

EL BURLADOR DON JUAN: LAS BURLAS POR LA HONRA Y EL AMPARO DE LA SOCIEDAD

Adrián J. Sáez
Universidad de Navarra

Uno de los entes literarios más famosos es, sin duda, don Juan, personaje mítico considerado arquetipo de conquistador de mujeres, el maestro por antonomasia en correrías amorosas¹. Se trata de una leyenda de creación moderna que posee la peculiaridad de ser eminentemente literaria², aunque haya alcanzado un estatus que supera cualquier límite, y que se metamorfosea en múltiples versiones adecuadas a cada época³. La estructura esencial consiste en el enfrentamiento entre don Juan y el Comendador que anuncia la inminente muerte, las conquistas femeninas y el héroe, que cambiará en sus sucesivas caracterizaciones, aunque conservando ciertos rasgos que lo harán reconocible⁴.

Su origen se halla bien definido en *El burlador de Sevilla*, drama afectado por numerosas cuestiones problemáticas. Pero sea como fuere y lo escribiera quien lo escribiera⁵, *El burlador de Sevilla* ostenta el mérito de haber creado y elevado a la categoría de mito a don Juan, estudiado desde todas las teorías y escuelas interpretativas habidas y por haber: Rank le atribuye un complejo de Edipo,

¹ Menéndez Pelayo opinaba que «de todos los personajes de nuestro teatro es el que conserva juventud y personalidad más viva, y el único que fuera de España ha llegado a ser tan popular como Hamlet, Otelo y Romeo, y ha dejado más larga progenie que ninguno de ellos. [...] Es difícil hacer que sean populares los personajes de nuestro teatro, con la sola excepción de Don Juan» (1941, pp. 124 y 129). Weinstein, 1959, cifra en más de quinientas las recreaciones de don Juan.

² Molho, 1993, p. IX.

³ Como señala Márquez Villanueva, 1996, p. 11: «Del modo más paradójico, su naturaleza profunda consiste en no poseer otra que la que el vaivén de cada época quiera asignarle».

⁴ García Gual, 2001.

⁵ Evitando polémicas, considero a Tirso como autor: la *princeps*, único documento explícito, está a su nombre (Arellano, en su estudio preliminar a *El burlador de Sevilla*, p. 57) y no se le puede negar ser el dramaturgo por excelencia de la burla (Vitse, 2004, p. 212).

Rodríguez Lafora lo considera enfermo de satiriasis, Brachfeld cree que sufre de un complejo de inferioridad en lo sexual, Marañón lo supone un sujeto indiferenciado que sólo sabe amar, mientras que Ortega y Gasset lo considera un arquetipo de virilidad y Feal Deibe mantiene que es un chivo expiatorio cuyo sacrificio purga los pecados de la sociedad. Otras interpretaciones han hecho énfasis en su rebeldía social y en su transgresión de las leyes divinas y humanas, en su carácter de héroe trágico, de señorito andaluz protegido por sus derechos y privilegios nobiliarios, vinculándolo con el héroe cultural del *trickster* o considerándolo un atormentado con el único deseo de hacer daño o un ser diabólico y luciferino... Ideas muy diferentes y con acierto dispar, que no han podido evitar que se insista en verter tinta sobre un personaje tan incomparablemente atractivo⁶.

Mas don Juan, ante todo, es un personaje dramático nacido por vez primera en nuestro teatro clásico y definido primordialmente por la burla, como ya su propio sobrenombre de *burlador* indica. Por ello, adoptaré en mi acercamiento una perspectiva intratextual, esto es, un análisis dramático de sus aventuras sobre el tablado.

1. MOTIVACIÓN

Las burlas de don Juan culminan a menudo en el acto carnal, pero ésta no es su meta: 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 transgresiones⁷. Sus burlas no son un fin en sí mismas, sino un medio: no es como otros galanes de comedia que burlan a una dama por mero placer; él desea quitarle la honra a la mujer que burla, y por ende a su familia y a su amante, incrementando así el suyo. No desea gozar a cuantas más mujeres mejor, calmando sus deseos insaciables o corriendo de un lecho a otro en pos de la mujer ideal que nunca encuentra⁸. 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

⁶ Un panorama sobre la recepción de la obra puede verse en Banús y Galván, 1995.

⁷ Arellano, 2001, p. 126; ver los vv. 684-686, 896-897, 1270-1271, 1807-1808 y 2015-2016.

⁸ Ver Rico, 1990, p. 241; Ruiz Ramón, 1978, p. 73. Este último rasgo lo poseerá el romántico don Juan de Hoffmann, enlazando con el mito de Fausto.

su segunda burla⁹. Como dice Unamuno, «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»¹⁰. 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)¹¹.

Busca hacer siempre una «burla de fama» (v. 1475), «la burla más escogida de todas» (v. 1974), para que «se admire y espante / todo Sevilla» (vv. 2512-2513), para 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 antiheroicas: posee un concepto de la honra pervertido¹². Del mismo modo, antepone —junto con sus corruptos familiares— el honor personal a la lealtad debida al rey, cuando debiera ser secundario¹³. Don Juan logra corromper esta base fundamental de la sociedad, considerando el honor como mero capital que aumentar¹⁴.

⁹ No opino igual que Navarrete (1978), para quien don Juan está próximo a enamorarse de Tisbea, 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. El amor y la salvación por amor son rasgos que ya se perfilan en la versión de Zamora 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 en filosofar. No en vano obras posteriores (Rostand y los hermanos Machado) lo presentan como incapaz de amar.

¹⁰ Unamuno, *El hermano Juan*, 1972, pp. 550-551.

¹¹ Cito siempre por la ed. de Arellano.

¹² Parr, 1999, p. 70. También Vitse, 1969, p. 69.

¹³ 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).

¹⁴ Alemán: «nace de viles y bajos pensamientos tratar de honrarse con afrentas ajenas» (*Guzmán*, I, i, 1, p. 126); «se me hizo grande contradición 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, p. 228). Y Torquemada lo condena: «cualquiera que procurare de tomarla [la honra] por sí

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 adquiriera es necesario que otro la pierda. Y don Juan, pese a ser considerado como un ser irreflexivo, demuestra ser un gran pragmático, porque burlar 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 escapa de él (vv. 1546-1547, 2716-2717). Los actos de don Juan son reprobables 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 Mondragón¹⁵.

2. ARDIDES, PRIVILEGIOS Y CUALIDADES

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, don Juan no repara en norma ni ley alguna, engañando y mintiendo a su paso. Principalmente se sirve de los ardidés 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. 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 tanto como respira: 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

mesmo, aunque la merezca, esto solo basta para que la pierda» (*Coloquios satíricos*, p. 371).

¹⁵ Mondragón, *Censura de la locura humana*, XXII, p. 141.

reforzados»¹⁶; al rey, y puede que incluso después a la estatua de don Gonzalo. Precisamente, tras dar la mano 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 rango¹⁷. Únicamente cumple la palabra a la estatua, cuando es invitado a cenar en su capilla, por lo que es comprensible 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 caballerosidad.

Igualmente se vale de la técnica del disfraz, habitual en la época para 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 actos¹⁸.

«El trueque adoro» (v. 1547), apunta. 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 ocultar su personalidad, al menos hasta haber huido del lugar¹⁹. En el episodio en la costa de Tarragona también trata de

¹⁶ Arellano, 2001, p. 126. Por sus embustes se le ha relacionado con el demonio (Brown, 1974, p. 64).

¹⁷ Calderón, *No hay burlas con el amor*, vv. 1017-1018: «¿Hay más nobleza que hablar / verdad?». Cervantes, *La gitanilla*, pp. 126-127: «no se puede preciar de caballero quien toca en el vicio de mentiroso». Pero don Juan no contemplará esta norma: ver vv. 1945-1946; 1031 y 1921-1922.

¹⁸ 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».

¹⁹ 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

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 su afán de medro, para facilitar el engaño (en el de Tisbea descubre su identidad Catalinón, pero él pretendía mantenerse encubierto).

Don Juan 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 las correrías licenciosas de don Juan 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, la valentía de don Juan 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 comendador²⁰. 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 Parker²¹). 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, como 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?»²².

Otro apoyo 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

Don Juan» (Rico, 1990, p. 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.

²⁰ Vitse, 1969. La valentía es el justo medio entre la cobardía y la temeridad.

²¹ Parker, 1976, p. 335.

²² San Agustín, *Confesiones*, II, 6, 13, p. 94. 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, p. 573).

importante— pese a que varios estudios han incidido en la condición de trasgresor social y de rebelde 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 todos²³. 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»²⁴. Don Juan es causa más que efecto²⁵: 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)²⁶.

Y es así: don Diego protege a su disoluto hijo cuando cometió la primera burla enviándole a Nápoles (vv. 77-93); su tío le permite huir tras burlar a Isabela e inculpa falsamente a Octavio; su padre ruega al rey, 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. Únicamente decidirá frenar sus aventuras demasiado tarde, cuando la justicia divina ya haya actuado.

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 gobierno²⁷.

²³ No creo que se oponga a los hombres ni al Cielo de modo deliberado, como Castro (en su estudio preliminar a *El burlador de Sevilla*, p. xxiii), Rodríguez (1978) o Palomo (*OCTM*, vol. 2, 2005, p. xxi).

²⁴ Arellano, 2001, p. 131.

²⁵ Ruiz Ramón, 1978.

²⁶ Ver vv. 2053-2055.

²⁷ Ver Arellano, 2001, pp. 93-110.

3. BURLAS Y AGRAVANTES

Don Juan 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. Parker²⁸ 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 precedente.

Los engaños de don Juan a las cuatro mujeres afectadas (más una) pueden dividirse según una estructura binaria y simétrica²⁹: 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). Véanse con más detenimiento:

El caso de Isabela es una traición a la amistad de Octavio, que resulta imputado tras su fuga. Puede sospecharse (nada más) que tal vez don Juan se acercase a él para gozar a su amada. En todo caso, contradice (como en el caso de doña Ana en la figura del infeliz marqués de la Mota) a Cicerón, que afirma: «*Non igitur utilitatem amicitia, sed utilitas amicitiam consecuta est*»³⁰. Asimismo, en su faceta de «castigo de las mujeres» (v. 895) es una suerte de correctivo a la lasciva y culpable Isabela³¹, que permite que su supuesto amante goce de ella antes del matrimonio, acto prohibido en Trento y común en aquellos tiempos, sin tan siquiera preocuparse de comprobar la identidad de éste hasta después de la unión sexual, momento en el que se da cuenta de que está ¡con un desconocido! Además, constituye un desacato de lesa majestad³² puesto que se comete en el palacio real de Nápoles y son sorprendidos por el rey, con quien incluso entonces don Juan es insolente y atrevido en su respuesta.

La deshonra de Tisbea se agrava porque viola la ley de la hospitalidad, como se refleja en la comparación con Eneas³³. Por si fuera poco, le roba dos yeguas

²⁸ Parker, 1976, pp. 341-342.

²⁹ Ruiz Ramón, 1978.

³⁰ Cicerón, *De amicitia*, p. 70. «Tú me tienes por amigo y quieres quitarme la honra, cosa que es contra toda amistad» (*Quijote*, I, 33, p. 423). Tirso: «quien en amigos confía / bien merece que le engañen» (*El mayor desengaño*, vv. 1048-1049). En este caso, «el interés las amistades vence» (*Cómo han de ser los amigos*, v. 1866).

³¹ Para su catadura moral, ver vv. 187-190 y Arellano, 2001, p. 136.

³² El rey dirá: «el yerro / [...] cometido en mi ofensa» (vv. 169-170).

³³ Ver vv. 503-504, 613-616, 899-900 y 291-296. La comparación en su faceta más heroica (*pius Aeneas*) oculta la de seductor de Dido, luego abandonada. En el Siglo de Oro era considerado cruel por este hecho y si bien el símil no pasa de ser tópico, alerta. Ver Arellano, 2001.

para huir. Este episodio es clave, porque representa a una desdeñosa burladora que acabará siendo burlada, final que igualmente ha de tener don Juan:

Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta,
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas (vv. 1013-1016)³⁴.

A la supuesta burla de la tampoco demasiado virtuosa doña Ana³⁵ se le suma la desobediencia al rey, la muerte de don Gonzalo y una alevosa traición a su amigo Mota, de quien se aprovecha para gozar a su amada. Ahora el marqués resultará finalmente culpado del suceso al serle devuelta la capa que había prestado a don Juan, en un nuevo ejemplo de «burlador burlado» que prepara el camino final del burlador. No obstante, dado el carácter licencioso y aficionado a las mujeres del partido es también un escarmiento merecido para el marqués, un ejercicio de «justicia».

Finalmente, en la aventura de Aminta vence al esposo con el honor y los celos, engaña al padre y viola el sacramento del matrimonio. De este modo atenta contra los novios y contra Dios porque el matrimonio cristiano incluye también a Cristo. Argumenta que la unión no está consumada (vv. 2077-2079), idea no válida al contradecir las normas tridentinas, que indicaban que la esencia del matrimonio legítimo consiste en el consentimiento de los desposados, no siendo necesario el acceso carnal³⁶.

Como puede deducirse, don Juan es un pecador, porque incumple casi todos los mandamientos de la Ley de Dios: es el supremo egoísta, sólo preocupado por sí mismo, por lo que no ama a Dios sobre todas las cosas (virtud teológica de la caridad); toma el nombre de Dios en vano (vv. 2090-2096), despreciando la divinidad; deshonra a su padre; mata a don Gonzalo en un homicidio voluntario; realiza actos impuros, como son las diversas relaciones fuera del sacramento; roba el honor a hombres y mujeres y, materialmente, las monturas a la pescadora; es mendaz; consiente pensamientos y deseos impuros, los comete en pos de gloria entre el populacho; y por último, codicia claramente los bienes ajenos como individualista que es, anhelando más honor y fama que debe arrebatarse a los demás. El único mandamiento que no viola es el tercero, santificar las fiestas. Se le pueden imputar varios pecados capitales, como la soberbia, la envidia, la ira

³⁴ Ver vv. 1354-1357 y 1039-1041.

³⁵ Desobedece la decisión de su padre de casarse con el marido escogido por el rey y manda un billete a su amante para una cita clandestina, sin asegurarse de no errar el destinatario.

³⁶ *Catecismo del Santo Concilio de Trento*, pp. 351-353.

(vv. 2247-2249) y la lujuria. Además, también le faltan las virtudes cardinales: no es prudente, pues no actúa bien ni con medios adecuados; no es justo, puesto que no se preocupa en dar a Dios y al prójimo lo que les es debido, sino que atropella sus derechos en su loco caminar; no posee fortaleza, ni templanza: desea los placeres (como medio, no como fin) y no modera el uso de los bienes creados. Por último, con Mota no cumple una obra de misericordia —dar buen consejo a quien lo necesita—, pues le engaña para poder burlar a doña Ana de modo que pueda ser imputado su amigo.

4. FE Y RELIGIÓN

Este andar por la senda equivocada obliga a reflexionar sobre su religiosidad. Don Juan es católico, como es habitual en pleno siglo XVII, pero actúa como si no lo fuera, a modo de oxímoron vivo. No obstante, 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. Una vez más Arellano acierta afirmando que no desempeña una función de oposición a Dios, porque Dios le resulta indiferente³⁷. 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 Dios³⁸. Puede decirse que es uno de aquellos «hombres que tasadamente tienen fe para que no los castiguen»³⁹, 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 porque «quien persevera en el error no es constante, sino obstinado»⁴⁰.

³⁷ Arellano, 1995, p. 348 y 2001, p. 129; Ruiz Ramón, 1978, p. 75; Castro (p. XXIII de su estudio preliminar). Muchos han incidido en su carácter demoníaco y de rebeldía contra la divinidad, como Brown, 1974; Egidio, 1988; o Navarrete, 1969. Es relevante para destacar la fe del protagonista que Molière desterrara esta dimensión de su personaje. Es obvio que no cumple los preceptos divinos, mas no viola estas leyes 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*), Eusebio y Julia (*La devoción de la cruz*) y don Gil y Lisarda (*El esclavo del demonio*) siguen quebrantando las leyes tras infringirlas.

³⁸ *Gálatas*, 6, 7-8.

³⁹ *Guzmán*, II, i, 7, p. 123.

⁴⁰ Quevedo, *Obras completas*, p. 428.

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 arrepiente 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)⁴¹. 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 porque puede ser resultado del miedo final ante la condenación inminente⁴²; 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 me parece lógico que se detenga a meditar si ha de ser sincero o seguir mintiendo, por mucho que todavía 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 confesión⁴³— y el castigo es el único final posible.

5. FINAL

En suma, don Juan es esencialmente un personaje de gran fuerza teatral, conocido mundialmente como archiburlador y protoconquistador, que deja tras de sí un rastro constante de víctimas de ambos sexos, a las que quita el honor para apropiárselo, según un sencillo esquema de su devenir dramático: burla para

⁴¹ Para Vitse, 1969, p. 77 es una obra de «inversión».

⁴² No coincido con el P. Vázquez cuando afirma (en su edición de *El burlador*, p. 286, n. vv. 2766-2767) que don Juan se arrepiente de modo sincero, lo que le libraría de la condenación. Aparte, importa más cómo se ha comportado durante toda la obra, aplazando la confesión, 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, p. 119).

⁴³ 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.

lograr honor / fama, apoyado en una serie de privilegios y cualidades. Por unos es admirado como héroe, pero realmente es un ejemplo *ex contrario* de caballero modélico, 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. Así, héroe y villano, al mismo tiempo que burla damas, conquista y seguirá viviendo en las voces de la fama en su camino a través de los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, M., *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, 7.^a ed., Madrid, Cátedra, 2006, 2 vols.
- Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.
- Banús, E. y L. Galván, «Sentido y recepción de *El burlador de Sevilla*», en *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del Coloquio Internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre 1994)*, coord. M. C. Pinillos, I. Arellano, B. Oteriza y M. Zugasti, Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 27-44.
- Brown, S. L., «Lucifer and *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, pp. 63-64.
- Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.
- *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, 2 vols.
- *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica, 2005.
- Cicerón, *De amicitia*, trad. V. García Yebra, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1999
- Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Egido, A., «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 1988, pp. 37-54.
- García Gual, C., «El mito de don Juan: variantes e invariantes», en *Don Juan, genio y figura*, coord. G. Santonja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 65-78.

- Márquez Villanueva, F., *Orígenes y elaboración de «El Burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- Menéndez Pelayo, M., *Estudios de crítica histórica y literaria III. Teatro: Lope, Tirso y Calderón*, ed. E. Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1941.
- Molho, M., *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- Mondragón, J. de, *Censura de la locura humana y excelencias della*, ed. A. Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1953.
- Navarrete, R. D., «Don Juan: el impulso destructor», *Bulletin of the Comediantes*, 21, 1969, pp. 45-52.
- Parker, A. A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en M. Durán y R. Echeverría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, vol. 1, pp. 329-357.
- Parr, J. A., «El burlador de Sevilla: una pieza clave y controvertida», *Anthropos*, Barcelona, Extraordinarios 5, 1999, pp. 70-76.
- Quevedo, F. de, *Obras completas*, ed. F. Buendía, 5.^a ed., Madrid, Aguilar, 1961.
- Rico, F., «La salvación de don Juan», en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 236-268.
- Rodríguez, A., «Tirso's Don Juan as a social rebel», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1978, pp. 46-55.
- Ruiz Ramón, F., *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1978.
- San Agustín de Hipona, *Confesiones*, ed. y trad. P. Tineo Tineo, Madrid, Ciudad Nueva, 2003.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, ed. VV.AA., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947-1960, 16 vols.
- Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *Cómo han de ser los amigos y El amor y el amistad (dos comedias palatinas)*, ed. M. T. Otal, Madrid-Pamplona, Revista Estudios-GRISO, 2007.
- *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. A. Castro, 11.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. L. Vázquez, Madrid, Estudios, 1989.
- *El burlador de Sevilla*, ed. I. Arellano, 29.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- [OCTM] *Obras completas de Tirso de Molina*, ed. M.^a del Pilar Palomo e I. Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994-2007, 7 vols.

- Torquemada, A. de, *Coloquios satíricos*, en *Obras completas I*, ed. L. Rodríguez Cacho, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.
- Unamuno, M. de, *El hermano Juan*, en *Don Juan. Evolución dramática del mito*, ed. A. C. Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera, 1972, pp. 542-627.
- Vega, L. de, *El castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, 6.^a ed., Madrid, Cátedra, 2005.
- *La fe rompida*, ed. R. Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, dir. A. Blecua y G. Serés, Lleida, Milenio, 2002, vol. 3, pp. 1351-1491.
- Vitse, M., «Don Juan o temor y temeridad. Algunas observaciones más sobre *El burlador de Sevilla*», *Caravelle*, 13, 1969, pp. 63-82.
- «Modalidades y función de la burla en el doble convite de *El burlador de Sevilla*», en *Tirso de Molina: immagine e rappresentazione (Segundo coloquio Internacional, Salerno, 8-9 mayo, 1989)*, ed. L. Dolfi, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1991, pp. 107-119.
- «La burla en *El burlador de Sevilla* y *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Madrid, CNTC, 2004, pp. 193-213.
- Weinstein, L., *The Metamorphoses of don Juan*, Stanford, Stanford University Press, 1959.