

IGNACIO ARELLANO / EL BURLADOR DE SEVILLA

El mito de don Juan y su interpretación

El mito de don Juan es un ejemplo notable de capacidad generadora de múltiples avatares: cerca de quinientas obras (1) con don Juan (o *donjuanes*) como protagonista(s) han catalogado los estudiosos.

El mito de don Juan posee, sin embargo, dos rasgos muy peculiares que no comparte con otros: uno, su condición eminentemente literaria, artística, y otro, su creación bien definida en una obra concreta, hasta hoy atribuida, con algunas discrepancias, a Tirso de Molina. En efecto, si, como apunta Márquez Villanueva (2), «será siempre aventurado hasta un punto azaroso saber a dónde va el inestable y meteórico don Juan (...) el crítico literario puede en cambio dilucidar de dónde viene». Y don Juan viene exactamente de *El burlador de Sevilla*, raíz básica, pieza seminal de la que van a nacer todos los donjuanes posteriores, directa o indirectamente.

En la creación del protagonista tirsiano confluyen múltiples elementos, tradicionales, históricos, o posibles precedentes literarios, pero no son definitivos en la medida en que don Juan Tenorio nace (3) insertado en una estructura mítica, de una vez, sin ensayos previos identificables, en *El burlador*.

La bibliografía sobre el tema de don Juan resulta ya inabarcable. En los preliminares de la particular versión del mito que Jardiel Poncela presenta en su novela *Pero ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, incluye un humorístico «Ensayo número 27.493 sobre don Juan», en referencia a la frondosidad de una crítica que crece hasta extremos que hacen imposible tenerla minuciosamente en cuenta.

Estos acercamientos críticos suponen interpretaciones muy variadas y a veces opuestas del mito: don Juan ha sido considerado un arquetipo viril (Ortega), un inmaduro de sexualidad poco diferenciada (Marañón), un vengador de su complejo de Edipo y de su incapacidad para amar, un rebelde social y metafísico de dimensiones heroicas o un señorito andaluz que se apoya en la posición familiar para cometer impunemente sus abusos.

Precedentes y fuentes

Los estudiosos han buscado también fuentes o antecedentes, en la vida real y en la literatura, para el burlador y su convidado de piedra. Tradiciones sobre el convidado de ultratumba se documentan por todo el folklore europeo en los esquemas de doble invitación (4), en los que un hombre, camino de la iglesia, topa con un muerto, alma en pena, calavera o esqueleto, al que insulta o maltrata, haciéndole una invitación burlesca para comer con él. El difunto invita luego a su huésped, quien al acudir a la cena macabra recibe un castigo (la muerte a menudo) o se arrepiente y se salva. En España hay distintas versiones del tema en romances leoneses y segovianos, que ya estudió Menéndez Pidal (5), como el siguiente:

*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 convidó a una cena...»*

Las versiones con estatua de piedra, en vez de calavera o esqueleto, parecen exclusivas de la tradición ibérica. Sin embargo, no podemos datar con certeza estos romances, ni podemos estar seguros de que los conociera el autor de la comedia, ni se han descubierto variaciones de fondo sevillano que se pudieran relacionar con *El Burlador*, aunque Menéndez Pidal y Said Armesto (6) piensan que debió de existir una leyenda de ambiente hispanoense paralela a del romancero de León y Segovia.

Respecto al mismo personaje de don Juan Tenorio se han sugerido numerosos modelos históricos que supuestamente inspirarían la figura del burlador, como don Miguel de Mañara (niño de pocos años en las fechas probables de redacción de la obra); don Juan Téllez Girón, segundo duque de Osuna e hipotético padre de Tirso según argumentaciones de Blanca de los Ríos, definitivamente rechazadas hoy por la crítica; don Luis Colón;

dos oidores que corrían aventuras sexuales por Santo Domingo hacia 1606, o el famoso conde de Villamediana, don Juan de Vera Tassis, etc. Ninguno de ellos es pertinente a la creación de don Juan, por más que elementos de vida disoluta, burlas eróticas o insolencias varias se puedan rastrear en estos y muchos otros personajes más o menos coetáneos.

Igualmente abundantes son los modelos literarios que aspiran a precedentes o fuentes de rango diverso. El hispanista Arturo Farinelli, a finales del siglo XIX, adujo un tal Leontio, protagonista de una pieza de teatro jesuítico representada en Ingolstadt en 1615, y otros han señalado al Cariofilo de la comedia *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, al Leucino de *El infamador* de Juan de la Cueva o Leonido de *La fianza satisfecha* de Lope de Vega..., ninguno de valor notable en mi opinión.

El burlador y sus técnicas

Sea como fuere, el burlador don Juan nace de la pluma de Tirso, y a partir de ese momento tomará muchas formas, para encarnar míticamente una serie de pulsiones humanas que se han intentado describir recurriendo a teorías antropológicas y psicoanalíticas, entre ellas el héroe cultural del «burlador» (7), personaje que en las tradiciones primitivas incorpora la burla de instituciones y represiones. Simbolizaría, desde este punto de vista, la rebelión del inconsciente contra unas normas demasiado rígidas, y especialmente contra la ley del padre (8); con otros matices don Juan se ha visto como personaje edípico que manifiesta su complejo en las burlas que urde contra las mujeres y en el homicidio que comete en la persona del comendador (figura paterna) (9). También, por el hecho de un desenlace destructivo, alcanzaría don Juan el rango de chivo expiatorio cuya violencia antisocial es interrumpida por el acto de su sacrificio que permite volver a la restauración del orden.

Para muchos analistas, la capacidad de proyectar en sus aventuras deseos secretos, impulsos de dominio y apetencias sexuales (signo a su vez de las ansias de poder y liberación de los instintos reprimidos) explican parte de la fascinación que produce en el espectador, participe en alguna medida de los deseos que don Juan sí erige en norma de su conducta.

La toma de contacto con don Juan se produce en plena peripecia de la primera burla: en el palacio de Nápoles acaba de gozar a la duquesa Isabela, fingiendo ser Octavio, galán de la dama, que advierte el engaño tarde, sin poder reconocer a su burlador en la oscuridad. Del escándalo que se produce escapa don Juan con la ayuda de su tío don Pedro, embajador de España. Sucesivamente lo veremos engañar a la arisca pescadora Tisbea; luego, en un intento al parecer frustrado, a doña Ana, prometida del marqués de Mota, amigo traicionado de don Juan, y, finalmente, a la ingenua campesina Aminta. En la burla de doña Ana mata al padre de la dama, el comendador Ulloa, de cuya estatua funeral se burlará en otra ocasión, convidándola a cenar, introduciendo el segundo tema de la comedia, el del convite macabro.



(1) Vid. L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, University Press, 1959.
(2) F. Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad, 1996, p. 15.
(3) Vid. M. Molho, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 2: «la comedia española, en la que la estructura mítica aparece

realizada de una vez, sin precedentes identificables, ni ensayos primerizos de ninguna especie, constituye una célula inicial de la que derivan, directa o indirectamente, por imitación y/o por re-creación todos los Don Juanes de la literatura.»
(4) Vid. D. Mackay, *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, Stanford, University Press, 1943.

(5) Vid. R. Menéndez Pidal, «Sobre los orígenes del convidado de piedra», en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 67-88, y A. Hermenegildo, «Inversión dramática y forma narrativa: los romances del convite macabro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 2 (1988), pp. 25-35.

INSULA 681
SEPTIEMBRE 2003

(6) Vid. V. Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, 1968. Sobre este punto de la leyenda sevillana se puede consultar en Márquez Villanueva, *op. cit.*, pp. 75 y ss.

(7) Para el modelo cultural del trickster, vid. G. Wade, «The

character of Don Juan of *El burlador de Sevilla*», en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1966, pp. 167-178, y «Para una comprensión del tema de don Juan y *El burlador*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 77 (1974), pp. 665-708.

(8) Vid. P. Evans, «The Roots of desire in *El burlador de Sevilla*», *Forum for Modern Language Studies*, núm. 22 (1986), pp. 232-247.

(9) Vid. C. Feal Deibe, *En nombre de don Juan. Estructura de un mito literario*, Ámsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1984.



IGNACIO
ARELLANO /
EL BURLADOR..

(10) Vid. M. Vitse, «Las burlas de don Juan: viejos mitos y mito nuevo», en *El mito en el teatro clásico español*, ed. de F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid, Taurus, 1988, pp. 182-191.

(11) En este elemento vio Maeztu la esencia de don Juan: vid. R. de Maeztu, «Don Juan o el poder», en *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, Madrid, Espasa Calpe, 1945.

(12) Así lo ve Unamuno en el prólogo de *El hermano Juan*: «El legítimo, el genuino, el castizo don Juan parece no darse a la caza de hembras sino para contario y jactarse de ello (...) lo que le atosiga es asombrar, dejar fama y nombre.»

(13) En su ed. de la obra, Madrid, La Lectura, 1910. Vid. A. Rodríguez, «Tirso's Don Juan as a Social Rebel», *Bulletin of the Comediantes*, núm. 30 (1978), pp. 46-55.

(14) Vid., sobre todo, A. Egido, «Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 2 (1988), pp. 37-54 (y con igual título en *Ibero Romania*, núm. 26, 1987, pp. 19-40).

(15) Vid. Márquez Villanueva, *op. cit.*, pp. 168-177, para el contexto doctrinal en que puede situarse este aspecto del Burlador, y p. 153 para un juicio sintético sobre don Juan («No hay pues en la comedia la menor base textual para ver en don Juan un rebelde o blasfemo, ni un Prometeo, ni un idealista insatisfecho (...). Personaje antiheroico»).

(16) P. Ruiz Pérez, «Burla y castigo de don Juan en Antonio de Zamora», *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 2 (1988), pp. 55-63. Estimación de este punto en Tirso, en p. 62.

(17) Isabela nunca se ha casado con don Juan, de modo que no es viuda. Es otra dama deshonrada y, según el código de la época, Octavio queda infame casándose con ella.

(18) Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 62.

El comienzo del drama es ya significativo del ritmo acelerado que domina el conjunto, subrayado por el constante cambio de escenario y la velocidad de movimientos de don Juan, personaje que carece de toda reflexión, convertido en agente de pura acción, que lo conduce en un proceso de burlas de gravedad creciente hasta la catástrofe.

El esquema de la acción se construye con meticulosidad, lejos de la improvisación y apresuramiento que en algún momento se le atribuyó a la comedia. Baste aducir el caso de la pescadora Tisbea, cuyo monólogo lírico, muchas veces criticado como inverosímil y pesada digresión, establece sin embargo el motivo de la desdenosa que se burla cruelmente de los pretendientes, necesario para justificar el castigo de su exceso (sufrir ella misma la burla de don Juan):

*Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta,
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas.*

Dada la omnipresencia del término *burla* y derivados en la comedia me parece evidente el valor premonitorio de estos versos y del caso de Tisbea, que avanza lo que espera al burlador por antonomasia, don Juan: también él acabará burlado (10). Lo que Coridón dice a Tisbea («Tal fin la soberbia tiene. / Su locura y confianza / paró en esto») ha de aplicarse igualmente a don Juan, otro loco cuya confianza en el «tan largo me lo fiáis» le conducirá a la perdición.

Examinado en esta vía, el engaño sufrido por Mota es otro ejemplo más del burlador burlado: Mota habla de los perros muertos o engaños que prepara a las prostitutas de la calle de la Sierpe, y don Juan le pide la capa para hacer él otra burla. Lo que Mota no sabe es que don Juan se dirige a burlar a doña Ana, prometida del marqués.

Todos estos procesos confluyen en la sugerencia del desenlace: el castigo final del gran burlador de todos. Desde este punto de vista de la estructura, y sin entrar todavía en consideraciones doctrinales, el castigo de don Juan es el único final coherente con este esquema de los burladores burlados. Entre otras cosas, para salvar a don Juan (como hacen Zamora y Zorrilla) se necesitará previamente desintegrar la férrea organización con la que Tirso dota a su comedia (es lo que hace Zamora) o plantearla de una forma muy distinta (es lo que hace Zorrilla).

El placer, el engaño y el placer del engaño

El aspecto más llamativo de las burlas de don Juan es su actividad erótica. Es verdad que a don Juan le impulsa la burla más que el sexo, pero me parece evidente que el elemento erótico le ha conferido una enorme eficacia a la fijación del tipo teatral, y ha sido capaz de expresar con gran profundidad dramática las transgresiones del protagonista.

Tanto en el logro de su placer sexual como en la satisfacción de la burla manifiesta don Juan una vitalidad, una apetencia de dominio (11), que le hace prescindir de cualquier norma que no sea su apetito. Don Juan es el burlador; su placer sexual va acompañado de la burla e implica un aspecto cruel, un malicioso goce en el engaño, aliado a una obsesiva búsqueda del renombre, de la fama (12).

Las burlas no se ejecutan sólo contra las mujeres: don Juan se burla de Octavio, de Mota, de la estatua del comendador... Perjura, roba las yeguas de Tisbea, miente, mata, desobedece al rey y a su padre..., se burla de las normas humanas y divinas y persigue construirse una fama de «Héctor sevillano» (v. 1086) imponiendo sus deseos sobre todo y todos.

El valiente Héctor sevillano

Entender bien las dimensiones del valor de don Juan es importante para aceptar o negar la estatura heroica del personaje, y la grandeza o pequeñez de la rebelión social y religiosa que a menudo se le atribuye. Aspectos que se relacionan a su vez con la explicación del desenlace y sus posibles vertientes teológicas.

Américo Castro, por ejemplo, ha visto en don Juan un alma audaz opuesta a todo principio, un creyente en quien por serlo destaca más la rebeldía, y subraya el aspecto trágico del burlador, verdadero héroe de la transgresión moral (13). Pero don Juan, en mi opinión, está muy lejos de ser el héroe transgresor que ve en él Castro. Su condición de creyente no destaca audacia alguna, porque no es operativa en el drama ni en la configuración del personaje. No se opone a Dios; le es indiferente, aplaza sistemáticamente cualquier toma de postura al respecto.

La supuesta talla diabólica en la que tanto insiste algún estudio, como los de Aurora Egido (14), no se advierte en don Juan: ni se puede comparar a Luzbel —más allá de expresiones lexicalizadas—, ni pretende perfeccionarse en el mal, como Calígula, ni mantiene un desafío de amplia rebelión contra sus mayores, el rey y el orden divino. El desafío que lo enfrenta con la Estatua comporta, más que valor heroico, ceguera moral e intelectual.

Catalinón tiene un miedo muy justificado, que don Juan rechaza neciamente, pues el muerto no es un muerto normal, sino un convidado de piedra que no puede asimilarse a un cadáver sin potencias, y que evidentemente es un mensajero de otro mundo, cuya vida sobrenatural no admite discusión. Querer burlar otra vez al convidado de piedra es una necedad que don Juan pagará cara. El burlador rechaza la conversión y su pertinacia le condena.

Sin duda hay un sustrato teológico en la obra, que ha sido relacionado con las famosas controversias de *auxiliis*, sobre la gracia y predestinación, pero tampoco habría que ver en este desenlace una doctrina teológica precisa que terciara en estas polémicas, sino verdades elementales de la doctrina cristiana, muy vigentes, claro está, en el momento (15).

El desenlace

Interesa poner de relieve la gran coherencia dramática del desenlace, sobre todo teniendo en cuenta que una de las características de versiones posteriores será la de salvar a don Juan. Dada la estructura de la pieza, en la que don Juan rechaza siempre las reiteradas advertencias que se le dirigen, su trayectoria ilustra uno de los pecados contra el Espíritu Santo que analiza Santo Tomás, la impenitencia procedente de presunción. Tirso de Molina, desde una perspectiva más rigurosa que la de otros ingenios posteriores, condena a su burlador a una suerte merecida.

Por otra parte, el castigo que proviene de Dios corrige la culpable benevolencia de la justicia humana, detalle este que revela a su vez la nula rebeldía social de don Juan, miembro de una clase dominante cuyos privilegios explota en su beneficio. Don Juan en ningún momento aspira a destruir un sistema en el que se halla muy bien instalado; recuérdese lo que dice a Catalinón:

*Si es mi padre
el dueño de la justicia
y es la prianza del rey
¿qué temes?*

Todo esto nos introduce en otro de los grandes temas de la obra: la crítica social y política ejercida sobre los responsables del orden, reyes y validos.

La crítica social y política

Tanto el rey de Nápoles como el rey de Castilla son ejemplos de malos monarcas, que no hacen la justicia a que están obligados, bien por incompetencia, bien por corrupción de sus funciones. No hace falta examinar en detalle la trama de la obra para darse cuenta de que el rey don Alfonso nunca quiere castigar al hijo de su valido, sino que lo protege, lo nombra conde de Lebrija (lugar cercano a Sevilla donde lo había desterrado en un castigo a todas luces muy leve), amenaza a Octavio para proteger a don Juan...

Los responsables del orden quedan muy malparados en la comedia tirsiana. Y no se trata, como interpreta Ruiz Pérez (16), de una postura conservadora que deja satisfecho al público con la remisión de la justicia a una instancia superior que permite al orden humano quedarse inalterable. Porque el orden humano, estrictamente hablando, no es incapaz de castigar a don Juan: es que no ha querido castigarlo. La inhibición del rey es una inhibición culpable que denuncia una pasividad perniciosa. Cuando se decide al fin a castigar al malvado, la justicia ya ha sido hecha.

El final relativo a las bodas que cierran la obra, queda minado también por esta consideración de la justicia humana. Es un final ambiguo que no puede asimilarse al final feliz tópico que implican habitualmente las bodas. El castigo de don Juan ha sido realizado por el agente divino, pero las perturbaciones que el burlador ha introducido en la sociedad no pueden ser sanadas por el rey impotente, en tanto que don Juan no es sólo causa, sino efecto de la corrupción general. Recuérdese que Aminta, deshonrada, se casa con Batricio, que ahora la acepta (cuando anteriormente la había repudiado por meras sospechas); Tisbea, burlada, se casa con Anfriso, y el pobre duque Octavio admite la mano de Isabela, aduciendo ridículamente que ha quedado viuda (17) y que es posible casarse ahora con ella. La única que parece librarse de esta deshonra general es doña Ana.

En resumidas cuentas, el final problemático deja sin resolver claramente el orden: la crítica social se proyecta más allá del superficial reordenamiento que suponen las bodas como símbolo de restauración, y *El burlador de Sevilla* se erige como una obra compleja llena de coherencia en su contenido y desarrollo dramático. En palabras de Márquez Villanueva (18): «Catártica, sensual, numinosa, sembrada de comicidad a la vez que de serias implicaciones teológicas y políticas, *El burlador de Sevilla* proyecta a su nivel más alto el modo tragicómico de las grandes realizaciones de nuestro teatro clásico.»

I. A.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA