

El cortesano endiosado: espectáculos paganos en *El burlador de Sevilla*

The Deified Courtier: Pagan Spectacles in El burlador de Sevilla

Frederick A. de Armas

University of Chicago
Dept. of Romance Languages and Literatures
1115 E 58 St.
60637 Chicago, IL, EE.UU.
fdearmas@uchicago.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 1.1, 2013, pp. 173-184]

Recibido: 19-02-2013 / Aceptado: 25-02-2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.01.12>

Resumen. Este ensayo trata del disfraz pagano utilizado en comedias y fiestas cortesanas del Siglo de Oro, centrándose en *El burlador de Sevilla*. Don Juan y los que lo rodean acuden a mitos clásicos, endiosándose y reflejando la cultura teatralizada de la corte del Barroco en que los cortesanos se revestían con ropajes paganos. Al metamorfosearse en Júpiter, don Juan nos recuerda que este disfraz se había difundido por las cortes europeas donde reyes y cortesanos se imaginan en un nuevo Olimpo. Don Juan, entonces reta a la sociedad utilizando los mismos símbolos del poder que enaltece a la Casa de Austria. La transformación de don Juan en Júpiter se ve más claramente en Tisbea e Isabela, ambas Europas de este dios/toro.

Palabras clave. Don Juan, Júpiter, Europa, Casa de Austria, metamorfosis, disfraz, Olimpo, toro.

Abstract. This essay looks at pagan disguises utilized in plays and courtly entertainments of the Golden Age, focusing on *El burlador de Sevilla*. Don Juan and all those who surround him, turn to mythology, pretending to be deities and thus reflecting the theatrical culture of the court where the nobility often assumed such pagan guises. When he metamorphoses himself into Jupiter, don Juan reminds us that this particular guise was common in most European courts of the times where courtiers and kings imagined themselves as abiding in a new Olympus. Don Juan, then, defies society, utilizing the same symbols of power that served to exalt the Habsburgs. Don Juan's power of metamorphosis is seen most clearly in Tisbea and Isabela who both play the part of Europa to the god/bull.

Keywords. Don Juan, Jupiter, Europa, Habsburgs, Metamorphoses, Disguises, Olympus, Bull.

Durante el siglo XVII el teatro y la fiesta tenían muchos elementos en común, entre otros, un texto, espectacularidad, polifonía (presencia de música, arte, literatura), vestido y disfraz. Según Díez Borque, el disfraz en el teatro «se basa en la anulación del personaje real por la presentación visual de otro distinto»¹. Ahora bien, en las fiestas y espectáculos hay un segundo modo de disfraz en el que cortesanos y monarcas aparentan ser dioses, emperadores y héroes de la antigüedad pagana acrecentando así su posición y personalidad. Como bien ha explicado Marie Tanner ya para el siglo XVI, los Habsburgos consolidaron su imagen como parte de la leyenda de Troya: no solo se revestían de lo pagano sino que pretendían descender de Eneas², de Augusto César y de Jasón³. Mientras que en las entradas reales y fiestas palaciegas los reyes y cortesanos se convertían en habitantes del Olimpo, el teatro comenzaba a mostrar gran interés por la mitología y así los nobles observaban a los actores que se endiosaban⁴. Crónicas, fiestas y comedias mostraban a los reyes como descendientes de Hércules⁵. La centralidad, luminosidad y poder del rey recordaban la gran luminaria celeste, el Sol/Apolo⁶, o al dios supremo de los romanos, Júpiter.

1. Aquí Díez Borque se refiere al teatro en el que el disfraz parece ser antitético al personaje (dama/labradora). Esta inversión para él es «falacia social... pues el desenlace impone el peso abrumador de la realidad primera y anula las "disidencias"» (1986, p. 25).

2. En su primer gran viaje como príncipe, el futuro Felipe II es representado como Eneas o Ascanio (Tanner, 1993, p. 137). Añade Tanner: «Philip deeded to posterity living proof that the Hapsburg heir was decreed by God to be the Last Descendant of Aeneas. The epithet refers to the advent of millennial peace when, having defeated the heretic and unified the hemispheres in the Christian faith under his rule, the successor of Aeneas yields the terrestrial rule back to Christ, its true sovereign» (1993, p. 145).

3. «Alike in function, the Fleece for Argos, the Penates for Troy, and the Eucharist for the Holy Roman Empire were presences that invested the ruler with a mystical aura and guaranteed the perdurability of the state» (Tanner, 1993, p. 249).

4. Como explica Teresa Ferrer Valls: «El interés cortesano por el teatro parece haberse perpetuado al regreso a España de la emperatriz María en 1581. La *Fábula de Dafne*, comedia pastoril de aparato, fue representada por las damas de la emperatriz ante el príncipe Felipe, futuro Felipe III, y la Isabel Clara Eugenia, a finales de la década de los 80 o a principios de la de los 90» (1993, p. 28). También apunta al *Adonis* y *Venus* de Lope (1597-1603) y *El premio de la hermosura* (1614). En esta última, presentada en el parque de la Villa de Lerma, aparecen el príncipe y futuro Felipe IV como Cupido y la reina de Francia como Aurora (Ferrer Valls, 1993, p. 249). En una fiesta organizada por Lerma en 1617 contamos con fuegos artificiales «un castillo... donde parecía que Júpiter, como desde su soberano alcázar, estremeciendo la tierra, arrojaba los torcidos rayos» (Ferrer Valls, 1993, p. 259).

5. La figura de Felipe II como Hércules aparece en el primer arco que celebra su entrada en Sevilla en 1570: «they linked Seville to an ancient past through Hercules and Betis, the mythical founder of the city» (Ruiz, 2012, p. 97).

6. Aunque la imagen del rey Sol se extiende a través de los reyes españoles de la Casa de Austria, la luminaria llega a su apogeo bajo Felipe IV, el cuarto planeta ptolemaico, o sea, el Sol. Explica Elliott: «The image of Philip as the sun was quickly taken up by court poets and playwrights, and was to provide a central theme for the reign. The sun as the fourth planet seemed a particular appropriate emblem for the fourth King Philip, and the conceit of the 'rey planeta' —the planet king— may already have been hit upon by 1623» (1986, p. 177).

En las últimas dos o tres décadas, la crítica ha intentado despojar a *El burlador de Sevilla* de su estatus literario. Unos han pretendido dejar la obra sin paternidad, cuestionando la autoría de Tirso de Molina; mientras que otros afirman que *Tan largo me lo fiáis* es la primera versión de la obra⁷. Pero nada de esto le afecta ya que se sigue valorando el texto que utiliza, como explica Ignacio Arellano, «certeramente las técnicas de dinamismo y la suspensión, el contraste y las correspondencias, las premoniciones y la ironía dramática»⁸. Añádase que a través de esta obra se diseña el mito de un personaje casi demoníaco que al mismo tiempo suscita cierta admiración al manipular toda una sociedad y sus más altas aspiraciones: el honor, la verdad, la piedad, la salvación del alma, y la autoridad de un padre, de un rey y de un Dios supremo. Este don Juan no es sólo burlador de mujeres, sino de todos los que lo rodean; y se afana por deshacerse de todas las convenciones y obligaciones que lo atan a una cultura contrarreformista⁹.

Aunque aceptando muchas de las visiones del personaje, mi objetivo en este estudio es tratar otro aspecto, la ya mencionada relación del disfraz pagano en comedias y fiestas. Don Juan y los que lo rodean acuden a mitos clásicos, endiosándose y reflejando la cultura teatralizada de la corte en que los cortesanos se revestían con ropajes paganos. Marc Vitse se ha referido a don Juan como un «Héctor de Sevilla»¹⁰, mientras que Américo Castro, Arturo Echevarren y otros han analizado a don Juan como Eneas¹¹. Sin embargo Júpiter como dios y planeta es el que aparece con más frecuencia en la comedia, lo utilizaré para atisbar algunos nuevos significados, desde la cosmovisión de la obra al endiosamiento de don Juan, personaje que lleva al extremo los juegos de la gentilidad¹².

Y como Júpiter era el rey de los dioses, muchos monarcas lo tomaban como ejemplo. Existe una pintura del joven Luis XIV de Francia vestido como Júpiter¹³. Vemos aquí que un jovencillo juega a ser Júpiter para endiosarse ante sus súbditos y revestirse del poder de un dios. En la pintura, parece como si los rayos fueran

7. Es bien sabido que esta comedia existe en dos versiones. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* atribuido a Tirso de Molina e incluida en *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores, segunda parte* (Barcelona, 1630); y *Tan largo me lo fiáis*, comedia de don Pedro Calderón, que es una suelta (1634). Alfredo Rodríguez López-Vázquez cita la documentación de Ángel García Gómez en la que el 4 de agosto de 1617 la compañía de Jerónimo Sánchez representa *Tan largo me lo fiáis* en Córdoba. Parece ser comedia nueva y aclara la prioridad de *Tan largo*. Para Alfredo Rodríguez López-Vázquez, la comedia no puede ser de Tirso, ya que éste está en América entre 1616-1618 —afirma que debe de ser de Andrés de Claramonte.

8. Arellano, 2000, p. 19.

9. Henry Sullivan, en su importante libro sobre Tirso y la Contrarreforma, muestra que su muerte es el resultado de la justicia divina frente a su error: «through the misuse of free will» (1976, p. 39). Otros críticos como Matthew D. Stroud y Susan L. Fischer prefieren utilizar la visión clásica y lo acusan de *hubris*.

10. 1988, p. 186

11. Aunque utilizo la edición de Ignacio Arellano, también consulto la más reciente de Alfredo Rodríguez López-Vázquez.

12. Sobre el concepto de la cosmovisión en el teatro ver el libro de John Varey. En la obra atribuida a Tirso se muestran los tres niveles: el celestial, el terrestre y el infernal.

13. Se trata de *Luis XIV como Júpiter* pintada por Charles Poerson alrededor de 1655, localizada en el Chateau de Versailles.

un juguete, pero como soberano, Luis XIV fulminará a aquellos que se oponen a su soberanía. En este sentido y en el caso de España, explica Francisco J. Díez de Revenga sobre la fiesta madrileña de 1631 que llevó a la publicación del *Anfiteatro de Felipe el Grande*: «casi todos los autores... comparan al monarca con Júpiter... produciendo un contagio mental entre el contexto (una fiesta romana pagana) y la hazaña del rey (matar al toro, símbolo de Júpiter)...»¹⁴. Y, en la famosa invención de Villamediana de 1622, aparece una dama sobre un toro para festejar al rey —dama que, como secreta amante del monarca, controla al toro Júpiter. En esta línea en la primera década del siglo XX, Georges Genderme de Bevette ya había afirmado que don Juan era un nuevo Júpiter que utilizaba su poder para seducir a la mujer. Pero no se trata solo de la equivalencia. Aunque cronológicamente anterior a la pintura, la fiesta y la comedia de espectáculo ya mencionadas, *El burlador de Sevilla* utilizará el dios, el toro y la conquista como elementos claves. Podríamos entrever en don Juan un ser que, imitando los juegos y fiestas de la corte, se disfraza como Júpiter. Se ha dicho que don Juan y don Quijote son los dos grandes mitos creados por la España aurisecular. Pero mientras que este último hace reír (y da mucho que pensar) con sus locuras, imitando libros de caballerías, el primero también imita, aunque en su caso se trata de fiestas y disfraces cortesanos. Este endiosamiento de don Juan cobra un carácter siniestro ya que parece hacerlo para confrontar a la autoridad. O sea que se disfraza como Júpiter para demostrar su poder ante otros cortesanos y ante el mismo rey.

Veamos algunos casos a continuación en el análisis de las cuatro burlas de don Juan. En la primera tenemos un don Juan que se disfraza para burlar. Pero este disfraz es la oscuridad que lo rodea. Así permite que Isabela piense que se trata de su amado, el duque Octavio. Ya de manera sutil, don Juan comienza a imitar a Júpiter. Alcmena, la nieta de Perseo y Andrómeda, casada con Anfitrión, permanece sola cuando el rey va a la guerra. Entonces Júpiter, disfrazado como si fuera el esposo de Alcmena, transforma una noche en tres, y se recrea con ella. De esta unión nace Hércules. Se representan estos amoríos, por ejemplo, en un ciclo de tapices titulados *Furti di Giove*. Berenice Davidson nos recuerda que eran «the most important and most admired set of tapestries commissioned in Italy since the Raphael tapestries were woven for the Vatican»¹⁵. Fueron ejecutados para el palacio de Andrea Doria en Génova, y ya se describen en 1548 cuando cortesanos se reúnen para rendirle tributo al futuro Felipe II¹⁶. Aunque se han perdido, conservamos descripciones y dibujos de estos tapices y sabemos que el primero de los seis representaba a Júpiter y Alcmena. Imitando al *Anfitrión* de Plauto, muestra cómo Mercurio, disfrazado como si fuera el esclavo Sosia, ayuda a Júpiter a penetrar el recinto de la dama¹⁷. El dramaturgo español transforma la comicidad de Plauto en una escena inicial verdaderamente sobria, dramática e impactante. En *El burlador de Sevilla*, don Juan es un Júpiter que se hace pasar como el amante de Isabela para burlarla,

14. Díez de Revenga, 1988, p. 198.

15. 1988, p. 425.

16. Davidson, 1988, p. 428. En la década de los 80 se reemplazaron con tapices sobre la batalla de Lepanto (Davidson, 1988, p. 430).

17. Davidson, 1988, pp. 432-433.

es decir, se disfraza al igual que lo había hecho Júpiter. Don Juan es un ser que engaña con las tinieblas, o sea que se convierte en un Júpiter *in malo*. Al endiosarse y al seducir a Isabela/Alcmena apunta a su posible hazaña de establecer una línea de reyes ibéricos, con Hércules como hijo. Pero esta escena es rápida, fugaz, y todas estas implicaciones del disfraz pueden cuestionarse fácilmente, si este momento, junto con el resto de la obra no cobrase una armazón cósmico-mitológica evidente que analizo seguidamente.

En la comedia, las cuatro mujeres que don Juan se propone seducir pueden asociarse, como bien ha demostrado Francisco Martín, con los cuatro elementos: Isabel con el fuego, Tisbea con el agua, Ana con el aire y Aminta con la tierra. Es como si el burlador tomase la esencia de cada uno de los componentes básicos del cosmos para proyectarse como entidad casi suprema y controladora. En la primera burla, Isabela, al ser seducida quiere sacar una luz, para cerciorarse de que está con el duque Octavio, mientras que el burlador quiere permanecer en las tinieblas. El fuego, entonces parece serle hostil al burlador, aunque lo roba metafóricamente al apoderarse de Isabela. Pero el peligro lo acecha, la luz de palacio lo delata.

Aunque en la comedia aparece un rey de Nápoles, el auditorio sería muy consciente del presente de Nápoles como virreinato de España. En 1600 el sexto Conde de Lemos, su virrey, ordenó la construcción de un nuevo palacio, en el que esperaba recibir a Felipe III. La labor fue llevada a cabo por Domenico Fontana. Aunque el frente del palacio se abre a una plaza, la parte de atrás incluye amplios balcones en terreno descendiente. Aquellos que conocieran el palacio podían muy bien visualizar la acción. Como explica su tío en una engañosa e hiperbólica narración, don Juan «por el balcón de la huerta / se arroja desesperado» (vv. 134-135). Si el espectador podría imaginar al rey de Nápoles como figura que representa a Lemos, hasta podría, más adelante figurarse al frustrado rey de Castilla como un Felipe III, forzado a pactar paces y tratar de casamientos en vez de conquistas.

El rey mismo considera que hay cierto endiosamiento en el fugitivo:

No importan fuerzas,
guardas, criados, murallas,
fortalecidas almenas
para amor, que la de un niño
hasta los muros penetra (vv. 172-176)¹⁸.

La fuerza de don Juan, puede parcialmente atribuirse a Amor o Eros. Pero al mismo tiempo, es la burla, la metamorfosis lo que le interesa, y por ello se acerca más a Júpiter que, en otro de sus amoríos, penetra la torre de Dánae. Su tío y el rey de Nápoles se asombran del atrevimiento de tal hombre. Si bien su tío trata de protegerlo, el único remedio es la fuga, y así don Juan adquiere un diferente matiz mitológico. Don Pedro le tiene que mentir al rey de Nápoles para proteger a don

18. Don Juan, como ha explicado James Mandrell es un cupido demoniaco, mientras que Isabel es Psique que desea ver al monstruo amoroso que la ha seducido (1991, p. 64).

Juan y así describe su escape valeroso: «Mas quien al cielo se atreve / sin duda es gigante o monstruo» (vv. 295-296).

Ya bajo el imperio de Carlos V, la figura de Júpiter se revestía con el signo monárquico o imperial. En Mantua, por ejemplo, Federico Gonzaga había ordenado que su pintor Giulio Romano completara rápidamente la famosa *Sala dei Giganti* en su palacio del Té, para que el emperador la pudiese ver cuando regresase a esta ciudad en 1532. Giorgio Vasari considera que esta sala contiene los frescos que infunden más terror y horror en la época¹⁹. En lo alto se observa a Júpiter fulminando a los gigantes con su rayo, mientras que algunas deidades en el Olimpo tratan de ayudarlo —Juno con ráfagas de viento. Pero muchos de los dioses sólo pueden observar con terror el ataque de los gigantes y el gran furor de Júpiter. Más abajo, ruinas de edificios, brazos abandonados, inmensos torsos sin miembros y otros signos muestran la fiereza de la batalla y anuncian la derrota de los gigantes que se habían rebelado contra los dioses. Se trata aquí de una alegoría en la que Carlos V combate a los gigantes de la rebelión en Italia y otras partes del imperio²⁰. En *El burlador de Sevilla* se invierte el rol de don Juan en esta instancia, calificándolo de gigante en vez de Júpiter y así mostrando su condición de enfrentamiento contra la autoridad.

La gigantomaquia, entonces, tiene una triple función en la obra: subrayar que don Juan se enfrenta a los dioses; recalcar su orgullo y valor al ser gigante que se rebela contra el Olimpo de los dioses cortesanos; y recordar que es un Júpiter que fulmina a sus enemigos con sus rayos, endiosándose de tal manera que reta a la sociedad. El rey, el padre y el tío de don Juan carecen de valores laudatorios elaborados a través de la mitología. Son como los dioses aterrorizados que no saben qué hacer en los frescos de Giulio Romano.

Mientras que Isabela representa el fuego, Tisbea es el agua, ya que llega a conocer a don Juan cuando éste y Catalinón naufragan en la costa donde ella se halla. Su rol de mujer esquiva se transforma en pescadora amante e inmediatamente burlada por don Juan²¹. Así como Júpiter lanzó sus rayos contra los gigantes, don Juan metafóricamente fulmina e incendia a Tisbea con sus rayos de pasión: «¡Fuego, fuego, que me quemo, / que mi cabaña se abrasa!» (vv. 985-986). El episodio, aunque aludiendo a Júpiter se desvía de este mito al representar a don Juan como nuevo Eneas. Tisbea pesca del mar nada menos que un náufrago junto con su criado o gracioso, es decir, ve salir de las ondas a don Juan y Catalinón. La pescadora se asombra de

19. «Therefore let no one ever imagine seeing a work of the brush that is more horrible and frightening or more realistic than this one» (1998, p. 372).

20. Hartt, 1950, p. 181 y pp. 186-187.

21. Merveena McKendrick fue la primera en clasificar a Tisbea como mujer esquiva: «The arrogant pride which leads her to reject love and disdain her suitors adds a new dimension to the Don Juan theme of pride and self assertion... She is above love... Tirso's disapproval of Tisbea is obvious. She is shown to be the victim not of Don Juan but of her own character» (1974, p. 158). Constance Rose, va aún más allá que McKendrick, afirmando que el autor de la obra desdeña a Tisbea y trata de destruir todos sus deseos: «In Tisbea, it would appear, the author has created a character for whom he has nothing but contempt... And it is his intention to undercut everything she says by turning her very words against her» (1994, p. 48).

la valentía de un hombre, de cómo salva al otro aludiendo a cómo Eneas salva a su padre Anquises de las llamas de Troya (vv. 503-504). Aunque don Juan parece muerto, el naufrago revive en los brazos de Tisbea como si la belleza de la mujer lo llamase a una nueva aventura, impulsándolo a regresar del ultramundo. Pero esta pasión, ya desde su comienzo, parece elemento destructor. Ignacio Arellano explica «el sentido dominante de destrucción que el tema alusivo incorpora, y anuncia para el espectador lo que Tisbea es incapaz de ver: que la imagen troyana que corresponde a don Juan no es, en todo caso, la del Eneas salvador, sino la del paladión, el caballo destructor, imagen que ella misma, sin comprender sus implicaciones, le aplica más adelante»²². Cuando Catalinón critica a su amo lo mal que le va a pagar el hospedaje a Tisbea, éste se disculpa explicando que «lo mismo hizo Eneas / con la reina de Cartago» (vv. 899-900). Don Juan como Eneas, entonces, no es el gran héroe de Virgilio. En lugar de ello es el burlador de Dido y el caballo que penetra y destruye a Troya. En la guerra de Troya, Júpiter parecía mantenerse neutral en una batalla en la que Venus abogaba por los troyanos y Juno por los griegos. Sin embargo, Júpiter permite la destrucción de Troya para salvar a Eneas quien servirá de comienzo a una nueva ciudad y un nuevo imperio, Roma. Para aquellos espectadores que pensasen en España como el nuevo Imperio Romano, la figura de Júpiter resulta problemática ya que destruye imperios para crear nuevos sitios de poder. Don Juan entonces es ese impulso que vivifica y luego deshace las ansias imperiales.

No llegamos a comprender el verdadero papel de Tisbea como amante de don Juan/Júpiter hasta el último acto de la obra, cuando comienza la peripecia y toda la acción se torna en contra de los triunfos de este cortesano endiosado. Isabela, que viene de Nápoles en un navío para desposarse con don Juan en Sevilla, es forzada por una tormenta a desembarcar en Tarragona, en cuyos entornos habita Tisbea. Pronto se averigua que Tisbea e Isabela comparten no sólo una tristeza y una tormenta, sino que ambas han sido burladas por don Juan. Tisbea le pregunta a la duquesa: «¿Sois vos la Europa hermosa / que estos toros os llevan?» (vv. 2187-2188). Aquí los toros tienen un referente ambiguo. Por un lado, parece que los toros son los navíos que transportan a Isabela²³. Y estos navíos taurinos muestran que Isabela está relacionada con la burla o el rapto. Recuerdan cómo la doncella Europa se subió sobre un bellissimo toro blanco que la transportó por el mar a la isla de Creta, donde retomando la figura de Júpiter, la sedujo. Es cierto que don Juan/Júpiter ha burlado a Isabela, que ahora ella no aparece como Alcmena, sino como Europa. Este referente también nos lleva a Tisbea, cuyo robo por parte de un hombre que sale del mar apunta al mito de Júpiter y Europa. Tisbea también entra en esta ecuación al saberse que ella es otra de las burladas. Dos mujeres, entonces, pintan su vida como si fuera un mito²⁴.

22. Arellano, 2000, p. 26.

23. En una comedia titulada *La corsaria catalana* de Matos Fragoso, por ejemplo, tenemos el navío como toro/Júpiter que transporta a Teodora, una mujer seducida por otro don Juan (fols. 3-4).

24. En 1622 el conde de Villamediana había escrito una comedia de espectáculo para palacio. En ella, cuatro mujeres, representando los cuatro elementos, aparecen en la loa para alabar al rey. Francisca de Tabara, dama de la reina, monta un toro que representa el mes de abril. Ella exclama:

El que ves Toro, no en la selva nace,
a mis floridos yugos obedientes,

Ahora bien, el lugar apartado donde se encuentran, los campos de Tarragona, nos lleva a imaginar no sólo a Tisbea sino a Isabela/Europa como figura rústica que monta el toro. Para mí, esta visión debe relacionarse con obras de arte en que la bella princesa Europa aparece simplemente como una labradora o villana. En una pintura de Dirk Bleker de 1643 una mujer bien vestida esta montada sobre un toro blanco mientras que una amiga le toma la mano²⁵. Frente al toro, una campesina parece guiar al animal. Las dos mujeres amigas nos recuerdan a Isabel y Tisbea. En la comedia como en la pintura, el toro no parece ser figura ni deseada ni temida. Puede que en las pinturas las rústicas mujeres no se den cuenta del peligro, de que un dios las acecha; pero en realidad, Bleker no apunta ningún detalle del robo. Por otra parte, en *El burlador de Sevilla*, el peligro ya ha pasado, y el hecho de montar el toro demuestra que Tisbea e Isabela son mujeres burladas. Aunque muestran su voluntad, ya que van a Sevilla a demandar justicia, siguen sin comprender el gran poder del Júpiter taurino, poder que se amaina y disipa hacia el final de la obra.

Las otras dos burlas también nos presentan a un Júpiter burlador, calcando las dos anteriores. Doña Ana recuerda a Isabela. Quiere encontrarse con su verdadero amor, el marqués de la Mota; pero es don Juan el que, otra vez ayudado por uno de los cuatro elementos (el aire), llega a burlar. Recibe un papel dirigido a Mota: «A mí el papel ha llegado / por la estafeta del viento» (vv. 1307-1308) y con esto construye su burla²⁶. Si el agua de una tempestad marina lo llevó a los brazos de Tisbea, aquí el aire o viento le conduce a casa de doña Ana, amada de Mota. Y Mota, sin darse cuenta de que está facilitando su propio engaño y el de su amada, le presta a don Juan su capa. Imágenes taurinas nos recuerdan cómo el toro en las corridas es atraído por capas de color.

A esta tercera burla en la que don Juan se apodera del tercer elemento, le sigue la cuarta y última, basada en el elemento de la tierra, con imágenes taurinas que nos llevan otra vez al rapto de Europa. Don Juan llega a una boda campestre y burla a los desposados Batricio y Aminta. Su aparición ya infunde terror en Batricio quien

en campos de Zafiro estrellas pace,
signo tuyo feliz siempre luciente. (*La gloria de Niquea*, vv. 57-60).

Sus palabras debieron de causar admiración y escándalo pues se sabía que ella era amante de Felipe IV. Villamediana, imitando las *Soledades* de Góngora, junta mito y astrología en alabanza al monarca: el rey como signo zodiacal de Taurus, y el rey como Júpiter transformado en toro que transporta a Europa —ya no para seducirla, pues son amantes. Y es como si esta dama controlara con su belleza el poder real. En *El burlador de Sevilla* también podemos visualizar a dos mujeres bajo el signo de Júpiter en forma de toro. Pero esta vez el referente no es el rey sino don Juan. Alfonso XI de Castilla muestra su falta de poder ante las múltiples burlas de don Juan. Es como si el burlador, en una burla más le ha robado el poder al mismo monarca. Pero las dos mujeres, con nueva agencia, se disponen a reclamar sus derechos ante el rey.

25. Las pinturas de Dirk Bleker en 1643 y de Pieter de Grebber en 1647 son para Jacques Foucart obras «qui transforment toute mythologie en singulières visions arcadiques autant que terre-à-terre, dépouillés d'aura légendaire mais pleines de poétique bonhomie, d'allègre et rustique simplicité» (1998, p. 247). Dirk Bleker era pintor de la escuela de Rembrandt en Ámsterdam y Haarlem.

26. La carta le pide a Mota que venga a las once de la noche vestido de capa de color para obtener el amor de Ana ya que su padre la casa injustamente, lo cual da ocasión para una nueva burla. Cuando Mota regresa le dice don Juan que Ana lo verá a medianoche.

se pregunta si el demonio lo envió y considera su llegada como «mal agüero» (v. 1746)²⁷. La canción campestre que se escucha, no es signo de armonía sino de la llegada de este Júpiter burlador:

Lindo sale el Sol de abril,
con trébol y toronjil;
y aunque le sirve de estrella,
Aminta sale más bella (vv. 1676-1679).

En su edición de la comedia, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, explica que el Sol de abril tiene como estrella o constelación el signo zodiacal de Tauro, el toro, y que ya es prefiguración del esposo Batricio como burlado y cornudo²⁸. Recordemos también cómo en la fiesta citada anteriormente de Villamediana se representa el mes de abril con una dama sobre el toro. Se trata de ambos el mito de Júpiter y la imagen zodiacal de Tauro, que no es más que el toro de la burla ahora convertido en signo celestial.

En conclusión, al metamorfosearse en Júpiter, don Juan nos recuerda que este disfraz se había difundido por las cortes europeas donde reyes y cortesanos se imaginan en un nuevo Olimpo. Los palacios reales y sus jardines constituían un mundo sumido en el juego y la teatralidad²⁹. Panegíricos endiosaban al rey y sus más queridos súbditos, proveyéndolos de características que no necesariamente poseían³⁰. En los palacios filipinos se exhibían pinturas del Tiziano y de otros famosos artífices, realzando las conquistas de Júpiter. Don Juan, entonces reta a la sociedad utilizando los mismos símbolos del poder que enaltece a la Casa de Austria. En sus juegos cortesanos, don Juan se atreve a raptar a Europa, así como los reyes se afanaban en poseer el continente. Aunque el fuego consume a esta figura que quiere poseer el mismo cosmos a través de los cuatro elementos, deja al espectador perplejo, pensando en la imagen de la conquista, en la apropiación de imágenes festivas del poder y en el poder subversivo y transformador de los dioses de la gentilidad. Durante la Contrarreforma, periodo en que las imágenes religiosas instan a la devoción, estas imágenes paganas pueden llevar a nociones heterodoxas. El espectador quedaría perplejo también porque el texto con sus veladas imágenes, parece ser cómplice de don Juan, ofreciéndole los cuatro elementos que lo harían dueño del cosmos.

27. Sobre la motivación de Batricio ver Conlon, 1988, pp. 86-94.

28. «Sol de Abril (signo Tauro)=Fuego+Luz; canción de bodas (Toro); Luna menguante: Cuernos» (2005, p. 74).

29. Ya hace tiempo que Emilio Orozco Díaz nos recordaba de «qué manera tan plena se vive en las cortes europeas una vida de fiestas suntuosas en las que la realidad y la ficción dramática se confunden e incluso se superponen. Los mismos monarcas y nobles intervienen en ellas y hasta aceptan presentarse en la fiesta de corte como un personaje...» (1969, p. 90).

30. Y, para que el público comprendiera este endiosamiento espectacular, el texto incluye aperturas a la *enargeia*, o a la écfrasis técnicas con las que se pintan los mitos clásicos. Así se elaboran unas descripciones que permiten que el espectador o auditorio visualice toda una serie de escenas. Sobre la *enargeia* ver el texto de Quintiliano.

BIBLIOGRAFÍA

- Campbell, Stephen J., «Europa», en *Eye of the Beholder*, ed. Alan Chong y otros, Boston, ISGM and Beacon Press, 2003, pp. 103-107.
- Castro, Américo, «El don Juan de Tirso y el Eneas de Virgilio», *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, Princeton University Press, 1956.
- Conlon, Raymond, «Batricio in *El burlador de Sevilla*: The Pathology of Sexual Honor», en *Tirso's don Juan: The Metamorphosis of a Theme*, ed. Josep M. Sola-Solé y George E. Gingras, Washington DC, The Catholic University of America Press, 1988, pp. 86-94.
- Davidson, Berenice F., «The *Furti di Giove* Tapestries Designed by Perino del Vaga for Andrea Doria», *The Art Bulletin*, 70.3, 1988, pp. 424-450.
- De Armas, Frederick A., «The Art of Making Gods: Hermeticism and Spectacle in *La fiera, el rayo y la piedra*», en *The Calderonian Stage: Body and Soul*, ed. Manuel Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 45-54.
- *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
 - «La prueba del águila: mística y picaresca en un emblema de Covarrubias (1.79)», en *Los días del alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, ed. Antonio Bernat Vistarini y Jonathan T. Cull, Barcelona, Medio Marevedí, 2002, pp. 163-170.
 - «Don Quijote's Barcelona: Echoes of Hercules' *Non plus ultra*», *Cervantes*, 29.2, 2009, pp. 107-128.
- Díez Borque, José María, «Relaciones de Teatro y Fiesta en el Barroco español», en *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, «Monarquía y mito en la España del Siglo de Oro: El Anfiteatro de Felipe el Grande», en *El mito en el teatro clásico español*, ed. Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, Madrid, Taurus, 1988, pp. 196-202.
- Echevarren, Arturo, «La figura de Eneas en el teatro español del Siglo de Oro», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 6, 2007, pp. 91-117.
- Elliott, John H., *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- Evans, Robert John Weston, *Rudolf II and his World*, London, Thames & Hudson, 1997.
- Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Sevilla y Valencia, UNED, 1993.
- Fischer, Susan L., «Tirso and the Restaging of Eschatology: *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra* (*The Trickster of Seville and the Stone Guest*)» en

- Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*, ed. Susan L. Fischer, Woodbridge, Suffolk, UK, Tamesis, 2009, pp. 117-133.
- Foucart, Jacques, «L'enlèvement d'Europe chez les maitres Nordiques au XVIIe siècle», en *Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIIIe siècle*, ed. Rémi Poignault y Odile Wattel-De Croizant, Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, 1998, pp. 243-259.
- García Gómez, Ángel, «Aporte documental al debate acerca de la prioridad de *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez», en *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII congreso de la AISO*, ed. Anthony Close, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 281-286.
- Gendarme de Bevoite, Georges, *La legende de don Juan*, Paris, Hachette, 1908.
- Hart, Vaughan, *Art and Magic in the Court of the Stuarts*, London, Routledge, 1994.
- Hartt, Frederick, «Gonzaga Symbols in the Palazzo del Té», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, pp. 151-188.
- Heninger, S. K., *Touche of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, CA, The Huntington Library, 1974.
- Hersey, George L., *High Renaissance Art in St. Peter's and the Vatican*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Hyman, Wendy Beth, *The Automaton in English Renaissance Literature*, Burlington, VT, Ashgate, 2011.
- López Torrijos, Rosa, *La mitología en la pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Mandrell, James, *Don Juan and the Point of Honor. Seduction, Patriarchal Society and Literary Tradition*, University Park, PA, Pennsylvania State Press, 1992.
- Marni, Archimede, «Did Tirso Employ Counterpassion in his *Burlador de Sevilla*?» *Hispanic Review*, 20, 1952, pp. 123-133.
- Martín, Francisco, «The Presence of the Four Elements in *El burlador de Sevilla*», en *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 1998, pp. 30-45.
- Matos Frago, Juan, *La corsaria catalana*, Sevilla, Francisco de Leefadael – sin fecha.
- McKendrick, Melveena, *Women and Society in Golden Age Spanish Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- Navarro Durán, Rosa, «Eneas, modelo de don Juan», *Seis caminos hacia el mito de Don Juan. Cuadernos de Teatro Clásico*, 19, 2004, pp. 191-208.
- Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

- Quintilian, *The Orator's Education*, ed. y trad. Donald A. Russell, Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 5 vols.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Introducción» a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 2005, 15ª edición.
- Rose, Constance, «Reconstructing Tisbea», en *The Golden Age Comedia, Text, Theory and Performance*, ed. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1994, pp. 48-57.
- Ruiz, Teófilo, *A King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*, Princeton, Princeton University Press, 2012.
- Stroud, Matthew D., «Symbols, Referents and Theatrical Semantics: The Use of Hands in the Comedia», en *Texto y Espectáculo: Selected Proceedings of the Symposium on Spanish Golden Age Theater: March 11, 12, 13, 1987*, Landham, MD, University Press of America, 1989, pp. 25-34.
- Sullivan, Henry W., *Tirso de Molina & the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1976.
- Tanner, Marie, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven & London, Yale University Press, 1993.
- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2007.
- *El burlador de Sevilla*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, 23ª edición.
- Varey, John, *Cosmovisión y escenografía – el teatro clásico español*, Madrid, Castalia, 1987.
- Vasari, Giorgio, *The Lives of the Artists*, ed. y trad. Julia Conaway Bondanella y Peter Bondanella, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Vega, Lope de, *La Arcadia*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1975.
- Villamediana, Conde de, *La gloria de Niquea en Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 1049-1227.
- Vitse, Marc, «Las burlas de don Juan: viejos mitos y mito nuevo», en *El mito en el teatro clásico español*, ed. Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, Madrid, Taurus, 1988, pp. 182-195.
- Walsh, John K. «Tisbea's 'Fire': The Imagery of Tirso's *El burlador de Sevilla*, Vélez de Guevara's *La serrana de la Vera* and Lope's *La mejor enamorada la Magdalena*», en *Tirso's don Juan: The Metamorphosis of a Theme*, ed. Josep M. Sola-Solé y George E. Gingras, Washington DC, The Catholic University of America Press, 1988, pp. 74-85.