

Don Juan ante el teatro costumbrista burgués: la censura del seductor como reinterpretación del ideal de masculinidad

FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ URENDA

Departamento de Inglés y Lenguas Modernas
Longwood University
Farmville, Virginia 23909. EE. UU.
fernandezfj@longwood.edu

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010
ACEPTADO: FEBRERO DE 2010

Dentro de la convulsa historia de la España del siglo XIX, los años comprendidos entre la década de 1830 y la mitad de la centuria pueden ser considerados como un período crítico para la formación del país. Es durante esos años cuando los esfuerzos políticos se dirigen a lograr la construcción de un Estado moderno y eficiente que pueda parangonarse con las potencias establecidas en la Europa del momento. La burguesía española inicia ahora su andadura hacia su posterior consolidación como clase preeminente en la sociedad partiendo de la liquidación de la estructura política propia del Antiguo Régimen y sustituyéndola por la panacea de la monarquía constitucional. En palabras de Carr, las diferentes Constituciones tenían el objetivo de “convertir a España en una monarquía liberal parlamentaria que diera el poder a propietarios e intelectuales, considerados la avanzadilla del progreso económico y social” (209). Qué duda cabe que para sustentar su proyecto político, la burguesía debía imponer su idiosincrasia y sus valores de clase. En este sentido, una de las más eficaces herramientas de las que se sirve la burguesía en el poder para defender su proyecto político es la propaganda literaria. Así, buena parte de estos literatos de la época, algunos de ellos vinculados habitualmente al romanticismo, retoman el concepto de educar a través de la literatura y prosiguen una labor de adoctrinamiento social cimentado en la necesidad de transmitir el sis-

tema de valores cívicos y morales propios de la mesocracia. Esta “politización artística” supone, en palabras de Marta Palenque, que el escritor actúe “como guía y maestro de una nueva sociedad de signo liberal y burgués” (69). De ahí la importancia del teatro costumbrista y el posterior subgénero de la Alta Comedia, ya que a través de los escenarios se encargan de retratar la burguesía y apuntalar su sistema de valores respectivamente.

El objeto de estas páginas es mostrar cómo se proyecta y publicita esa ideología mesocrática a través del tratamiento que de la figura de Don Juan hacen dos literatos burgueses: Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) y Ventura de la Vega (1807-1865). Durante los primeros años de la década de 1840, este personaje literario, creado originalmente por Tirso de Molina, es objeto de una reinterpretación drástica por parte de dichos escritores. De hecho, tanto Bretón como Ventura tamizan las coordenadas constitutivas del héroe tirsiano a través del prisma bienpensante y morigerado de la mentalidad burguesa, contraria al conflicto y la desmesura propios del romanticismo. El seductor, rebelde e impío, ve modificada su condición para poder llegar a ser un patriota y ejemplar cabeza de familia. El objetivo básico de esta modificación sustancial, según podrá inferirse de los argumentos que a continuación se exponen, obedece a la necesidad que tiene la burguesía de censurar usos sociales que atentan contra el ideal de modernidad deseado para la sociedad que comienza a construirse. En dicha sociedad, el seductor, el calavera, el donjuán, no tendrá cabida.

HACIA UN DON JUAN COSTUMBRISTA

Sin lugar a dudas, desde la aparición de la comedia de Tirso, la reinterpretación de don Juan más habitualmente estudiada ha sido la de José Zorrilla, quien estrenó su drama *Don Juan Tenorio* (1844) dentro del marco literario del Romanticismo. La impronta que dejó esta obra se notó inmediatamente después del estreno, puesto que el *Tenorio* dio paso a una nutrida serie de variaciones de la creación de Zorrilla que se extendió hasta bien entrado el siglo XX (Gies 1994; Serrano). Sin embargo, la presencia del personaje donjuanesco en los escenarios de la época es anterior al estreno de Zorrilla. No puede decirse que la comedia de Tirso gozara de especial consideración durante estos años, dado que ya desde el siglo XVIII se había preferido la refundición de Antonio Zamora titulada *No hay deuda que no se pague, y convidado de piedra* (1744).¹ No obstante, sí que es cierto que uno de los autores de más éxito de aquellos años, Manuel Bretón de los Herreros, había trabajado ya la figura de don Juan en

su comedia *La batelera de Pasajes* (1842). La importancia de esta obra reside en el tratamiento del donjuán desde la óptica burguesa. Este autor se adelanta a la idea de Zorrilla de ofrecer un don Juan redimido, aunque *in extremis*, para que pueda resultar un elemento útil a la sociedad. Dicha idea también está presente en *El hombre de mundo* (1845), escrita por Ventura de la Vega, un literato burgués amigo íntimo de Bretón al que Caldera considera precursor del subgénero dramático de la Alta Comedia, precedente directo del teatro realista (219). Ambos escritores actuaron como renovadores de la escena española del segundo tercio del siglo XIX, especialmente Bretón de los Herreros, a quien como escritor costumbrista se consideró heredero de Moratín y creador de lo que ya sus contemporáneos denominaron el género “bretoniano” (Ochoa).

Pero Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega no sólo compartieron amistad y protagonismo literario, sino que también coincidieron en su contribución al asentamiento de los valores propios de la sociedad burguesa a la que se esforzaban en retratar. Sirva señalar que ambos ejercieron de poetas laureados durante la década de 1830 escribiendo al alimón piezas cómicas breves de carácter patriótico y circunstancial en las que se denostaba la causa carlista que amenazaba el sistema constitucional instaurado por la burguesía.

Precisamente, *La batelera de Pasajes* plantea una acción sencilla localizada en las regiones del País Vasco y Navarra, en plena guerra carlista. Faustina, una joven e independiente batelera que trabaja transportando gente de un lado a otro de la ría, sueña con casarse con un capitán que la librá de su condición humilde. La ocasión se presenta con la aparición del capitán Bureba, quien, prendado de su belleza, confiesa su repentino amor. El capitán, tras la precaución de haber dado el nombre falso de “don Juan Pérez”, burla a Faustina abandonándola cuando consigue el encuentro carnal tras promesa de matrimonio. Ella logra encontrar a Bureba, pero éste es herido mortalmente en un acto de guerra. El capitán, en su lecho de muerte, decide casarse con Faustina para redimir su culpa. Una vez consumado el matrimonio, para desdicha de la joven batelera, Bureba se recupera milagrosamente. Sin embargo, el capitán, que se autodescribe como un calavera, fallece en un duelo ante el hermano de una viuda a la que también había dado promesa de matrimonio. El desenlace de la pieza muestra cómo el futuro de Faustina pasa por corresponder el amor de Pablo, un humilde soldado y antiguo pretendiente que siempre le mostró fidelidad y que representa el amor sincero.

Ventura de la Vega también reinterpreta el motivo del burlador desde una clave esencialmente burguesa. *El hombre de mundo* difiere respecto a los pre-

cedentes de Bretón y Zorrilla en la presentación del personaje central de su comedia, don Luis, puesto que se trata de un antiguo calavera u hombre de mundo que ha acabado aceptando como suya la paz hogareña y el amor puro y reconfortante dentro del matrimonio gracias a doña Clara, su esposa. Deberá ser ella, precisamente, la que salve la estabilidad conyugal desenmascarando las intenciones de don Juan, antiguo amigo de don Luis y calavera irredento que ansía burlar a su colega seduciendo a doña Clara. Una vez descubierto el enredo, el burlador es expulsado del seno familiar, don Luis reconoce su necedad y falta de perspicacia, y doña Clara se desdice de la tesis por la que defendía a ultranza la necesidad que tiene toda mujer de casarse con un hombre de mundo. La primitiva creencia de que estos hombres son los maridos ideales, puesto que se han cansado de la vida mundana y ansían la tranquilidad y la paz hogareñas, se transforma en la firme certeza de que los calaveras no tienen cabida en la sociedad contemporánea.

Pese a las diferencias argumentales, ambas comedias comparten un discurso común relacionado con la necesidad de reconducir al donjuán al seno de la sociedad para hacerlo un sujeto útil. El motivo de la redención del seductor, presente en la comedia de Bretón, fue precisamente uno de los aspectos más apreciados posteriormente por la crítica a propósito del *Don Juan Tenorio* y que Ventura continuó elaborando hasta presentar un calavera arrepentido e integrado plenamente en la burguesía acomodada como respetable cabeza de familia. Como paso intermedio es necesario considerar el drama de Zorrilla, en el que la clave argumental de la domesticación del burlador ha llegado a ser interpretada por David T. Gies como ajena a las premisas de la literatura romántica (1980). Desde un punto de vista formal, dicha obra aún recurre a la habitual parafernalia propia del romanticismo y al uso de sus estereotipos más habituales, pero el drama en sí escenifica un cambio de actitud hacia el destino trágico del héroe romántico. El satanismo y la rebeldía habituales no derivan hacia una perdición inevitable, sino que el amor redime al antiguo seductor y lo integra, aunque sea *in extremis*, en la norma que rige la sociedad.

DON JUAN COMO DISCUTIBLE PARADIGMA DE LA VIRILIDAD: LA CRÍTICA AL CALAVERA

La idea de domesticar al donjuán haciendo que asuma sus responsabilidades como cabeza de familia y procurador del bienestar familiar, se cimienta en la necesidad del burgués por lograr el orden del sistema social en el que se des-

envuelve. Se trata de un sistema basado en la idea de la preeminencia de la masculinidad a través de una organización estrictamente patriarcal, en la que el papel del hombre es constantemente reforzado, tanto desde las instituciones como desde la producción cultural. De ahí que James Mandrell sostenga la tesis de que obras como *Don Juan Tenorio* desarrollan y reafirman la importancia del patriarcado. Un individuo capaz de desestabilizar la unidad básica, la familia, estructurada en torno a este núcleo patriarcal, no es modelo de conducta apropiada y debe ser censurado. Tanto Bretón como Vega reinterpretan en ambas obras el paradigma de virilidad tradicional para adecuarlo a la sociedad moderna y avanzada que se pretende construir.

Si bien la realidad no siempre se corresponde con la imagen estilizada que de ella ofrece la literatura, en este caso el teatro, no cabe duda de que la mesocracia, una vez consolidada en el poder, huye de la estridencia y de todo aquello con capacidad desestabilizadora. Se valoran de forma positiva los individuos que son capaces de integrarse en el sistema sin alterarlo negativamente. Puesto que en el varón recaía la responsabilidad de regir el ámbito público, a la vez que aseguraba la supervivencia familiar, era necesaria una conducta ajena al sistema antiguo de valores. Para María C. Dominicis, por ejemplo, el objeto de denuncia social del *Burlador* de Tirso es la impunidad de los caballeros durante el siglo XVII, que sólo debían atenerse a la imposibilidad de tener miedo o la de comportarse con cobardía (18-19). En la sociedad moderna que se desea construir en el siglo XIX, el paradigma de la virilidad, identificado tradicionalmente con la idea masculina de “más valer”, es reinterpretado. Las razones son obvias, porque bajo el nombre de “honor” se ocultaba generalmente la idea de venganza y violencia. Así lo define Schurilknight haciendo hincapié en la importancia del código secular del honor y la honra, el “más valer”, en la sociedad española:

Society's condoning the code of honor of “más valer” gave rise to a class of men who were prone to violence, to shedding blood over “small indecencies”..., to looking for and savoring a life of risk and adventure, all for the sake of being esteemed the one of greatest worth. The greater the risk (and contravening society's most cherished and / or sacred laws is exceedingly risky), the greater the glory, the greater the worth of the individual in the eyes of other men. However, this code is one sanctioned by patriarchy; it operates within patriarchy, although we are led to assume that it must impose limits on its practitioners. (16-17)

Más que tratar de imponer límites a los posibles desmanes derivados del concepto de honor o “más valer”, la burguesía trata de eliminarlos por considerarlos lesivos para el sistema de convivencia. En este sentido hay que entender que, desde el punto de vista de su validez social, el capitán Bureba sea caracterizado por Bretón en *La batelera de Pasajes* de una manera contradictoria. La censura de este personaje se desprende de su anormal conducta. Por un lado, su relevancia en la esfera pública es resaltada repetidas veces a propósito de su valentía y capacidad de defensa del orden gubernamental frente a la amenaza del carlismo. El soldado Briones pondera al capitán con estas palabras:

Es el capitán de Pablo
y el mío. ¡Y qué capitán!
Y me alegro que lo sea,
porque no le hay, voto a quién,
más alegre en el retén,
más sereno en la pelea.
Veteranos y novicios
se admiran de sus campañas. (acto 3, escena 2; cito así en adelante)

Por otra parte, su valía en el ámbito de la esfera pública se contrapone a su irregular comportamiento social, esencia de su condición de calavera. Dado que la comedia es construida con no pocos elementos intertextuales que tienen como referente directo *El Burlador de Sevilla*, podría interpretarse el personaje bretoniano como una continuación del paradigma de virilidad que supone el tipo del burlador.² Sin embargo, desde la perspectiva de un escritor burgués, lejos de interpretarse como un paradigma de virilidad, Bureba es una persona incompleta. A su condición de individuo potencialmente válido para la sociedad, al menos desde la perspectiva del “más valer” como resultado de los hechos de armas, le falta la capacidad de componer y estructurar de manera natural el núcleo familiar. Bretón ridiculiza a su personaje en este sentido: Bureba roza la categoría de figurón cuando se reafirma en su carácter enamorado (4, 2). Pero el mensaje que el escritor transmite no debe caer en la ambigüedad. Por eso, a sabiendas de que sus intenciones para con Faustina pasan con exclusividad por conseguir sexo, el público asiste al desenlace decoroso del matrimonio. La virilidad, característica inherente asociada tradicionalmente a don Juan, se identifica ahora con valores propios de la mesocracia: el patriotismo necesario a los que están dispuestos a sacrificar su vida en aras de la patria ante

el enemigo de ésta, en este caso la facción carlista; pero también la capacidad de construcción de la sociedad a través de la familia.

La redención del seductor, finalmente integrado en la norma de comportamiento cívico, no es óbice para que Bretón opte por el castigo tirsiano al estereotipo donjuanesco. Lejos del mensaje teológico propio de Tirso, Bretón ajusta la incidencia de la muerte de Bureba a una doble finalidad: la primera el censurar el duelo, conducta incívica y ajena a lo que una sociedad moderna debe ser; la segunda, a través de la puerta abierta al casamiento entre la recién enviudada Faustina y su sincero amante Pablo, el establecer un mensaje clasista relacionado con la ineludible necesidad de consumir matrimonios entre iguales.

Respecto a la crítica de la práctica del duelo de honor, una de las más tradicionales encarnaciones del código de la virilidad, Bretón de los Herreros a menudo ironiza en su dramaturgia con dicho concepto como circunstancia opuesta a la medida y modernidad pretendida para la sociedad. En general lo muestra desde una óptica risible propia del cómico satírico que es.³ Pero en una obra con aspiraciones de drama como es *La batelera de Pasajes*, el inesperado duelo final en el que muere Bureba no sólo es parangonable al castigo del burlador tirsiano, sino que, desde la óptica burguesa, es motivo de evidente crítica. Una conducta como la del duelo, especialmente sancionada por Felipe V y legislada sin apenas cambios durante el siglo XIX y principios del XX (Silvela), supone en primer término retrotraerse a una civilización arcaica, sintetizada en el drama aurisecular de capa y espada; pero también sirve al espectador de ilustrativo ejemplo del claro riesgo de desestructuración familiar a través de la posible defunción del cabeza de familia, algo que en todo momento es preferible evitar. De parecida opinión se muestra Larra en su artículo dedicado al duelo. En él señala el atraso de la idiosincrasia hispana respecto a los preceptos ilustrados que deben regir al ciudadano moderno, puesto que, en el caso del duelo, el honor se antepone a la razón y a las normas de conducta cívica.⁴ La muerte de un individuo por cuestiones de honor es una tragedia ajena al pensamiento burgués de aprovechamiento de la persona capacitada para desenvolverse en los asuntos públicos. Larra se adelanta aquí a opiniones como las de José Vicente Caravantes, quien a mediados de siglo consideraba la falta de una educación verdaderamente ilustrada como uno de los motivos de la presencia del duelo en la sociedad. Y aunque la legislación, según el propio comentarista, perseguía en primera instancia evitar el duelo, resultaba obvio que entre las circunstancias a tener en cuenta por la legislación destacaba “la violencia que produce en la voluntad de los duelistas la pre-

ocupación general que cubre de ignominia al que no acude a este medio en las cuestiones de honra, preocupación que sólo puede corregir una educación verdaderamente ilustrada” (Caravantes 392).

En *La batelera de Pasajes*, la consecuencia obvia de la pérdida de un hombre válido para la sociedad a causa del duelo se complementa con el discurso clasista que se adivina desde el comienzo del drama. Bretón, como tantos escritores burgueses, aboga con insistencia por la necesaria unión entre iguales, argumento habitual en buena parte de sus comedias. Además de los razones señaladas con anterioridad, la desaparición del seductor redimido es justificada por Bretón a través de la necesidad de buscar un final feliz para los amantes que, dentro de su misma condición social, se deben amor sincero: Faustina y Pablo. El enlace forzoso entre el capitán y la joven batelera es un último escollo para la consecución del objetivo de la representación mimética de la sociedad burguesa, algo que tanto para Bretón como para otros escritores decimonónicos pasa por tamizar el corporativismo clasista a través de la categoría del matrimonio equilibrado. Se trata de un equilibrio que implica la pertenencia de los individuos a idéntico estrato social, como derivación lógica de la compartimentación de clases. Así, la burguesía, clase social que se define en España a comienzos del siglo XIX, aspira a una ordenación del individuo según su género, su valía económica y su capacidad de generar progreso. Es evidente que la compartimentación de la sociedad también implica conciencia de clase, aunque no se trata de una estructuración cerrada o semicerrada como era la división estamental propia del Antiguo Régimen. Sin embargo, dicha compartimentación requiere que sus miembros compartan una serie de particularidades comunes relacionadas no sólo con la ascendencia, sino también con las circunstancias económicas propias. Por eso, tanto Bureba como Faustina son deslegitimados al traspasar los lindes de sus respectivas clases sociales. En el caso de Bureba, dadas las concomitancias tirsianas, la deslegitimación se corresponde con la anormal interpretación de la idea de virilidad. La joven batelera, en cambio, es paradigma de la mujer redimida que encuentra su genuino papel social gracias al matrimonio.

CIVILIZANDO A DON JUAN: LA REDENCIÓN BURGUESA DEL HOMBRE DE MUNDO

Los planteamientos esbozados por Bretón de los Herreros en su *Batelera* tienen una estrecha relación con el asentamiento definitivo del liberalismo mo-

derado durante los primeros años de la década de 1840. Es entonces cuando se acentúa la tendencia de la literatura, específicamente el teatro, a actuar como plataforma ideológica en la pugna para alcanzar el establecimiento del sistema de valores preconizado por la burguesía más conservadora. No es coincidencia que la obra más representativa de la época, el drama romántico *Don Juan Tenorio*, se estrenara apenas unos meses después del fracaso de la regencia de Espartero y la consiguiente ascensión al poder de los políticos adalides del moderantismo. El público que asistió a su estreno pudo comprobar la afinidad del final del drama de Zorrilla con las ideas moderadas vigentes, puesto que el autor preconizaba la redención del seductor rebelde para reconducirlo por el camino de una normalidad ajena a toda exaltación. Era, en definitiva, una concesión al conservadurismo o, como señala David T. Gies, “una respuesta conservadora de Zorrilla al desorden de los tiempos” (1996, 191).

Pese a la posterior popularidad de *Don Juan Tenorio*, que Timothy Mitchell atribuye al hecho de que este drama conjuga valores sociales y religiosos importantes para las clases populares españolas (170), la cartelera teatral indica que los espectadores de la época inicialmente mostraron su predilección por otro tipo de dramaturgia (Simón Díaz). Un ejemplo significativo fue la preferencia del público madrileño por una comedia de costumbres como *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega. Esta obra, estrenada como un “anti-Don Juan”, es para John Dowling el detonante del declive del teatro romántico, considerado como una desviación de la corriente ininterrumpida de teatro costumbrista burgués que se inició en Moratín y desembocó en el teatro galdosiano. Ambas obras dramáticas representan dos antagónicas sensibilidades sociales, económicas y culturales del momento:

En este cuadro [del pintor Esquivel] el confrontamiento simbólico parece ser entre Zorrilla —el poeta de la España católica, tradicional, legendaria, la España del machismo de *Don Juan Tenorio*, de Diego Martínez de la leyenda *A buen juez, mejor testigo*, y de Don Juan de Alarcón, joven seductor de *Margarita la Tornera*— y Ventura de la Vega y Julián Romea representantes de la nueva España burguesa del XIX, la España que se viste de levita y chistera (Romea lleva la suya en la mano), la España que se enriquece con la desamortización de los bienes eclesiásticos, que establece la Bolsa de Madrid y construye el barrio madrileño de Salamanca. (Dowling 216)

Estrenada apenas un año y medio después del *Tenorio*, *El hombre de mundo* es una de las primeras reinterpretaciones de la obra de Zorrilla. La primera concomitancia que apreció el público entre ambas obras fue la coincidencia de los nombres de los protagonistas masculinos, don Juan y don Luis. Pese a que la conducta de cada uno de ellos difiere notablemente, tradicionalmente se ha parangonado el personaje de don Juan en sendas obras, calificando al de Ventura como un don Juan de pacotilla (Dowling). Ambos personajes han sido también identificados como una misma entidad con finalidad idéntica, aunque símbolo de sendos donjuanismos ya fracasados (Yáñez); y, pese a su distinto traje, han sido considerados como donjuanes que tienen el requiebro como única razón de ser (Rubio Jiménez 646). Parece, sin embargo, más acertado señalar que es don Luis quien guarda un mayor parecido con Tenorio que el personaje de don Juan que propone Ventura, sin duda más en la línea del tirsiaco. Don Luis es descrito como un hombre de mundo, un calavera, reconvertido en dócil y fiel esposo. La redención le llega gracias al matrimonio con la perfecta esposa, Clara. Por ello, creo más apropiado considerar a don Luis como el trasunto del don Juan arrepentido de los últimos cuadros de la obra de Zorrilla. Don Luis representa la materialización del cambio experimentado por Tenorio y su extrapolación a la sociedad contemporánea, hasta el punto de que el personaje confiesa que cifra su felicidad en mantener una vida hogareña propia de burgués acomodado y rentista. Responsable de esta transformación es su esposa, Clara, cuyos rasgos definitorios la relacionan con el concepto del “ángel del hogar”.⁵

Como será habitual en el subgénero de la Alta Comedia, la carga ideológica se presenta de forma explícita a través de diálogos y monólogos de sus personajes. Uno de los discursos más señalados de la comedia gira alrededor de la idea de que el hombre puede lograr la felicidad verdadera a través del abandono de las pasiones juveniles y la entrega a la pacífica vida burguesa dentro del matrimonio. La huida de las estridencias propias del calavera conduce al burgués al asentamiento de las pasiones, que se transforman en sentimientos puros que reconfortan el alma. En este ejercicio de transformación o redención voluntaria juega un papel importante el matrimonio y el respectivo reconocimiento de la idoneidad de un amor ajeno a la pasión propia del Romanticismo. La naturaleza contestataria de esta comedia en comparación al *Tenorio* se verifica precisamente en la antagonista posición de don Luis respecto al concepto del amor frente a su antiguo compañero de calaveradas. Así, aquel pondera la importancia de la unión de los cónyuges como sociedad indispensable

para la consecución de la felicidad, una unión que se cimienta sobre la conjunción de los valores de la amistad y el amor. La pasión de la juventud ha sido sustituida por un “fuego que da calor/al alma, sin abrasar” (1, 7) en el caso de don Luis,⁶ mientras que su colega, don Juan, porfía en su actitud de calavera irredento al preferir relaciones esporádicas, escandalosas ante los ojos burgueses, como la que mantiene con su amante, traída *ex profeso* desde París. Subyace aquí, en definitiva, la contraposición de dos conductas éticas y sociales radicalmente antagónicas. En lo que respecta a don Juan, se censura implícitamente lo que Gregorio Marañón definió años más tarde como el “instinto rudimentario” o “indiferenciado”, que permite a don Juan satisfacerse con cualquier mujer, actitud identificada con un carácter no maduro propio de la adolescencia (75-76). Se trata pues de una conducta que se aproxima al concepto de poligamia. Por antítesis, el personaje de don Luis adquiere connotaciones propias del varón perfecto, estrictamente monógamo. Aunque la superestructura patriarcal que rige la sociedad occidental tiende a dispensar y perdonar al hombre de sus incumplimientos conyugales –sólo de la mujer se espera la monogamia efectiva (Mandrell 119)–, el discurso de *El hombre de mundo* no deja duda alguna de la importancia de la recíproca fidelidad matrimonial para el nuevo sistema de valores éticos de la sociedad moderna.

El enredo de la comedia implica no sólo la censura del seductor que para la idiosincrasia decimonónica atenta contra la indisoluble unidad matrimonial, sino que también persigue el escarnio de don Luis. El antiguo calavera sufre en sus propias carnes la desazón de la sospecha de ser víctima de la infidelidad de su mujer ante un supuesto amante que la corteja: “Vive Dios, que estoy pagando/todo lo que he hecho pasar/a otros maridos.” (4, 2). Pero la sospecha es en vano, puesto que se trata en realidad del pretendiente de la joven Emilia, hermana de Clara. El auténtico “burlador” es su supuesto amigo, don Juan, que urde la trama de enredo para deshonar a su antiguo compañero de correrías.

La injuria amenaza la estabilidad conyugal, circunscrita a la intimidad, a la esfera privada; pero también es susceptible de trascender fuera de los límites del hogar. Ello implicaría una fractura irrecuperable del estatus del cabeza de familia en la sociedad. Evitar dar escándalo es lugar común de la literatura decimonónica.⁷ En *El hombre de mundo* aparece como argumento de ambos personajes masculinos: don Juan decide seducir a doña Clara y prescindir de toda publicidad como deferencia a su antiguo amigo, a sabiendas de que “no parece completo/el triunfo sin la salsilla/de que corra.” (2, 1); don Luis, pre-

sumiendo que ha sido engañado por su esposa, lamenta el “ridículo espantoso” al que va a ser expuesto. Surge aquí una de las grandes diferencias en el tratamiento del donjuanismo respecto a la literatura anterior: junto a la actitud burguesa de impedir que los problemas atingentes a la esfera privada trasciendan a la pública, se establece también el rechazo a toda solución violenta para los conflictos circunscritos a la intimidad de la familia. El ejemplo más claro es el ofrecido por don Luis, dubitativo en un primer momento ante la supuesta evidencia de una infidelidad de la que creía amante esposa:

Mato a ese hombre... ¿y qué se gana?
 Evitar el riesgo de hoy.
 Pero viene otro; y estoy
 en igual riesgo mañana.
 No hay remedio: una vez ya
 la confianza perdida,
 no se recobra en la vida. (4, 8)

Don Luis, como seductor que ha asumido las bondades de la vida burguesa, desecha cualquier opción relacionada con actitudes incívicas como el duelo, optando por una postura plenamente moderna y civilizada. La solución al conflicto, provocado en la esfera privada, corresponde entonces a la mujer, doña Clara. A diferencia de las heroínas de la dramaturgia romántica, reducidas habitualmente a meros objetos en el contexto de la búsqueda vital del héroe (Labanyi 18-19), el personaje femenino burgués se caracteriza por la asunción de un rocoso pragmatismo. No hay atisbo de exaltación. Asimismo, mientras que la mujer romántica suele ser caracterizada por una pasividad afín al estereotipo femenino del teatro áureo, el teatro costumbrista utiliza con frecuencia el modelo de la mujer activa, capaz de tomar decisiones, siempre dentro de la esfera privada como su natural ámbito de influencia. Es así como en manos de doña Clara queda la responsabilidad propedéutica de servir de ejemplo moral: expulsa del seno del hogar al elemento distorsionador que amenaza su estabilidad y reconduce la errónea concepción del esposo, que ha optado por la ruptura conyugal, demostrando sus valores de perfecta casada y pidiéndole que olvide toda “experiencia fatal” adquirida en sus años de calavera.

CONCLUSIONES

Con *El hombre de mundo* se cierra la transformación del “burlador” tirsiano en burgués ejemplar. No cabe duda de que Bretón se adelanta a Zorrilla al proponer un calavera arrepentido que alcanza la redención de sus pecados gracias a la virtud femenina, aunque a modo de justicia poética recibe el castigo de la muerte para facilitar el final feliz de la consecución del amor auténtico. Sin embargo, Ventura de la Vega defiende la drástica negación del donjuanismo por ser pernicioso para la institución que él considera la base de la sociedad: el matrimonio. El donjuán se transforma con el paso del tiempo en esposo y el calavera da paso al cabeza de familia. Esta conversión se produce siguiendo la razón de los valores ético-religiosos propios de la burguesía. El concepto de burlador no tiene cabida, mucho menos en un oficial patriota o en un pacífico rentista.

Tanto *La batelera de Pasajes* como *El hombre de mundo*, comedias que habitualmente no son consideradas textos prioritarios para la configuración del canon literario decimonónico, permiten completar con mayor uniformidad una perspectiva cultural a menudo polarizada en los grandes ejes del Romanticismo y el Realismo. Sendas obras, surgidas como paréntesis literario e ideológico del *Tenorio*, se adelantan a la preocupación por la regeneración social del individuo, al mismo tiempo que continúan dando una respuesta tradicional a la situación femenina. Un discurso este que, pese al discurrir del tiempo, se antoja extremadamente actual.

Notas

1. García Garrosa mantiene que la obra siguió obteniendo éxito hasta el estreno del *Tenorio* en 1844, siendo la obra de Zamora y no la de Tirso la que solía ser representada cada año con motivo del día de difuntos (45-46). Vallejo González señala también cómo la cartelera teatral ofrece datos sobre la preferencia por la obra de Zamora (298).
2. Es evidente que Bretón se basó en la obra de Tirso antes que en la popular comedia de Zamora, puesto que el personaje de Faustina se articula de manera similar al de Tisbea, la pescadora de *El burlador de Sevilla*: oficio relacionado con el mar, independencia, anhelo de medro so-

- cial, determinación a recuperar el honor sin mediar intercesión masculina, etc. *No hay deuda que no se pague* modifica, en cambio, el esquema de personajes original de la obra de Tirso, especialmente los femeninos: “Del grupo de mujeres que desfilaban en *El burlador de Sevilla* sólo identificamos aquí a doña Ana de Ulloa, pero con mayor participación y, por tanto, mejor caracterizada.” (Vallejo González 293).
3. En el contexto de la sátira romántica, Bravo Vega señala el uso paródico del duelo en *Los tres ramilletes*, comedia breve de Bretón de los Herreros, como recurso cómico propio de la burla reversible que articula dicha obra (150-51).
 4. “Mientras el honor siga entronizado donde se le ha puesto; mientras la opinión pública valga algo, y mientras la ley no esté de acuerdo con la opinión pública, el duelo será una consecuencia forzosa de esta contradicción social.” (Larra 157-58).
 5. Aunque los elementos constitutivos del modelo de abnegación y sacrificio se explicitan en *El ángel del hogar*, obra de Pilar de Sinués (1859), la dramaturgia decimonónica recoge abundantes ejemplos de dicho modelo. Cabe destacar asimismo el teatro escrito por mujeres, como por ejemplo la comedia breve *El ejemplo*, de María del Amparo Arnillas de Font, con el que se desgrana la mentalidad y la ideología subyacente en el “ángel del hogar”. Para Gies, esta obra y otras similares constituyen un ejemplo de la fuerza creadora de la mujer a la vez que retratan “la intensidad de los lazos familiares y religiosos” (1998, 126).
 6. El uso de la metáfora amorosa del fuego que hace Ventura de la Vega define por antítesis al hombre de mundo aburguesado frente al *Tenorio* seductor, para cuya romántica pasión se reservan los sustantivos de chispa, fuego, llama, infierno, hoguera y volcán, entre otros. Estas imágenes son utilizadas por Zorrilla como resultado de una amplia tradición, evidentemente. Sin embargo Gies argumenta con acierto que el desenlace del *Tenorio* supone un giro inesperado porque “transforma el fuego infernal de Tirso en fuego divino, en fuego purificador en vez de fuego condenatorio” (1995, 93). La identificación de la idea de bien con el amor espiritual y divino en Zorrilla que señala Gies (1995, 94) guarda, en mi opinión, un notable paralelismo con el atemperamiento burgués de las pasiones propuesto por Ventura en los dos versos señalados.
 7. Si bien este tópico constituye el eje central de *El escándalo*, novela de Pedro Antonio de Alarcón publicada en 1875, es especialmente significa-

tivo en el teatro costumbrista de la época. El motivo del escándalo público, por ejemplo, está presente en la dramaturgia bretoniana, cuyas fuentes directas se hallan en el teatro de Moratín. En palabras de Bravo Vega: “ambos [Bretón y Moratín] están de acuerdo en que el conflicto de honor que acompaña al tema matrimonial habrá de resolverse en privado, sin dar lugar a escándalos o exposición pública” (86). Asimismo, desde una perspectiva ajena a la literaria, hay que destacar el escándalo como agravante de pena por adulterio masculino según el código penal de 1870, vigente hasta la segunda República: “El marido que tuviera manceba dentro de la casa conyugal o fuera de ella con escándalo público será castigado con la pena de prisión correccional en sus grados mínimo y medio” (art. 452). A este tenor, Geraldine M. Scanlon insiste en las diferencias de trato penal hacia el hombre y la mujer respecto al adulterio en esta época. Un ejemplo significativo es que la infidelidad del marido, para ser castigada, tenía que reunir varios requisitos para ser considerada un delito: el escándalo es uno de ellos, circunstancia ante la que la mujer era castigada sin remisión (181).

Obras citadas

- Alarcón, Pedro Antonio de. *El escándalo*. 3.^a ed. Madrid: Cátedra, 1968.
- Bravo Vega, Julián. *El teatro menor de Manuel Bretón de los Herreros: aproximación a un género literario*. Logroño: Ayuntamiento de Quel, 2001.
- Bretón de los Herreros, Manuel. *La batelera de Pasajes. Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Vol. 3. Madrid: Ginesta, 1883-1884. 85-114.
- Caldera, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia, 2001.
- Caravantes, José Vicente, ed. *Código penal reformado*. Madrid: Imprenta de Alejandro Gómez Fuentesebros, 1851.
- Carr, Raymond. “Liberalismo y reacción, 1833-1931”. *Historia de España*. Ed. Raymond Carr. Barcelona: Península, 2000. 209-47.
- Dominicis, María C. *Don Juan en el teatro español del siglo XX*. Miami: Ediciones Universal, 1978.
- Dowling, John. “El anti-Don Juan de Ventura de la Vega”. *Actas del Sexto Con-*

- greso Internacional de Hispanistas* (1977). Toronto: University of Toronto, 1980. 215-18.
- García Garrosa, María Jesús. “No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y el convidado de piedra: la evolución de un mito de Tirso a Zorrilla”. *Castilla: Estudios de Literatura* 9-10 (1985): 45-64.
- Gies, David T. “José Zorrilla and the Betrayal of Spanish Romanticism”. *Romanistische Jahrbuch* 31 (1980): 339-46.
- . “Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX”. *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la S. L. E. S. XIX. (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*. Eds. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1998. 119-29.
- . “La subversión de don Juan: parodias decimonónicas del *Tenorio*, con una nota pornográfica”. *España Contemporánea* 7.1 (1994): 93-102.
- . *El teatro en la España del siglo XIX*. Trad. Juan Manuel Seco. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- . “Todos los fuegos, el fuego: Zorrilla, Don Juan y el amor romántico”. *Actas del Congreso sobre José Zorrilla: una nueva lectura (Valladolid, 18-21 de octubre de 1993)*. Eds. Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén, 1995. 81-95.
- Labanyi, Jo. “Liberal Individualism and the Fear of the Feminine in Spanish Romantic Drama”. *Culture and Gender in Nineteenth-century Spain*. Eds. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon Press, 1995. 8-27.
- Larra, Mariano José. “El duelo”. *Fíguro: colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Ed. Alejandro Pérez. Barcelona: Crítica, 1997. 355-61.
- Mandrell, James. *Don Juan and the Point of Honor: Seduction, Patriarchal Society, and Literary Tradition*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.
- Marañón, Gregorio. *Don Juan*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- Mitchell, Timothy. *Violence and Piety in Spanish Folklore*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Ochoa, Eugenio de. “D. Manuel Bretón de los Herreros”. *El Artista* 2 (1836): 1-4.
- Palenque, Marta. “El escritor y la política en el siglo XIX”. *Actas del Simposio Nacional Literatura y política en el siglo XIX: José María Gutiérrez de Alba*. Co-

- ord. José Manuel Campos Díaz. Sevilla: Centro Andaluz del Libro, 1998. 67-81.
- Rubio Jiménez, Jesús. "El teatro en el siglo XIX, 2: 1845-1900". *Historia del teatro en España, siglo XVIII, siglo XIX*. Dir. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1988. 625-755.
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*. 2.ª ed. Madrid: Akal, 1986.
- Schurknight, Donald E. *Spanish Romanticism in Context: of Subversion, Contradiction and Politics (Espronceda, Larra, Rivas, Zorrilla)*. Lanham: University Press of America, 1998.
- Serrano, Carlos, ed. *Carnaval en noviembre: parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.
- Silvela, Luis. *El Derecho penal, estudiado en principios y en la legislación vigente en España*. 2.ª ed. Madrid: Ricardo Fe, 1908.
- Simón Díaz, José, ed. *Cartelera teatral madrileña, 2: años 1840-1849*. A cargo de Félix Herrero Salgado. Madrid: CSIC, 1963.
- Vallejo González, Irene. "Un 'Don Juan' del siglo XVIII: *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra*". *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 27.2 (2004): 289-302.
- Vega, Ventura de la. *El hombre de mundo*. Barcelona: Orbis, 1988.
- Yáñez, María-Paz. "Lo que va de ayer (1844) a hoy (1845): el donjuanismo en *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega". *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la S.L.E.S. XIX. (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*. Eds. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1998. 155-66.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Ed. Luis Fernández Cifuentes. Barcelona: Crítica, 1993.