

ALGUNAS NOTAS INTERPRETATIVAS SOBRE *EL BURLADOR DE SEVILLA*

Adrián J. SÁEZ
Universidad de Navarra

Como una de las obras cimeras del teatro áureo, *El burlador de Sevilla*¹ ha sido y es objeto constante de estudio: a las varias cuestiones polémicas que le acompañan, se suma el mérito de haber creado y elevado a la categoría de mito a don Juan, figura legendaria eminentemente literaria (Molho, 1993: IX) aunque haya alcanzado un estatus que supera cualquier límite, y que se metamorfosea en múltiples versiones adecuadas a cada época². Ha sido estudiado desde todas las teorías y escuelas interpretativas habidas y por haber³ y, por

¹ *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* vio la luz por vez primera en Sevilla, por Manuel de Sande, en 1627, tomo hoy perdido; y en 1630, en el volumen fraudulento *Doce comedias nuevas de Lope de Vega y otros autores*, Segunda Parte, en Barcelona, por Gerónimo Margarit, 1630. Su redacción parece bastante anterior, entre 1617 y 1619. La autoría de la obra se ha discutido largamente desde antaño: tradicionalmente se ha partido de la autoría de Tirso de Molina, pero con las candidaturas de Claramonte y Mira de Amescua ya presentadas. Evitando polémicas, considero a Tirso como autor de la obra: la *princeps*, único documento explícito conocido, está a su nombre (Arellano en su estudio preliminar de la comedia, 2007: 57) y no se le puede negar a Tirso ser el dramaturgo por excelencia de la burla (Vitse, 2004: 212). Aparte, se conoce una suelta titulada *Tan largo me lo fiáis*, atribuida sin fundamento a Calderón e impresa entre 1650 y 1660: presenta un texto similar pero con diferencias importantes, cuya relación con *El burlador* se discute.

² Como señala Márquez Villanueva, «Del modo más paradójico, su naturaleza profunda consiste en no poseer otra que la que el vaivén de cada época quiera asignarle» (1996: 11). Weinstein (1959) cifra en más de quinientas las recreaciones de don Juan.

³ Para una panorámica ver Banús y Galván (1995).

ello, se ha visto afectado por las nuevas corrientes de (pseudo)interpretación. Esto que *a priori* puede parecer positivo, deviene negativamente cuando la sinrazón y las ideas preconcebidas y anacrónicas —por supuesto, nada neutrales— dominan sobre la lucidez y el rigor interpretativos, olvidando el pacto de lectura adecuado a cada época⁴: surgidas en nombre de la libertad, en ocasiones son más un movimiento sociocultural dado al debate que una escuela de estudio⁵. El Siglo de Oro español es una parcela especialmente perjudicada por estas nuevas aproximaciones postmodernas, que vienen a sumarse a anteriores errores hermenéuticos, ya que la distancia temporal con todo lo que supone dificulta la exégesis de las obras áureas. Asimismo, la aplicación de ideas procedentes de otras disciplinas conduce a conclusiones poco funcionales para el estudio de la Comedia. En esta ocasión, pretendo analizar algunos aspectos clave de *El burlador de Sevilla* para, amén de criticar ciertas aproximaciones desviadas de ayer y hoy, ofrecer un análisis dramaturgico que considere las convenciones genéricas y sociodramáticas del momento, contribuyendo así a la recta comprensión del texto⁶.

DE BURLAS, CONQUISTAS Y HAZAÑAS

Don Juan es, ante todo, un personaje dramático nacido por vez primera en el teatro clásico español y definido primordialmente por la burla, como ya su propio sobrenombre de burlador indica⁷. Se mueve a ritmo de combate, sin pausa, viajando constantemente después de burlar a una dama, como preludia el comienzo *in medias res* del drama. Parker (1976: 341-342) señala certeramente que cada burla no es una simple unión sexual, y ninguna es idéntica a la anterior, pues cada acción perpetrada añade un agravante sobre la precedente⁸. Los enga-

⁴ Ver Arellano (1999) para estudios imprescindibles sobre el teatro español. Maestro, además de exponer sus ideas y postulados, critica razonadamente ciertos movimientos de interpretación; ver su *Crítica de la razón literaria* (2006-2009) y también Varela Álvarez (2007: 21-82).

⁵ Así lo afirma Culler respecto al feminismo (1997: 126).

⁶ Empleo algunas ideas de Sáez (2010).

⁷ Nótese que este elemento se mantiene en las versiones posteriores, no así el convidado de piedra.

⁸ Para más detalles ver Sáez (2010: 434-436).

ños de don Juan a las cuatro mujeres afectadas (más una) pueden dividirse según una estructura binaria y simétrica (Ruiz Ramón, 1978): dos damas nobles (más una), Isabela y doña Ana (más la desconocida sevillana); y dos plebeyas, Tisbea y Aminta. Sus burlas se estructuran según el esquema engaño (bajo falsa promesa o disfraz), posesión de la mujer y huida (de sus palabras y de sus hechos, de su responsabilidad). Pese a que suelen admirarse los extensos catálogos de posteriores recreaciones, el personaje tirsiano posee una fuerza escénica difícilmente igualable, con cuatro burlas sobre las tablas, que muestran a un conquistador activo, que certifica y sustenta su fama con acciones.

LA HONRA, FIN DE LAS BURLAS

Sus conquistas y engaños, sin embargo, han sido malinterpretados en numerosas ocasiones. Marañón (1924) supone a don Juan una vacilación de la naturaleza, un sujeto indiferenciado porque su interés por las mujeres únicamente se orienta al sexo: no ocurre que ninguna mujer le satisfaga, sino que cualquiera lo hace; ama porque no sabe más que hacer eso; sostiene también que su fisonomía delicada y sus mentiras son rasgos típicamente femeninos⁹. Por su parte, Rodríguez Labora (1927) considera que sufre de satiriasis, correspondiente masculino de la ninfomanía, mientras Brachfeld (1936: 142-147) piensa que don Juan sufre de un complejo de inferioridad sexual que intenta superar conquistando al mayor número de mujeres posible, subrayando así su virilidad; Ruíz Granda (1994) subvierte y reinterpreta imágenes y pasajes de *El burlador* para considerar finalmente que don Juan es un andrógino; para Davies (2001) su carrera se basa en su deseo de humillar a las mujeres, quienes se resisten a ser dominadas por los hombres; y Rhodes (2002) considera a partir de deducciones muy dudosas que don Juan es un varón actuando con rasgos femeninos que se enfrenta al orden masculino establecido. Ahora bien, estas interpretaciones —en la estela de Freud, Foucault, Lacan y otros— se revelan como reduccionistas, porque aíslan de su contexto una única faceta del personaje para potenciarla desviadamente¹⁰.

⁹ En un ensayo posterior, si bien reconoce haber tratado duramente a don Juan, no se retracta de su opinión (1964: 69-83). Se opone parcialmente a la conocida valoración de Ortega y Gasset, para quien el burlador es un prototipo de virilidad (1942); Marañón censura esto como “espejismo literario” (1964: 75).

¹⁰ Wade ejemplifica este quehacer ya desde su premisa: “*El burlador de Sevilla* is built mostly about the protagonist’s sexual exploits” (1979: 33); también Ruíz

Las burlas de don Juan culminan a menudo en el acto carnal, pero éste no es su objetivo final: la burla puede relacionarse con la seducción y el placer, pero sus pretensiones son otras, aunque no debe olvidarse la importancia del aspecto erótico, tan eficaz para fijar el personaje y expresar con profundidad sus transgresiones (Arellano, 2001: 126)¹¹. Sus burlas no son un fin en sí mismas, sino un medio: no es como cualquier otro galán de comedia que burla a una dama por mero placer, por lascivia o lujuria; él desea quitarle la honra a la mujer que burla y, por ende, a su familia y a su amante —si lo hubiere—, incrementando así la suya. No desea gozar a cuantas más mujeres mejor, saciando sus deseos insaciables o corriendo de un lecho a otro en pos de la mujer ideal que nunca encuentra, como pretenden Rico (1990: 241) o Ruiz Ramón (1978: 73)¹². Tampoco es como el rebelde Tenorio de Zorrilla que apuesta por gozar doncellas y batirse, o el don Giovanni de Mozart con su interminable lista de conquistas. Y pese a que ha sido elevado al pedestal de héroe del amor por los románticos, don Juan, el auténtico, no se enamora, no puede o perdería su invulnerabilidad. En la obra fundacional no es un seductor, sino un burlador. En ningún momento es un amante ni intenta serlo más que en su segunda burla¹³. Como dice

Granda: “en Don Juan lo puramente erótico aparece como el fin de la vida” (1994: 484) y antes Marañoñ consideraba que don Juan “Busca a la mujer como sexo. La mujer es, para él, tan sólo el medio de llegar al sexo” (1964: 76). Además, estos asertos suelen referirse a una figura fruto de la tradición, más que al protagonista concreto de alguno de los muchos dramas del mito.

¹¹ Ver los vv. 684-686, 896-897, 1270-1271, 1807-1808 y 2015-2016. Cito siempre por la edición de Arellano. No es un hecho ajeno a otras obras de Tirso, como prueban algunos comentarios sobre *Don Gil de las calzas verdes*, que confunden travestismo con homosexualismo.

¹² Este rasgo que no posee el personaje en *El burlador* lo presentará, por ejemplo, el romántico don Juan de Hoffmann, enlazando con el mito de Fausto.

¹³ No pienso igual que Navarrete (1978) para quien don Juan está próximo a enamorarse de Tisbea (y cerca de su salvación, por tanto), aunque sea durante un breve período de tiempo. No se enamora nunca, pero finge abrasarse ante las dos villanas para poder burlarlas: especialmente con Tisbea, pues Aminta cede con más facilidad por su afán de medro. La voz “amor” carece de significado real o profundo para él, su empleo es un mero acto industrioso para lograr sus fines. Como decía Varey, “El protagonista de *El burlador* no es el gran sensualista de las versiones posteriores” (1987: 135). El amor y la salvación por amor son rasgos que ya se perfilan en la versión de Zamora (*No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, 1744) y que serán capitales en la de Zorrilla. En este sentido, es bastante afín al personaje de Molière, aunque el de Tirso no se preocupa

Unamuno en *El hermano Juan*, “El legítimo, el genuino, el castizo Don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contarlo y para jactarse de ello [...] Lo que le atosiga es asombrar, dejar fama y nombre” (1972: 550-551). El objetivo de don Juan es lograr la notoriedad y el reconocimiento en la sociedad, destacar por encima de los demás, ya sean iguales o superiores en condición; salir del anonimato y de la invisibilidad. Él mismo señala con jactancia su ambición:

Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
 gusto que en mí puede
 haber es burlar una mujer
 y dejalla sin honor.
 (vv. 1312-1316)

Busca hacer siempre una “burla de fama” (v. 1475), “la burla más escogida de todas” (v. 1974), para que “se admire y espante / Sevilla” (vv. 2512-2513), y ser reconocido como el “Héctor de Sevilla” (v. 1086), el “burlador de Sevilla” (v. 2114) o “el gran burlador de España” (v. 1279). Y en su caso pretende una fama que se funda en acciones anti-heroicas, ya que posee un concepto de la honra invertido o pervertido (Parr, 1999: 70; Varey, 1987: 153 y Vitse, 1969: 69). Del mismo modo, antepone —junto con sus corruptos familiares— el honor personal a la lealtad debida al rey, cuando debiera ser secundario¹⁴. Don Juan logra corromper esta base fundamental de la sociedad, considerando el honor como mero capital que aumentar¹⁵. La honra debe ser ganada con actos porque la otorgan los demás. Si se gana, por tanto, ha de ganarse a costa de alguien, a modo de competición, pues para que uno la adquiera es necesario que otro la pierda. Y don Juan, pese a ser con-

en filosofar. No en vano obras posteriores (Rostand, *La última noche de don Juan*, 1921; hermanos Machado, *Don Juan de Mañara*, 1927) lo presentan como incapaz de amar.

¹⁴ Este dilema aparece planteado en varias obras: “¿La lealtad al rey no es antes / que la vida y el honor?” (*La vida es sueño*, vv. 436-437).

¹⁵ Alemán: “nace de viles y bajos pensamientos tratar de honrarse con afrentas ajenas” (*Guzmán*, I, i, 1); “se me hizo grande contradicción y dificultoso de creer que hombres nobles, [...] permitan dejarse llevar tan arrastrados de sus pasiones, [...] quitando a otros la hacienda y honra” (II, ii, 5). Y Torquemada lo condena: “cualquiera que procurare de tomarla [la honra] por sí mismo, aunque la merezca, esto solo vasta para que la pierda” (371).

siderado como un ser irreflexivo, demuestra ser un gran pragmático, porque burlando a una doncella es el modo más sencillo para abrir el tesoro de la honra, ya que se lo arrebató a la joven, a su familia y a su pretendiente. Burla a hombres y a mujeres, de cualquier estrato social. No hay barreras que le contengan, porque nadie escapa a la burla y tampoco nadie se salva de él (vv. 1546-1547, 2716-2717). Los actos de don Juan son reprensibles en mayor medida porque se vanagloria de sus “hazañas” pues “cada vez que uno se alaba de alguna maldad que hizo, es digno de mucho mayor castigo que cuando la cometió”, como avisa Jerónimo de Mondragón en su *Censura de la locura humana* (1953: XXII, 141).

ARDIDES, MENTIRAS Y DISFRACES

Don Juan actúa guiándose por sus propios deseos, sin pensar. Naturalmente, se vale de su ingenio para cometer sus antihazañas, mas no ha de olvidarse que es un personaje de acciones, más que de palabras. En su avance, no repara en norma ni ley alguna, engañando y mintiendo a su paso. Principalmente se sirve de los ardides de la mentira y el disfraz, amén de valerse de sus privilegios nobiliarios, de su fama de valeroso y de su condición de joven galán, apuesto y bizarro. Igualmente, sabe aprovecharse de las debilidades de sus víctimas en relación con el ascenso social para hacerlas caer más fácilmente en sus redes. Los engaños verbales y la suplantación de la personalidad del amante de las damas están en distribución complementaria, porque los falsos juramentos “bajo la palabra y mano / de esposo” (vv. 938-939) sólo se dirigen a las plebeyas y las sustituciones, a las nobles. Don Juan señala que el embuste es fundamental en su devenir dramático: “Yo quiero poner mi engaño / por obra” (vv. 2011-2012).

En la comedia don Juan miente frecuentemente: a su tío para poder escapar después de haber gozado a Isabela excusando sus actos por su mocedad (vv. 61-64); a las villanas Aminta y Tisbea dándoles una palabra de matrimonio que nunca cumple con “retóricas mentiras” (v. 2072) y “juramentos cada vez más reforzados” (Arellano, 2001: 126); al rey y puede que incluso al final a la estatua de don Gonzalo. Precisamente, tras otorgar simbólicamente la mano a sus víctimas se escudará en su condición de caballero privilegiado para huir de sus promesas, basándose en que la nobleza es también un aval, una garantía de cumplimiento por su rango. Únicamente cumple la palabra a la estatua cuando es invitado a cenar en su capilla, por lo que es com-

preensible que don Gonzalo dude de su palabra, pero él responde casi ofendido: "Honor / tengo, y las palabras cumplo, / porque caballero soy" (vv. 2467-2469). No obstante, no lo hace por respeto al difunto o por saber que éste es un enviado de Dios, sino por defender su honor, para evitar ser llamado infame (vv. 2693-2699) y para adquirir renombre (vv. 2510-2513). De este modo, su relación con el honor resulta contradictoria, actuando como si careciese de él, engañando y burlando, pero al mismo tiempo sintiéndose orgulloso de su caballería¹⁶.

Igualmente se vale de la técnica del disfraz, habitual en la época para ocultar la identidad, pudiendo así acudir a encuentros con queridas y amadas, o sencillamente para ir a las mancebías. El vestido tiene un valor identificador y diferenciador en la sociedad que puede servir también para ocultar la identidad personal y social, por lo que la importancia del embozo no puede menospreciarse, pues es un elemento repetido en la comedia áurea para poder realizar con protección acciones que normalmente no se llevarían a cabo, evitando la responsabilidad derivada de tales actos¹⁷. "El trueque adoro" (v. 1547), apunta don Juan. Antes, cuando Isabela va a sacar una luz para ver al hombre con quien ha yacido —tarde— él había dicho que es "Un hombre sin nombre" (v. 15) queriendo con ello ocultar su personalidad, al menos hasta haber huido del lugar¹⁸. En el episodio en la costa de Tarragona trata de ocultar su identidad (vv. 681-682) y cuando habla con la estatua y ésta le acusa de haber huido tras haberle matado, dice: "Huí de ser conocido" (vv. 2721). Tan sólo revela su nombre en el episodio de Aminta, cuando ataca al afán de medro de la villana, para faci-

¹⁶ Sólo un testimonio: Cervantes en *La gitanilla* dice: "no se puede preciar de caballero quien toca en el vicio de mentiroso" (2005: 126-127). Don Juan, claro está, no contemplará esta norma: ver vv. 1945-1946; 1031 y 1921-1922.

¹⁷ En *El castigo sin venganza* se dice: "Debajo de ser disfraz / hay licencia para todo, / que aun el cielo en algún / modo es de disfraces capaz" (vv. 5-8). El disfraz es, para Covarrubias, "el hábito y vestido que un hombre toma para disimularse y poder ir con más libertad" y hoy día, el *DRAE* recoge: "Artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido".

¹⁸ Más adelante dirá que están "Un hombre y una mujer" (v. 23), pero creo exagerado afirmar que "El género masculino, en tanto tal, habla por la boca de Don Juan" (Rico, 1990: 240). Lucinda, en *La fe rompida* de Lope afirma ser "Un hombre sin nombre" (v. 1783) cuando está disfrazada de varón en busca de su honor, y lo hace simple y llanamente porque no quiere ser descubierta, sin mayores complicaciones. Si se quiere, puede relacionarse con la célebre astucia de Ulises en la *Odisea*, cuando dice llamarse "Nadie" a Polifemo (2005: IX, 366).

litar el engaño (en el de Tisbea descubre su identidad Catalinón, pero él pretendía mantenerse encubierto). No hay más por estos derroteros: ideas acerca de que don Juan desarrolla un comportamiento femenino o incluso afirmaciones sobre su condición de mujer según la crítica *gender* (Rhodes, 2002: 281) son argucias laberínticas que carecen de validez.

Es considerado por el vulgo como “Héctor de Sevilla” (v. 1086), símbolo de la valentía y el valor por sus “hazañas”, por sus hechos “heroicos” en contra de las barreras de las leyes y las normas morales, por sus burlas, que al final son el elemento que más ha atraído al público. Esta percepción del vulgo del devenir de don Juan no deja de tener relevancia dramática —aun cuando se trate de una metáfora tópica— porque frente a sus acciones totalmente reprochables y condenables, entre la plebe parece causar asombro y fascinación. Obviamente sus correrías licenciosas no son un hecho aceptable en la sociedad, pero no puede negarse el grado de habilidad y destreza que requieren: cualquiera no sería capaz de realizarlas, aunque ciertamente don Juan goza de una serie de ventajas que la plebe e incluso otros nobles no poseen. Sin embargo, su valentía acaba derivando en temeridad, al enfrentarse contra un rival que no puede vencer, por mucho que lo intente: Dios, representado en la estatua del difunto comendador (Vitse, 1969)¹⁹. No se dará cuenta de que va a ser burlado, de que cuando le dé la mano a la estatua ya no habrá más engaños, como pretende, y recibirá un castigo a la vez simbólico y proporcionado, de acuerdo con el principio de la *counterpassion* similar al *Infierno* de Dante, pues “quien tal hace, que tal pague” (v. 2784). Morirá abrasado, para pasar la eternidad en el Infierno, justicia poética más severa para Parker (1976: 335). En realidad, don Juan no conoce la diferencia entre valor y temeridad, no cabe en su concepción del auténtico valor, basado en no ser considerado cobarde y no temer, lo que le hace incurrir en un error de imprudencia. Dios es el único con potestad para vengarse y Aquel al que se debe guardar un justo y respetuoso temor; según advierte San Agustín, “¿quién ha de ser temido, sino sólo el único Dios, de cuyo poder nadie ni en ningún tiempo, ni lugar, ni modo, ni por ningún medio puede sustraerse y huir?” (2003: II, 6, 13)²⁰.

¹⁹ La valentía es el justo medio entre la cobardía y la temeridad, según indica Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* (2002: III, 6).

²⁰ Santo Tomás resume: “Dios puede y debe ser temido” pues “de Él y con respecto a Él nos puede amenazar algún mal” (*Suma*, vol. 7, q. 19, a. 1).

EL BURLADOR EN SU UNIVERSO SOCIODRAMÁTICO

Tal como viene reivindicándose en los últimos tiempos, las comedias áureas deben considerarse dentro de su universo sociodramático, es decir, dentro de la sociedad ficticia de la Comedia Nueva, que se inspira en la sociedad real de la España del Siglo de Oro sin ser equivalente a ella, siguiendo sus propias reglas y convenciones. Así pues, no deben leerse desde parámetros y conceptos actuales.

Un apoyo muy notable de don Juan es su nobleza y los privilegios que ésta le reporta, ya para sus conquistas, ya para protegerse de castigos bien merecidos. Porque —y esto es importante— pese a que varios estudios han incidido en la condición de trasgresor y rebelde social de don Juan, él no lucha contra el sistema de modo consciente, sino que se aprovecha de la corrupción que reina en él y del amparo que le proporciona para campar a placer, burlándose de todos²¹. En su camino no hay barreras que valgan; él está más allá de las humanas y las divinas, pues unas las viola porque se lo permiten y otras las ignora. Arellano indica sagazmente que “No quiere destruir un sistema que le proporciona privilegios, y si rompe las reglas es para abusar apoyado en esos mismos privilegios que utiliza sin escrúpulos” (2001: 131). Por tanto, don Juan es efecto más que causa de la corrupción general (Ruiz Ramón, 1978): actúa así porque le dejan y está protegido. El testimonio más convincente sobre su amparo social lo ofrece nuevamente el propio personaje:

Si es mi padre
el dueño de la justicia
y es privanza del rey,
¿qué temes?
(vv. 1977-1980)²²

Así es: don Diego protegió a su disoluto hijo cuando cometió la primera burla enviándole a Nápoles (vv. 77-93); “alas en tu favor llevo” (v. 107), dice don Juan cuando su tío le permite huir tras burlar a Isabela e inculpa falsamente a Octavio; su padre ruega al rey de

²¹ No creo que se oponga a los hombres ni al Cielo de modo deliberado, como Castro (1980: XXIII), Rodríguez (1978), Palomo y Prieto (2005: XXI) y Wade (1966: 172).

²² Ver también vv. 2053-2055.

Castilla, ante la venida de Octavio, que proteja a su hijo (vv. 1088-1089); don Diego está dispuesto a batirse con Octavio en defensa de su sobrino incluso estando en desventaja si el rey no lo retiene acogiendo al burlador bajo su protección. Por eso él se siente con ánimos de retar a cualquier perseguidor, pues, “¿Quién ha de osar?” (v. 37). Y para colmo, el rey no sólo no castigará a don Juan, sino que le otorgará el título de conde de Lebrija, destierro que don Juan no cumple. Únicamente decidirá frenar sus aventuras demasiado tarde, cuando la justicia divina ya haya actuado.

Según se ve, no es don Juan el único culpable en la sociedad de *El burlador*: siguiendo la “cadena de la causalidad” de Parker (1976: 349) se puede razonar que la responsabilidad es colectiva, compartida entre varios personajes de la comedia: sus familiares le defienden y favorecen valiéndose de su poder y tanto el rey de Nápoles como el de Castilla se muestran impotentes para detenerle, si bien sólo el segundo intenta restaurar el orden social tardíamente y sin fortuna, colaborando por tanto en el desorden social; igualmente, las damas burladas poseen su correspondiente carga de culpa en las ofensas cometidas por el “castigo de las mujeres” (v. 895): Isabela es lasciva y cínica, Tisba orgullosa y desdenosa, Aminta crédula y ambiciosa, y doña Ana imprudente, además de desobediente a su padre. Al final, el orden resulta aparentemente restaurado con el castigo del burlador y las ambiguas bodas finales.

En resumen, gracias a sus privilegios nobiliarios y al amparo que le rodea, puede moverse en la sociedad como si estuviese *solutus a legibus*, es decir, por encima de toda ley civil. Y es justamente usando torcidamente de ese privilegio de clase como don Juan está traicionando su propia condición de caballero. A su vez, Tirso no ataca a la monarquía, sino las irregularidades del gobierno²³.

“¡TAN LARGO ME LO FIÁIS!”:
FE, RELIGIÓN Y CONFESIÓN

Su esquivo caminar por la senda perdida ha causado más de una mala interpretación. Don Juan cree, como es propio en una comedia del Siglo de Oro, pero actúa como si no lo hiciera, a modo de oxímoron vivo, olvidando las normas cristianas de conducta cotidiana. No obs-

²³ Ver Arellano (2001: 93-110).

tante, aunque viole las leyes divinas no es el caudillo de ninguna lucha demoníaca en contra del Cielo, ni un rebelde de dimensiones teológicas, como tantas veces se ha apuntado. Muchos han incidido en su carácter demoníaco y rebelde contra la divinidad: Brown (1974), Dolfi (2008: 84-86), Egido (1988), Navarrete (1969), Rodríguez y Burton (1992), Soons (1966: 95-97) y Wade (1966: 172-173)²⁴. Ahora bien, es relevante para destacar la fe del protagonista que Molière desterrara esta dimensión del personaje en su recreación²⁵. Es obvio que no cumple los preceptos divinos, mas no quebranta estas normas de forma deliberada y premeditada, a sabiendas del crimen o sacrilegio que comete, porque no es ateo ni impío. Por el contrario, Paulo (*El condenado por desconfiado* de Tirso), Eusebio y Julia (*La devoción de la cruz* de Calderón)²⁶ y don Gil y Lisarda (*El esclavo del demonio* de Mira de Amescua) siguen quebrantando conscientemente las leyes tras infringirlas. Una vez más Arellano acierta afirmando que no desempeña una función de oposición a Dios, porque Dios le resulta indiferente (1995: 348 y 2001: 129)²⁷. No expresa en ningún momento su ateísmo, al contrario que los personajes de Molière y Shadwell, y menos aún es un ser satánico, como ha querido verse erróneamente. Se burla, pero no de Dios²⁸. Puede decirse que es uno de aquellos “hombres que tasadamente tienen fe para que no los castiguen”, como se lee en el *Guzmán* (Aleman: 2006, 123); pero ya se sabe que “la fe sin obras está muerta” (*Santiago*, 2, 26). Pospone y retrasa el arrepentimiento, confiando en que bastará con unas someras palabras antes de exhalar el postrer suspiro para obtener la salvación, cuando a la importancia de la contrición se le une la necesidad de no retrasarla. Así, comete un pecado de pertinacia.

Es igualmente un “condenado por mal confiado” —frente a Paulo en *El condenado por desconfiado*—, pues, pese a todos los avisos que recibe (siete) en boca de Catalinón, Tisbea, su padre y la estatua, no se arre-

²⁴ Es ciertamente sorprendente el calado que han tenido entre los críticos estas apreciaciones, presentes en numerosos estudios que apenas se molestan en enjuiciar lo dicho.

²⁵ Recuérdesse la célebre escena del *Dom Juan ou le Festin de Pierre* en la que el protagonista proclama su única creencia: “Creo que dos y dos son cuatro, Esganarel, y que cuatro y cuatro son ocho” (1981: III, 1, 35).

²⁶ Don Juan, pese a lo propuesto por Rhodes (2002: 279), no actúa al igual que ellos.

²⁷ También: Ruiz Ramón (1978: 75) y Castro (1980: XXIII).

²⁸ Ver *Gálatas*, 6, 7-8.

piente de sus malas obras, sino que lo fía para el futuro, a ritmo de la coletilla “¡Tan largo me lo fiáis!” (repetida con variantes hasta diez veces)²⁹. Y aunque no hay límites para la misericordia divina, quien se niega deliberadamente a acoger el don divino mediante el arrepentimiento rechaza la absolución de sus pecados y la salvación ofrecida, endurecimiento que conduce a la perdición eterna. Más aun, presume poder salvarse sin ningún mérito, es obstinado en sus propios pecados y finalmente, impenitente, pues su confesión *in extemis* es meramente anecdótica ya que puede ser resultado del miedo final ante la condenación inminente; porque desde la perspectiva de la coherencia dramática interna resultaría al menos paradójico —si no contradictorio— que don Juan fuese sincero en el preciso momento en que la verdad le ha de suponer la condenación; y porque dado el *modus operandi* de don Juan, personaje de acciones más que de estrategias, no parece lógico que se detenga a meditar si ha de ser sincero o seguir mintiendo, por mucho que aún pudiese salvar su alma pecadora. Además, aunque fuera verdad, hay motivos para sospechar de él debido a sus anteriores mentiras y, de hecho, ya ha realizado todo el daño posible; como dice don Gonzalo tras escuchar la negación de haber burlado a doña Ana: “No importa, que ya pusiste / tu intento” (vv. 2789-2790). Don Juan no ha hecho méritos para salvarse —salvo pedir confesión³⁰— y el castigo es el único final posible.

FINAL

No hay duda, don Juan es una figura de gran fuerza dramática, cuyas andanzas buscan principalmente lograr el honor y la fama, no siendo primordial el elemento erótico —a veces interpretado de forma dudosa— y valiéndose para sus fines de una serie de ardidés, cualidades y privilegios. Frente a ciertas pretensiones de algunos sectores de

²⁹ Para Vitse es una obra de “inconversión” (1969: 77).

³⁰ Compárese con Enrico de *El condenado por desconfiado*, quien acabará salvándose porque, pese a sus crímenes, cuida a su anciano padre, a la par que confía en la misericordia divina. Sea sincero (Vázquez, 1989: 286, n. vv. 2766-2767) o no el arrepentimiento de don Juan, importa más cómo se ha comportado durante toda la obra, aplazando la confesión, lo cual es suficiente para su castigo. Atina Vitse al decir que es ocioso preguntarse por su condenación, porque es evidente que no se arrepiente y merece la pena eterna (1991: 119).

la crítica, el burlador no es el paladín de ninguna rebeldía social ni demoníaca: es un ejemplo *ex contrario* de caballero modélico y un noble de religiosidad no operativa que se aprovecha de sus ventajas y de la corrupción reinante en la sociedad para actuar a su antojo en sus correrías y cuyo castigo exigirá la intervención divina.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (2005), *Guzmán de Alfarache II*, José María Micó (ed.), 5.ª ed., Madrid, Cátedra.
- ARELLANO, Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- ARELLANO, Ignacio (1999), *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ARELLANO, Ignacio (2001), *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- ARISTÓTELES (2002), *Ética a Nicómaco*, María Araujo y Julián Marías (ed. bilingüe), 8.ª ed., Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- BANÚS, Enrique / GALVÁN, Luis (1995), "Sentido y recepción de *El burlador de Sevilla*", en Ignacio Arellano et al. (coord.) *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del Coloquio Internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre 1994)*, Madrid, Revista Estudios (27-44).
- BRACHFELD, Oliver J. (1936), *Los sentimientos de inferioridad*, Barcelona, Apolo.
- BROWN, Sandra L. (1974), "Lucifer and *El burlador de Sevilla*", *Bulletin of the Comediantes*, 26.2 (63-64).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994), *La vida es sueño*, José M.ª Ruano de la Haza (ed.), Madrid, Castalia.
- CASTRO, Américo (ed.) (1980), *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Américo Castro (ed.), 11.ª ed., Madrid, Espasa Calpe.
- CERVANTES, Miguel de (2005), *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Crítica.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (ed.), Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.
- CULLER, Jonathan (1997), *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- DAVIES, Ann (2001), "Don Juan and Foucauldian Sexual Discourse: Changing Attitudes to Female Sexuality", *European Studies*, 17 (159-170).
- DOLFI, Laura (2008), *Tirso e don Giovanni. Scambi di ruole tra dame e cavalieri*, Roma, Bulzoni.
- EGIDO, Aurora (1988), "Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2 (37-54).

- EVANS, Peter W. (1986), "The Roots of Desire in *El burlador de Sevilla*", *Forum for Modern Language Studies*, 22.3 (232-247).
- HOMERO (2005), *Odisea*, José Luis Calvo (ed. y trad.), 16.ª ed., Madrid, Cátedra.
- MAESTRO, Jesús G. (2006-2009), *Crítica de la Razón Literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 7 vols.
- MARAÑÓN, Gregorio (1924), "Notas para la biología de Don Juan", *Revista de Occidente*, 102 (15-53).
- MARAÑÓN, Gregorio (1964), *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, 10.ª ed., Madrid, Espasa Calpe.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1996), *Orígenes y elaboración de "El burlador de Sevilla"*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MOLHO, Maurice (1993), *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI.
- MOLIÈRE (1981), *Don Juan. Tartufo*, Alain Verjat (intr.) y José Escué (trad.), Barcelona, Planeta.
- MONDRAGÓN, Jerónimo de (1953), *Censura de la locura humana y excelencias della*, Antonio Vilanova (ed.), Barcelona, Selecciones Bibliófilas.
- NAVARETE, Rosina D. (1969), "Don Juan: el impulso destructor", *Bulletin of the Comediantes*, 21.2 (45-52).
- ORTEGA Y GASSET, José (1942), *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, Madrid, *Revista de Occidente*.
- PALOMO, María del Pilar / PRIETO, Isabel (ed.) (2005), *Obras completas de Tirso de Molina*, Madrid, Biblioteca Castro, vol. 2.
- PARR, James A. (1999), «*El burlador de Sevilla*: una pieza clave y controvertida», *Anthropos*, Extraordinarios 5 (70-76).
- RHODES, Elizabeth (2002), "Gender and the Monstrous in *El burlador de Sevilla*", *Modern Language Notes*, 117 (267-285).
- RICO, Francisco (1990), "La salvación de don Juan", en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral (236-268).
- RODRÍGUEZ, Alfred (1978), "Tirso's Don Juan as a Social Rebel", *Bulletin of the Comediantes*, 30.1 (46-55).
- RODRÍGUEZ, Alfred / BURTON, Charles M. (1992), "Algo más sobre el satanismo del don Juan de Tirso", *Neophilologus*, 76 (234-236).
- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo (1927), *Don Juan, los milagros y otros ensayos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RUÍZ GRANDA, Emilio (1994), "Discusión sobre el sexo de don Juan Tenorio", en Santiago González y José Luis Camarés (coord.), *Género y sexo en el discurso artístico*, Oviedo, Universidad de Oviedo (483-496).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1978), "Don Juan y la sociedad de *El burlador de Sevilla*", en *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra (71-96).
- SÁEZ, Adrián J. (2010), "El burlador don Juan: las burlas por la honra y el amparo de la sociedad", en Álvaro Baraibar et al. (ed.), *Textos sin fronteras: Literatura y sociedad, I*, Pamplona, Eunsa (427-440).
- SAN AGUSTÍN DE HIPONA (2003), *Confesiones*, Primitivo Tineo Tineo (ed. y trad.), Madrid, Ciudad Nueva.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO (1959), *Suma Teológica*, VV. AA. (ed. y trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. 7.

- SOONS, Alan (1966), "El burlador de Sevilla", en *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid, Clavileño (93-97).
- TIRSO DE MOLINA (2007), *El burlador de Sevilla*, Ignacio Arellano (ed.), 29.ª ed., Madrid, Espasa Calpe.
- TORQUEMADA, Antonio de (1994), *Coloquios satíricos*, en *Obras completas I*, Lina Rodríguez Cacho (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- UNAMUNO, Miguel de (1972), *El hermano Juan*, en Armando C. Isasi Angulo (ed.), *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Barcelona, Bruguera (542-627).
- VARELA ÁLVAREZ, Violeta (2007), *Contra la "teoría literaria" feminista. Crítica desde el Materialismo Filosófico*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- VAREY, John E. (1987), "Crítica social en *El burlador de Sevilla*", en *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia (135-155).
- VÁZQUEZ, Luis (ed.) (1989), *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Estudios.
- VEGA, Lope de (2002), *La fe rompida*, Ramón Valdés (ed.), en Alberto Blecua y Guillermo Serés (dir.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lleida, Milenio, vol. 3 (1351-1491).
- VEGA, Lope de (2005), *El castigo sin venganza*, Antonio Carreño (ed.), 5.ª ed., Madrid, Cátedra, 2005.
- VITSE, Marc (1969), "Don Juan o temor y temeridad. Algunas observaciones más sobre *El burlador de Sevilla*", *Caravelle*, 13 (63-82).
- VITSE, Marc (1991), "Modalidades y función de la burla en el doble convite de *El burlador de Sevilla*", en Laura Dolfi (ed.), *Tirso de Molina: immagine e rappresentazione. Secondo Coloquio Internazionale (Salerno, 8-9 mayo, 1989)*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1991, pp. 107-119.
- VITSE, Marc (2004), "La burla en *El burlador de Sevilla* y *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina", en Ignacio Arellano (dir.), *Tirso de Molina en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Madrid, CNTC (193-213).
- WADE, Gerald (1966), "The Character of Don Juan of *El burlador de Sevilla*", en John Esten Keller y Karl Ludwig Selig (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina (167-178).
- WADE, Gerald (1979), "The Character of Tirso's Don Juan of *El burlador de Sevilla*. A Psychoanalytical Study", *Bulletin of the Comediantes*, 31.1 (33-41).
- WEINSTEIN, Leo (1959), *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press.

El burlador de sevilla by CarlaTeira 22078 views. Share SlideShare. Facebook. Twitter. LinkedIn. Embed. Size (px).
El Burlador De Sevilla. 12,123 views. Share. Like. Download. los6delite. Follow. However, it was most likely written "in Madrid, not Sevilla" in the early 1620s, by the playwright Tirso de Molina. Since I majored in linguistics rather than Spanish, I had never read El burlador de Sevilla, and in fact didn't know much about Golden Age theater. So before heading to Spain I bought a copy of Prof. McCaw's edition of the play and studied it seriously. Just so you know what a good student I still am, after all these years out of school, here is a scan of one page showing how I marked up the book. What I learned was so interesting that I'd like to share it with you. Golden Age playwrights like Tirso de Molina had to be incredibly skilled. Burlador de Sevilla by Tirso de Molina, 1982, Alhambra edition, in Spanish / espa±ol - 1a ed. An edition of Burlador de Sevilla (1885). El burlador de Sevilla y convidado de piedra. ediciòn critica. 1a ed.