Zorrilla, en cambio, es un hábil versificador, cuenta su historia en forma brillante y ampulosa, pero prácticamente no vemos en escena lo que sus personajes hacen. Don Juan y Don Luis hacen un inventario de sus hazañas, relatan sus aventuras, pero ellas no son presenciadas por el espectador, se ven en escena, lo que limita su valor teatral.

La versión que nos entrega el conjunto de Teatro de la Universidad Católica tiene indudables aciertos. Su director, Ramón Núñez, supo encontrar la solución escénica apropiada a la técnica y a la intención de Tirso. Los frecuentes cambios de lugar son sugeridos al espectador por leves movimientos de sus módulos centrales que alteran, más en la imaginación que en la realidad, el espacio escénico. La moderna concepción escenográfica acerca la obra a nuestro modo actual de ver la realidad, pero los trajes de época nos producen la necesaria perspectiva temporal. Está así plásticamente presentada la vigencia actual de esta obra clásica.

Ramón Núñez ha acentuado la dimensión pasional y el renacentista goce de la vida de sus personajes. Los bailes y la agilidad del ritmo de la acción producen el clima vital necesario para traer con mayor contraste la lenta e imponente figura de la estatua del Comendador que conlleva el castigo final.

Acierto excepcional lo constituye la música incorporada a la presentación. Admira saber que es de la época de Tirso. Su modernidad y la gama de sugerencias para las distintas etapas del desarrollo de la acción agregan a la obra nuevo valor y dramatismo.

AGUSTIN LETELIER Z.
Prof. Instituto de Letras UC

Presentan:

EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA de Tirso de Molina

Dirección: Ramón Núñez

Producción General SONIA FUCHS
Escenografía e Iluminación RAMÓN LOPEZ
Vestuario EDITH DEL CAMPO
RAMÓN LOPEZ
Selección y Creación Musical JUANA SUBERCASEAUX
OSCAR OHLSEN
Coreografía VINKA BOGDANOVIC

Director de Sonido VICTOR BIELEFELDT
Dibujo y Escultura BERNARDO ARRIAZA
Maquillaje y Caracterización GLORIA LUCAVECCHI
Relaciones Públicas MARIA TERESA DIEZ
Jefe de Escena FERNANDO RODRIGUEZ
Ayudante de Director MARLENE KLAGGES
Maestro de Esgrima LUIS MORENO
Diseño, Afiche y Programa MARIA XIMENA ULIBARRI

Jefe Eléctrico CARLOS CAREZAS
Ayudantes ARTURO LIZANA Y JOSE LUIS PEREZ
Tramoya BERNARDO OLIVERO
NORBERTO ALVAREZ
ALEJO CARRASCO
Confección Vestuario FLAMINIA CONTRERAS
EGLANTINA GONZALEZ
MARIA CONTRERAS
ALICIA PINO
ROSA ESPINOZA
JOVINO JARA
Joyas PATRICIO GARCIA de "FIGALLE"
Sombreros LORETO HENRIQUEZ
Armas HERNAN MORENO
Calzado CASA MARCOS
Traje de cuero TRALQUE
COJIN ESTAMPADO, GENTILEZA DE SAMSARA

Reperto por orden de aparición

Don Juan Tenorio ALEJANDRO CASTILLO
Duquesa Isabela SOLEDAD PEREZ
Rey de Nápoles JOSE LUIS OLIVARI *
Pedro Tenorio, tío de Don Juan DOMINGO TESSIER
Duque Octavio, novio de Isabela RAUL OSORIO
Ripio, su criado RODOLFO BRAVO *
Tisbea, pescadora ELSA POBLETE
Catalinón, criado de Don Juan SERGIO URRUTIA
Anfriso, pescador OSCAR CASTRO *
Coridón ROBERTO POBLETE *
Alfredo LUIS MONTOYA
Usindra ANA MARIA NAVARRO
Rey de España MARIO MONTILLES
Atandria ROXANA TERNAS
Reina LUZ JIMENEZ *
Obispo RAFAEL BENAVENTE
Médico ROBERTO POBLETE *
Consejero ERNESTO GUTIERREZ
Don Gonzalo de Ulloa ROBERTO PARADA
Don Diego Tenorio, padre de Don Juan EDUARDO NAVEDA
Marqués De la Mota HECTOR NOGUERA
Cómicos de la legua ELIAS PEREZ
LUIS MONTOYA
ALBERTO VEGA *

Doña Ana de Ulloa SUSANA BOMCHIL
Baticio, villano MARIO BUSTOS
Aminta, villana PILAR REYNALDOS
Gaseno RAFAEL BENAVENTE
Belisa MARCELA OJEDA *
Fabio ERNESTO GUTIERREZ
Tabernero JOSE LUIS OLIVARI *

Guardias, lacayos, pescadores, campesinos,
cantantes, músicos, bailarines, gente en
la plaza de Sevilla, sirvientes, embutidos, etc.

ALDO BERNALES *
ALBERTO VEGA *
ROBERTO POBLETE *
JOSE LUIS OLIVARI *
GRIMANESA JIMENEZ
ELIAS PEREZ
ROXANA TERNAS
ANA MARIA NAVARRO
RODOLFO BRAVO *
ANDRES KRUGG *
LUIS MONTOYA
MARIO SILVA
OSCAR CASTRO *
CARLOS GRAY
LUZ JIMENEZ *

* Alumnos de la carrera de Actuación de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.

Con el alto auspicio de FINANCIERA



LUGARES DE ACCION DE LA OBRA

Jornada Primera:

Cuadro Primero:
EL PALACIO DEL REY DE
NAPOLIS

Cuadro Segundo:
EL PALACIO DEL DUQUE
OCTAVIO, EN NAPOLIS

Cuadro Tercero:
PLAYA DE TARRAGONA, EN
ESPAÑA

Jornada Segunda:

Cuadro Primero:
EL PALACIO DEL ALCAZAR DE
SEVILLA

Cuadro Segundo:
PLAZA DE SEVILLA

Cuadro Tercero:
HACIENDA DE DOS HERMANAS,
BODAS DE AMINTA

Jornada Tercera:

Cuadro Primero:
HACIENDA DE DOS HERMANAS

Cuadro Segundo:
PLAYA DE TARRAGONA

Cuadro Tercero:
IGLESIA EN SEVILLA

Cuadro Cuarto:
UNA TABERNA EN SEVILLA

Cuadro Quinto:
SALA DEL ALCAZAR DE SEVILLA

Cuadro Sexto:
CALLE EN SEVILLA

Cuadro Séptimo:
IGLESIA EN SEVILLA

LA VERSION CHILENA DEL ROMANCE DEL GALAN Y LA CALAVERA

EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA es

el drama que ha dado más fama al teatro español de todos los tiempos. Sus orígenes han sido estudiados detenidamente por Menéndez Pidal, y tal estudio nos hace admirar aún más a Tirso, porque es realmente increíble el aprovechamiento que hizo de materiales muy escasos. Estos son exclusivamente literarios (en vano se han buscado antecedentes históricos al Tenorio) y básicamente se reducen al "Romancero" tradicional. En él aparece un joven que ha ido a la iglesia a ver a las damas y no a rezar; tropieza con una calavera e irrespetuosamente le da un puntapié; la calavera se le enfrenta y lo reprende. Siguen luego mutuas invitaciones a comer, con desenlace variado, ya de condenación, ya de salvación del joven.

Es sabido que "El Romancero" se difundió por todo el mundo de habla española; así es como incluso en Chile se conoce una versión, por cierto harto estragada, del romance del galán y la calavera. Nos parece de interés reproducirla; seguimos el texto dado por don Julio Vicuña Cifuentes:

*A misa es que iba un galán
por la calle de la Iglesia:
es que no iba por oír misa
ni pa' estar atento a ella,
es que iba por ver las damas.*

*se halló una calavera,
la miró muy mirá
y un puntapié le dio.
En el medio del camino
entonces, como riéndose,
apretaba ella los dientes.
—Calavera, yo te invito
esta noche pa' mi fiesta*

*—No hagái burla, caballero,
mi palabra te doy en prenda.
El galán, toitto acholado
pa' su casa se golió,
toitto el santo día
bien retriste es que anduco.
Aún no se comía un bocó'o,
cuando a la puerta picaron;
menda un paje de los suyos
que saliese a ver quién era.
—¡cele que sí, mi crió'o
que si del dicho se acuerda.
—¡cele que sí, mi crió'o.
Le pusieron silla de oro,
Le puso muchas comías
y de ninguna comió.*

*—No tengo por verte a vos,
ni por comer tu comía,
tengo a que tengas conmigo
a medianoche a la Iglesia*

*A las doce de la noche,
cuando aun cantaban los gallos,
las echaron pa' la Iglesia.
En la iglesia hallaron en el medio
una sepultura abierta.*

*—Entre, pue' caballero,
conmigo habé de comer.
—Yo aquí no m'hei de meter,
Dios licencia no ha do'o.
—Si no fuera porque hay Dios
y por el capulario que llevái,
aquí habías de entrar éico,
quisierai que no quisierai.*

*Anda, cete pa' tu casa,
y pa' otra vez que hallí otra
hácele una reverencia,
rézale un Páisenuestro
y échala por la güesera.*

HUGO MONTES - JULIO ORLANDI

PATRIMONIO U

LA música de EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA consta de material discográfico y de melodías compuestas por Juana Subercaseaux y por mí, basadas en fuentes medievales y prerrenacentistas, atendiendo a la concepción de la obra del director Ramón Núñez. Entre los trozos de creación personal figuran la canción de los pescadores, las canciones de la taberna y de la cena macabra, de funestos presagios.

Para ambientar algunos cuadros y cambios de escena utilizamos grabaciones de Tom Binkley y su Studio der Frühen Musik de Basilea, las que dan una fiel imagen del espíritu de la música medieval. Música muy rica en elementos de improvisación, con una fuerte influencia morisca que calza perfectamente con la atmósfera musical española de la época en que transcurre la acción de la obra.

También empleamos trozos grabados por Musica Reservate y el Early Music Consort de Londres. Son notables la Kalenda Maya, que da un acentuado marco popular a la plaza de Sevilla, y los cornetti, que sitúan la acción en los reales salones del Alcázar.

El tema que se escucha repetidamente y que simboliza al personaje central, envolviéndolo en su velo de dramatismo y de misterio, es un breve extracto de un taksim árabe, interpretado por el magistral laudista iraquí Manur Bashir.

PATRIMONIO

LOS campesinos y villanos rena-
centistas poseían una gran fuerza
creativa y una envidiable capacidad
de improvisación. Son ellos los que
ejecutan un baile de gran desenvoltura
y desinhibición.

La Danza Popular, llamada también
Alta por el movimiento de levantar
los pies y golpear el suelo con rapidez
y violencia, dio origen a la señorial
Danza Baja; pasos más cercanos al
suelo, movimientos más cadenciosos,
obligados en cierta medida por los
ceñidos trajes de los caballeros y por
los pesados vestidos de las damas.
La Danza Alta da origen a la coreografía
de EL BURLADOR DE SEVILLA
Y CONVIDADO DE PIEDRA. De
ella he elegido las Danzas La Morisca
y La Volta. La primera fue dejada de
lado en los salones por ser
esencialmente una expresión individual,
muy difícil de transformar en baile
de pareja. La segunda, aunque se
bailó durante largo tiempo en las
cortes de Europa y fue practicada con
no disimulado entusiasmo incluso por
la Reina I de Inglaterra, fue condenada
por licenciosa.

Definamos cada una de estas danzas:
La Morisca es briosa y pintoresca. El
bailarín se pinta el rostro de negro
y cubre su cabeza con una banda de
color contrastante, blanco o amarillo.
Coloca cascabeles en sus tobillos y
hace sonar una especie de castañuela
de conchas perforadas, de madera o de
cobre. La Volta fue popular entre los
jóvenes, los que deben saltar ágilmente
y levantar a su compañera por el aire,
mientras hacen girar sus cuerpos.
Ambas danzas populares, las que
estilicé en cierta medida, son la base
de la coreografía de esta obra.
Ustedes podrán apreciar el resultado.



