

El Burlador de Sevilla o la dramatización barroca de Don Juan*

Victoriano Ugalde Cuesta
McGill University

Aunque sean presupuestos esenciales de la cultura española más representativa (y por tanto del teatro barroco) el libre albedrío, la razón, la existencia de Dios, su Providencia y la inmortalidad del alma, tal vez no se encarezca siempre su debida importancia. Sin embargo, estas verdades de la Fe católica son, precisamente, puntos de referencia permanentes en el contexto de la Edad de Oro (no sólo en los autos sacramentales) y están como estrellas señalando el rumbo a todos. Así es como Tirso de Molina se nos revela por su sensibilidad estética, por su conciencia religiosa y hasta por su patriotismo como un autor comprometido del Barroco. Y bajo esta rúbrica, fiel al lema de una de sus obras (*Deleitar aprovechando*), él aspiraba, ciertamente, además de entretener al espectador, a humanizarlo, a agudizarle su responsabilidad social y cristiana. Debía parecerle el colmo de la insensatez el perseverar uno en el mal por desidia o por malicia, arriegando absurdamente el negocio más importante: la salvación eterna.

Al situarnos en el mundo barroco no hay que perder de vista ni dicha atmósfera ideológica, ni la finalidad moralizadora del autor mercedario, si se quiere explicar la dramatización del tema en *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra*, a partir de los factores que, quizá, mejor la determinan al margen de su estructura formal, por lo demás típica de la de la «comedia» de la época áurea, aun sumada su excepcional simetría de personajes¹.

El primer factor remite a la prehistoria del mito donjuanesco o, si se prefiere, a la historia del mito predonjuanesco y comporta, como se ve en el romancero castellano, la primera morada, en el lenguaje popular, de una figura humana *sui generis*, –boceto contraf-

* Presento aquí la 2ª parte de una indagación sobre el tema; la 1ª, la leí a mediados de mayo de 1990, en Québec, con motivo del 58º Congrès de l'ACFAS. Para las referencias y citas de *El burlador de Sevilla* me sirvo de la excelente edición de A. CASTRO (Madrid: Clásicos Castellanos, 1958).

¹ Sobre la estructura, véanse J. CASALDUERO, «El desenlace de *El burlador de Sevilla*», en *Estudios sobre el teatro español* (Madrid: Gredos, 1962), 113-130; J. HERNÁNDEZ GARCÍA, *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (Pamplona: Laser, 1981), 43-52.

do y muy desigual del libertino/burlador de mujeres (apenas apuntado) y del atrevido re-tador de los muertos (cena macabra de la calavera, o de la estatua de piedra)². En su drama genial, Tirso lleva estos dos aspectos a su plena expansión de Don Juan y los complementa muy concienzudamente en consonancia con su pensamiento religioso, para conferir sentido trascendente al desenlace.

El origen de la leyenda del convidado de piedra está hoy más dilucidado que la génesis de Don Juan como libertino/burlador. Si no queremos prescindir de la opinión de críticos autorizados y si hemos de saltar por encima de curiosos antecedentes medievales sugeridos alguna vez (por ej.: Cantiga 94, de Alfonso el Sabio, *Speculum historiale*...), es preciso consignar, por lo menos, la hipótesis de que Tirso de Molina desarrollara el aspecto concreto del libertinaje en Don Juan inspirándose en alguna que otra fuente literaria más o menos próxima, entre las cuales suelen citarse: *El infamador*, de Juan de la Cueva; *El rufián dichoso*, de Cervantes; *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua y, acaso con más razón, *La fianza satisfecha*, de Lope de Vega. Menéndez y Pelayo destacó la importancia de la *Comedia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, en la génesis de *El burlador de Sevilla*, al ver «el verdadero precedente dramático de la "filosofía amatoria" de "don Juan" en el "Coriofilo"», de la obra citada³. Blanca de los Ríos sostiene, por su parte, que de *La comedia nueva* (1550), de Luis de Miranda, deriva *El rico avariento*⁴, de Tirso, en el cual el Pródigo es ya un verdadero esbozo de Don Juan (I, 739). Según la misma investigadora hay otros precursores del caballero libertino dentro de la vasta producción dramática del propio Tirso, hasta el punto que cuando «después de *La ninfa del cielo* (1613) escribió *La Santa Juana* (1613-14), *El rico avariento* (1614-15) y *La Dama del Olivar* (1615) estaba ya muy cerca de crear el Don Juan, en 1616», fecha ésta en que se sitúa la aparición de *¿Tan largo me lo fiáis...?* (I, 741), primera versión a su juicio y al de otros críticos de Don Juan Tenorio, mientras que fijaría la fecha de *El burlador*, o segunda versión del tema donjuanesco, en el bienio 1621-22 (II, 559).

En otro orden de posibles influjos, cabe que algún prócer de la época, en la que las costumbres habían descendido a un nivel tan deplorable⁵, por su propia vida desenfrenada y escandalosa supusiera para nuestro desenfadado y grave comediógrafo barroco un acicate no pequeño, aun cuando ninguno de los candidatos aducidos por los especuladores de turno supere hasta la fecha el marchamo de pura conjetura. De todos modos, se puede asegurar que mayor problematismo aún que explicar la faceta del libertinaje en Don Juan a base de fuentes literarias o modelos históricos reviste explicar el empalme con la complementaria del burlador, reveladora aparentemente, en más alto grado aún, de la originalidad de Tirso.

² Véanse R. MENÉNDEZ PIDAL, «Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*», en *Estudios literarios* (Madrid: Austral, 1957), 83-107; V. SAID ARMESTO, *La leyenda de don Juan* (Buenos Aires: Austral, 1946), 27-48 y ss.

³ *Orígenes de la novela*, t. III, Intr., CCXXX-CCXL. Cit. por Blanca de los Ríos, en su edición crítica de *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, 3 vols. (Madrid: Aguilar), I, 3ª ed., 1969, 739.

⁴ Es la comedia titulada *Tanto es lo demás como lo de menos*, como así figura en el vol. I de la cit. ed. de Blanca de los Ríos.

⁵ Sobre el tema son obras ya clásicas *El Conde Duque de Olivares*, de GREGORIO MARAÑÓN (Madrid: Austral, 1952); *La mala vida en la España de Felipe IV*, de José Deleito y Peñuela (Madrid: Espasa-Calpe, 1948).

Otro factor importante lo representa la sociedad coetánea, con sus luces y sombras, con sus conflictos, presiones y aspiraciones. *El burlador de Sevilla* acusa, ciertamente, todos los valores y antivalores de su época. La sociedad estamental presentaba una admirable cohesión, aunque se observasen fisuras. De un modo sumario, cabría decir que el monarca se apoyaba con confianza en el pueblo y tenía motivos para no resentir el esplendor de la alta nobleza, si bien ésta, sumisa a la autoridad real desde los Reyes Católicos, cobró más fuerza bajo el sistema de valores que se inauguró con Felipe III y se continuó durante todo el siglo XVIII; el pueblo común, por su parte, temeroso del poder señorial o político de la nobleza, se sentía sólo protegido por la Corona, aunque no dejara de mirarse, miméticamente, en el espejo nobiliario.

Cualquier persona atenta entonces vería los síntomas de la decadencia nacional, lo que no le impedía a Tirso, como a los otros atlantes del teatro español, defender aquel sistema clasista. Lo que exigía era que cada estamento cumplierse bien su función de la vieja estructura.

Sin embargo, no se ilumina enteramente *El burlador de Sevilla* ni otras obras asimismo de vuelo trascendental desde las referidas vertientes de la realidad histórica. Es menester abarcar también zonas más altas y soleadas. Como que no se puede negar que España contagiaba a todos, propios y extraños, con la alegría y el bullicio en su explosión de vitalidad –festejos, procesiones y espectáculos–, porque aliente en ella el espíritu doctrinal, militante y jesuítico de la Contrarreforma. A la paganización, patente en otras partes, inspirada por el Renacimiento; a la desvalorización luterana –y de otros disidentes– del magisterio de la Iglesia; al rechazo de los dogmas y de la teología sacramental –penitencia, eucaristía, matrimonio y orden– había contrapuesto la doctrina tradicional, que se ratificó en el Concilio de Trento, donde las zonas ideológicas, católica y protestante, quedarían definitivamente deslindadas. España luchó siempre por el Catolicismo: con razones en Trento; con las armas en los campos de batalla; con la imaginación en el arte⁶.

En Don Juan, aunque él se diga noble caballero, y según nos lo presenta el teólogo y moralista Fray Gabriel Téllez, yace un símbolo tristemente sombrío de la nobleza de su tiempo. Se condena su hedonismo sin freno, su hipocresía y soberbia, postulándose por esa misma negrura del personaje, que se extiende en grado variable a casi toda la gama de los demás, el retorno inmediato, sin aplazamientos peligrosos, al buen obrar cristiano. Desde las tablas, tanto Tirso como los otros poetas dramáticos de la Edad de Oro defendían el orden social vigente (sin que se encuentren ejemplos utópicos de sociedad nueva que contraponer, a lo Tomás Moro, por ejemplo, ni entre ellos ni tampoco entre los pensadores e historiadores), exaltaban la Monarquía (lo que no era incompatible en el Maestro de la Merced con sus pullas oportunas contra los malos ministros), velaban sinceramente por la religión católica (sin que se sienta la compulsión del Santo Oficio), enardeciendo o ilustrando a sus coetáneos con sus verdades.

⁶ Para la problemática barroca merecen consultarse EMILIO OROZCO, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona: Planeta, 1969); J. M^o DÍEZ BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1976); J. ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1980); HENRY W. SULLIVAN, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation* (Amsterdam: Rodopi BV, 1981); VV. AA., *El siglo del Quijote –1580-1680–*, 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1987) en *Historia de España* –iniciada por Menéndez Pidal– bajo la dirección de José María Jover).

En relación con el dilema importantísimo de la salvación o condenación (que se plantea aquí, como también en *El condenado por desconfiado* y en otras piezas menos famosas, y que se resuelve —sea cual sea el destino final— conjugándose el libre albedrío y la gracia divina, según enseña la Iglesia Católica), se discute sobre si Tirso se propuso ejemplificar en la escena una doctrina teológica particular, fuera la de Tirso de Molina, o la de Báñez, o la de Zumel⁷. También se le ha considerado bajo la influencia de un tratadista francés, Ludovico Blosio, cuyas obras fueron traducidas al castellano y muchas veces editadas⁸. No hay que olvidar, por otra parte, que tanto dentro de España como fuera de ella, Fray Luis de Granada fue un eximio guía del pueblo cristiano y que con su verbo elocuente y su doctrina sólida hubieron de contar tanto los dramaturgos como los espectadores, a modo de código que facilitaba la comunicación entre ellos⁹; y hay quienes no descartan en Tirso la posible lectura, con el concomitante impacto, de algunas obras del Cardenal Belarmino, como *De arte bene moriendi* (Roma, 1620) y *Conciones habitae Lovanii* (Coloniae, 1614)¹⁰.

En tercer lugar, no se nos pasa por alto que *El burlador de Sevilla* impresiona por su densidad de pensamiento e intensidad de acción. Es la lógica consecuencia de una laboriosa aglutinación de temas que nos limitamos a resumir. Constituye el amor, dentro de esta «comedia», uno de sus grandes ingredientes. Don Juan lo encarna a una escala elemental, es decir, inaceptable. Se ha de acudir a otras obras del mismo autor —muchas desde luego— para comprobar ejemplificaciones de más puros quilates. Es cierto que en otras figuras masculinas de esta pieza se puede ver una cara más atrayente del amor a pesar de sus muchas sombras: ahí están el Duque Octavio, el Marqués de la Mota y el mismo Batricio para confirmarlo. En cuanto a las mujeres, a decir verdad, no fulge en ellas: egoístas, ambiciosas, calculadoras, vanas, sensuales, por eso se pierden tan fácilmente, juguetes de su propia fragilidad como de las artes maquiavélicas de Don Juan¹¹.

El goce desatado de la vida se incrusta como otro elemento esencial de esta obra. Don Juan se adhiere, ciertamente, a una concepción materialista de la existencia humana, por cuanto que quiere apurar al máximo la copa del placer. Tenemos delante el clásico tema del «carpe diem»: el tiempo pasa velozmente y hay que aprovechar todas las ocasiones de disfrute. Suena el eco de la vieja Celestina predicando que se goce libremente,

⁷ Para la bibliografía pertinente, vid. los volúmenes consagrados a Tirso de Molina por *Estudios* (PP. Mercedarios: Madrid): en el 1º, publicado en 1949; el 2º, en 1981.

⁸ Tal parecer lo sustenta Blanca de los Ríos en diversas ocasiones (I, 912-914: Preámbulo a *La ninfa del Cielo*; II, 425-427, 453: Preámbulo a *El condenado por desconfiado*). SERGE MAUREL aduce nuevos textos para reforzar la ideología común, pero se abstiene de afirmar la influencia del maestro galo, aunque admita su posibilidad (*L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971, 516-522).

⁹ Valdría la pena estudiar a fondo la cuestión, pues un libro como *Guía de pecadores* (1556; 1567) ejerció un influjo considerable durante los reinados de los Felipes.

¹⁰ Véase la introducción de C. MORÓN y R. ADORNO a su edición de *El condenado por desconfiado*, de Tirso (Madrid: Cátedra, 1974), 44-46.

¹¹ Recuérdese que Isabela se acuesta en la oscuridad con él tomándole por su amante —el Duque Octavio—; doña Ana de Ulloa le deja entrar en casa creyendo que era su primo —el Marqués de la Mota—; incluso Tisbea, la antes arisca pescadora, tan ufana de su belleza y de su libertad, como ahora apasionada, sucumbe principalmente, al igual que la cuarta —la labradora Aminta— ante la promesa matrimonial de Don Juan Tenorio, ciegas de codicia y deslumbradas por el nombre y el poder del falso pretendiente.

mejor aun, libertinamente, mientras se es joven, antes de que sea ya demasiado tarde. En el Renacimiento paganizante había aflorado la tendencia sensualista como complemento de su filosofía vitalista. En Don Juan se imponen también los sentidos contra la ley moral, pero se condena por ello. Fácil inferencia: que en los espectadores, en él escarmentados, triunfe el espíritu y puedan salvarse. Tirso de Molina, en consecuencia, tiende un puente desde el Barroco hacia el Medioevo y se abraza con Jorge Manrique y también con el autor de los *Milagros de Nuestra Señora*.

Otro motivo importante, verdadero gozne de *El burlador de Sevilla*, es la burla. Vale como la marca inequívoca del donjuanismo. De ahí toda esa gama de artimañas: engaño, sorpresa y cautela, fingimiento, usurpación, mentira, doblez, hipocresía, nocturnidad, disimulación, perjurio... No sin razón se enorgullece Don Juan de ser burlador de Sevilla, constituyendo dicho apelativo su blasón más codiciado: «Sevilla a voces me llama/ "el Burlador"..."» (II, 269-270). Se debe reconocer que Tirso se supera a sí mismo concibiendo y trazando la psicología luciferina de Don Juan como burlador –su sello distintivo–. Hoy por hoy no es posible identificar para este rasgo la influencia de ningún estímulo concreto procedente de la literatura o de la historia¹². Se puede afirmar, sin embargo, que pudo bastar a tan fértil autor el recuerdo, siempre vivo en la tradición cristiana, del demonio, príncipe del engaño y del embeleco.

En cuanto al tema tan básico del honor, presume Don Juan, por ser noble, de tenerlo. Pero, en realidad, hay fundamento para que se pueda ironizar sobre este punto, ya que lo que hace este buen caballero es pisotear «caballerilmente» –que caballerosamente es contradictorio– el honor de los demás, cuando el honor, como bien se sabe, era precisamente el verdadero quicio de aquella sociedad, la sustancia y médula de sus individuos, que se sentían miembros de una comunidad animada por el mismo espíritu. Don Juan Tenorio, empero, se recrea en violar a las mujeres y al mismo tiempo en deshonorar a los hombres de más cuenta en tal caso: los padres y los maridos. Fama, por otra parte, poco valerosa la de meterse con las débiles mujeres. Previamente nos referimos a la crítica social del drama, que se acusa con inusitado vigor, saliendo maltrecha la clase noble. Dirá con amargura Aminta a Belisa: «La desvergüenza en España / se ha hecho caballería» (III, 131-132).

Y para concluir este desfile temático, he de señalar también que Tirso de Molina recurre al «Deus ex machina», a lo sobrenatural, para dar así testimonio (aparte del efectismo teatral, tan caro al común de los espectadores) de la órbita trascendente: remate necesariamente iluminador en cualquier aventura humana que no se la destine a quedarse trunca. El desenlace trágico está postulado aquí por la lógica interna del drama. Como dice certeramente Menéndez y Pelayo: «si [Tirso] crea un ser de maldad y rebeldía, es para mostrar en acción la justicia divina»¹³.

Correlatos de los supuestos ideológicos del teatro barroco consignados al principio, se dan las postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria, tradicionalmente consideradas como resortes eficaces para la ascesis cristiana y que vemos, en efecto, jalonar el hori-

¹² Véase por su extremado interés y bibliografía GERALD E. WADE, Introduction, en su ed. de *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra* (New York: The Scribner Series, 1969), 41-53.

¹³ «Edad de Oro del teatro» [Prólogo al libro de doña Blanca de los Ríos, *Del Siglo de Oro*, Madrid, 1910], en *Estudios y discursos de crítica literaria*, ed. E. Sánchez Reyes (Santander, 1941) III, 21.

zonte de este drama de índole religiosa. Por otro lado, salta a la vista la triple concepción tirsiana de Don Juan Tenorio: como réplica del demonio, como presa de los lazos del mundo y como víctima de los embates de la carne, confirmándose en él la verdad de los consagrados enemigos del alma.

Al estilo del diablo, efectivamente, Don Juan actúa como un engañador muy diestro utilizando toda clase de tretas para burlarse de todos: hombres y mujeres. Para sus consabidas fechorías contra el honor femenino siente predilección por las horas nocturnas: «Estas son las horas mías» (III, 808). Viajero por las circunstancias, inestable por su condición, deja por todas partes las huellas funestas de sus pasos. Se encuentran pasajes en que compara a Don Juan con la serpiente del Edén (I, 139-140; III, 388-390) y con Lucifer (I, 300-301; II, 728-729). Se prueba también su satanismo observando uno cómo se recrea en él malignamente en su oficio de burlador –cosmopolita–.

Por otra parte, nuestro famoso héroe / antihéroe, quien se ensaña contra el mundo social, está, a su vez, completamente mundanizado: orgullo, hipocresía, soberbia, temeridad, fama sin virtud, poder abusivo, riqueza, vanidad de nombre; por su alcurmia pretende regirse de acuerdo con el código del honor, de lo que hace gala, y, en cambio, violará el honor de los otros, depositado según la norma social en la mujer, que él burla dondequiera y cuandoquiera¹⁴.

Don Juan asimismo personifica la lujuria. Arrastrado por sus instintos carnales, sin que les oponga resistencia, provocará, con una buena dosis de sadismo por medio, la caída de dos villanas (Tisbea y Aminta) y la de una dama principal (la Duquesa Isabela) y lo intentará con otra dama (doña Ana, la hija del Comendador), sin contar con la gran tradición emprendida en España antes con otra noble mujer según declaración de su tío, Don Pedro (I, 77-80). En la primera pareja se ironiza obviamente la inocencia de la Aldea; en la segunda se satiriza la corrupción de la Corte, surgiendo así la vieja antítesis de que gustaba tanto la literatura de la Edad de Oro.

Un gesto generoso, con todo, tiene Don Juan: libra a su lacayo Catilín de ahogarse cerca de la costa tarraconense, no sin peligro ni gran esfuerzo. También es loable su respeto por la palabra dada, como lo prueba acudiendo temerariamente a la cita con el muerto para no ser tachado de infame (III, 867-872). Ahora bien, ni estas dos acciones ni el que el propio criado dijera de su amo que «es cruel pero tiene condición hidalga» (II, 164-164), ni el que su padre le califique de «gallardo y valeroso», «Héctor de Sevilla» (II, 40 y 42), ni el que Tisbea le llame –cuando acababa de conocerle– «mancebo excelente, gallardo, noble y galán» (I, 579-580), ni su ademán airoso y prestante pueden contrarrestar su imagen sombría, si no perversa.

Redondeando la pintura de nuestro personaje: no sólo se burla despiadadamente de las mujeres, sino también, en otro sentido no menos abominable, de los hombres, incluidos los muertos; hace caso omiso de todo, si es que no se chancea de ello, por respetable que sea: autoridad (Rey, Embajador, Comendador), familia (tío, padre), matrimonio (Batricio), amistad (Duque Octavio, Marqués de la Mota), hospitalidad, deberes, sentimientos ... Todo lo supedita a su egocentrismo horrendo. Se burla a su manera hasta de Dios,

¹⁴ Sobre el tema del honor véase la bibliografía recogida en DOMINGO RICART, «El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés», en *Segismundo*, I (1965), 45-69.

confiando impíamente en su misericordia, pues aplazando para más tarde su conversión, lo que quiere en realidad es aprovecharse de aquélla para continuar pecando. Tirso de Molina dispone que un hombre de tal calaña no sólo sea sentenciado a muerte por el rey con pleno asentimiento y aun apremio de su padre, que oye la sentencia (III, 1022-1037), sino que la misma justicia divina le abraze con el fuego infernal¹⁵.

Se ve que no le sirvieron de nada, por más que aludiesen a las postrimerías, ni las amonestaciones, avisos o recomendaciones por boca de Catalinón (I, 901-905; III, 179-182), ni los expresados por Tisbea (I, 943-945; 959-960), ni por Don Diego (II, 396-405), ni finalmente por los cancionistas (III, 582-585; 594-601; 938-941). Eran, claro está, voces celestiales para que se apartara del mal y se librara, por el arrepentimiento (confesión sacramental), del castigo que como espada de Damocles pendía sobre su cabeza; pero él, cerrilmente, no hizo caso, profiriendo, una y otra vez, el «tan largo me lo fiáis».

Se explica, entonces, que Don Juan, por no seguir las llamadas de la Providencia, muera, inesperada pero justamente, conforme con las estipulaciones por él sentadas en el falso juramento (III, 277-282); y, lo que es aún más grave, que al morir impenitente a manos de un muerto —que lo había sido por él y es ahora la espada justiciera— se condene también justamente por burlador satánico, por perjurio burlón, por pecador empedernido. La muerte sola de quien fue «vida de tantos desastres» (III, 1060) significaba ya la liberación de los hombres y mujeres mancillados por él y la consiguiente restauración del orden social que él había vulnerado con sus desmanes.

En conclusión, *El burlador de Sevilla* vale como una pedagogía en acción: no busca ninguna redención social porque Tirso respetaba los fundamentos de aquella sociedad, pero sí plantea la urgencia de la regeneración moral, sobre todo del estamento nobiliario, asegurando el triunfo inexorable de la justicia por existir, en definitiva, la de Dios. Es mérito muy grande de Tirso que su don Juan se haya estatuido en mito: ya sólo debe contar que es una idea, una abstracción, una utopía, aunque se sigan compulsando las zaran-dajas de las fuentes, y es que la larga, perpetua, juventud de este mito estético está en función de su fresco manantial: este drama barroco, donde se dan cita una rica textura temática, un alado estilo, el idearium trascendental que el gran poeta-teólogo católico acertó a infundir atenido siempre a su afán ejemplificador. A partir de Tirso de Molina y a su imitación, consciente o inconscientemente, cada don Juan —el que sea— recreado mejor o peor por los sucesivos autores, será indefectiblemente una cristalización de los ideales —más o menos valederos— que ellos defiendan. Por supuesto, el afortunado padre de este mito defendió fielmente los suyos.

¹⁵ PIERRE GUENOUN resume muy bien la lista de delitos de Don Juan y hace perfectamente comprensible su condenación desde la triple acusación jurídica, moral y teológica de la España del siglo XVII, en «Crimen y castigo en *El burlador de Sevilla*», *Revista Estudios* (Madrid: PP. Mercedarios, 1981), 384-385.