

TENEBRISMO EN *EL BURLADOR DE SEVILLA*

José Ignacio Barrio Olano
James Madison University, EE.UU.

Es el tío de don Juan, don Pedro Tenorio, embajador de España en Nápoles, quien acuña la frase «antípodas del sol son siempre los poderosos» (285-286)¹. En ella, los poderosos son, en un principio, él mismo como embajador de España y el rey de Nápoles, cuyos negocios de Estado quedan interrumpidos por los gritos de socorro de la duquesa Isabela cuando es burlada por don Juan. Hay ciertamente un predominio de poderosos en *El Burlador de Sevilla*, pues intervienen dos reyes, un embajador, el privado del rey y su hijo, un comendador y su hija, dos duques y un marqués. Sirva la metáfora ‘antípoda del sol’ como una clave para, por un lado, aproximarnos a la sinfonía de contrastes que es *El Burlador de Sevilla*, y, por otro lado, como una introducción al, –por usar una expresión calderoniana– ‘síncopa del día’ que predomina en la obra ya desde el «mataréte la luz yo» (13) del comienzo de la Jornada Primera. «Antípoda del sol» reaparece en la Jornada Tercera, esta vez en boca de Isabela, cuando se produce el encuentro de las víctimas de don Juan: «¡Noche al fin tenebrosa!» – exclama– «¡antípoda del sol, del sueño esposa!» (2120-2121). La noche, por tanto, propicia la asimilación entre poderosos y burlador y su *modus operandi*. Por una parte, no es solo don Juan el que burla: don Pedro, el embajador, engaña al rey de Nápoles con su falsa relación de la fuga y de la identidad del burlador de Isabela. Después vuelve a traicionar al rey cuando no prende al duque Octavio. Ciertamente don Juan mismo es parte de los poderosos: «Mi padre, después del rey» –explica a Arminta– «se reverencia y estima, / y en la corte, de sus labios/ penden la muerte y la vida» (2054-2057). *El Burlador* sin duda encajaría en gran medida dentro de la categoría de dramas del poder injusto señalada por Francisco Ruiz Ramón (1992: 154 y ss.), en los cuales un personaje noble, si no el mismo rey, comete abusos amparándose en su posición social y nobleza de sangre, como en *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*. «Si es mi padre el dueño de la justicia» –insiste don Juan– «y es la privanza del rey, ¿qué temes?» (1978-1981).

En *El Burlador de Sevilla* hay un predominio de escenas nocturnas. Junto a la nocturnidad episódica de las burlas de don Juan y de su subsiguiente castigo, la oscuridad de la noche, por su persistencia, contrasta en *El Burlador* no tanto con la luz del día sino con la luz del fuego, sea en forma de velas, antorchas, estrellas o fuego infernal y destructor. Toda la primera parte de la jornada primera se halla sumida en la oscuridad rota apenas por la luz de las velas, la que apaga don Juan y la que porta el rey de Nápoles, de modo que don Pedro no puede reconocer al principio que está hablando con su sobrino. Siguen dos escenas propiamente diurnas, pero con connotaciones que las tiñen de nocturnidad. En la primera, el duque Octavio se levanta antes de lo acostumbrado porque sus sentimientos por Isabela le desvelan. Mantiene un animado diálogo con su criado, pero de sopetón se presenta don Pedro Tenorio con una orden de arresto. El embajador, muy pictóricamente –‘poeta de la mentira’, le llama Ruiz Ramón (1997: 282)– describe su versión sui géneris de lo ocurrido en palacio cuando se plegaron «los funestos toldos» (280) del día. Después el rosicler que asoma junto con Tisbea queda entenebrecido por la tormenta marina en la costa de Tarragona y trastocado en oscuridad con su visualización de Troya en llamas y su percepción de don Juan como caballo griego, un engaño a la postre nocturno. La jornada segunda deriva hacia la noche desde el encuentro de don Juan y el marqués de la Mota en el tabernáculo de los Pajarillos. Sus planes de dar ‘perros muertos’ y ‘bravos’ no son sino nocturnos, toda la burla de doña Ana transcurre en la oscuridad, que contrasta después con

¹ Los números de los versos corresponden a la edición de Ignacio Arellano, Biblioteca Virtual Cervantes, 2016, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h6h4> (01/11/2019).

el fuego de las hachas de la guardia tras la muerte del comendador: «Desde aquí parece todo / una Troya que se abrasa, porque tantas luces juntas/ hacen gigantes de llamas» (1618-1621).

La jornada segunda termina con la recuperación de la luz diurna por poco tiempo con la boda campesina de Arminta en Dos Hermanas, pero la presencia siniestra e impúdica de don Juan y el «mal agüero» (1814) que inspira en el novio, Batricio, empaña cualquier claridad y alegría. En la jornada tercera, don Juan apostrofa a las estrellas para que le sean favorables en la burla a Arminta: «Estrellas que me alumbráis, dadme en este engaño suerte» (1932-1933). El encuentro entre Isabela y Arminta, aunque diurno, es crepuscular y de luz titubeante; Isabela se refiere a la «noche [...] tenebrosa» y la llama «máscara del día» y «antípoda del sol» (2119-2121). Tisbea, por su parte, se refiere al mar como:

ondas de fuego, fugitivas ondas,
Troya de mi cabaña,
que ya el fuego, por mares y por ondas
en sus abismos fragua,
y el mar forma, por las llamas, agua. (2159-2163)

Después toda la parte del Convidado de Piedra es nocturna y a la luz de las velas, y acaba con la catástrofe final del fuego destructor en el sepulcro de don Gonzalo. Alfredo Rodríguez López considera que el fuego y sus manifestaciones como hachas, llamas, cirios, sol, son parte del estilema 'estrella', típico del autor del *Burlador de Sevilla* o *Tan largo me lo fiáis* (1988: 389 y ss.).

La estructura contrapuesta de luz y oscuridad en *El Burlador de Sevilla* ya fue observada por Manuel Durán y Roberto González Echeverría, quienes la consideraron simbólica de virtud y vicio, con el triunfo final y apoteósico, según ellos, de la luz sobre la oscuridad (1971: 207). Ruiz Ramón señaló que la obra está estructurada sobre el principio de bipolaridad a todos los niveles –doble título, dobles burlas, doble cena, etc. (1997: 267 y ss.)– e igualmente Heinrich Bihler señaló las constantes antítesis de la obra, entre ellas el uso típicamente barroco del claroscuro (1964: 215). Por el predominio de la oscuridad envolvente contrastada por brotes de luz, sería congruente trazar un paralelo iconográfico entre el *Burlador de Sevilla* y el estilo pictórico más en boga en ese momento en España, el tenebrismo. Este estilo, cuyo representante emblemático es el pintor italiano Caravaggio, consiste en el contraste violento entre luz y oscuridad o, en otras palabras, en una forma extrema de claroscuro. Por los mismos años en que aparece *El Burlador de Sevilla*, hacia 1620, el caravaggismo o naturalismo tenebrista era la escuela pictórica española predominante, observable en pintores como, entre otros, Ribera, Ribalta, Sánchez Cotán y en el Velázquez de la primera época.

Las funciones dialógicas entre tenebrismo y literatura han sido aplicadas en algunos casos de estudios interartísticos. Se ha encontrado un paralelo con el claroscuro de Rembrandt en el vigoroso contraste entre luz y tinieblas de *Paraíso Perdido*, de John Milton, y se ha considerado, aunque más metafóricamente, el tenebrismo del *Polifemo* de Góngora, de la *Canción de Roldán*, y el claroscuro de *Lazarillo de Tormes* y del teatro de Calderón de la Barca (Martz 1995: 231; Hornedo 1961: 479; Howe 1988: 229, 230; Satake 1988: 12; Paden 1989: 340). Esto no implica siempre una influencia directa de la pintura en la literatura, sino que se trataría de una afinidad o congruencia. Charles P. McLane se basa en que Bakhtin no limitó su concepto de cronotopo a la literatura, sino que lo concibió como extensivo a otras artes y especialmente a la pintura –observación ya señalada por Janice Best (1994: 291)– para trazar un paralelo iconográfico entre los textos picarescos y la obra del pintor italiano Alessandro Magnasco. En su tesis *Alessandro Magnasco and the Painterly Picaresque*, Charles Preston McLane sugiere que los textos picarescos y la obra pictórica del pintor italiano Alessandro Magnasco son contrapartidas de una misma iconografía picaresca, y que la picaresca puede manifestarse tanto como literatura o como pintura (2006: 31). Aquí habría que entender la asociación de *El Burlador de Sevilla* y su contraste de luz y oscuridad con el tenebrismo pictórico desde la observación también de afinidades iconográficas y asociaciones dialógicas y no realmente en términos *ecfrásticos* de descripción literaria de obras pictóricas o plásticas.

A la inversa, se ha propuesto que el estilo tenebrista de Caravaggio estuvo fuertemente influenciado por el teatro y por representaciones dramáticas populares que él presenció personalmente en Italia, y en el antiguo reino de Nápoles. Especialmente Kathy Johnston-Keane menciona una serie de representaciones o tradiciones teatrales nocturnas con luz artificial como el ‘entierro’ de Milán, las procesiones de Sacro Monte en Lombardía o los autos sacramentales. En el tradicional ‘entierro’ de Milán se representaban cuadros narrativos de la Pasión como la Agonía en el Huerto, Ecce Homo, la Cruz y el Sepulcro, todo de ello de noche y a la luz de antorchas. Según Kathy Johnston-Keane, el tenebrismo de Caravaggio habría recogido las convenciones técnicas de estas representaciones nocturnas iluminadas por antorchas o linternas, como el uso de dramática luz lateral que resalta sobre fondos planos y oscuros. Un cuadro que recogería muy bien la teatralidad de Caravaggio influenciada por representaciones como el ‘entierro’ de Milán sería *El prendimiento de Cristo* (2010: 91 y ss.). Aunque ciertamente cualquier asociación entre Cristo y el Marqués de la Mota sería extremadamente repelente, la verdad es que podríamos encontrar la misma afinidad iconográfica también en las escenas del arresto del marqués en el *Burlador* pues encontramos igualmente oscuridad envolvente, guardias que salen con hachas a prender al marqués y la comitiva fúnebre del comendador.

Si pasamos al significado simbólico del contraste entre luz y oscuridad, al igual que en *Paraíso Perdido*, de Milton, se ha entendido el contraste tenebrista de luz y tinieblas como simbólico de bien y mal (Martz 1995: 223), se ha encontrado también una metáfora similar en *El Burlador de Sevilla*, y se ha insistido en el lado luciferino o infernal de don Juan, ya sea cristiano o pagano. Alfred Rodríguez y Charles Burton notan la asociación de don Juan con el demoníaco Leviatán, la bestia apocalíptica que, como él, sale del mar (1992: 234-236). Para Maldonado de Guevara, don Juan es «un numen oscuro y tenebroso, de vocación subterránea» y «el fuego en que se abrasa don Juan representa a Vulcano» (1952: 111). Sin embargo, María Rzepińska observa que la noche y la oscuridad no siempre han tenido un significado maligno y como prueba de ello, señala que la ‘noche oscura’ de San Juan de la Cruz es de carácter místico y menciona que la ‘nigredo’, como parte inicial del proceso alquímico de la piedra filosofal, tiene un valor positivo (1986: 100 y 112). La ‘noche serena’ de fray Luis de León no sería tampoco maligna en absoluto, sino nostálgica de la divinidad.

En *El Burlador de Sevilla*, la invitación a la oscuridad no es solo susceptible de connotaciones teológicas sino también sociales. Si por un lado los poderosos operan de manera clandestina y amparados en la oscuridad, las escenas diurnas más destacadas son las de dos personajes plebeyos: Tisbea y Arminta, que aparecen como víctimas. El texto del *Burlador de Sevilla* surge en un contexto histórico de corruptelas y asoma de manera inevitable que los Tenorio y los personajes del siglo XIV de la obra son una refracción de los personajes históricos del siglo XVII y que evocan la sombra del duque de Lerma, el duque de Uceda, Felipe III u otros. «¡Esto mis privados hacen!» (2860) exclama un estupefacto rey Alfonso XI cuando escucha todas las fechorías de don Juan. Según Bartolomé Bennassar, prácticamente todo el siglo XVII España estuvo gobernada por un valido (2004: 26). Felipe III, por la cédula de 1612, concedió al duque de Lerma plenos poderes que le equiparaban al soberano y tuvo más tarde que contrarrestarla con otra cédula en 1618. Los posicionamientos de los intelectuales españoles ante la figura del valido o privado siguieron tres líneas, como indicó Francisco Tomás y Valiente: los que estaban a favor del valido, como Pedro Maldonado y Vicente Mut; los que admitían la figura del valido, pero con poder limitado y supeditado al rey, como Quevedo y Saavedra Fajardo, y los que rechazaban la figura del valido, como Juan de Santamaría y Pedro Portocarrero (1982: 130 y ss.). En este sentido, podríamos alinear *El Burlador de Sevilla* con obras literarias que critican la intervención desproporcionada del valido, como *Política de Dios*, de Quevedo y *El siglo pitagórico*, de Antonio Enriquez Gómez.

Desde esta perspectiva la frase ‘antípodas del sol’ cobraría un significado más preciso. Si nos fijamos en el contexto,

Estando yo son su alteza
tratando ciertos negocios
—porque antípodas del sol
son siempre los poderosos— (283-286)

el 'yo' que recalca don Pedro Tenorio permitiría también interpretar que en realidad está haciendo una contraposición entre él y su alteza en el sentido de que se percibe a sí mismo como poderoso y al monarca como sol². Es decir, como buen 'poeta de la mentira', su frase, y sobre todo su actuación, denotaría que él es un poderoso que se opone al rey y que se posiciona por ello mismo en las 'antípodas del rey', y es obvio que en sus actos traiciona al rey repetidamente. Esto queda reforzado por su mención acto seguido de los gigantes o titanes que se atreven al cielo y su alusión a su sobrino como uno de ellos y como hombre poderoso. Por esto, cabría interpretar 'antípodas del sol' en el mismo sentido que Quevedo usa la metáfora del sol en *Vida de Marco Bruto* para referirse a la relación entre el rey y sus ministros o privados:

Esclarecido y digno maestro de los monarcas es el sol: con resplandeciente dotrina los enseña su oficio cada día, y bien clara se la da a leer escrita con estrellas [...] Mas en la cosa que más importa a los monarcas imitar al sol, es en los ministros que tiene, en quien se sustituye. Delante del sol ningún ministro suyo aparece ni luce; no porque los deshace, que fuera crueldad o liviandad, sino porque los desaparece en el exceso de luz, que es soberanía. (2002a: s/n)

También en *Política de Dios* Quevedo previene al monarca sol / estrella contra los malos ministros con estas lecciones «*en traje de meteoros*» como él las llama:

¿Qué es un rey? Una estrella del cielo que alumbra la tierra, norte de los súbditos, con cuya luz e influencia viven [...] Todos los reyes Señor, son estrellas del sol Cristo Jesús; familia suya son resplandeciente [...] Señor, estése la estrella en el lugar que Dios la dio; y al pozo del abismo antes le añada cerraduras, que le abra. Si se baja del cielo al pozo, ved, Señor, que subirá el humo que os anochezca y os quite el sol y os borre el aire. Ministros que son bocanadas del pozo del abismo, bien están debajo de llave y debajo de tierra: no deis poder de escorpiones, ni aguardéis de tales simas otra cosa que plagas y langostas. (2002b: s/n)

El significado de antípodas del sol como poderosos perpetradores de injusticias queda reforzado por la segunda mención de 'antípoda del sol' en boca de Isabela, ya que se está refiriendo a la burla a la que la sometió don Juan por medio del engaño e injustamente:

¡Oh riguroso empeño
de la verdad! ¡Oh máscara del día!
¡Noche al fin, tenebrosa,
antípoda del sol, del sueño esposa! (2118-2121)

Es también otro de los abundantes símiles troyanos en la obra, por cuanto que don Juan, como «caballo griego» (614), ataca valiéndose de la indefensión de la víctima, la cual, como Troya, se halla desprevenida y sepultada en el sueño u oscuridad de la noche, según la imagen virgiliana³. Evoca también la imagen homérica del sueño como engaño, como el sueño engañador enviado por Zeus a Agamenón en el canto II de *La Iliada* y la percepción por Isabela de don Juan como tal.

Está en la naturaleza de don Juan, bravucón y jactancioso, no dar muestras de miedo, sentimiento que considera necio y villano e indigno de su honor de sangre. Observamos esta actitud con insistencia en el segundo tiempo de la obra desde que comienza el episodio del Convidado de Piedra con la baladronada de la invitación a cenar a la estatua del comendador. Cuando don Gonzalo se presenta en casa de don Juan, mientras Catalinón y los otros criados de don Juan tiemblan de terror, don Juan expresa su desprecio por el necio temblar y el necio y villano temor, y responde desafiante al comendador cuando le pide: «Dame esa mano, no temas. / ¿Eso dices? ¿Yo temor? / Si fueras el mismo infierno/ la mano te diera yo» (2471-2474). Sin embargo, justo tras su primera entrevista con el comendador, don Juan siente un profundo pavor que intenta superar. Para cuando acude a la segunda cena, don Juan ha recuperado su habitual fanfarronería:

² La percepción de Robert ter Horst es diferente: "The king and the Spanish ambassador are antipodal to the light of day" (1996:5).

³ «invadunt urbem somno vinoque sepultam», Eneida 2 v. 265.

D. GONZALO Para cenar
 es menester que levantes
 esa tumba.

D. JUAN Y si te importa,
 levantaré esos pilares. (2731-2734)
 [...]

D. GONZALO Dame esa mano;
 no temas, la mano dame.

D. JUAN ¿Eso dices? ¿Yo temor?
 ¡que me abraso! ¡No me abrases
 con tu fuego! (2775-2789)

Don Juan cae muerto, y el sepulcro se derrumba entre llamas y con gran estruendo. Al igual que en *la cena del rey Baltasar*, tanto bíblica como calderoniana, la mano de fuego de Dios, reaparece, sentencia y castiga en la cena del Convidado de Piedra. Según María Rzepińska, la oscuridad de tenebristas como Caravaggio y Rembrandt era simbólica de una nueva estética en la que la oscuridad cobra valor positivo como en la alquimia (1986: 112). En igual sentido, Joel Slotkin considera que *Paraiso Perdido* de Milton refleja el claroscuro agustiniano, en el cual el mal y el bien forman parte del mismo plan divino global (2004: 101). El tenebrismo del *Burlador de Sevilla*, con sus ‘antípodas del sol’ y el ‘justo castigo del cielo’ (2889), parece resolverse al final dentro un plan teocrático que se remonta sobre todo y todos y teatralizado con luz y tinieblas.

Bibliografía

- BENNASSAR, Bartolomé (2004): *La España De Los Austrias (1516-1700)*. Barcelona: Crítica.
- BEST, Janice (1994): “The Chronotope and the Generation of Meaning in Novels and Paintings”, en *Criticism*, vol. 36, n.º 2, pp. 291-316.
- BIHLER, Heinrich (1964): “Más detalles sobre ironía, simetría y simbolismo en El Burlador de Sevilla de Tirso de Molina”, en Frank Pierce (ed.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 213-218.
- DURÁN, Manuel, GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1971): “Luz y oscuridad: La estructura simbólica de El burlador de Sevilla”, en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, pp. 201-209.
- HOWE, Elizabeth T. (1988): “Chiaroscuro in the Lazarillo de Tormes”, en *Bulletin of Hispanic Studies* 65, pp. 229-235.
- HORNEDO, Rafael M. de (1961): “Tenebrismo, gongorismo y barroquismo”, en *Razón y Fe: Revista Hispanoamericana de Cultura*, 164, pp. 477-480.
- JOHNSTON-KEANE, Kathy (2010): *Caravaggio’s Drama: Art, Theater, and Religion during Italy’s “Spanish Age”*. Ann Arbor: University of Pittsburgh.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco (1952): “Dolo malo y bueno (El burlador en la noche)”, en *Revista de estudios políticos* 63, pp. 61-118.
- MARTZ, Louis (1995): “‘Hail Holy Light’: Milton, Rembrandt, and the Protestant Baroque”, en Aldo Scaglione y Gianni Eugenio Viola (eds.), *The Image of the Baroque*. New York: Peter Lang, pp. 221-240.

MCLANE, Charles P. (2006): *Alessandro Magnasco and the Painterly Picaresque*. Ann Arbor: The Florida State University.

MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, en Ignacio Arellano (ed.), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h6h4> (01/11/2019).

PADEN, William D. (1989): “Tenebrism in the Song of Roland”, en *Modern Philology*, vol. 86, n.º4, pp. 339-356.

QUEVEDO, Francisco de (2002a): Vida de Marco Bruto. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc8287>> (01/11/2019).

— (2002b): *Política de Dios y gobierno de Cristo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc028s4>> (01/11/2019).

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1988): “La semiosis de la estrella en *El burlador de Sevilla*”, en Universidad de Oviedo (ed.), *Investigaciones semióticas*, II: Lo teatral y lo cotidiano. Asociación Española de Semiótica, pp. 389-407.

RODRÍGUEZ, Alfred, BURTON, Charles M. (1992): “Algo más sobre el satanismo del Don Juan de Tirso”, en *Neophilologus*, vol. 76, n.º 2, pp. 234-236.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1992): *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

— (1997): *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra.

RZEPÍŃSKA, Maria, MALCHAREK, Krystyna (1986): “Tenebrism in Baroque painting and its ideological background”, en *Artibus Et Historiae*, vol. 7, n.º 13, pp. 91-112.

SATAKE, Kenichi (1988): “Luz y oscuridad en el teatro de Calderón”. Ann Arbor: University of Illinois at Urbana-Champaign; 1988.

SLOTKIN, Joel (2004): “Poetic Justice: Divine Punishment and Augustinian Chiaroscuro in Paradise Lost”, en *Milton Quarterly*, vol. 38, n.º 2, pp. 100-127.

TER HORST, Robert (1996): “Epic Descent: The Filiations of Don Juan”, en *Modern Language Notes*, vol. 111, n.º 2, pp. 255-274.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (1982): *Los Validos en la monarquía española del Siglo XVII: Estudio Institucional*. Madrid: Siglo Veintiuno.