

La ironía genérica: la conjugación ingeniosa de aislamiento e integración en *El burlador de Sevilla*

James A. Parr
Universidad de California

En el estudio preliminar de su antología, *Teoría de los géneros literarios*, observa M. Á. Garrido que «después de todos estos siglos, los géneros siguen siendo una cuestión fundamental de la Teoría de la literatura» (p. 20). A continuación, cita la opinión de J. M. Díez Taboada de que «la división por géneros es [...] la más intrínseca de cuantas se pueden establecer en la Literatura» (p. 25). Los conceptos de modo y género son fundamentales, tanto para la comprensión de los textos como para su debida apreciación estética. Lo importante, me parece, no es encasillar a los textos de una manera positivista sino más bien enfocar la dinámica de los mismos, o sea, las interrelaciones de las varias tendencias genéricas identificables en un texto determinado, digamos *El burlador de Sevilla*.

Se ha dicho que *El burlador* es un texto híbrido, un texto sintético si se quiere, por su manera de combinar lo trágico y lo cómico. En realidad, es un texto sincrético, porque además de estas dos tendencias genéricas, tragedia y comedia, hay que tomar en cuenta dos vertientes más. Me refiero a la lírica y la sátira. Cuando digo «lírica» estoy pensando ante todo en el sentido prístino del vocablo y, por tanto, en los comentarios del coro, por ser cantados, o entonados, con acompañamiento musical. Hay también trozos considerables de un lirismo innegable, como, por ejemplo, el largo soliloquio de Tisbea. La sátira se manifiesta no sólo en la caracterización de los cortesanos y privados –con la excepción de don Gonzalo– sino también en la presentación de los aldeanos de Dos Hermanas, especialmente «doña» Aminta y compañía. No hay que decir que, en esta obra, la lírica complementa lo trágico, mientras que la sátira refuerza lo cómico. Es más: la sátira puede tener un efecto catalítico, fomentando la síntesis de los géneros. Muchas obras satíricas evidencian cierto

hibridismo genérico, como observa Alastair Fowler (p. 188). Me parece que es precisamente el caso de *El burlador*.

La comedia, como género literario, no es sinónima de la farsa, ni de los elementos que sólo sirven para provocar la risa, como, por ejemplo, la cobardía y la escatología del gracioso. Como intuía muy bien Henri Bergson, una persona que se porta como autómatas, repitiendo gestos o acciones de una manera mecánica, es también risible. Así se porta don Juan. Se repite de una manera que raya en automaticidad. Finge ser otro con las nobles y les promete la mano a las humildes. Es siempre la misma estratagema. Aunque son pocos los casos escenificados en la obra originaria –quedándose muy corto el burlador de las dos mil conquistas de su reencarnación dieciochesca– son suficientes, no obstante, para establecer el patrón y subrayar el aspecto repetitivo. Si fuéramos a prolongar la acción, digamos hasta los veintiún actos de *La Celestina*, quedaría claro lo mecánico de su comportamiento. Así es que el protagonista de una acción que tiende claramente hacia la tragedia no se escapa de la ironía, como tampoco se escapará de la justicia divina. Otro personaje expuesto a la ironía es Tisbea, por su retórica inverosímil. Los humildes que pecan contra el decoro corren el riesgo de ponerse en ridículo. Se puede imaginar una sonrisa en la cara del discreto, como mínimo, al escuchar hablar a una pescadora como si fuera una princesa.

Aunque es imprescindible matizar siempre, creo que se puede identificar la esencia de la tragedia en términos del aislamiento del protagonista de la sociedad. El aislamiento puede tomar varias formas: el destierro, la muerte o la condena al infierno son tres posibilidades, en orden ascendente de severidad. El exilio inicial del burlador, en Nápoles, dista mucho de ser severo. Sirve de anticipo y anuncio, de todas maneras, del aislamiento inapelable que le espera al final, junto con el exilio, un tanto risible, a Lebrija. Se puede decir que la separación de don Juan de la sociedad sevillana sirve de marco, entonces, a la acción que protagoniza. Esa separación significa, en cierta medida, el aislamiento de sí mismo, ya que su lugar de origen forma parte de su ser. Es, después de todo, el burlador de Sevilla.

Para calificar de tragedia al *Burlador de Sevilla*, el protagonista tendría que ser héroe, y no lo es; tendría que personificar valores positivos, y no lo hace; y su sufrimiento tendría que ser desproporcionado en relación con sus delitos, y no lo es. Un antihéroe no puede inspirar respeto porque es la inversión de todo lo positivo, heroico y noble, y el castigo que recibe se lo merece plenamente. Don Juan no satisface los requisitos más básicos del héroe trágico. El clímax, centrado en el hundimiento de la capilla, puede que sea muchas cosas: desastroso, funesto, admirativo, inaudito, etc., pero trágico, me parece que no lo es.

Márquez Villanueva ha llegado a una conclusión parecida con respecto al personaje, fijándose en el ritornelo de «Tan largo» o «Qué largo me lo fiáis». Opina Márquez que «concentran esas pocas palabras la estrategia voluntaria

que hace de don Juan lo contrario de un personaje trágico» (p. 56). Una vez más, en el «Qué largo me lo fiáis» salta a la vista el aspecto repetitivo, el automatismo subrayado por Bergson –el ritornelo se repite diez veces– lo que introduce una nota cómica dentro de la inexorabilidad, incrementando así la tensión entre tragedia y comedia, efectivamente socavando el tono trágico.

Sin embargo, es evidente que hay una trayectoria vital que anticipa y anuncia el clímax desastroso, como también una serie de asociaciones con serpientes y el diablo, una serie de amonestaciones que contribuyen a su manera a la sensación de inevitabilidad, una especie de coro griego y una simetría temible y fatal como ha señalado Daniel Rogers, todo lo cual tiende hacia la tragedia, pero sin cumplir nunca con lo que se sigue insinuando como posibilidad. Este prometer sin cumplir es una dimensión básica de la dinámica entre tragedia y comedia en la obra. La pista falsa es una faceta importante de la dinámica del género literario que designamos tragicomedia, como veremos.

Bueno; la comedia, a diferencia de la tragedia, suele presentar casos de integración en la sociedad, todo lo contrario del aislamiento trágico. La integración se logra comúnmente por la promesa o la celebración de las nupcias del protagonista y, a veces, de varios personajes más.

En *El burlador de Sevilla*, el desenlace cómico sigue al clímax cuasi trágico. El protagonista no participa en la integración de los jóvenes supervivientes, simbolizada por las bodas anunciadas, ni tampoco en la formularia restauración del orden perturbado, porque queda aislado, desterrado en la mayor medida posible. Un aislamiento mayor es apenas concebible. Lo más notable del desenlace, sin embargo, es la nota cómica, de integración a la sociedad por las bodas pendientes y el darse cuenta de que todo ello se debe a la desaparición del elemento rebelde, la causa del caos, el luciferino don Juan Tenorio. Así es que el desastre personal del burlador tiene como resultado la armonía y la integración. Esto es así porque se subordina lo desastroso a lo cómico, subrayando, me parece, la preferencia por lo cómico del ingenio homenajeadado aquí, en este coloquio.

Hay otra dimensión de lo cómico implícita en la interpretación del clímax proporcionada por L. Vázquez. Para él, el destino de don Juan es el purgatorio y no el infierno. Es decir, no se condena (pp. 284-85). Si es así, queda abierta la posibilidad de la integración después de todo, dándonos, como corolario, la posibilidad de un desenlace cómico en algún futuro indeterminado. La integración, en este caso, no tendría que ver con el matrimonio sino con la incorporación, por fin, al rebaño del Buen Pastor. De ser así, el ingenio cómico del mercedario alcanzaría alturas insospechadas e inusitadas. Además, serviría para confirmar, si hacía falta, la imposibilidad de la tragedia en la era cristiana, ya que todo lo aparentemente trágico queda relegado a un segundo plano, subordinado y, a fin de cuentas, incorporado a la divina comedia trascendente.

Sea como fuere, me parece que donde mejor se despliega el ingenio cómico de Tirso es en su fina ironía. Considero a la ironía un ingrediente típico de la

sátira. Mejor dicho, sirve la ironía de índice, de indicio de la sátira. Es uno de los varios ingredientes de la sátira. Igual que la sátira, la ironía es más bien un modo, o una modalidad, que un género, porque puede manifestarse en casi todos los géneros literarios. Tiene más que ver con la presentación del asunto, con el tono característico y con la orientación de la obra. Es algo que informa la obra, algo que a veces permea la obra, pero no es precisamente un componente estructural. Es más sutil. Algunas estructuraciones pueden revelar su existencia en la obra, sin embargo, como intentaré demostrar ahora.

Para hacerlo debidamente, permítanme situar el texto en su contexto genérico, el contexto del género literario al que pertenece, la tragicomedia. Como es bien sabido, Lope de Vega, al intentar justificar esa forma escandalosa en su *Arte nuevo*, pone más énfasis en la *mimesis*, la imitación de la naturaleza, que en el arte como tal, diciéndonos que «buen ejemplo nos da naturaleza», o sea la vida cotidiana, de la mezcla de tragedia con comedia. De la práctica, de cómo se ha de llevar a cabo en una acción representada, no dice gran cosa. Aunque parece ser una formulación empírica, basada en la realidad circundante, se queda ahí flotando en el aire, como pura *theoria*, sin nada de *praxis*, en cuanto al arte dramático. No es comparable con lo que dice sobre la métrica, entonces, porque en ese caso sí da ejemplos ilustrativos sacados de la práctica.

Para saber qué hacen los dramaturgos en la práctica, hay que fijarse en los textos mismos. En *Fuenteovejuna*, por ejemplo, hay algo de la misma dinámica que hemos notado en *El burlador de Sevilla*. Después de un clímax desastroso para uno de los personajes principales, el comendador, hay un desenlace relativamente largo que subraya la solidaridad de los vecinos y culmina en la integración típica de los amantes y la restauración del orden perturbado.

Un título de paralelos más interesantes, porque empieza a acercarnos a lo fundamental, es *El caballero de Olmedo*. Si en *Fuenteovejuna* se combinan el aislamiento del comendador y la promesa de las nupcias de Laurencia y Frondoso, en *El caballero* Lope va a dar un paso más, presentando un caso de lo que he dado en llamar «ironía genérica», o sea la yuxtaposición juguetona de esas dos tendencias antitéticas –aislamiento e integración– hacia el final de la obra. Es irónica la yuxtaposición porque una de las posibilidades, la que transformaría la obra en comedia, es tan evidentemente irrealizable en ese momento. Es una pista falsa. En *El caballero* se dan la mano ironía genérica e ironía dramática, puesto que el público ya está enterado del asesinato; sabe más que Inés y su padre.

Vayamos por partes. Conspiran la envidia, los celos, el imperativo territorial, el resentimiento, el orgullo herido y la cobardía en el acecho y asesinato del caballero. También el destino, claro está, ya que la obra es la dramatización de un episodio histórico-legendario bien conocido y, dentro de la acción representada, contribuye también la falta de prudencia por parte del protagonista. Entran en juego toda una serie de factores, cada uno influyente a su manera, y en conjunto decisivos, así que sería un error atribuir la muerte de

don Alonso a un solo factor, digamos la falta de prudencia manifestada en los medios poco honestos que emplea para ponerse en contacto con Inés.

Atribúyase al motivo que sea, o al conjunto, el hecho es que Alonso es asesinado, quedándose por tanto aislado de una manera radical de la sociedad de los vivos e imposibilitando su participación en las bodas que planean, inocentemente, Inés y su padre en la escena siguiente. Esta yuxtaposición, en escenas sucesivas, del clímax trágico y el anticlímax cómico –con su promesa falsa de regocijo e integración– sirve para delinear y expresar la ironía genérica a la que me refería antes. Representa, a mi modo de ver, un avance sobre *Fuenteovejuna*, porque el tratamiento de lo trágico y lo cómico es mucho más sutil y, también, más socarrón. A través de esa nueva *ars combinatoria* el poeta les guiña el ojo a los discretos –no a los necios, desde luego– haciéndoles ver que sabe no sólo conjugar los dos géneros tradicionales, como había hecho en *Fuenteovejuna*, sino también «jugar-con» ellos, insinuando la posibilidad de lo imposible, un desenlace cómico para el protagonista de una obra trágica.

Tirso de Molina, gran admirador y defensor de Lope, hace algo parecido en *El burlador*, con unas variantes interesantes. Se le ofrecen a don Juan dos opciones hacia el final: cenar con el convidado de piedra, en la capilla, o cenar con Isabela y el rey de Castilla, en palacio, celebrando sus nupcias con ella. Si hubiera optado por la cena nupcial, es probable que la obra tuviera un final muy diferente, de integración del delincuente en la sociedad, simbolizada por su aceptación de las responsabilidades inherentes al matrimonio. Pero la verdad es que, siendo él quien es, la única opción viable es la que escoge. La cena hipotética en palacio sólo sirve para insinuar la posibilidad de otro imposible, un desenlace cómico para él, en este mundo, no en el más allá. A diferencia de don Alonso, el desenlace cómico es aún factible, en teoría al menos, porque no yace muerto todavía, como éste. Es, por tanto, una muestra finísima de la ironía genérica. Me parece probable, además, que tanto Lope como Tirso se daban cabal cuenta de lo que estaban haciendo en ambos casos. *El burlador de Sevilla*, entonces, ha integrado dos variantes típicamente lopescas de la tragicomedia, la pista falsa del desenlace cómico para el protagonista, como en *El caballero de Olmedo*, con toda la ironía relativa a tal procedimiento y, a la vez, un auténtico desenlace cómico para los supervivientes, como en *Fuenteovejuna*.

Voy a citar sólo un ejemplo más, para confirmar el hecho de que sí sabían los dramaturgos qué hacían al yuxtaponer casos de aislamiento con otros de integración. Se trata de un texto editado a nombre de Lope, *El médico de su honra*, uno de tantos refundidos por Calderón. Este drama de honor sangriento nos proporciona otra variante del género. Si en *La Celestina* –remontándonos a los orígenes del género en la Península– el concepto de tragicomedia gira en torno a la fusión en una sola acción de las dos capas sociales asociadas desde la antigüedad con la tragedia y la comedia, *Fuenteovejuna* nos va a dar las mismas dos capas, añadiendo el desenlace cómico, después del asesinato colectivo. *El caballero de Olmedo* hace patente la ironía genérica con su clímax trágico, el

asesinato de don Alonso, seguido del anti-clímax potencialmente cómico en la escena siguiente. Y *El burlador* ostenta paralelos tanto con *Fuenteovejuna* como con *El caballero de Olmedo*. Pero *El médico de su honra* presenta el asesinato de una víctima inocente, a manos de un médico contratado por su marido, y luego las nupcias de éste con otra. La participación del protagonista en el desenlace cómico hipotético de *El caballero de Olmedo* y *El burlador de Sevilla* se hace real. Lo imposible se hace posible. A diferencia de *Fuenteovejuna*, donde la muerte es seguida también del matrimonio, después de un intervalo que sirve para prepararlo y justificarlo, aquí el cambio de aislamiento/muerte a integración/matrimonio es abrupto y chocante. Es probable que ofenda las sensibilidades de quienes se fijan ante todo en la víctima, pero si sabemos guardar la debida distancia estética, fijándonos ante todo en la forma, en el juego genérico, nos damos cuenta de que el dramaturgo nos está presentando un caso límite, extendiendo el concepto de tragicomedia hasta sus últimas posibilidades, haciendo que un solo personaje, Gutierre, sea quien se hace responsable del clímax trágico para luego, enseguida, protagonizar el desenlace cómico. La ecuanimidad del gracioso, Galindo, sirve para desnudar los recursos genéricos que está conjugando el poeta en la versión original: «Aquí hay una boda / con un entierro, señores; / esto es abreviar parolas» (BAE, 212, p. 159). Las voces claves, boda y entierro, se asocian lógicamente con los dos géneros pertinentes, comedia y tragedia, integración y aislamiento.

Este breve recorrido servirá, creo, para proporcionar un contexto genérico para la obra que nos interesa aquí. Los factores que entran en juego para hacer de la obra una tragicomedia son varios. Hay representantes de las dos capas sociales asociadas desde la antigüedad con la tragedia y la comedia, nobles y plebeyos, respectivamente. Hay una acción centrada en los abusos del burlador que tiende claramente hacia un final funesto, el que conducirá, a su vez, a un desenlace cómico, de integración, para los supervivientes. Tenemos también la ironía genérica que resulta de la yuxtaposición socarrona, premeditada sin duda, de las bodas hipotéticas del protagonista con su muerte real.

A modo de conclusión, me parecen justificadas tres observaciones: a) *El burlador de Sevilla* es un tipo de tragicomedia, uno de los cuatro que he señalado. Su dinámica se encuentra en la yuxtaposición irónica, y hasta socarrona, de la muerte real y las nupcias hipotéticas del protagonista, hacia el final. Por esta dimensión, tiene más en común con *El caballero de Olmedo* que con ninguno de los demás títulos mencionados, aunque comparte con *La Celestina* el esquema básico de la mezcla de las capas altas y bajas de la sociedad, y con *Fuenteovejuna* el desenlace cómico después de la muerte del malhechor; b) indagando un poco más en las proporciones que entran en juego en esa dinámica, me parece que predomina lo cómico sobre lo trágico; esto es así en gran medida por los elementos subversivos que hemos indicado, sobre todo la ironía y el aspecto repetitivo, pero tomando en cuenta también el hecho

elemental de que don Juan nunca alcanza la estatura de un héroe trágico; c) hay que reconocer, empero, que la perspectiva que he adelantado es más moderna que antigua y que para los antiguos, y probablemente para Tirso y sus coetáneos, *El burlador* sería más bien trágico, no tanto por el clímax admirativo, ni mucho menos por el desenlace que sigue, como por ser obra seria. Uno de los puntos fundamentales de F. L. Lucas en su libro, *Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, es que para los antiguos «tragedia» y «drama serio» eran sinónimos. Para Ignacio Arellano la vertiente de la comedia nueva ejemplificada en *El burlador* es más bien «comedia seria» (p. 342), sinónima de drama serio, me parece, aun descontando lo trágico.

El término que acuñé hace algunos años, «ironía genérica», me parece que capta y refleja bastante bien la dinámica de la obra. Es una ironía muy especial que llega a su apogeo hacia el final de la obra, por la yuxtaposición aparentemente socarrona de dos desenlaces posibles –uno de ellos una pista falsa– lo cual sirve para destacar un procedimiento en marcha desde el principio de la acción: la conjugación de tendencias cómicas con otras de índole más bien trágica. Lo que da al fenómeno su aspecto irónico es la postura juguetona que pone de manifiesto, evidenciada por la pista falsa que introduce el poeta en ese momento decisivo, insinuando la posibilidad de un desenlace de integración y regocijo (un imposible) en lugar del sufrimiento y aislamiento que tan evidentemente le esperan al protagonista. Es una ironía muy especial además porque, a diferencia de otros conceptos globales, y más nebulosos, como la ironía romántica o la ironía dramática o la distancia irónica, se fundamenta exclusivamente en estructuraciones objetivamente verificables dentro de la obra. La ironía genérica no es un término prescriptivo, sino descriptivo. No depende de la recepción, sino de la percepción. No tiene que ver con las emociones, sino más bien con el intelecto. Si hay una especie de catarsis en este caso, no tendrá que ver con la purificación del temor y la compasión –respuesta afectiva imposible de comprobar, de todas formas, y un tanto inverosímil en el caso de la lectura silenciosa– sino, al contrario, con la apreciación estética y el placer intelectual que se deriva de apreciar también que el poeta está manipulando, lúdicamente, los desenlaces típicos de los dos géneros dramáticos en cuestión, la tragedia y la comedia, guiñándole el ojo al discreto a lo largo de la obra, pero más que nunca hacia el final. Es una catarsis intelectual, accesible y comprensible sólo al discreto. Quedan excluidos los necios y, de ser posible, en el caso de Tirso, los envidiosos también.

Para terminar, se acordarán de la alegoría en miniatura de la introducción a *Los cigarrales de Toledo*. A fin de conseguir el premio, Tirso, el humilde pastor de Manzanares, sube la «palma altísima, sobre cuyos últimos cogollos estaba una corona de laurel» (pp. 200-201), con la ayuda de dos alas. En la una está inscrito *Ingenio*, y en la otra, *Estudio*. Las dos alas son complementarias e interdependientes. Con una sola no se alcanza el premio, pero si el ingenio funciona en armonía con el estudio, todo es posible. En *El burlador de Sevilla*

se mezclan y se funden comedia y tragedia, sátira y lírica, ingenio cómico y estudio serio. Del crisol emerge una *rara avis* digna del distintivo de «obra maestra».

OBRAS CITADAS

Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Bergson, H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, F. Alcan, 1900.

Calderón de la Barca, P., *El médico de su honra*, Madrid, BAE, 212.

Fowler, A., *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1982.

Garrido, M. Á., ed., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.

Lucas, F. L., *Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, New York, Collier, 1962.

Márquez Villanueva, F., *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad, 1996.

Parr, J. A., «Tragicomedia», en *Guía del teatro del Siglo de Oro*, ed. Frank P. Casa, Madrid, Castalia, 1998 (en prensa).

— «La tragicomedia y otras tendencias genéricas del XVII», en *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 159-71.

— «From Tragedy to Comedy: Putting Plot(ting) in Perspective», en *After Its Kind: Approaches to the «Comedia»*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 93-104.

Rogers, D., «“Fearful Symmetry”: The Ending of *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 1964, pp. 141-59.

Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. L. Vázquez, Madrid, revista *Estudios*, 1989.

— *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.