

ARMINTA Y LA TRADICIÓN PASTORIL EN EL BURLADOR DE SEVILLA

Ernesto Castro Córdoba

Universidad Autónoma de Madrid

En una primera lectura de *El Burlador de Sevilla* el personaje de Arminta y la escena en la que hace aparición no parecen tener una autonomía y relevancia dramáticas destacables dentro del conjunto orgánico de la obra. Se trata, podríamos pensar, de un personaje secundario, mero sub-protagonista, en tanto objeto de burla y deseo por parte de don Juan Tenorio, de una escena de carácter puramente funcional a efectos estructurales. Don Juan entra en escena camino al exilio (“De camino pasa a Lebrija”), cuando se encuentra inesperadamente con una boda rural. “Pasando acaso he sabido,/que hay bodas en el lugar, /y de ellas quiero gozar,/pues tan venturoso he sido.” (v. 1856-60). Nuestro protagonista se dispone rápidamente a aprovecharse de la situación, conocedor de la condición honrada y servil de las clases humildes, inicia en un primer momento el procedimiento habitual de seducción, por medio de promesas y elogios, para más tarde convencer a Batricio para que rompa sus promesas de matrimonio con Arminta gracias a una historia inventada: don Juan ya habría gozado del honor de Arminta, de modo que en caso de aceptarla, Batricio estaría aceptando un regalo envenenado para su propio honor y la posición social que ostenta dentro de la comunidad campesina. Batricio finalmente desiste en favor de su propio honor, gesto del cual se derivan importantes reflexiones sobre la honra y la condición campesina en el siglo XVII. Tras un largo intercambio dialogado con Arminta, don Juan consigue salirse con la suya y éste personaje desaparece hasta su discreta entrada en escena con motivo de la resolución final: la intercesión del rey como juez supremo y el justo restablecimiento de los matrimonios acordados antes de la irrupción de la lógica libidinosa, destructiva y caótica, del Burlador. A raíz de esta rápida descripción de la escena podríamos concluir que se trata de un momento dramático carente de relevancia y/o significado autónomo, como si viniera determinado exclusivamente en términos de un mero recurso dramático exi-

gido por la estructura de la obra de carácter puramente funcional: desencadenar el final dramático del Burlador añadiendo a la lista de las fechorías cometidas esta última tropelía, verdadero *impass* de sus actos de lujuria. Este trabajo pretende demostrar la superficialidad de esta interpretación, ofreciendo una alternativa teórica mucho más rica, que parte de una revisión de los motivos fundamentales de la tragicomedia del Siglo de Oro condensados en este pasaje, para más tarde aventurar una tesis genealógico-interpretativa que consiste en poner en relación la caracterización del personaje de Arminta con la tradición de la novela pastoril, en concreto con la en época exitosa y conocida obra de Torquato Tasso: *Aminta*. En nuestra opinión, la homofonía entre estos dos nombres no es mera coincidencia, y más adelante mostraremos los motivos de esta profunda sospecha. No nos encontramos, por supuesto, en la posición teórica de afirmar fehacientemente la existencia de un conocimiento directo de la obra de Tasso por parte de Tirso de Molina; no disponemos de los registros adecuados, y tampoco lo consideramos pertinente. Siguiendo los principios metodológicos de la *semiosis ilimitada* propuesta por Umberto Eco recabamos que “el texto interpretado impone unas restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor)”¹. Ciertas referencias culturales pueden encontrarse escondidas para el propio autor, lo que no nos priva del placer y la legitimidad de su descubrimiento apoyándonos en una cierta objetividad textual. El objetivo de este texto, para sintetizar, no es otro que revisar la particular inversión de los valores asociados a la Edad de Oro que lleva a cabo la tragicomedia española y en concreto Tirso de Molina a través del pasaje de Arminta en *El Burlador de Sevilla*.

Desde un punto de vista estrictamente formal, es necesario reconocer que esta escena del *matrimonio rural burlado* tiene un carácter apresurado y los diálogos que lo constituyen adolecen de una pobreza poética y retórica notables, máxime si se comparan con el pasaje de la burla de Tisbea –pasaje en relación con el cual el personaje de Arminta debe ser comprendida en virtud de las múltiples analogías y paralelismos existentes–. Aunque en ambos casos la trama se inserta en un contexto rural, estas dos escenas poseen únicamente en común la irrupción repentina del protagonista, don Juan, en un sociosistema estable y pacificado de roles definidos, con la consiguiente desestabilización irremediable de los emparejamientos y posicionamientos individuales. Del mismo modo, estos espacios dramáticos donde acontece la seducción y

¹ Umberto Eco: *Cultura y semiótica*, ed. CBA, Madrid, 2009, p. 69.

posterior burla de las “víctimas de origen humilde” por parte de don Juan se caracterizan por no poseer una localización definida –la escena acontece en el primer lugar en algún lugar costero y el segundo en una anónima población rural-, en contraposición con las urbes reconocibles donde se desarrolla el resto de la trama, y muy fundamentalmente los otros dos intentos de burla, en este caso a mujeres de la alta aristocracia (la duquesa Isabela y doña Ana de Ulloa). Otro rasgo destacable es que el Burlador haga uso de un procedimiento totalmente diferente para acometer el acto libertino en el caso de las escenas donde las afectadas son mujeres *de buena familia*: en vez de proceder a su seducción, don Juan usurpa la identidad de su amante en medio de la noche, prometiéndole en todos los casos matrimonio y fidelidad eterna, para más tarde *escapar impunemente*². Así pues, estas dos escenas no sólo se encuentran imbricadas entre sí y diferenciadas del resto gracias a la topología teatral, sino muy pertinentemente por la metodología del

² Habrá que añadir: el Burlador escapa impunemente *por el momento*. La hora del juicio y de la retribución, esa hora del cumplimiento de los plazos siempre llega. Este es uno de los principios rectores de la tragicomedia del siglo de Oro: la ineluctabilidad del Juicio y la recompensa equitativa de los bienes de acuerdo con los méritos de cada quien, que acontece por medio de la aparición del Rey, Sumo Juez (“Vicedios” le denomina Lope), quien imparte orden y reestablece los vínculos matrimoniales al final de la obra. Este es el caso del *Burlador de Sevilla*, donde a la justicia terrenal suprema del Rey se le suma la justicia ultraterrena suprema: Dios a través de su mensajero, el Convidado de Piedra. La intromisión inverosímil de este poder supremo queda legitimado, a nivel del significado temático, dada la incapacidad manifestada por el Rey a la hora de identificar y detener a don Juan en sus fechorías a lo largo de toda la obra; su Majestad, de hecho, se limita a contemplar impotente la destrucción de los vínculos matrimoniales por parte del Burlador, realizando los ajustes necesarios aquí y allá. Sea como fuere, no cabe la menor duda de que uno de los temas fundamentales de la obra es la fugacidad del tiempo en relación con el cumplimiento del plazo de expiación de las culpas y el arrepentimiento de los pecados cometidos. Uno de los crímenes fundamentales de don Juan es su creencia en la existencia de un plazo indefinido antes del momento fatídico de la muerte: su célebre expresión –“¡Tan largo me lo fiáis!”- es en este sentido paradigmática respecto de su ingenua confianza en este plazo indefinido para la expiación propia de una juventud arrogante que se sabe “en la flor de la vida”. En Convidado de Piedra le advierte a nuestro protagonista:

Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos tarde
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.

(v. 2920-24)

En el último momento el Burlador piensa en confesar y expiar las culpas (“Dejad que llame/ quien me confiese y absuelva”; v. 2957s). Sin embargo la estatua funeraria de don Gonzalo le recuerda. “No hay lugar, ya acuerdas tarde” (v. 2959).

acto libertino (seducción frente a usurpación de la identidad). Ello nos remite de nuevo a la exigencia estructural de la que es consecuencia la escena de Arminta: hasta este momento Tirso ha mantenido un perfecto paralelismo entre acontecimientos rurales y cortesanos, entre seducciones y usurpaciones identitarias, de tal modo que Isabela encuentra su correlación en Ana de Ulloa y la escena de Tisbea exige la aparición de una burla análoga con otra mujer de baja ascendencia; de tal modo que el conjunto de la obra haga justicia a los versos más tarde escritos por Zorrilla en su *don Juan Tenorio*: “A las cabañas bajé/a los palacios subí/y en todos lugares dejé/huella imborrable de mí.” Por no decir que tras el infructuoso pasaje de doña Ana las capacidades libertinas de nuestro protagonista debían ser restituidas en una nueva puesta a punto, tras haber sido puestas en duda.

Arminta opera en una primera lectura como un dispositivo de restitución de una suerte de *honra libertina* exclusiva de don Juan, quien se jacta de ser llamado por Sevilla entera el Burlador: “el mayor/gusto que en mí puede haber/es burlar a una mujer/y dejarla sin honor.” (v. 1395-99) Es curioso percibir en este nuevo mito de la Modernidad una nueva y paradigmática modulación de lo que Friedrich Nietzsche denominó el núcleo de la moral cristiana: el resentimiento. Para el filósofo y filólogo alemán, el cristianismo –en su unión con la filosofía platónica– constituye una impureza en el devenir de la vida, la cual se caracteriza por el sometimiento del más débil por el más fuerte de acuerdo con la lógica de oposiciones conflictivas insita en la constitución bélica de lo real: la voluntad de poder (*Wille zur Macht*). En este horizonte teórico, el cristianismo se percibe como una moral de súbditos y esclavos que, una vez ha instituido artificialmente un primado ontológico de sentido y sujeción metafísica frente el constante devenir de las pasiones (Dios y la inmortalidad del alma), considera como el más alto estado de felicidad, propio de los santos en el cielo, no tanto el florecimiento pleno de las capacidades propias y los consiguientes beneficios que de ello se derivan para el sujeto en cuestión, sino más bien la contemplación de cómo el desgraciado carece de la propiedad que uno tiene. Este es el núcleo del resentimiento cristiano, y el ejemplo que pone Nietzsche se encuentra en la *Summa Teológica* de Santo Tomás, donde escribe el escolástico que los bienaventurados en el cielo se regocijan al observar el espectáculo que supone el sufrimiento de los condenados en el Infierno. De modo análogo podemos percibir en la figura del don Juan el registro primero de una nueva modulación del resentimiento cristiano, aun a pesar de que aceptemos la naturaleza inevitablemente secularizada de la topología libidinosa en la cual actúa y se desenvuel-

ve esta figura mitológica de la modernidad. En el *Burlador de Sevilla* se asume la lógica secularizada del resentimiento cristiano como marco dramático desde el cual plantear un determinado desplazamiento social e ideológico en la España del siglo XVII en relación con la atribución de la honra y su comprensión colectiva: el honor. Veamos con detalle este desplazamiento.

Hegel llevó a cabo una definición bastante precisa de la honra como “lo absolutamente vulnerable”. Según este filósofo, “la autonomía personal por la que lucha la honra no se muestra como bravura en defensa de una entidad comunitaria ni por la llamada de justicia en la misma o de la rectitud en el círculo de la vida privada: la honra sólo combate, por el contrario, por el reconocimiento y la invulnerabilidad abstracta del sujeto singular”³. Es más, durante el Barroco es habitual encontrar una equiparación entre la validez metafísica de la honra privada y la validez socio-moral del individuo, hasta el punto de que la pérdida de la honra supone el aniquilamiento del sujeto, en tanto esta se identifica con la quintaesencia de la persona, su dignidad e incluso alma singular, principio de salvación y conexión con el reino de Dios. Nos encontramos por tanto ante uno de los dispositivos fundamentales a través de los cuales se articula el concepto típicamente moderno de individualidad en España gracias a las relaciones de reconocimiento recíproco insertas en un grupo de referencia colectiva, a partir de las cuales se construye un sistema de apreciación colectiva de las particularidades del singular. Gracias a este dispositivo que surge en la Edad Media durante la Reconquista, la sociedad permite constituirse como un sistema coherente y consistente de diferenciación individual y de distribución del trabajo⁴. Como suele ser característico de estos siste-

³ G.W.F. Hegel: *Lecciones sobre la estética*, ed. Akal, Torrejón de Ardoz, p. 408.

⁴ Esta particular distribución del trabajo a partir de aplicación de ciertas propiedades como la honra a determinados individuos es particularmente característica en el caso de la distribución de las labores bélicas. Así, nos encontramos todavía en *Fuente Ovejuna* o el *Quijote* con el concepto de combate singular: el caballero poseedor de honra vertical no puede ni debe batirse en duelo con individuos de inferior estamento, sino que se reserva para el combate con iguales. Las funciones de combate y los oponentes potenciales se encuentran aquí profundamente especializados. En *Fuente Ovejuna*, por ejemplo, se produce un inusual enfrentamiento entre un plebeyo (Fronoso) y un noble (el Comendador); el primero apunta con una ballesta al segundo, y éste le recuerda a aquél la condición asimétrica del enfrentamiento, que acepta en estos términos:

COMENDADOR. Pues ¿la espada ha de volver
un hombre tan valeroso
a un villano? Tira, infame,
tira y guárdate; que rompo
las leyes de caballero.

mas de organización social, a nivel conceptual la *honra* se refiere indistintamente tanto a la función fáctica desempeñada dentro de la sociedad por el individuo en cuestión como a la apreciación valorativa de su actividad. Se trata de un sistema jerárquico de gran rigidez, donde se establece una relación de identidad entre juicios de hecho y juicios de valor: predicar el concepto de *valor* de un individuo informa sobre la clase de conducta esperada de acuerdo con su posición social diferenciada. Aceptando la aclarativa distinción de G. Correa entre honra vertical y honra horizontal,⁵ habremos de decir que en el Medievo se establece una particular identidad entre estos dos términos, esto es: los privilegios fácticos inmanentes a un determinado estamento social sancionado y reconocido legislativamente (honra vertical) tienen su correspondencia en el reconocimiento y apreciación valorativa de los individuos pertenecientes a tales estamentos privilegiados, por motivos independientes a tal pertenencia, siguiendo el criterio moral de una comunidad de referencia (honra horizontal). Esta condición estructural de la sociedad medieval se veía confirmado en hechos: las clases privilegiadas eran al mismo tiempo las que con mayor ahínco aportaban su esfuerzo en el combate. Este es caso de la hidalguía, estamento social altamente apreciado en la época de la Reconquista por su indispensable función bélica, que se veía acompañada por un consecuente privilegio social y que entra en franca decadencia al concluir aquel proceso. Así pues, previamente a la disolución de las funciones de la caballería dentro del ejército regular, y a la consiguiente generalización de la infantería, se podría hablar a nivel socio-moral de una plena congruencia entre los elementos de diferenciación y adquisición de *status* (vertical) y los elementos de cohesión e igualamiento (horizontal), en los términos que plantea Correa esta dicotomía a partir del siglo XVII. La normalización del modelo bélico del Tercio español lleva consigo una homogeneización de las funciones bélicas, así como una paulatina desaparición del concepto de combate singular, donde la distinción caballerescas se mostraba en su máximo exponente⁶.

FRONDOSO.

Eso no. Yo me conformo
con mi estado...

⁵ Cfr. *Dos conceptos de honra en el teatro del siglo XVII*

⁶ Éste es, por otra parte, el contenido del famoso excursus cervantino en el Quijote acerca del desplazamiento de las armas de combate cuerpo a cuerpo (donde es posible expresar el arrojo y la valentía) producido por la aparición de las armas de fuego (consideradas negativamente como símbolos de ocultamiento poco varonil, renuncio, en definitiva, a presentar combate cara a cara).

En esta situación precisa hace aparición la figura del don Juan que encarna adecuadamente las contradicciones insitas en el sistema social, dando un paso más allá de ellas hacia la construcción de una tipología social que no será generalizada hasta el periodo romántico⁷. En él, como hemos visto, la honra no se concibe como florecimiento de las capacidades virtuosas en el seno del individuo sino como una suerte de *honra del libertino* que cifra todas sus expectativas existenciales en la privación al otro de los elementos de distinción individual; la libido desenfrenada e incapaz de amar del Burlador es por tanto un elemento más de homogeneización social: allí por donde pasa extiende la uniformidad miasmática de la pérdida de la virtud femenina (que, de nuevo siguiendo a Correa, en este tiempo es perfectamente equiparable a la castidad y pulcritud). Don Juan constituye, por tanto, una figura de gran ambigüedad que al mismo tiempo recoge y viola las condiciones socio-culturales de su periodo anticipando las condiciones del tiempo por venir. La ambigüedad de esta figura en el nivel valorativo es manifiesta a la hora de enfrentarnos interpretativamente al acto por antonomasia que le caracteriza a lo largo de la obra: la falta total de observancia a la promesa dada a las mujeres, lo cual conduce hasta en cuatro ocasiones a poner en duda el sistema de emparejamiento y matrimonio convencionalmente establecido. Tomando el todo por la parte podríamos decir que don Juan está poniendo en suspensión la propia articulación orgánica de la sociedad del siglo XVII que funda sus pilares en la sagrada institución del matrimonio, tal y como sostiene

⁷ No en balde muchos interpretes han señalado el carácter profundamente crítico de el *Burlador de Sevilla* para con la sociedad tardo-estamental de su época. Este espíritu crítico será más tarde heredado por Mozart, quien iniciará su particular versión operística del mito con el famoso *aria de Leporello*, criado de don Giovanni. En la aria se queja de tener que cumplir el papel de cómplice en los actos de su lujurioso y pendenciero señor (nótese que esta aparición inicial de un personaje secundario es algo totalmente infrecuente e inusual si tenemos en cuenta los parámetros musicológicos de la época de Mozart), en los siguientes términos:

Notte e giorno fatigar,	Fatigarse noche y día
Per chi nulla sa gradir,	Para uno que nada agradece;
Piova e vento sopportar,	Soportar lluvia y viento,
Mangiar male e mal dormir.	Mal comer y mal dormir...
Voglio far il gentiluomo	Quiero ser gentilhomme
E non voglio più servir...	y no quiero servir más.
Oh, che caro galantuomo!	¡Oh, qué amable el caballero!
Vuol star dentro colla bella,	El dentro con la dama
E dio far la sentinilla!	y yo aquí haciendo de centinela.

Alexander Parker: “Es una convención esencial del drama español que el matrimonio simboliza la estabilidad del orden social bajo la sanción de la ley divina”⁸.

A la luz de esta acertada reflexión del genial hispanista anglosajón, los actos de don Juan adquieren ante nuestros ojos su ambivalente connotación (tanto positiva como negativa) en relación con el periodo Barroco; del mismo modo que su conducta parece anticipar (de nuevo ante nuestra mirada enjuiciadora) determinadas características del espíritu revolucionario asociado al héroe romántico. Me explico. En cuanto a la connotación precisa de este mito durante el Barroco, la falta de respeto hacia convenciones sociales establecidas, tales como el cumplimiento de las promesas de matrimonio cuando estas se dan a una mujer, puede ser comprendida tanto de manera negativa como positiva. La interpretación negativa insiste en la destrucción de la raigambre social paradigmáticamente encarnada en la institución del matrimonio; su minusvaloración supone el minar los fundamentos de la sociedad teocrática española del siglo XVII. La interpretación positiva comprende las actividades del don Juan como una consecuencia del machismo imperante; esta falta de respeto por la mujer se deduce consecuentemente de las premisas teológicas de esta cosmovisión machista que considera a la mujer como ontológica y socialmente inferior, en contacto con los elementos materiales y telúricos del ser humano (origen del Pecado Original, claro). No es extraño por tanto que, a lo largo de todo el texto, en ningún caso acontezca la situación de que sea el padre el burlado *directamente* por la poca observancia hacia las promesas por parte del Burlador; aquél recibe siempre la deshonra de manera indirecta a través de su hija, familiar o huésped femenina (caso del Rey para con Isabela⁹) que confía ingenuamente en la palabra de don

⁸ Alexander Parker: “Acercamiento al teatro español del siglo de Oro” en Duran y Echeverría (comp.): *Calderón y la crítica*, ed. Cátedra, Madrid, 1978, p. 487.

⁹ Es más que intrigante la reacción del Rey ante los problemas que le afligen, como es el caso de la deshonra de Isabela en su propio palacio. Resulta que aquí el Rey se presenta como una figura melancólica y con una falta grave de capacidad de toma de decisiones, figura ya analizada por Walter Benjamin en su *Origen del drama barroco alemán*. Al respecto Pascal propone uno de sus múltiples retos: “Hágase la prueba; déjese a un rey completamente solo, sin ninguna satisfacción de los sentidos, sin ninguna preocupación en el espíritu, sin la menor compañía, pensando en sí con total tranquilidad, y pronto se verá que un rey que se ve es un hombre lleno de miserias.” (Blaise Pascal: *Pensamientos*, ed. Alianza, Madrid, 1981, p. 60). Las palabras del Rey que aparece en el *Burlador de Sevilla* parecen impropias de la corona de los Habsburgo y nos recuerdan a las de un Aquiles en el Hades siendo visitado por Odiseo:

Envidian las coronas de los reyes
los que no saben la pensión que tienen

Juan. Así pues, en este mito se imbrican profundamente la manifestación de machismo consecuente y la desaparición de los ideales cortesanos, ideales de exaltación de “la mujer angelical carente de piedad” contruidos por la poesía trovadoresca de finales del Medioevo. (En este último sentido, nos encontramos aquí con una reflexión teórica bastante afín al Quijote.) Ahora bien, la lectura positiva no termina aquí: don Juan se muestra a la altura de las circunstancias en el trato con iguales, esto es, en el trato con caballeros de alta alcurnia. Así, aunque se permite engañar a Batricio, un pobre campesino sin honra vertical, cumple, al final de la obra, con su promesa de visitar a la estatua del difunto don Gonzalo y se muestra en todo momento osado, altivo y honrado –recordemos cómo se defiende hasta el final y muere apuñalando al Convidado–. Ya nos lo recuerda Catalinón:

Como no le entreguéis vos
moza, o cosa que lo valga,
bien podéis fiaros de él,
que en cuanto en esto es cruel,
tiene condición hidalga.
(v. 1287-1291)

Aferrándose a la interpretación negativa del mito, en el Romanticismo se lleva a cabo una inversión del esquema de valores barroco: la actividad sexual desenfrenada del libertino adquiere valor intrínseco *per se*; todo el potencial revolucionario del don Juan se cifra *justamente* en la destrucción de aquél fundamento último de la consistencia y coherencia social: el matrimonio. Todo ello asociado a la importación de los prototipos individualistas como el amor-pasión y a la fugacidad de las relaciones extraconyugales, que conectan directamente el espíritu del protestantismo y la génesis de la sociedad capitalista-consumista a través de la poética del genio romántico.

Es a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, cuando llega el momento en que se produce la disonancia entre estas dos formas de honra reconocidas (vertical y horizontal), coincidiendo justamente con una crisis del sistema de promoción social, así como de la relación establecida entre los elementos fácticos de la división estamental y los jui-

[...]
Pero yo envidio los que guardan bueyes
y en cultivar la tierra se entretienen,
que aunque de su trabajo se mantienen
ni agravios lloran, ni gobiernan greyes.
(v. 157-164)

cios de valor acerca del reconocimiento social de determinados individuos, en el contexto de la oposición dialéctica entre el campo y la ciudad. Ya en *Fuente Ovejuna* se manifiesta el desplazamiento ideológico que está tomando lugar en este periodo: en la figura del Comendador se ha producido una disonancia entre los privilegios inmanentes al estamento social al que pertenece y la apreciación socio-moral negativa que se deriva de sus prácticas improcedentes para con la observancia de las convenciones sociales en una doble dirección: primero, en calidad de súbdito de los Reyes Católicos y comendador de la Orden de Calatrava, su obligación es combatir al moro y servir fielmente al rey, no rebelarse contra su autoridad mediante alianzas con el enemigo político durante la Guerra de Sucesión; segundo, en calidad de gobernador adopta una compulsión sexual desenfrenada para los súbditos que habitan el fiel y leal pueblo de Fuente Ovejuna. En esto último nos encontramos con varios factores que se verán repetidos en el *Burlador de Sevilla* y que son de vital importancia para comprender las connotaciones ideológicas del pasaje de Arminta en relación con la obra de Torcuato Tasso.

Dejando de lado la compulsión sexual desenfrenada, el factor fundamental para nuestro análisis es la idealización del campesinado que –al igual que el resto de los factores a considerar en el análisis de una obra teatral cualquiera de este periodo– responde a motivos ideológicos claramente determinados si tenemos en cuenta la función moralizante y educativa del espacio teatral. No sólo se trata de que el teatro se constituyera como “Ministerio de Educación” en ciernes durante el siglo XVII, sino muy particularmente que en aquella época la creatividad artística y literaria no estaba deslindada de su función socio-moral. Como bien señala José Antonio Maravall los poetas oficiaban en calidad “preceptistas de moral, cuyo pensamiento busca proyectarse sobre las costumbres, y más aún, técnicos psicológicos de moral para configurar conductas”¹⁰. En una sociedad como la española, asentada sobre los principios sociales de una estructura económica fundamentalmente agraria –lo que es conocido como el sistema de producción feudal, de acuerdo con los esquemas marxianos–, suponía un problema para los intereses de la clase mandataria el creciente éxodo rural de la población desde los núcleos de trabajo campesinado hacia las ciudades. Éstas no eran núcleos de producción manufacturera debido al retraso que se había producido en la Península Ibérica respecto de los avances de una proto-revolución industrial con sede fundamentalmente en Holanda.

¹⁰ José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, ed. Ariel, Barcelona, 1986, p. 134.

Por tanto, los centros urbanos (y fundamentalmente la corte: Madrid) dejaron de asumir, dentro del imaginario colectivo, la imagen de centros administrativos habitados por una clase privilegiada y selecta, a cuyos miembros se les suponía una estricta observancia y pulcritud en cuanto a las convenciones morales se refiere, en congruencia con su estatuto privilegiado y diferenciado debido a su cercanía al rey, verdadero foco éste último de irradiación de la honra vertical que emanaba directamente de Dios y de ahí se extendía a los más allegados. La corte, un Madrid superpoblado y con altos porcentajes de paro, se transformó en cuestión de décadas en un núcleo cancerígeno para la estructura económica del país, lo que empujaba a las clases más humildes a la delincuencia o a trabajos de pésima consideración social –pensemos en la prostitución, que implicaba una importante promoción social en caso de atraer la atención de un alto dignatario. Así pues, en las tragi-comedias del Siglo de Oro hayamos una idealización del campo a modo de publicidad de los intereses feudales que promovían un regreso de amplios sectores población a las labores agrarias, del mismo modo que una recuperación de los ideales moderados del campesinado, frente a las ansias hinchadas de la pervertida sociedad urbanita. Encontramos en numerosas obras de este periodo una referencia explícita al desplazamiento ideológico que se ha producido respecto de la honra en este periodo: a partir de la crisis de los ideales caballerescos, con la ya señalada disonancia entre los dos tipos de honra, así como a partir del paulatino envilecimiento del comportamiento cívico en las urbes, las zonas rurales aparecían ante los ojos del espectador del corral de comedias como reductos de virtud, fidelidad, buenas prácticas sociales y lo más importante, de honra horizontal, o lo que es lo mismo: de virtud y reconocimiento recíproco de valores socio-morales afines con el estado teocrático de los Habsburgo. Así nos encontramos suspirando al pervertido Comendador de *Fuente Ovejuna* ante las reticencias que tienen los campesinos de dejarle vía libre para gozar de sus mujeres:

¡Qué cansado villanaje!
¡Ah! Bien hayan las ciudades;
que a hombres de calidades
no hay quien sus gustos ataje;
allá se precian casados
que visiten sus mujeres.

Otro elemento fundamental a considerar es la recuperación de los motivos latinos del *beatus ille* y del *aurea mediocritas*. Esto conlleva la rees-

tructuración de los valores de la sociedad en torno a los principios de la jovialidad, el contacto con la naturaleza y el trabajo fabril, al mismo tiempo que se proyecta una serie de valores claramente urbanitas, como el gusto por la reflexión, la lectura y el conocimiento de la tradición cultural. Esta síntesis para el caso del *Burlador de Sevilla* se encuentra encarnada en la figura de Tisbea, cuyo nombre inusual para una pescadora ya parece apuntar a que se trata de una proyección intelectual de gran calado: ella encarna el prototipo de mujer libre, autónoma, independiente, y que carece de piedad para con los que de ella se enamoran, prototipo que los barrocos remontaban hasta la figura mitológica de Dafne, cuya libertad ni siquiera pudo ser doblegada por el insistente amor de Apolo. En la literatura del siglo de Oro, podríamos establecer una línea sin solución de continuidad entre la figura de Gelasia en la *Galatea* (“libre nací, y en libertad me fundo”¹¹) hasta Tisbea (“sola de Amor exenta,/ como en ventura sola,/ tirana me reservo/ de sus prisiones locas” [v. 446-49])¹². En este sentido es fundamental la escena en que se produce el encuentro entre este prototipo encarnado en Tisbea y el nuevo mito masculino del don Juan, surgiendo cual Venus de entre las aguas para reforzar la carga mitológica del pasaje. La seducción de la mujer libre e inflexible por parte del joven libertino y pendenciero opera a nivel temático como una clara sustitución de un motivo por otro.

Una vez que poseemos todas las herramientas teóricas adecuadas y que hemos dilucidado los motivos fundamentales que cercan las cuestiones sintetizadas en el pasaje de Arminta (problema de la honra, dialéctica entre el campo y la urbe) podemos preguntarnos cuál es la aportación fundamental de esta escena al conjunto de la obra. Desde el particular punto de vista que estamos intentando esbozar en este texto, consideramos que, en una clara contraposición con el pasaje de Tisbea, la escena en la que se ve involucrada Arminta opera, no tanto como una sustitución de un motivo literario por otro, sino más bien como una inversión de los valores convencionalmente asociados al estado idílico de la novela pastoril, sobre el que se apoya, no sólo la obra de Tirso, sino la estructura ideológica del teatro del Siglo de Oro. Como ya dijimos al comienzo, nuestra obra de referencia es *Aminta* de Torquato Tasso, que fue considerada como una obra maestra, ampliamente

¹¹ Miguel de Cervantes: *La Galatea*. L. VI, Canción de Gelasia, últ. verso, en *O.C.*, ed. de A. Valbuena Prat, ed. Aguilar, Madrid, 1970, p. 911.

¹² Creo sinceramente que un eslabón fundamental de esta cadena serían personajes femeninos determinantes e infrecuentes en la obra Lope de Vega como es el caso de Laurencia en *Fuente Ovejuna*.

difundida y leída, traducida al castellano rápidamente por el poeta Juan de Jáuregui. Para la mayoría constituía el paradigma, junto con la *Arcadia* de Sannazaro, de la recuperación de los motivos latinos del idilio rural ya presentes en clásicos como Virgilio y Teócrito. Aminta es un tímido pastorcillo que se encuentra perdidamente enamorado de Silvia con la impetuosidad adolescente propia de su lírica y distanciada actitud contemplativa (es destacable el hecho de que los dos amados no lleguen a encontrarse una sola vez en escena). Silvia encarna el papel ya analizado de la mujer libre de amor sin piedad para con los hombres, en la cual parece haberse interiorizado el principio de la honra, por todas partes ausente en la obra del italiano. La propia Dafne, modelo de resistencia femenina ante los acosos del amor, se encuentra imbuida en el ambiente de plena aceptación del ser amado: “Todo el tiempo se pierde/que en amar no se gasta” (v. 134s). De hecho, lo característico de la idealización de esta Edad de Oro, no es el hecho de que el hombre viva en paz con la naturaleza y reciba bienes gratuitos en forma de ocurrencias sobrevenidas por generación espontánea, sin requerir del esfuerzo, el trabajo o la preocupación por parte de tan idílicos habitantes. No. Lo decisivo es, ante todo, el hecho de que todavía no tenga vigencia en ese mundo la ley del honor, un honor que además debe pleitesía al dominador extraño. La sociedad italiana de finales del siglo XVI, para quien la gloria se convierte en obligación, proyecta su modelo de paz y complementación social en el Paraíso Perdido de una Naturaleza espontánea en el trato afectivo, que no requiere de las intrincadas máscaras y dobleces resultantes de la sociedad del disimulo¹³, construida en su totalidad sobre la ficción del honor:

¡Oh bella Edad de Oro venturosa,
no porque miel el bosque distilaba
y de las fuentes leche se vertía;
no porque dio sus frutos abundosa
la tierra, que el arado no tocaba
ni venenosa sierpe consentía;
no porque relucía
sin tristes nubes el sereno cielo,
y siempre era templada primavera,

¹³ Cfr. con la apología del disimulo y de la ocultación del propio yo en Baltasar Gracián: *Oráculo y arte de prudencia*, p. 136:

Las pasiones son respiraderos del ánimo. La sabiduría práctica consiste en saber disimular; quien juega a las cartas descubiertas corre el riesgo de perder todo. La demora del prudente compite con la agudeza del perspicaz: con quien tiene ojos de lince para escrutar el pensamiento, se utiliza la tinta de sepia para ocultar la propia intimidad.

que ya no persevera,
 mas la destemplan el calor y el hielo,
 ni llevó nave a la extranjera tierra
 la vil codicia o la sangrienta guerra;

mas sólo porque entonces este vano,
 vano y fingido nombre sin sujeto,
 este ídolo de errores engañoso,
 a quien la urbanidad y el vulgo insano
 llamó después honor, y es en efeto
 de la naturaleza opuesto odioso,
 no mezcló malicioso
 su afán en los dulcísimos amores,
 ni de su dura ley tan importuna
 tuvo noticia alguna
 aquella libre escuadra de amadores,
 mas de una natural, que consentía
 fuese lícito aquello que placía.

(v. 602-627)

Así, los pastores idealizados de Tasso se preguntan asombrados por la presencia entre ellos de esta construcción social tan propia de las clases altas:

¿qué pretendes oculto entre cabañas
 donde caber no puede tu grandeza?
 Allá con la nobleza
 te ve turbar el sueño al preminente;
 deja sin ti nuestros humildes pechos
 en limitados techos
 vivir al uso de la antigua gente.
 Amemos; que no hay tregua diferida
 entre los tiempos y la humana vida.

(v. 654-666)

Ahora sí podemos percibir la inversión realizada por el teatro del Siglo de Oro, en general, y la obra de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, en concreto. En primer lugar se produce una inversión de los roles del género y las relaciones de poder que se puedan establecer entre ambos, que ya se encuentra presente en la sustitución del motivo de la mujer libre por el nuevo mito del don Juan en la escena de Tisbea, inversión que se encuentra confirmada por nuestra tentativa genealó-

gica acerca del origen de Arminta: la figura enamoradiza es en este caso una campesina y no un pastor de la Arcadia. En segundo lugar, la situación sociocultural de la España del siglo XVII parece exigir por parte de sus escritores una recuperación del modelo pastoril de acuerdo con los principios de la honra, frente a la nostalgia que los autores italianos podrían sentir a finales del siglo XVI por una sociedad precontractual donde tuvieran lugar los intercambios fortuitos y no normalizados por la lógica normativa del honor. Nuestro don Juan resume de forma certera esta inversión ideológica:

Con el honor le vencí,
porque siempre los villanos
tienen su honor en las manos
y siempre miran por sí,
que por tantas [falsedades]
es bien que se entienda y crea
que el honor se fue a la aldea
huyendo de las ciudades.

(v. 2021-28)

