

Andrés de Claramonte

El burlador de Sevilla y convidado de piedra

Edición, introducción y notas de Héctor Briosos Santos



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: febrero de 2026

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Lucía Moreno y Miguel S. Moñita

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© de la edición, la introducción y las notas: Héctor Brioso Santos, 2026
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2026
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 979-13-7009-155-2
Depósito legal: M. 20.936-2025
Printed in Spain

Índice

13	Introducción, por Héctor Brioso
13	El origen del mito
17	La historia de España y otras fuentes del <i>Burlador</i>
26	El protagonista
35	Burla, juego y teatro
42	Amor, seducción y sexo
50	Honor, matrimonio, ley y teología
57	La sociedad del <i>Burlador</i> . El honor. El gracioso
65	La ciudad, el palacio, el mar, el campo y la iglesia
68	La luz, la naturaleza y la mitología
74	Tiempo y acción
75	Estructura y analogías
78	Efectismo, escenografía y <i>metateatro</i>
81	Inconsistencias, verosimilitud y calidad de la obra
85	El estilo y los juicios críticos
88	El género y el desenlace
96	Argumento y versificación
101	Don Juan, arquetipo universal
109	Dos tragicomedias. Las fechas
112	La autoría
121	Criterios de edición
127	Bibliografía

El burlador de Sevilla y convidado de piedra

139	Jornada primera
199	Jornada segunda
247	Jornada tercera

A la memoria de mi padre

*En recuerdo de Noel Rivas Bravo,
«Matador», Héctor F. Granados
y Carlos Maturana Coronel*

El infierno soy yo mismo.

GONZALO TORRENTE BALLESTER

Don Juan

El cristal se venga.

JEAN BAUDRILLARD

Introducción

El origen del mito

Los diccionarios más elementales nos informan de que un *donjuán* es un «seductor de mujeres» (*DRAE*) y de que *tenorio* significa «galanteador audaz y pendenciero» (*Diccionario Manual*). El *Gran diccionario Oxford*, el *Webster*, el *Larousse* o el *Slaby-Grossman* confirman que pocos arquetipos están tan presentes en el lenguaje común occidental.

Ante todo, sirva como tarjeta de visita de la tragicomedia barroca original su primera escena, ambientada en pleno siglo XIV y en el palacio real de Nápoles. Después de una noche de lujuria, la duquesa Isabela descubre horrorizada que su amante no es su prometido, sino un misterioso embozado:

ISABELA ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?

DON JUAN ¿Quién soy? Un hombre sin nombre (vv. 14-15).

A los gritos de la dama, acude el rey:

REY ¿Quién eres?

DON JUAN ¿Quién ha de ser?

Un hombre y una mujer (vv. 22-23).

A partir de la última réplica, el doctor Marañón definió al desconocido caballero por su «instinto sexual indiferenciado», propio del adolescente y del macho animal (pp. 76-77), y le achacó incluso una «virilidad equívoca» (p. 74) y un físico afeminado (p. 77), además de asociarlo con el conde de Villamediana. Hesse atribuyó esa frase al temor (1981, p. 277), mientras que Molho la asoció con el Génesis (32, 25-31). Edwards subrayó la sensación de misterio y de poder, su energía y magnetismo (pp. xxvii-xxviii) y el placer que le produce la confusión de su víctima (p. 5). Vitse y Serralta comentaron el espacio palatino italiano¹. Según Guenoun, ahí don Juan «ha pasado de la singularidad a la totalidad, llegando a perder la facultad de discernir. Ya no hay diferencias de personas para él» (1981, p. 381). Arellano consideró que se trata de un «hombre que no tiene rostro», puro movimiento, siempre apresurado (2004, p. 118). Y, a su vez, Ruiz explicó la escena por la teatralidad de la

1. En la *Historia del teatro*, J. M. Díez Borque, dir., Madrid, 1983, p. 533.

máscara, que implica, además, la anonimia, la marginalidad –social y religiosa, al perder su nombre– y la búsqueda de la propia identidad de un personaje proteico². A mi entender, en los dos pasajes citados don Juan pretende explicar la situación en términos genéricos y biológicos.

Toda la escena inicial es formidable, pues los primeros 84 versos son, al decir del citado Guenoun, una miniatura del drama, con todos sus ingredientes esenciales posteriores: la burla, la persistencia de don Juan en su conducta anómala, la volubilidad de la mujer, la petición de mano, la deshonra, las mentiras, la injusticia, la vanidad, la ambición, etc. (p. 381n.).

En suma, una cita clandestina y un escueto diálogo han sido capaces de suscitar un debate teatral, bíblico, histórico, físico, psicológico y psico-social. Con razón, McKendrick (p. 125) y Rico (p. 239) han reconocido en ese pasaje el germen del mito literario moderno de don Juan Tenorio, un mito y un relato abiertos que cualquiera puede continuar. El poder de sugerencia de la obra original parece inagotable, en capas sucesivas de sentido, hasta el punto de que Nieva habló de su contradictoria ambigüedad barroca (pp. 12-13). Según anotó Maeztu en su tríptico de 1925, se trata de una figura más popular que literaria (p. 107), y añadió que, «por la inmensidad de su energía, es don Juan el ideal, el sueño, el mito» (p. 123). En fin, como arquetipo, es tan rotun-

2. En *El siglo del Arte nuevo*, Barcelona, 2010, pp. 248-249.

damente ambiguo y poderoso, que toca todos los extremos imaginables entre la masculinidad y la feminidad, entre la hombría más acendrada y una morbosa asexualidad; es, por igual, un superhombre o un medio hombre, un antihéroe o un héroe cósmico, un redentor o un delincuente antisocial...

Castro atribuyó su riqueza a que permite tratar el amor y la vida de distintos modos en cada cultura (p. xvii). Cortines razonó que las contradicciones han desbordado al personaje, que se ha convertido en un enigma (pp. 12-14). Según Rodríguez López-Vázquez, «el mito [...] es consistente y proteico: reaparece según las épocas y los lugares; se alía a otros mitos o se reconstruye para explorar el territorio de los sueños colectivos» (ed. 2000, p. 50) y el «inacabamiento técnico» del personaje es lo que permite sus constantes y variadísimas reencarnaciones (2023, p. 93). Rogers escribió que ni siquiera don Quijote³ o Hamlet han ingresado en la mitología universal en la forma en que lo ha hecho este noble sevillano, y lo equipara a Ulises o al rey Arturo (1977, p. 9). Por su parte, Fernández lo emparejó con Edipo, Hamlet, Fausto o don Quijote, pero también observó que don Juan los supera a todos por sus muchas recreaciones (1982, p. 43). En fin, nuestro tipo ha sido tan explotado y debatido que Torrente Ballester ha llegado a escribir con dura ironía

3. No es difícil verlos juntos: Bergamín, por ejemplo, imaginó un diálogo entre don Quijote y don Juan, y Maeztu y Ortega y Gasset lo emparejaron con otros arquetipos peninsulares. El ensayista alavés lo comparó con los personajes de Shakespeare (pp. 101-102).

que «la ficha policial de don Juan dice poco más que esto: seductor de muchas mujeres. Lo demás es variable. Y, algunas veces, suele consistir en solemnes tonterías» (p. 292).

El brillo, la espectacularidad o incluso el humor de sus versiones modernas y contraculturales, desde Wolfgang A. Mozart y José Zorrilla hasta Georges Brassens, François Truffaut, Carlos Fuentes o Peter Handke, han hecho que el original barroco se olvide en buena parte, o que incluso no se le reconozca su genio inspirador⁴. Todo ello hace indispensable la vuelta a la comedia seiscentista y a su enigmático creador

La historia de España y otras fuentes del *Burlador*

Unas palabras del maestro A. Blecua nos ponen en guardia contra los *fuentistas* del mito donjuanesco: «Por regla general, las llamadas obras maestras que han cambiado o alterado el curso de la literatura son las menos originales en lo que se refiere al material ajeno utilizado»⁵.

Ocurre, sin embargo, que nuestro mito nació realmente con esta tragicomedia española, sin que hayan

4. Así, H. Bloom, en *El canon occidental* (Barcelona, 1995), apenas mencionó a Tirso y relegó *El burlador* a su arbitrario apéndice de la *era aristocrática*, aunque sí anotó la versión tardía de Lord Byron en su *era democrática*. Para Laffont-Bompiani, en su *Dictionnaire des auteurs*, don Juan es el único tipo teatral original del teatro español, a escala universal, y Brunel, en su *Companion to Literary Myths*, reconoció la génesis tirsiana.

5. Introd. al *Libro de buen amor*, Madrid, 1992, p. xxiv.

podido aclararse otras fuentes completas y dignas de él, a pesar del enorme esfuerzo de un contingente de eruditos por hallar precedentes legendarios, folclóricos, históricos o literarios del tipo del Burlador, del esquema de las invitaciones recíprocas y punitivas, del espectro, del final sobrenatural, de las fuentes clásicas –el libro reciente de Gil–, etc.

Históricamente, existieron unos «Tenorios antiguos, / ganadores de Sevilla», como aclara el propio drama (vv. 2036-2037). Salen a escena en él Alfonso XI de Castilla y Roberto de Nápoles, y se menciona al portugués Juan I, aunque los tres pertenecen a épocas distintas, entre 1350 y comienzos del siglo XIV. El espectador recorre con don Juan dos cortes, la napolitana y la sevillana. Esta última fue una escala habitual de la imaginación teatral barroca, puesto que Lope de Vega y Andrés de Claromonte situaron en ella sus piezas sobre Pedro el Cruel, hijo de Alfonso XI y contemporáneo de los Tenorios históricos. La personalidad y la política de Alfonso XI (1311-1350) aparecen aquí trastocadas enteramente, pues ese rey medieval exhibió una gran energía y dotes de gobierno: intervino hábilmente en la guerra de los Cien Años, resolvió el problema del estrecho de Gibraltar, conquistó Algeciras, ganó la batalla del Salado en 1340 contra los benimerines y fortaleció su autoridad frente a la nobleza.

Como solía hacer la Comedia Nueva, la obra acomoda la historia a sus necesidades dramáticas. Incluso aclimata los nombres y acontecimientos medievales con la

dosis habitual de ingredientes contemporáneos, como la crítica de la nobleza, la monarquía y la privanza, el interés por Portugal y Nápoles o la censura de Sevilla en su etapa de esplendor americano. Márquez anotó que «los burdos anacronismos de *El burlador de Sevilla* demuestran que, al mismo tiempo que su autor deseaba mostrarse conocedor de la ciudad y sus cosas, no había realizado ningún esfuerzo de documentación histórica» (1996, p. 84). Sin embargo, Rodríguez López-Vázquez apunta que los personajes y buena parte del material genealógico de la pieza podrían proceder de la amistad de su autor, Andrés de Claramonte, con la familia Ulloa en Sevilla (*Tan largo*, p. 53; ed. 2022, p. 74).

Los Tenorio fueron «un linaje de sangre real leonesa, descendiente de Alfonso IX, aunque por línea bastarda», según Márquez, que cita la crónica de Pero López de Ayala (1996, pp. 84-85). El padre del don Juan Jofré Tenorio histórico, Alfonso Jofré Tenorio (1292-1340), fue un brillante militar, almirante mayor de la mar, señor de Moguer y del Alcázar sevillano y héroe naval en Gibraltar (pp. 86-87). Sus hijos fueron primero allegados del rey Cruel y después, desde su adhesión a los Trastámara y su caída en desgracia en 1354, perseguidos con saña hasta la casi extinción del linaje (pp. 87-89). El primogénito, don Juan (1325-antes de 1367), consejero de Pedro I, fue repostero y halconero mayor, alcalde mayor de la Mesta, comendador de Estepa y trece de la Orden de Santiago. Durante su exilio huiría a Medina del Campo, después a Aragón y, finalmente, con su hermano menor –que

no su tío, como en el drama— don Pedro, arzobispo de Toledo, a Francia, y finalmente moriría en Aviñón (p. 90).

Hay el salto de una generación entre el rey Alfonso de la pieza y su hijo Pedro el Cruel, protector y luego azote de los Tenorio, pues quizás el dramaturgo, Andrés de Claramonte, deseaba alejar su argumento del famoso rey cojo y galán, al que dedicaría otra obra, *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas* (¿1626?). Márquez resume: «la comedia trabuca a fondo aquellas identidades, trasladando la acción a tiempos de Alfonso XI y mezclándola con la época de expansión portuguesa en el siglo siguiente» (1996, p. 90). En cuanto a Ulloa, no existió ningún don Gonzalo con ese apellido, aunque sí sabemos de un tercer marqués de la Mota —título creado por Felipe II— que se llamó justamente don Luis de Ulloa y Ulloa (p. 93), protector de nuestro autor. En suma, este urde un verdadero *collage* sevillanista y medievalizante con datos vagamente históricos, algo bastante habitual en la comedia del XVII, como censuró Cervantes por boca del canónigo en el capítulo 48 de su primer *Quijote*.

Rodríguez López-Vázquez señala que la obra sucede en un espacio imaginario y en un tiempo «más o menos histórico, más o menos fabuloso», donde el autor proyecta «sus preocupaciones estéticas e ideológicas y se hace cargo, más o menos conscientemente, de las pulsiones de la sociedad en que vive» (ed. 2022, p. 109). Y, para Edwards, el espíritu de la pieza es más barroco que medieval (p. 6). No olvidemos que Claramonte subraya

en particular la corrupción socio-política y el libertinaje sexual, dos datos esenciales del siglo xvii histórico.

Antes de don Juan, ya había, claro está, *doñeadores* y mujeriegos de toda laya, desde el *garçón loco* polígamo o el don Melón del Arcipreste de Hita (estr. 189) hasta el precoz e hipersexual Rampín de *La lozana andaluza*. Aunque, según Aubrun (1957), nuestro dramaturgo tomó la personalidad donjuanesca de la juventud cortesana contemporánea, algo evidente cuando vemos a Tenorio explayarse en Sevilla con el marqués de la Mota.

Ochoa ya especuló en 1898 con un material histórico que habría prefigurado el argumento del drama, pero que nunca ha aparecido (p. 74). Tampoco se ha localizado aún, pese a los desvelos de Márquez, la supuesta leyenda sevillana con ingredientes históricos que podría haber servido de fermento para la pieza, ni han salido a la superficie otra cosa que ejemplos innumerables de historietas y romances con burladores de mujeres, convites macabros y hasta banquetes de bodas *post-mortem*, aunque nunca juntos antes del *Burlador*. En palabras de Said Armesto, no hallamos en ninguna fuente preexistente «la superposición de dos temas distintos –uno, el del seductor procaz e incorregible; y otro, el del banquete expiatorio» (pp. 35-36). Además, según afirmaba ese historiador, los antiguos romances contenían la mitad de los ingredientes «en forma ultraesquemática, incipiente y tosca» (p. 36).

Si, como parece, el tipo del burlador, el desafío al muerto y el banquete funerario son rancias esencias fol-

clóricas, solo restaba animar el cuadro haciendo que fuese el mismo Burlador quien profanase la paz de un muerto, a la sazón víctima de sus hazañas sexuales, cenase con él y acabase por morir milagrosamente a sus manos. Además, las dos mitades articuladas, las burlas y el convite, funcionarían, respectivamente, como estímulo y respuesta, como nudo y desenlace, como fantasía compensatoria –a modo de descarga en cabeza ajena de impulsos sexuales y sociales reprimidos– y como ficción aleccionadora.

La misma reiteración de la burla –dos reyes, cuatro mujeres y otros tantos hombres de todas las condiciones sociales– recuerda a la repetición de episodios en el folclore, a la vez enfática y económica. De ahí también la inevitable ambigüedad del producto final, dado que en él se hace exhibición repetida y descarnada –pero necesaria– del pecado y de los impulsos instintivos antes de exponer su fulminante castigo. La muerte de don Juan debía resultar tranquilizadora para el público contemporáneo, acostumbrado a finales ejemplares de rotunda justicia poética y social.

Aunque el folclore universal invocado por Mac Kay y el romancero del norte peninsular rescatado por Menéndez Pidal ofrecen tipos de disolutos y mujeriegos, invitaciones dobles a cenar y convidados pétreos⁶ –bien que nunca juntos, que sepamos–, y la historia reyes, Te-

6. Es especialmente elocuente el romance recogido por Said Armesto (pp. 215-216).

norios, comendadores y Ulloas –para los románticos franceses y españoles, desde Merimée, también Mañaras–, solo esta pieza nos brinda el mito completo, con toda su complejidad, visible ya en los sucesivos títulos. Incluso el ingrediente folclórico del doble convite macabro está, cuando menos, muy adaptado artísticamente a las necesidades de la obra. Porque, de hecho, las invitaciones no son solo los dos ágapes –don Juan a Ulloa, y viceversa–, sino también el banquete nupcial de Batricio y, en cierto modo, las citas que consiente u ofrece el trío de enamoradas a sus amantes: Isabela a Octavio, Tisbea a don Juan, Ana a Mota.

Además, el mito es esencialmente teatral y está sujeto al influjo de otras piezas, empezando por otra tragicomedia sexualizada, *La Celestina*, donde nadie estaba libre de culpa ni a salvo del peligro y Calixto convertía su amor cortés en lujuria. Algo recuerda *El burlador* a la *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a *El infamador* de Juan de la Cueva –al que, sin embargo, puede que no deba nada, según Márquez (1996, p. 123)–, a la *Comedia pródiga* de Luis de Miranda, a *La fianza satisfecha* de Lope o a *El rufián dichoso* de Cervantes. Y la escena de la boda aldeana puede guardar relación con las piezas celestinescas del xvi.

Esencialmente, nuestra obra es un ejemplar acabado de tragicomedia dentro del canon lopesco. Plantea uno de esos *casos de la honra* recomendados como temas teatrales en el *Arte nuevo de hacer comedias*, aunque se concentra más en el infractor y en su castigo que en las vícti-

mas, a las que no se resarce del todo en su ambiguo final. Menéndez Pelayo acumuló escenas comparables de dramas de Lope con estatuas, aparecidos y sombras (IV, pp. 339-365), y en verdad, parte del crédito del *Burlador* podría transferirse al *Fénix de los Ingenios*. Márquez señaló ingredientes más o menos mostrencos que reaparecen en nuestra pieza (1996, pp. 45-48), y varios pasajes de seis obras del propio Lope, Luis Vélez de Guevara y Claramonte de la década de 1610 han sido cotejados con el *Burlador* por Rodríguez López-Vázquez en las detalladas introducciones a sus ediciones desde 1987, desvelando un panorama de trucos dramáticos, *quid pro quo*, nombres de personajes, dobles invitaciones, muertes punitivas, lápidas y espectros resucitados, de moda en esos años. Ese crítico anotó que «hacia el período 1612-1616 [...] el teatro español está tratando los temas y motivos que vemos, articulados como mito universal, en *El burlador de Sevilla*» (ed. 1990, p. 30). Y consignó, como posible inspiración para los motivos de la estatua animada, del fantasma del muerto su desafío, una comedia lo-pesca, *El príncipe perfecto*, de 1614⁷. Además, es evidente que su autor manejó, como actor y empresario, decenas de comedias y que parece haber colaborado en obras ajenas, a tenor de los datos de Cuéllar (2023).

En cualquier caso, nuestro drama combina los mecanismos teatrales –galanes y damas, graciosos, secunda-

7. En su ed. de 2000, pp. 139-142. Véanse también sus eds. de 1990 (pp. 28-30), 2000 (pp. 53-57 y 81-82 y 122-143) y 2022 (pp. 152-163).

rios, intriga, escenografía, música, disfraces, esgrima...— con el esquema cíclico, repetitivo y universalizante, y la secuencia de transgresión y castigo propia del folclore y el mito. Aparecen, asimismo, componentes tópicos, casi costumbristas. La descripción del ambiente prostibulario sevillano tiene, tal vez, que ver con las comedias celestinescas lopianas y persistirá en los numerosos burdeles y tabernas de las versiones posteriores del arquetipo de don Juan. Tenorio, como muchos caballeros mendaces del teatro y la novela del XVII, promete matrimonio a las doncellas para gozarlas. La novedad reside en la reincidencia indiscriminada, temeraria y sacrílega del personaje —al menos dos mujeres bajas, frente a dos de alta cuna—, así como en el espectro, el desafío, la muerte y la consiguiente condena moral y teológica de don Juan.

Finalmente, aunque descreído e impenitente, ese tipo pudo haber sido concebido como otro de esos *rufianes-santos* tan caros al teatro del XVII. Su caracterización extrema y sus exagerados desafueros así lo abonan, pero el final trágico, sin posibilidad de redención, excluye del todo esa posibilidad. Incluso podríamos asimilarlo, vulgarizándolo no poco, al típico pecador contumaz de las parábolas, estampas y sermones, un cascarón de dudosa humanidad entregado contumazmente a pecar, un ente libérrimo definible por un conjunto de gestos y frases tan excitantes como reprobables para el patio del corral.