

## **Adversa y próspera fortuna del don Juan barroco en torno a los años de la Transición: a propósito de las versiones de Narros (1966), Pérez Puig (1976) y Marsillach (1988)**

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer  
Universidad Complutense de Madrid  
[guillermo.gomez@ucm.es](mailto:guillermo.gomez@ucm.es)

### **Palabras clave:**

*El burlador de Sevilla*. Don Juan. Miguel Narros. Adolfo Marsillach. Gustavo Pérez Puig.

### **Resumen:**

El presente trabajo pasa revista a la configuración del mito donjuanesco de origen barroco en torno a los años de la Transición. Para ello, indicaremos los aspectos que consideramos fundamentales en la configuración primera del mito y analizaremos tres versiones de *El burlador de Sevilla* en sus respectivos contextos sociohistórico y teatral. Nos detendremos a comentar de manera particular la puesta en escena de Miguel Narros (Teatro Español, 1966), la versión televisiva de Gustavo Pérez Puig (TVE, 1976) y el montaje de Adolfo Marsillach (CNTC, 1988). Es nuestra intención subrayar los elementos que dotan de personalidad a cada una de esas propuestas, teniendo en cuenta sus posibles influencias, con el fin de dejar marcada una línea que se pueda extender hasta otros espectáculos más recientes.

---

## **Adverse and prosperous fortune of the Baroque Don Juan around the years of the Transition: on the versions of Narros (1966), Pérez Puig (1976) and Marsillach (1988)**

### **Keywords:**

*The Trickster of Seville*. Don Juan. Miguel Narros. Adolfo Marsillach. Gustavo Pérez Puig.

### **Abstract:**

This paper reviews the configuration of the myth of Don Juan, as it was originated in the Baroque Era, around the years of Spanish political Transition. Therefore, I will pinpoint the fundamental aspects of this pristine configuration of the myth and I will analyse three versions of *The Trickster of Seville* in their respective sociohistorical and theatrical contexts. I will comment, particularly, the staging directed by Miguel Narros (Teatro Español, 1966), the television film directed by Gustavo Pérez Puig (TVE, 1976) and the production directed by Adolfo Marsillach (CNTC, 1988). I intend to underline the elements that confer personality to each of these productions, considering their influences, in order to set a line that may be continued up until these days.

---

No por obvio parece menos pertinente recordar que la recuperación en nuestros días de *El burlador de Sevilla* como texto (para su lectura o para su puesta en escena) supone una elección consciente: la elección del don Juan de la Edad de Oro del mito [Lasaga, 2004: 12] frente a sus posteriores recreaciones (post)románticas. Prestar atención al texto original significa poner en valor los elementos del hombre de la Edad Moderna para establecer un diálogo con su visión del mito frente a su reinterpretación contemporánea, como hombre, como caso psicológico o como problema filosófico [Lasaga, 2004: 13-15].

En este sentido, cualquiera de los montajes recientes de *El burlador* descansará sobre los mitemas esenciales de la encarnación dramática barroca del personaje y sus conflictos; en ellos hay que buscar el punto de partida sobre el que opera la visión del director de escena. Es, en consecuencia, a partir de los aspectos fundamentales de esa máscara barroca [Jarauta, 2004; Lasaga, 2004: 55-63] como entendemos que deben juzgarse las propuestas diseñadas para el público actual, dejando a un lado –*a priori*– las revisiones (y perversiones) que el personaje ha vivido en su acomodación a los siglos siguientes. De ese modo, con el fin de comprender mejor la resonancia del texto en el siglo XX, en las siguientes páginas nos detendremos en las versiones de *El burlador de Sevilla* que pudieron verse entre 1966 y 1988, las dos décadas que enmarcan –hacia delante y hacia atrás– la Transición democrática en nuestro país. En ellas se encuentra, a nuestro juicio, el germen de la visión renovadora de la figura de don Juan que, en algunos aspectos, puede continuarse hasta nuestros días.

### **«EL GRAN BURLADOR DE ESPAÑA»: EL MITO, DEL TEXTO A LA ESCENA**

El mito –y el personaje– de don Juan presenta unas características, fácilmente reconocibles por los espectadores en todas sus (re)creaciones, que se fraguaron ya en su forma dramática por la comedia que dio cuerpo



teatral por primera vez al «gran burlador de España» (v. 1361)<sup>1</sup>. Esa primigenia configuración barroca no solo ha dado lugar a numerosas reescrituras (desde Lorenzo da Ponte hasta Max Frisch o Torrente Ballester, pasando necesariamente por Molière y Zorrilla), sino también a un buen número de lecturas escénicas que en las últimas décadas han trabajado por enfatizar los espacios de sugerente indeterminación que envuelven la acción de *El burlador de Sevilla*, sin necesidad de construir un nuevo texto echando mano de las manifestaciones donjuanescas posteriores.

La obra atribuida a Tirso, tanto en su primera forma textual como en las manifestaciones escénicas en las que nos detendremos a continuación, construye un personaje poliédrico (aunque sin profundidad psicológica aún), de origen mítico y folklórico, cortado por el patrón de la evocadora tradición oral que cristalizó en varios cuentecillos populares [Espinosa, 2009: 275-276] y en el romance de «El galán y la calavera» (IGR 130). En lo esencial, don Juan es un burlón y escarnecedor a partes iguales que invita a un difunto de piedra, tirándole de la barba, a una cena en su casa [Menéndez Pidal, 1938: 83-108; Márquez Villanueva, 1996: 52-54]. La suya es «la historia de un *trickster* o burlador, que practica engaños o burlas de diversa índole y que al final es burlado por alguien más astuto o cruel que él mismo» [Rodríguez López-Vázquez, 2018: 100; confróntese con Márquez Villanueva, 1996: 141-144; Wright, 2007: 7-9].

Antes de adentrarnos en las interpretaciones escénicas, conviene tener muy claro que la peripecia en la que se ve envuelto ese personaje de resonancias míticas se puede sistematizar en torno a sus elementos más reconocibles. Cinco son, según algunos especialistas en el mito de don Juan<sup>2</sup>, los fundamentales para dar cuenta de su efectividad (y, por extensión, la de cualquier montaje del texto). Ellos son:

---

<sup>1</sup> Salvo que se indique lo contrario, las citas de *El burlador de Sevilla* y la referencia por número de verso provienen de la edición de Rodríguez López-Vázquez [Molina, 2018].

<sup>2</sup> Seguimos en este apartado la sistematización presentada por Rodríguez López-Vázquez [2018: 26-35]. Aunque en síntesis no difiere mucho esta propuesta de las de Feal [1984], Márquez Villanueva [1996] o Lasaga [2004], se indicarán cuando sean oportunos los



1) don Juan aparece como seductor en dos contextos: el diurno, en el que el uso de la palabra y la elocuencia natural del personaje son suficientes para convencer a la mujer de que sus intentos son honestos, y el nocturno, basado en la estratagema de suplantar la personalidad de algún otro personaje noble de su entorno.

2) don Juan, cuando se ve seriamente amenazado, huye del peligro poniendo agua de por medio. Así, sobre todo, tras haber burlado en los primeros versos de la comedia a la duquesa Isabela en Nápoles.

3) la seducción de doña Ana de Ulloa desencadena los acontecimientos que terminarán por dar cuerpo al tema de «el convidado de piedra»: don Juan mata al Comendador don Gonzalo de Ulloa, al que ha dejado ofendido y deshonrado, a pesar de su mayor edad y su largo abolengo<sup>3</sup>.

4) don Juan se sirve del juramento capcioso (es así como hace promesa de matrimonio a Aminta), de acuerdo con su verbo retórico y su condición de burlador.

5) finalmente, el mito se completa con el regreso del muerto vengador, imponente presencia escénica en forma de estatua o sombra, a menudo preconizado por algunos versos cantados poco antes de que el suceso tenga lugar.

Junto a esos cinco elementos, no se pueden obviar tampoco los aspectos que permiten una lectura teológica de la comedia, establecida en parte por analogía con otras como *El condenado por desconfiado* [Menéndez Pidal, 1938: 13-108]. Don Juan es, en ese sentido, ante todo un instrumento de la justicia divina, víctima de un castigo ejemplar propio del cariz religioso de la obra, aunque admita una lectura de carácter profano

---

elementos reconocibles del personaje y del mito en los que la propuesta de Rodríguez López-Vázquez no entra.

<sup>3</sup> Para Lasaga don Juan es, con todo, un hombre de honor, pues es capaz de cumplir su palabra al muerto, aunque en su caso el honor se entienda como la voluntad de sí, la inclinación natural, y no como respeto al rango instituido por la tradición [2004: 59].



más o menos novelesca [Menéndez Pidal, 1938: 85-108; Espinosa, 2009: 318-319]<sup>4</sup>.

Además al mito, según quedó configurado en *El burlador*, se le pueden añadir otras características constantes o recurrentes que permiten identificar al personaje de don Juan también en sus recreaciones posteriores. El núcleo del personaje se asienta precisamente en su condición de burlador, tanto de las mujeres como de cualquier tipo de autoridad (en especial la del padre) [Arellano, 2003: 27]. Ahí se encuentra su fuerza erótica (incontrolable y, según Arellano, «anej[a] a la vanidad de la burla» [1995: 348]), pero también su condición demoníaca [Feal, 1984: 9-34; Egido, 1988], que hace del Tenorio un bello diablo tentador similar a la serpiente bíblica del *Génesis*. Finalmente su rebeldía (o la otra cara de la moneda, su valor) supone el aspecto más reconocible del carácter del personaje.

Don Juan es, en fin, «soberbio, jactancioso, infame, irrefrenable en su sexualidad, vanidoso, corrompido, contumaz y burlador» [Florit Durán, 2004: 1008]; pero también «joven y hermoso», marcado por su «arrojo y valentía, rapidez de reflejos, ingenio y agudeza en la conversación, aunque no es culto. La propiedad esencial, de la cual depende su poder de atracción, clave de sus asombrosas capacidades seductoras, es su espontaneidad...» [Lasaga, 2004: 27]. Es puro deseo, puro juego, puro presente, pura potencialidad y pura acción sin previsión de consecuencias [Lasaga, 2004: 27-31].

Todos estos elementos son los que, enfatizados o atenuados, construyen –a nuestro juicio– al protagonista también en la escena

---

<sup>4</sup> Dice, al respecto, Becerra Suárez que «probablemente Tirso no fue consciente de la fuerza del personaje que había construido; el autor lo proyecta como una lección moral encaminada a adoctrinar al público espectador, como un sermón edificante, como la ejemplificación de un caso de teología en relación con determinadas cuestiones discutidas en su tiempo: la gracia, la predestinación, el libre albedrío; por ello se ha relacionado siempre *El burlador* con *El condenado por desconfiado* (obra también atribuida a Tirso) como ejemplos de dos posiciones contrarias que desembocan en el mismo fin: la condenación eterna; en el primer caso por exceso de confianza; en el segundo por falta de la misma. Don Juan, concebido por su creador en una perspectiva religiosa y teológica, nace del enfrentamiento del hombre con el más allá y se encuentra, y se encontrará siempre, en una relación esencial con lo sobrenatural, relación que abre la vía de la posteridad» [2008: 31-32].



contemporánea, en la que debe enfrentarse a una escenografía y a unos caracteres (femeninos, sobre todo) que le sirven de contrapunto. No conviene olvidar que montar *El burlador* supone traer al presente a un don Juan cuya grandeza, según Lasaga, «estriba en que supo reflejar las luces y las sombras del hombre moderno *in status nascendi*: su feroz individualismo, el descubrimiento de un yo fascinado por el poder de su inteligencia y el abismo de su libertad para aquí y para ahora» [2004: 63].

### MIGUEL NARROS, ENTRE LOS TEXTOS EJEMPLARES Y LA AUSENCIA DE TEATRO CLÁSICO EN LA ESCENA

Tras varios montajes de *El burlador de Sevilla* durante el franquismo<sup>5</sup>, Miguel Narros puso en pie en 1966, poco después de ser elegido como nuevo director del Teatro Español, una adaptación preparada por Alejandro Casona<sup>6</sup>, con escenografía y figurines de Francisco Nieva. Pese a la solvencia de cada uno de los responsables del montaje en sus respectivos ámbitos, la obra no cosechó tantas críticas elogiosas como cabría esperar. No contamos a día de hoy –hasta donde nuestro conocimiento alcanza– con más testimonios gráficos de su puesta en escena que alguna fotografía o caricatura aparecida en prensa<sup>7</sup>. Sin embargo, las reseñas publicadas<sup>8</sup> permiten constatar que su propuesta se distanciaba de

<sup>5</sup> Se recogen en las bases de datos del Centro de Documentación Teatral, al menos, tres montajes anteriores: el primero a cargo del TEU, en 1942, con dirección de Modesto Higuera; el segundo estrenado el 26 de octubre de 1955 en el teatro Cúpula del Coliseum (Barcelona); el tercero estrenado el 30 de octubre de 1961 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con producción del Pequeño Teatro Dido y dirección de Trino Martínez Trives.

<sup>6</sup> Conviene recordar que el estreno de este *Burlador* se produjo más de un año después del fallecimiento del dramaturgo. No hemos conseguido encontrar noticias sobre el momento exacto en que se realizó la versión del texto que se pudo ver a finales de 1966 sobre las tablas del Español, pero merece la pena tener en cuenta que en 1962 se celebró el regreso del escritor a España tras haber triunfado ya en los teatros de Buenos Aires, entre otras cosas, con una versión de *El burlador de Sevilla* preparada hacia 1958 [Urtizberea, 1961; Castellano, 1963; Solís, 1982: 77]. Para el éxito y la controversia que rodearon a Casona a su regreso a la Península como dramaturgo deseado y laureado, véase además la breve crónica del suceso que hace Monleón [1971: 113-123].

<sup>7</sup> De especial interés resultan las publicadas en el *ABC* (Madrid) el 28 y 29 de diciembre de 1966.

<sup>8</sup> Se dio cuenta del estreno, al menos, en los diarios *ABC*, *Ya*, *Informaciones*, *Arriba*, *Público* y *El Norte de Castilla* [véase Álvaro, 1967: 150-155].



los modelos de teatro clásico asentados hasta la fecha con el fin de profundizar en las posibilidades escénicas de la obra, razón que despertó las reticencias de algunos críticos de la época. Se aspiraba a superar así la idea de los años 50 y principios de los 60 de que la comedia áurea debía ser el máximo exponente de un teatro ejemplar [Muñoz Carabantes, 1992: 96-200; Wheeler, 2012: 27-37]; idea que animaba también la película *Don Juan* (1950) de José Luis Sáenz de Heredia, en la que el burlador se convirtió en portavoz de la españolidad y la moral, hasta tal punto que el filme acababa – sin intervención de causas sobrenaturales– con la muerte redentora del personaje ante un Ciutti bañado en lágrimas<sup>9</sup>.

Dados estos precedentes, no es extraño que la crítica teatral del momento tuviese sentimientos encontrados al ver el montaje de Narros. No en vano, el teatro clásico estaba a punto de entrar en una de sus más profundas crisis escénicas, y no cabe duda de que la representación de *El burlador* estrenada el mes de noviembre de 1966 en el Teatro Español, a modo de sustituto de la obra de Zorrilla y en contra de la tradición, no debió de ser plato de gusto para muchos de ellos<sup>10</sup>. Además, las décadas de los 60

---

<sup>9</sup> La versión cinematográfica descansa en un guion original de José Luis Sáenz de Heredia y Carlos Blanco en el que se mezclan los elementos más reconocibles de *El burlador* y de *Don Juan Tenorio* con los que surgieron en algunas reescrituras posteriores. Los valores de la película llevaron a que fuera declarada de interés nacional. Su significado, en relación con los conceptos aquí aludidos, ha sido estudiado por varios investigadores y puede verse una síntesis de lo que se ha dicho al respecto en el reciente artículo de Elder [2019]. Asimismo, para la importancia de la labor de Sáenz de Heredia en la recuperación para la pantalla de nuestros clásicos, es justo recordar el malogrado proyecto de adaptar también la *Celestina* en el otoño de 1955 [López-Ríos, 2014].

<sup>10</sup> De la esperada reposición de *Don Juan Tenorio* año tras año da cuenta de manera especialmente elocuente el crítico de *Juventud* en 1950: «Llegan los *Tenorios* con esa puntualidad astronómica que cada noviembre le regala al “burlador”. Llegan con su equipaje de gregüescos, sus espadas certeras, sus versos a flor de labios y su retórico cinismo. Llegan, como siempre, y las compañías en activo montan la obra de Zorrilla, mientras que los actores que descansan improvisan *Tenorios* familiares en teatros de barrio para justificar unas honradas pesetas» [en Paz Cornejo, 2007: 107]. Desde ese mismo año y hasta 1965 el drama romántico había sido una constante que no faltó a su cita en el Teatro Español –casi siempre bajo la dirección de José Tamayo o de Cayetano Luca de Tena– más que en 1962, año en que se inauguró la temporada el 24 de noviembre con *El perro del hortelano* de Lope de Vega, «en celebración del IV centenario del nacimiento del poeta», según se podía leer en el programa de mano del espectáculo. Para una visión panorámica del éxito del drama desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, véase además Wright [2007: 122-133].



y principios de los 70 supusieron un alejamiento del público del teatro clásico, para quienes eran ajenos tanto las maneras más tradicionales de vestir los textos en escena como las nuevas formas de declamar el verso [Wheeler, 2012: 37-45].

Probablemente fuese la suma de todos esos condicionantes la que hizo que el montaje de Narros no terminara de convencer ni a los críticos ni al público<sup>11</sup>. Francisco Álvaro se muestra enojado incluso, desde su privilegiada tribuna de *El espectador y la crítica*<sup>12</sup>, por encontrarse con que, en opinión del director, el drama atribuido a Tirso podía resultar más relevante para el público que un nuevo montaje del *Tenorio zorrillesco*<sup>13</sup>. No fue el único indignado. La reseña aparecida en *ABC* deja bien claro que el estreno fue controvertido:

la representación se desarrolló en un clima de pasión que es imposible eludir y mucho menos aprobar [...]. Interrumpir, provocar desde el primer momento, no es juzgar, sino agredir. La pasión legítima es la que se enciende, cuando ocurre así, a lo largo de una representación que suscita nuestro entusiasmo o nos indigna. Llegar indignados desde la calle solo es malevolencia, prejuicio y mala fe [López Sancho, 1966: 98].

Leyendo esa crítica, una de las fuentes más completas que hoy tenemos para reconstruir el montaje, se pueden encontrar las razones del

<sup>11</sup> Solo el crítico del diario *Ya* parece claramente satisfecho con el resultado del montaje [véase Álvaro, 1967: 154].

<sup>12</sup> Para la labor de Francisco Álvaro desarrollada en *El espectador y la crítica* (1953-1986), así como para su capacidad de objetividad y sus posibles condicionantes ideológicos o estéticos, véase la semblanza de Herrero [2012].

<sup>13</sup> Dice Álvaro: «¿qué necesidad tenía el director del Teatro Español, Miguel Narros, de “meterse” de manera iracunda e irrazonable con *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, al exhumar la obra de Tirso? ¿Es que el director de un teatro oficial, a la única obra de repertorio con que cuentan los escenarios españoles, puede calificarla con adjetivos peyorativos que, además de injustos, resultan a estas alturas, por lo menos, superfluos? [...] ¿qué necesidad tenía el señor Narros de lanzar desde las páginas de *Pueblo* el exabrupto de su personal diatriba contra una de las obras señeras del teatro español?» [1967: 151]. Aun así, parece que también los montajes de 1955 y 1961 habían aprovechado –sin menosprecio del texto zorrillesco– la tradición de poner en escena la historia de don Juan Tenorio en el día de Todos los Santos, como lo demuestran sus fechas de estreno: 26 de octubre y 30 de octubre, respectivamente. En todo caso, Wright [2007: 129] insiste en que la razón por la que Narros prefirió volver sus ojos a la comedia barroca es precisamente porque las producciones del *Tenorio* que se pudieron ver entre 1950 y 1964 habían saturado ya con sus innovaciones técnicas el gusto de los espectadores.





descontento. López Sancho, conocido «por su exigente criterio, su vasto bagaje cultural y su abigarrada prosa» [Doménech González, 2017: 265], considera que:

Miguel Narros, no ignorándolo pero sí posponiéndolo, ha elegido una meta de preciosismo teatral. Su versión está tan cargada de lindezas como exenta de hondura. Es bella pero peca gravemente de superficialidad. Cautivado por lo externo, ha olvidado lo profundo, lo humano, lo que tiene de tremendo drama y su carácter de terrible sermón. Un sermón surgiendo del espíritu de la Edad Media, que fuera pronunciado con el más jocundo acento de Shakespeare [1966: 97]<sup>14</sup>.

Ve el crítico con buenos ojos, aun así, el trabajo llevado a cabo con la versión, «ordenada y condensada por Alejandro Casona», en la que se aprecian unos recortes «hecho[s] con finura» [1966: 97]. Más explícita resulta, en este sentido, la crítica de *El Alcázar*, que nos indica que «Casona optó por realizar la refundición utilizando los dos textos de Tirso (*¿Tan largo me lo fiáis?* y *El burlador de Sevilla*) y supo alinear versos, clarificar escenas y llevar a cabo supresiones lógicas y eficaces. El resultado es francamente bueno» [en Álvaro, 1967: 152].

Sabemos también por las crónicas que el espectáculo no desatendió el carácter folklórico del personaje: la obra se abrió con una escena en la que se recitaba o se cantaba el romance del galán y la calavera, «tratado como una Danza de la Muerte medieval», que funcionaba como «un bello prólogo al drama» [López Sancho, 1966: 98]. Asimismo, frente a la lectura de «sermón dramático» que había imperado antes, parece que se trató de resaltar los aspectos más propiamente teatrales (el manejo de los personajes,

---

<sup>14</sup> La visión escénica de *El burlador de Sevilla* que se había conocido hasta entonces se sustentaba, en gran medida, en la lectura de la comedia y de su protagonista «como perteneciente[s] a una escuela de moral cristiana», según las palabras de Modesto Higuera [en Madrid, 1942] a propósito de su puesta en escena de la obra. De acuerdo con la opinión de Wright: «In a century dominated by Francoism, perhaps what ensured his survival throughout the twentieth century was his adoption by the Franco regime, surprisingly, and in different guises, as an avatar for national Catholicism [...]. If Don Juan's interest for the Spanish public early on was spontaneous and driven by competing ideologies, in Francoism it is determined by a desire to bludgeon the public with a monolithic set of ideas» [2017: 19-20].



el tratamiento de las escenas, la presentación de distintas acciones simultáneas, el uso de la música...). No en vano fueron dignos de elogio los «decorados y figurines [diseñados por Francisco Nieva] exquisitos, realmente deliciosos, que dan a toda la representación un tono de estampa, de tabla renaciente y hacen de la pieza un bello espectáculo» [López Sancho, 1966: 97]. A pesar de ello (o precisamente por ello), López Sancho considera que hubo una «frivolización excesiva» y que:

el ritmo verbal se rompe con frecuencia, sometido al de una acción recargada de detalles. [...] A la maraña de los movimientos recargados, de los aires de ballet que a veces asumen los personajes –de ballet burlesco– se añade esa terrible plaga del sonsonete que se instala en cuanto los actores no saben decir el verso y que en esta ocasión son la absoluta mayoría de los que Narros ha reunido y adiestrado [1966: 97].

Poco sabemos del enfoque que se le dio al personaje de don Juan, interpretado por José Luis Pellicena, en relación con los esenciales elementos míticos que antes señalábamos. Parece claro, aun así, que en él se enfatizan los aspectos más propios del seductor, pues a él se alude como un «mozo ágil, apuesto, gallardo» [en Álvaro, 1967: 153], y se incide en que su movimiento en escena fue estilizado hacia formas próximas a las de «un bailarín ruso, obligándole a brincar y saltar y a aplicar llaves o golpes de judo» [en Álvaro, 1967: 153]. Por lo demás, según las crónicas de la época lo más relevante en el ámbito de los personajes fue la Tisbea de Lola Cardona, «único personaje con fuego, con calidad humana, con vibración dramática», y el Catalinón de Agustín González, «que, de principio a fin, es el mejor actor de toda la representación» [López Sancho, 1966: 97].

Puede que sea suficiente con todo lo anterior para hacernos una idea de la propuesta escénica de Narros. Si algo queda claro es que se trataba de un montaje basado en la «novedad, espectacularidad y grandeza» [en Álvaro, 1967: 154], al que acaso no le faltara su pizca de innovación técnica en la puesta en escena, en la misma línea que había podido verse ya en los



montajes del texto zorrillesco [Wright, 2007: 129]<sup>15</sup>. En esa imagen incide, de manera indirecta, el testimonio del propio Narros. Gracias a su vuelta al mito de don Juan en 2003 para la Compañía Nacional de Teatro Clásico sabemos algo más de su montaje de 1966. Todo parece indicar que el más antiguo asentaba ya sus basas en un interés por transmitir el texto más allá de sus valores tradicionales, ofreciendo un espectáculo mucho más rico desde un punto de vista visual, estilizado incluso a partir de la imagen daliniana del *Don Juan* que se pudo ver en 1950 en el teatro María Guerrero [Oliva, 2004: 38]<sup>16</sup>. Ese afán esteticista y espectacular, declaradamente manifiesto en el montaje de la CNTC y ensalzado de manera unánime en 2003 [Zubieta, 2004: 149-160], era precisamente lo que López Sancho le reprochaba en 1966. En palabras del propio Narros, el mayor cambio entre un montaje y otro fue que:

Hemos hecho visual lo que entonces tan solo era insinuado, entre otras cosas porque en aquella época no podía meter en la cama a los protagonistas y ahora sí; además, el sexo entonces era algo intocable y respetado, no por mí, pero sí por los que tenían que autorizar mi trabajo. A ello hay que añadir otra lectura contemporánea de la obra, obvia y llena de vigencia, como es el abuso de poder y la impunidad con que Don Juan se mueve [en Torres, 2003: s. p.]

Si esos son verdaderamente todos los cambios que hubo entre una puesta en escena y otra, a todas luces podemos afirmar que el primer acercamiento de Narros a *El burlador* partía de una idea moderna del mito, sustentada por su riqueza escénica. Su propuesta, con todo, no hizo más que dejar paso a una dilatada ausencia de la comedia en los escenarios durante los años siguientes que, como veremos a continuación, no supuso el olvido absoluto de la obra ni del personaje.

---

<sup>15</sup> Conviene tener en cuenta además el más inmediato precedente del montaje: poco antes de que viera la luz este *Burlador*, «Narros es nombrado director del Teatro Español en 1966 y debuta en el cargo con una *Numancia* de lujo esteticista dentro de un espacio escénico inspirado en el *Guernica* de Picasso» [Mascarell, 2014: 70].

<sup>16</sup> Para el montaje de *Don Juan Tenorio* con los decorados de Dalí y su coincidencia en el tiempo con otras propuestas escénicas a partir del mismo texto, véase Cornejo Ibares [2007].



### «LA VOZ Y EL HABLA FINGID»: *EL BURLADOR DE SEVILLA* EN TELEVISIÓN (1976)

Las décadas de 1960 y 1970 fueron especialmente complicadas para el asentamiento del teatro clásico sobre las tablas. El paso de la dictadura a la democracia trajo consigo, en un primer momento, un desinterés generalizado por las piezas escritas en el siglo XVII superado al fin, entre otras cosas, con la fundación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Conforme a la situación descrita por Mascarell [2017], las más de dos décadas que separan el montaje de Narros (Teatro Español, 1966) y el de Marsillach (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988) estuvieron marcadas por un estancamiento del teatro áureo, bien por el carácter moralizante y ejemplar con que se identificaba o bien por su conversión en «museo literario» [Mascarell, 2014: 70].

La Transición supuso precisamente un abandono de la tradición dramática áurea que se puede vincular con algunas causas muy concretas. El teatro de los siglos XVI y XVII se vio afectado muy especialmente por la crisis general de las artes escénicas, surgida en paralelo al avance del cine y la televisión, y por el repunte de otro tipo de espectáculos teatrales muy alejados de lo clásico. Importante es en la escena de esos años el teatro experimental o el teatro de cámara y ensayo, que continuaba formas de expresión ampliamente exploradas en los años sesenta. Junto a ellos, empiezan a recuperarse autores desconocidos (a menudo por haber estado prohibidos anteriormente) y cobran relieve los espectáculos de creación colectiva, propios del Teatro Independiente y estudiantil. Asimismo, el uso ideológico de las obras del XVII por parte del franquismo, unido a la hipertrofia en los aspectos estéticos y formales de su puesta en escena, contribuyó a que el público se sintiese muy lejos de los textos firmados por nuestros poetas áureos. Si a todo ello le sumamos la supresión de diversos festivales de teatro y el cierre del Teatro Español tras el incendio de 1975,



no debería sorprender la ausencia de *El burlador de Sevilla* de los escenarios en esos años<sup>17</sup>.

Con todo, las cortapisas que hasta aquí hemos señalado para la continuidad escénica del teatro del Siglo de Oro también configuraron el caldo de cultivo ideal para que, a largo plazo, se produjese una vuelta a los clásicos desde una óptica festiva y desprejuiciada capaz de reivindicar los valores estéticos de la comedia barroca, convertida ya en algunos montajes de finales de los setenta «en un juego alejado de la habitual solemnidad culturalista» [Mascarell, 2014: 75]. Tanto Muñoz Carabantes [1992: 317-333] como Cornago [1997: 969-975], desde caminos muy distintos, han coincidido en señalar que el teatro clásico se dejó influenciar entonces por otro tipo de lenguajes espectaculares:

los códigos afines a la farsa ejercieron una marcada influencia en la revitalización de los clásicos. Las interrupciones musicales, la introducción de una orquesta de rock en escena, los continuos bailes y canciones populares se revelaron como eficaces medios técnicos para imprimir a los grandes textos un ritmo ágil y un tono divertido y espectacular [Cornago, 1997: 969].

*El burlador*, en particular, no llegó a beneficiarse en la Transición más temprana de ese tipo de revitalizaciones escénicas. De hecho, más allá de las reiteradas representaciones del *Tenorio zorrillesco*<sup>18</sup>, la figura del don Juan (el de la Edad Moderna) no se recuperó durante ese larguísimo lapso temporal que Mascarell considera «el periodo más crítico para la supervivencia del teatro barroco en los escenarios españoles modernos» [2017: 34]. Sin embargo, sí tuvo una presencia destacada precisamente en uno de los espacios que estaban surgiendo como competencia directa del teatro: la televisión.

---

<sup>17</sup> Para las causas del abandono del teatro clásico en las dos décadas que enmarcan el paso de la dictadura a la Transición, muy resumidas aquí, véanse Muñoz Carabantes [1992: 200-228 y 267-273], Wheeler [2012: 37-53] y Mascarell [2017].

<sup>18</sup> Entre 1966 y 1988 se recogen hasta un total de veinte producciones distintas en las bases de datos de estrenos del Centro de Documentación Teatral (<teatro.es>), aunque con irregular concentración en sus años de producción.



En noviembre de 1976, casi un año exacto después de la muerte de Franco, se estrenaba en TVE un episodio de «Teatro» (*alter ego* del mítico «Estudio 1») dedicado a *El burlador de Sevilla*. El telefilme fue dirigido por Gustavo Pérez Puig, responsable también como realizador y director de programas tan recordados como el *Don Juan Tenorio* de 1966, con el que se ayudó a consolidar la edad dorada de los dramáticos televisivos<sup>19</sup>. La versión audiovisual, con guion de Ricardo López Aranda, moderniza levemente el texto para evitar los arcaísmos y aligera de unos pocos versos la obra, manteniendo inalterada su estructura y sus elementos constitutivos. Entre los principales cambios producidos se pueden destacar, sin afán de exhaustividad: 1) la introducción de algunos versos de nueva invención y de un soneto proveniente de *Los amantes de Teruel* del propio Tirso («Tiempo ligero, que con alas leves...») en boca de Ana de Ulloa poco antes de que don Juan mate al Comendador; 2) la supresión de algunos pasajes breves, como los versos en que Aminta plantea sus dudas a su criada, Belisa, poco antes de dejarse seducir por don Juan (vv. 2041-2056); 3) la mayor presencia de la reina, quien pronuncia algunas de las palabras reservadas al rey en la pieza barroca (vv. 2634-2733); y 4) la reescritura de los últimos versos de la comedia (vv. 3060-3071) para acabar con un monólogo del rey en el que se omite cualquier referencia a los casamientos finales y se insiste en la ejemplaridad del caso, enfatizando la lectura moralizadora (y teológica) que a menudo la crítica le atribuye a la comedia<sup>20</sup>.

La visión de este don Juan, ciertamente tradicional, vuelve a descansar –gracias a la complicidad que existe entre Javier Escribá, como don Juan, y a Pedro Osinaga, como Catalinón– en la construcción del

<sup>19</sup> Para una descripción del éxito del que gozaron «Estudio 1» y el resto de programas de teatro televisado entre 1965 y 1972, véase Rodríguez Merchán [2014].

<sup>20</sup> Dicen esos versos en la versión televisiva: «¡Justo castigo del cielo! / A hombre que tantos desastres / a tantos causara en vida, / que en esta muerte acabase. / Que entrambos a los sepulcros / de aquí, hoy mismo se trasladen / a San Francisco, en Madrid, / para memoria más grande. / Y a este rufián [*i.e.* Catalinón] en un carro / por todo el reino llevadle, / y para ejemplo de todos / que coplas de ciegos narren / aquesta historia en teatros, / en capillas y en romances; / y “el burlador de Sevilla” / don Juan Tenorio se llame».



personaje como galán apuesto, seductor, irresistible, jactancioso y altanero frente a la misma muerte, retratado desde la mirada amable de quien lo contempla con cierto aire de simpatía o admiración. El acercamiento al texto no omite, además, algunos paralelismos con la versión de José Zorrilla que debieron de hacer las delicias de los espectadores: el filme comienza con una mascarada que recuerda claramente al Carnaval con que se abre *Don Juan Tenorio*. Asimismo, cuando el burlador huye del palacio napolitano tras haber gozado de Isabela, se lanza desde el balcón igual que el protagonista zorrillesco al final de la primera parte del drama<sup>21</sup>. Con todo, la producción fílmica también presenta algunos puntos de interés en su tratamiento del texto barroco. Pérez Puig es capaz de enfatizar algunas características propias del texto atribuido a Tirso de Molina. Su insistencia en la escasa iluminación en la primera escena, por ejemplo, convierte verdaderamente al galán en una sombra del viento, en un «hombre sin nombre»<sup>22</sup>, a la vez que le permite al director sugerir antes que mostrar más de lo que el público de TVE podría considerar prudente en la época.

Con una corrección técnica incuestionable, la versión televisada supo sacar partido al texto desde el lenguaje audiovisual, aunque ya en la época debía de sentirse ampulosamente retórica por el acartonamiento de la ambientación, sobre todo en los decorados construidos para los interiores<sup>23</sup>;

---

<sup>21</sup> La imagen, tal y como aparece filmada en la versión televisiva de *El burlador*, presenta un marcado paralelismo con la escena del *Don Juan Tenorio* según se pudo ver ya en televisión en el «Estudio 1» de 1966. Ese motivo, desde luego, le debía de resultar muy grato a Gustavo Pérez Puig, que se convirtió en una de sus marcas escénicas más reconocibles también en el montaje que, desde 1990 y hasta su cese como director del Teatro Español en 2003, se pudo ver allí todos los años en torno al 1 de noviembre.

<sup>22</sup> En la versión de la comedia publicada bajo el título de *Tan largo me los fiáis*, Don Juan responde a las pregunta de Isabela, al comienzo de la obra, diciendo que es capaz de salir sin ser visto ni oído, pues «el viento soy» (v. 2), e insiste en que «un hombre soy / que aquí ha gozado de ti. [...] No tengo nombre» (vv. 23-24 y 27) [Molina, 2018: 185-186]. De manera análoga, en la versión publicada bajo el título de *El burlador de Sevilla*, que es la más frecuente tanto en las ediciones modernas como en las adaptaciones para la escena, el protagonista se identifica a sí mismo simplemente como «un hombre sin nombre» (v. 15) [Molina, 2007: 80]

<sup>23</sup> La producción, bien es cierto, rodó también varias escenas en exteriores, en la provincia de Segovia, dando cierto aire renovador a un episodio de «Teatro», por lo demás, poco atrevido; sobre todo en comparación con otros dramáticos de la época [Calvo Carilla, 2010: 348-350].



por el abuso de los primeros planos para dar un dramatismo impostado a escenas como la de la muerte de Gonzalo de Ulloa; por el uso constante de la música, en cuya partitura no faltan las estridencias con que comienza el tema principal de *Psicosis*, y hasta por el diseño de la cena con el convidado de piedra, a quien no se llega a ver en ningún momento, adoptando (en los momentos en que habla don Gonzalo) un uso desconcertante de la cámara subjetiva o presentándolo en penumbra para que no se vea más que la silueta del actor.

Pese a todo lo anterior, la aventura televisiva de *El burlador* debió de servir, cuando menos, para mantener vivo el recuerdo de un texto que la escena había olvidado muchos años atrás. La prensa del momento celebró los aciertos de la nueva producción, otorgándole el mérito de haber «despertado, en hora buena, el “hambre” de teatro en televisión» [Corral, 1976b: 117]. En su crítica para *ABC*, Enrique del Corral confiaba, incluso, en que esa nueva adaptación televisiva de la comedia marcara «el nuevo tono y timbre de la producción futura de TVE en dramáticos»; algo que —en su opinión— «nos consolaría de su dilatada ausencia» [Corral, 1976a: 142].

Esta recuperación de la obra barroca, que coincide con el auge de las formas audiovisuales de consumo frente al teatro que señalábamos antes, no debió de tener tanta repercusión como cabría esperar leyendo los elogios publicados en *ABC*. Más que abanderado de una nueva forma de entender la televisión, *El burlador* de Pérez Puig fue testigo (y partícipe) del declive del teatro como espacio destacado de la parrilla televisiva [Calvo Carilla, 2010; Rodríguez Merchán, 2014: 277-279]. Su emisión, aun siendo un sucedáneo televisado de una verdadera puesta en escena de la comedia, tuvo el gran acierto de mantener vivo al don Juan del Barroco, y además lo hizo en el mes de noviembre (aunque fuese ya en sus últimos días), el mes asociado a don Juan<sup>24</sup>, probablemente para llamar la atención de un sector más amplio

---

<sup>24</sup> Así se patrocinaba desde las páginas del programa de mano la puesta en escena de *Don Juan Tenorio* que subió a las tablas del Teatro Español, de nuevo bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, en el año 2000. El documento está disponible a través del portal del Centro de Documentación Teatral en la siguiente URL:





de espectadores, el mismo –seguramente– que había tenido que contentarse con «un solo día de Tenorio en Madrid» [«Noticiero teatral», 1976: 36]. Aunque el intento no se puede calificar de éxito, con la emisión de este *Burlador* el personaje concebido en el siglo XVII todavía podía aspirar a recuperar un público que estaba a punto de redescubrir los valores más positivos de nuestro teatro clásico.

### **DE DON JUAN A ALESIO: A LA BUSCA DE UN NUEVO PÚBLICO DE TEATRO CLÁSICO**

Habría que esperar hasta la fundación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico para que *El burlador* vuelva a enfrentarse al público sin necesidad de buscar refugio en la pequeña pantalla. En 1988, abriendo la tercera temporada de la CNTC, se consideró que había llegado el momento de recuperar *El burlador de Sevilla*, «después de nuestro viaje por algunos textos casi desconocidos y por otros más frecuentemente representados» [Marsillach *et al.*, 1988: s. p.]. La elección no surgió de la nada: tras dos temporadas de actividad, todavía no habían hecho su aparición en el Teatro de la Comedia algunos de los principales dramaturgos del Barroco; entre ellos, Tirso de Molina.

El nuevo montaje aspiraba a revivir el mito clásico con una estética novedosa, con escenografía de gran colorido y limitada en su corporeidad a lo esencial, interpretada por actores rioplatenses y, en consecuencia, contextualizada «en un ambiente años 1830, poco después de la independencia argentina» [Muñoz Carabantes, 1992: 467]. Con todo, la propuesta puede que no fuese tan rompedora como en su momento se dio a entender. Un año antes, el 17 de noviembre de 1987, se estrenó en el Centro Dramático Nacional *Alesio*, del joven Ignacio García May, con dirección de Pere Planella. En la obra se reivindicaba, desde una perspectiva lúdica y –de nuevo– visualmente muy colorida, el esplendor de nuestro teatro clásico. En

---

<[http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prog/004103/004103-01.jpg\\_pdf.pdf#view=fitH](http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prog/004103/004103-01.jpg_pdf.pdf#view=fitH)> [consultado el 26 de octubre de 2019].



esta especie de comedia de capa y espada moderna se recupera la brillantez de las piezas de raigambre lopesca con un protagonista muy parecido al de *El burlador* que, además, se ve envuelto en situaciones de regusto donjuanesco. Acaso su éxito pudiera influenciar, si no el montaje de Marsillach, sí en la construcción de personaje en el imaginario del naciente público de teatro barroco. Permítasenos, para justificar esta hipótesis, repasar algunas de sus claves como heredera de la comedia atribuida a Tirso antes de volver a la producción de la CNTC.

La obra de García May supuso una sorpresa para los espectadores pero también, y sobre todo, para los profesionales del mundo del teatro. Según la crónica de *El público*, a su estreno asistieron todos los responsables de la RESAD y de las instituciones culturales del momento y «en los círculos iniciados se habló de *Alesio* durante buena parte de la noche, hasta que el alcohol dejó paso a las conversaciones del cuerpo» [Guerenabarrenea, 1987: 41]. A tenor de las palabras de Guerenabarrenea, el espectáculo se saludó como «otra mirada al ayer», ambientada «en el XVII, en Sevilla, sin don Juan, pero con *Alesio*, cómico italiano vendedor de Fortuna y con extravagantes dotes de escena» [1987: 40-41].

La ciudad andaluza debió de funcionar, sin duda, como una poderosa evocación de *El burlador* para los espectadores [ver Aranguren Gallués, en García May, 2007: 27]. Pero más allá de coincidencias superficiales, la comedia del XVII se puede considerar como un hipotexto muy consciente para *Alesio* desde el momento en que Lucía, la joven que terminará por enamorar al protagonista, alude a su historia como «una bonita variante del burlador burlado» [García May, 2007: 92]. Los indicios son más que suficientes para poner en relación la obra de García May con *El burlador de Sevilla*:

1) la ciudad de Nápoles juega un papel fundamental en la génesis de ambos personajes: en el caso de don Juan como espacio inicial de sus tropelías (al menos de las conocidas por el público) y en el caso de *Alesio*



como lugar de origen del actor; procedencia que no se cansa en repetir a lo largo de la obra.

2) Alesio, como don Juan, es un burlador, un «histrión que interpreta papeles por la noche y promete en falso por el día» [Rodríguez López-Vázquez, 2018: 53]<sup>25</sup>.

3) la escena en la que se nos presenta a Alesio incide en la configuración del personaje como un seductor. Recién llegado a Sevilla, lo podemos ver requebrando a una dama asomada a la reja para conseguir de ella, en esta ocasión, un mero vaso de vino. Cuando ella le pregunta al actor napolitano quién es, este asegura, como el «hombre sin nombre» que es don Juan para Isabela, que «el nombre no importa» [García May, 2007: 69].

4) como suplantador nocturno, igual que don Juan [Rodríguez López-Vázquez, 2018: 26-29], aparece también Alesio cuando va a rescatar a Elena con Andrés, Enrique, Tritón y Lucía (escena III, jornada tercera). A la puerta de la casa donde la tienen presa, el galán, «que con sus ropas de representación parece un caballero rico» [García May, 2007: 142], se hace pasar por el conde de Valtierra. Aunque no haya burla de por medio, la imagen trae ecos de un don Juan embozado bajo la capa del marqués de la Mota<sup>26</sup> para gozar de Ana de Ulloa (vv. 1611-1662).

5) aunque *Alesio* omite cualquier tipo de elemento sobrenatural, también está presente en la obra el desagraviado padre de su amada y el enfrentamiento del protagonista con él. Cuando el viejo se piensa deshonrado y teme que le van a robar a su hija [García May, 2007: 167], irrumpe en medio de la acción metateatral desde la tribuna donde está viendo la función representada por Alesio, como si se tratara de una figura

---

<sup>25</sup> Alesio tiene mucho de burlador si en él vemos a «el hombre de la ostentación y la simulación, aquel se presenta distinto del que en realidad es, el actor, quien lleva máscaras; combinémoslo con el gusto de la inestabilidad, con la propensión a la metamorfosis y obtendremos, quizá no de forma definitiva, pero sí una primera composición del Don Juan que inventó el siglo XVII» [Rousset, en Jarauta, 2004: 235].

<sup>26</sup> Nótese que en la puesta en escena que se pudo ver en el CDN las «ropas de representación» se limitan una capa, como la del marqués de la Mota, y una vara.



de otro mundo, para enfrentarse al actor espada en mano. El final del suceso es, en esta ocasión, feliz gracias a la intervención del Duque, pero no se omiten por completo las referencias a una posible alternativa en la que Alesio terminara en las fauces del averno. El personaje que interpreta Alesio en esa representación metafictiva, con la que concluye la comedia, amenaza al padre de su amada. Como un don Juan altivo, presagia: «Ah, Infierno, abre tus puertas pues pronto recibirás la visita del más [in]noble de los seres humanos [...] El más innoble y el más canalla» [García May, 2007: 158-159]. Todavía al final de la obra, cuando Alesio ya se ha despojado de los ropajes de representante, dice en un momento de desesperanza: «Me vuelvo a Nápoles, a París o al infierno» [García May, 2007: 173]. Si bien esa última referencia –y algunas otras– simplemente juega con la conocida expresión popular, su uso reiterado en un contexto tan donjuanesco ayuda a subrayar en la imaginación de los espectadores la –levísima, en el caso de Alesio– condición demoníaca del personaje.

6) finalmente, aunque la dupla amo-criado que se establece entre Alesio y Tritón remite, en primera instancia, al tándem formado por el galán y el gracioso en cualquier comedia barroca [Aranguren Gallués, en García May, 2007: 16-17], cabe la posibilidad de que el público viese también en ellos un reflejo de don Juan y Catalinón, en la medida en que aceptemos como uno de los elementos esenciales del texto áureo que «el amo transgresor y el criado gracioso y amedrentado constituyen las dos partes indisolubles de una unidad mítica similar a la que forman Don Quijote y Sancho [...]. Más que un personaje, Catalinón es una función mítica [...]. Frente a las transgresiones, crímenes y traiciones del burlador, encarna la conducta social admisible» [Rodríguez López-Vázquez, 2018: 127-128]

Sirva este largo excursus para enfatizar, no solo las similitudes que existen entre la obra de García May y la atribuida a Tirso, sino también –a nuestro juicio– entre la manera de presentarse ambos personajes ante el público a finales de los años ochenta. Creemos que la propuesta de



Marsillach comparte algunas de las claves ideológicas y estéticas más llamativas de *Alesio*. Las dos funciones estrenadas en 1987-1988 abrazan abiertamente el preciosismo en la puesta en escena, sobre todo desde la cuidada composición cromática de la iluminación y el vestuario. Herederos, pues, en ese sentido del espíritu que animó la –ya lejana– puesta en escena de 1966, resulta muy enriquecedor volver los ojos a la vez a las dos representaciones que venimos comentando en este apartado, pues bien pudieron influir, en conjunto, en la construcción de la figura del don Juan barroco en el imaginario de los espectadores.

Teniendo en cuenta lo anterior, las similitudes estéticas entre *Alesio* y *El burlador* de 1988 parecen claras: en ambos casos se optó por desarrollar la historia con un escenario lleno de color, en el que el protagonista aparece individualizado precisamente por su ropa, de un tono diferente a la del resto (roja, en el caso de don Juan; lila, en el de Alesio). El burlador de Marsillach, además, se recorta en el escenario por oposición a unos azules o amarillos muy vivos que contrastan con los trajes blancos de los demás personajes. Alesio, por su parte, destaca claramente por su vestido frente a unos paneles multicolores que sirven para construir los distintos espacios de la función. Desde luego, ambos espectáculos, contruidos para deslumbrar al espectador, son una reivindicación del teatro clásico en sus aspectos más visuales. Además, en los dos casos podemos hablar de una vuelta al Siglo de Oro por el simple disfrute de recuperar los textos en un entorno escénico marcado por la brillantez formal. Ese espíritu, puesto de manifiesto por el ambiente de comedia urbana de *Alesio*, se encuentra también en *El burlador* de Marsillach. Dice al respecto Villarino: «el público de los dos continentes celebró la gracia de una comedia un tanto farsesca, algo más paródica y muy irónica en la que el aparato técnico – visible y reconocible– era parte sustancial de la producción de sentido.» [1996: 145].



Con todo, no fueron igualmente bien acogidas ambas propuestas. Si para la obra de García May podemos hablar de éxito sin ambages, en el caso de *El burlador* crítica y público estuvieron divididos:

una [postura] –sólo mencionaré la de teatólogos universitarios– aprobó la puesta de Marsillach ya que la versión actualizada conserva la fuerza del mito y la mirada «feminista» es coherente con esa actualización; otra, la de filólogos que buscaron la fuerza del drama teológico, rechazó con disgusto la «manipulación» del texto, no reconoció *El burlador* de Tirso y lamentó la pérdida del sentido religioso-moral y la incomprensión del público general que celebraba las andanzas del caballero sevillano [Villarino, 1996: 146]

Aunque las recensiones publicadas en prensa no dan testimonio de un desencanto unánime, no cabe duda de que el sentir general era de cierta decepción<sup>27</sup>. Sintetiza la situación Muñoz Carabantes:

José Monleón, en *Diario 16*, Alberto de la Hera en *Ya* y Julio Martínez Velasco en *ABC* de Sevilla consideraron plenamente cumplidos los objetivos propuestos por los responsables del montaje, valoraron elogiosamente la interpretación de los actores argentinos y juzgaron oportunos y adecuados los cambios y aportaciones introducidos por Martín Gaité en el texto. [...] No se mostró tan optimista López Sancho desde las páginas de *ABC* de Madrid. Para él, Marsillach había vuelto a incurrir en una excesiva trivialización y en un distanciamiento ya tópico, al tratar el mito clásico y su posible vigencia actual<sup>28</sup>. Difícilmente se reconocía el espíritu de Tirso; sí el sentido del espectáculo de Marsillach. Las críticas duras arreciaron desde *El País*: paternalismo con los clásicos, adaptación más que discutible, ñoñería del seductor y de sus víctimas, escenografía pueril, mala prosodia... Poco había en el montaje que, según Eduardo Haro [Tecglen], mereciera ser salvado [1992: 468]<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Especialmente crítico con la propuesta se muestra García Lorenzo en un artículo en el que pasa revista a algunos aspectos del espectáculo, considerando que es, «para no pocos uno de los montajes de menor bondad de la CNTC, para otros simplemente un importante descalabro de las dos entidades: española y argentina» [1998: 98].

<sup>28</sup> Nótese que son las mismas razones por las que criticó el montaje de Narros en 1966, según queda explicado en las páginas anteriores. Acaso ayude a entender mejor su insistencia en el tema la relación que mantuvo con la escuela poética de Astorga y el carácter espiritista de las pocas obras de ficción que firmó [ver Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada, 2005: 419].

<sup>29</sup> Hay que tener en cuenta que la ruptura de la amistad entre Marsillach y Haro Tecglen se debió a un desencuentro personal que tuvo como telón de fondo precisamente los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico [Marsillach, 1998: 446 y 459-460]. En palabras del propio Marsillach: «con Eduardo he pasado de hacerle gracia en casi todo a no hacerle gracia en casi nada» [1998: 47].



El propio Marsillach recuerda en sus memorias que «con *El burlador de Sevilla* la irritación de los “entendidos” alcanzó niveles de infarto. [...] Nada, nadie hizo caso de mis palabras: el espacio indeterminado fue calificado de horroroso, el vestuario de anacrónico y el acento de los actores de grave error fonético» [1998: 468-469]. Aun así, parece que el tiempo ha revalidado algunas de las ideas que sustentan su montaje. La recuperación del teatro clásico como espectáculo, en la línea marcada por ese *Burlador*, se celebra ahora muy a menudo en las funciones de la CNTC, en parte por aceptarse de manera más natural la lectura escénica de los textos como fruto de una propuesta de dirección. Hoy en día, al menos, no se cuestiona con tanto ímpetu como entonces que:

El *modelo estético contemporáneo* elude la reconstrucción arqueológica en un afán de llegar al público y hacerlo conocer y gustar del teatro áureo. Se vale de un horizonte de expectativas diferente y de una enciclopedia constituida por saberes numerosos que proceden de distintos ámbitos. [...]. Los guiños que una puesta en escena hace para dirigir la atención hacia esos sistemas incorporados permiten acceder al mundo del pasado sin el prejuicio de la solemnidad o del tedio [Villarino, 1996: 147].

Con todo, hay que tener en cuenta que buena parte de las reticencias tienen más que ver con la versión del texto, firmada por Carmen Martín Gaité, que con su puesta en escena. La novelista declara abiertamente que en ella ha intentado reordenar las escenas cronológicamente para favorecer el desarrollo de la acción [Martín Gaité, 1988: [4]]. Consecuencia de ello es que el texto se ofrezca dividido en dos partes, situando la pausa entre actos tras la muerte del comendador (igual que en *Don Juan Tenorio*) y retomando el espectáculo con el ambiente festivo de la boda entre Batricio y Aminta. Se ha procurado, además, un desarrollo más detenido de los personajes, sobre todo los femeninos [Martín Gaité, 1988: [5]-[7]]. Con los versos añadidos al original, cobra mayor relieve el juego escénico de la burla inicial (en el que sobresalen las tribulaciones de Isabela) y se consigue «que apareciera en carne y hueso doña Ana [de Ulloa], hablando primero



con su doncella y luchando más tarde contra el acoso de don Juan, interrumpido por la entrada de don Gonzalo» [Martín Gaité, 1988: [5]].

Se amplían o retocan asimismo otros pasajes del texto. La conversación de don Juan con su tío cobra una especial relevancia por su extensión, ya que permite profundizar en el carácter del galán como burlador (de las mujeres y de la autoridad) con el fin de generar una antipatía entre el público ante este (anti)héroe de carácter demoníaco [Martín Gaité, 1988: [2]-[3]]. En otros pasajes, además, su versión aboga por una mayor viveza en los diálogos, rehuyendo los soliloquios de la comedia barroca incluso en lugares tan marcados como los monólogos de Tisbea.

Con todo, quizá la mayor novedad de la versión –discutible, sin duda, y no exenta de controversia– se encuentra en el final<sup>30</sup>. En los versos con que se cierra la adaptación de Martín Gaité, Catalinón relata ante el rey el destino de su amo con un emotivo soliloquio en que perdona al burlador y lamenta su soledad. El recurso incide en una humanización del conflicto capaz de acercar al público de 1988 el problema presentado desde una perspectiva religiosa en el texto original. Su efectividad escénica, pese a las quejas de los críticos, nos parece indudable, sobre todo porque trasciende la visión teológica de la comedia para darle una mayor profundidad a la visión social de los desmanes libertinos de su amo en un acto final de redención. Para nosotros, prueba de su eficacia es que la versión más reciente de *El burlador* preparada por la CNTC<sup>31</sup> haya recuperado también la voz de Catalinón para cerrar la obra (en esta ocasión, haciéndose eco del final del *Don Juan* de Molière), dando –a nuestro juicio– un digno epílogo a la

<sup>30</sup> Para García Lorenzo, es esta «la última de las “licencias” que se ha permitido Carmen Martín Gaité en su adaptación, “licencia” muy discutible y, para muchos, absolutamente inaceptable. Se trata de 32 versos (muy pobres, por cierto, líricamente) puestos en boca de Catalinón, los cuales cierran la obra inmediatamente después de la muerte de don Juan» [1998: 106]. Un breve análisis mucho más amable del final de este montaje, en relación además con la versión dirigida por Narros en 2003, se puede encontrar en Romera Castillo [2005: 1328-1330].

<sup>31</sup> Se trata del montaje dirigido por Josep Maria Mestres a partir de la adaptación del texto de Borja Ortiz de Gondra estrenado en el Teatro de la Comedia el 13 de abril de 2018.





historia del burlador. Los cambios operados en esta última versión, de hecho, caminan en una línea muy similar a lo que se pudo ver ya en 1988: se enfatiza la presencia escénica de las mujeres de la comedia, se desplaza el punto de vista de la obra de lo religioso a lo humano y hasta, en opinión de Esther Fernández, «the theological play that Tirso envisioned was transformed into a social drama» [2019: 224].

La semilla para ese acercamiento más actual al don Juan barroco estaba ya presente, de un modo u otro, en el de 1988. Desde unos presupuestos escénicos más esenciales y preciosistas, el montaje de Marsillach contó con un texto que prefiguraba –aunque no siempre de manera brillante– los hallazgos que la crítica más reciente ha destacado en el montaje de Mestres. Más allá de sus defectos formales –que los hubo–, acaso la propuesta de Marsillach fuese demasiado atrevida en su visión del mito como para aceptarse sin reparos que se tratase de *El burlador de Sevilla*, y no una simple comedia de enredo. Quizá así se explique la diferente aceptación por parte del público entre su montaje y la relectura del personaje que supone *Alesio*.

En cualquier caso, creemos haber dejado claro con este trabajo que la línea trazada desde Narros hasta Marsillach parece fundamental también para entender una nueva concepción –escénica– de *El burlador de Sevilla* que se gestó en torno a los años de la Transición<sup>32</sup>. De manera latente, contrapuesta a la visión más clásica que resurgió para televisión en 1976, la actualización del mito y del personaje que supusieron las puestas en escena incide, a nuestro parecer, en un mismo intento de recuperar de la manera más placentera posible al don Juan barroco. El redescubrimiento de un personaje tan relevante en nuestra historia literaria, en diálogo entre la cultura del Barroco y la de la Transición, se hizo enfatizando los aspectos más espectaculares para hablarle directamente al espectador de nuestros

---

<sup>32</sup> Para una visión más transgresora y –también– más superficial de *El burlador*, en algunos aspectos quizá heredera de la ruptura propuesta por la visión de Marsillach, véase la crónica de las versiones que subieron a las tablas durante el Festival de Almagro en 2008 [Wheeler, 2011: 174-185]



días. Por eso, en los montajes analizados en estas páginas, incluyendo la posible recreación del personaje que es *Alesio*, el mundo de *El burlador* se recuperó insistiendo en el gusto que puede producir el Siglo de Oro, en unos montajes que, ya en los años 80, se podían permitir reivindicar a los clásico «por placer y en libertad» [Aranguren Gallués, en García May, 2007: 9].

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica: el teatro en España en 1966*, Valladolid, edición del autor / Talleres Gráficos CERES, 1967.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- \_\_\_\_\_, «*El burlador de Sevilla*», en *Ínsula*, sept. 2003, núm. 681, 27-28.
- BECCERRA SUÁREZ, Carmen, «Introducción», en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Akal, 2008, 7-59.
- CALVO CARILLA, José Luis, «*Estudio I* y otros dramáticos», en Antonio Ansón Anadón *et al.* (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, 345-356.
- CASTELLANO, Juan R., «Alejandro Casona – Español repatriado», en *Hispania*, 1963, vol. 46, núm. 2, 341-343.
- CORNAGO, Óscar, *Discurso crítico y puesta en escena en el teatro español 1960-1975*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- CORNEJO IBARES, Paz, «Estrategias de producción teatral: *Don Juan Tenorio* en 1950», en *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 2007, núm. 21, 105-132.
- CORRAL, Enrique del, «Crítica diaria» [*El burlador de Sevilla. 625 líneas*], en *ABC* (Madrid), 30 de noviembre de 1976a, 142.
- \_\_\_\_\_, «Crítica de la semana» [*El burlador de Sevilla*], en *ABC* (Madrid), 5 de diciembre de 1976b, 117.
- DOMÉNECH GONZÁLEZ, Gabriel, «Lorenzo López Sancho», en Fernando DOMÉNECH y Eduardo PÉREZ RASILLA (coord.), *Historia y antología*



*de la crítica teatral española (1936-2016) II*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2017, 265-271.

EGIDO, Aurora, «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1988, núm. 2, 37-54.

ELDER, Cayce, «“Don Juan, ¿español?”. Sobre la españolidad en *Don Juan* de José Luis Sáenz de Heredia», en Marco Presotto (ed.), *El teatro clásico español en el cine*, Venezia, Edizioni Ca’Foscari, 2019, 139-152.

ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, introd. y revisión de Luis Díaz Viana y Susana Asensio Llamas, Madrid, CSIC, 2009.

FEAL, Carlos, *En nombre de don Juan (estructura de un mito literario)*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1984.

FERNÁNDEZ, Esther, «*El burlador de Sevilla (The Trickster of Seville)* by Tirso de Molina. Directed by Josep Maria Mestres» [reseña], en *Theatre Journal*, 2019, vol. 71, núm. 2, 224-225.

FLORIT DURÁN, Francisco, «Tirso de Molina», en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Gredos, 2003, 989-1024.

GARCÍA LORENZO, Luciano, «*El burlador de Sevilla*: procedimientos cómicos y puesta en escena», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (ed.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Madrid / Pamplona, Revista Estudios / Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, 97-108.

GARCÍA MAY, Ignacio, *Alesio, una comedia de tiempos pasados o bululú y medio*, Alzira, Algar editorial (Teatro de papel), 2007.

GUERENABARRENEA, Juanjo, «*Alesio* en el CDN. El clasicismo de la pubertad o viceversa», en *El público*, dic. 1987, 40-41.

HERRERO, Fernando, «Francisco Álvaro: la mirada total», en *Don Galán*, 2012, núm. 2, s. p.



- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa, 2005.
- JARAUTA, Francisco, «La máscara barroca de Don Juan», en César Oliva (dir.), *Seis caminos hacia el mito de Don Juan*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2004, 235-240.
- LASAGA, José, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid, Síntesis, 2004.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «La *Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia», en *Acta literaria*, 2014, núm. 49, 139-157.
- LÓPEZ SÁNCHO, Lorenzo, «Nueva versión de *El burlador de Sevilla*, en el Español», en *ABC* (Madrid), 29 de diciembre de 1966, 97-98.
- MADRID, Iván de, «En los bastidores del TEU: *El burlador de Sevilla* y otros proyectos. Modesto Higuera, director del TEU, nos ha dicho...», en *Informaciones*, 9 de diciembre de 1942, <[http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/infor/1942/00000166.tif\\_pdf.pdf](http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/infor/1942/00000166.tif_pdf.pdf)>, [consultado el 10 de noviembre de 2019].
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Orígenes y elaboración de «El Burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MARSILLACH, Adolfo, et al., *El burlador de Sevilla* [programa de mano], Madrid, INAEM / Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1988, <[http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prog/011388/011388-01.jpg\\_pdf.pdf#view=fitH](http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prog/011388/011388-01.jpg_pdf.pdf#view=fitH)>, [consultado el 26 de octubre de 2019].
- MARTÍN GAITE, Carmen, «Prólogo», en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla (y convidado de piedra)*, Buenos Aires / Madrid, Teatro



Municipal General San Martín / Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988, [1-7].

MASCARELL Purificació, *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, tesis doctoral, Universitat de València, 2014.

\_\_\_\_, «El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual», en *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 2017, núm. 6, 32-55.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios literarios*, Buenos Aires, Austral, 1938.

MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 2007.

\_\_\_\_ (atrib.), *El burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez ed., Madrid, Cátedra, 2018. Edición digital.

MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en Españas desde 1939 a nuestros días*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

«NOTICARIO TEATRAL» [«Un solo día de Tenorio en Madrid»], en *ABC* (Madrid), 11 de noviembre de 1976, 36.

OLIVA, César, «Don Juan en los escenarios del siglo XXI», en César Oliva (dir.), *Seis caminos hacia el mito de Don Juan*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2004, 13-52.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, José Luis, «Prólogo a la edición de 2016. Introducción», en Tirso de Molina (atrib.), *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 2018, 9-163.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, «Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2014, vol. 20, núm. especial, 267-279.

ROMERA CASTILLO, José, «La importancia del cierre en las dramaturgias de *La Celestina* y *Don Juan*, dos mitos redivivos por la Compañía



- Nacional de Teatro Clásico», en Pedro M. Piñero (coord.), *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, vol. 2, 1317-1338.
- SOLÍS, Jesús Andrés, *Alejandro Casona y su teatro*, Gijón, edición del autor, 1982.
- TORRES, Rosana, «Narros estrena su montaje de la versión de Hierro de *El burlador de Sevilla*», en *El País* (edición digital), 28 de febrero de 2003, <[https://elpais.com/diario/2003/02/28/espectaculos/1046386802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/02/28/espectaculos/1046386802_850215.html)>. [consultado el 26/10/2019].
- URTIZBEREA, Raúl. «*El burlador de Sevilla* dio la comedia nacional», en *La prensa* (Buenos Aires), 6 de mayo de 1961, 10.
- VILLARINO, Edith Marta, «Una reciente puesta en escena de *El burlador de Sevilla*», en *Criticón*, 1996, núm. 68, 141-147.
- WHEELER, Duncan, «From tht town with more theatre than taxis: Calderón, Lope and Tirso at the 2008 Almagro Festival (First of Two Parts)», en *Comedia Performance*, 2011, vol. 8, núm. 1, 151-200.
- \_\_\_, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.
- WRIGHT, Sarah, *Tales of Seduction: The Figure of Don Juan in Spanish Culture*, London / New York, Tauris Academic Studies, 2007.
- ZUBIETA, Mar, «Entrevista a los directores de escena, recepción del espectáculo por parte de la crítica y el público», en César Oliva (dir.), *Seis caminos hacia el mito de Don Juan*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2004, 53-190.

