

Catalinón:
la gracia del gracioso en la mezcla trágico-cómica¹
de *El burlador de Sevilla*

Milagros TORRES
Université de Rouen
ERAC

*A Doña Concha y a Don Juan,
en recuerdo de los veranos toledanos*

« *Quelle pièce ! De l'action, encore de l'action ... Un rythme alerte qui court obstinément sans encombre jusqu'au final, un mélange des genres surprenant pour un spectateur français habitué au traditionnel classement "comique", "tragique"*² ». Estas son las palabras de una directora de teatro francesa, subyugada por el brío de un dramaturgo español, Tirso de Molina, el primero, mientras no se demuestre lo contrario³, en haber domeñado una materia legendaria, que hunde sus raíces en la noche de los tiempos, y que se transformará en mito desbordante⁴; el primero en darle su primera forja dramática.

Si el entusiasmo de Françoise Chatot, que acabamos de considerar en cuanto a la mezcla genérica, capta nuestra atención y nuestra adhesión, otros aspectos de su

¹ Preferimos en este trabajo utilizar el término «trágico-cómico/a», por referirse a todas las modalidades de mezcla entre lo trágico y lo cómico (caracterización de personajes, acción, gesto, elementos conceptuales, consideraciones estéticas y éticas, etc.), y no sólo a la que se da en el género denominado «tragicomedia».

² Son palabras de la directora de teatro francesa Françoise Chatot. Cf. Tirso de Molina, *Le baiseur de Séville*, Benito Pelegrin (ed.), Paris, Editions de l'Aube, 1993, p. 6.

³ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 2000; para las cuestiones de autoría, transmisión textual y datación de la obra, Cf. p. 55-60. I. Arellano advierte (p. 57): "La mayoría de los críticos sigue considerando a Tirso de Molina como responsable de la comedia, según figura en la príncipe". Y añade con pertinencia: "Tampoco, a mi juicio, se ha llegado a conclusiones definitivas que permitan atribuirle a otro ingenio...". Fecha probable de redacción, entre 1616-1619, probablemente 1619 (Cf. p. 59). Primer texto impreso que conocemos de *El Burlador*, el incluido en *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, Segunda Parte, en Barcelona, Gerónimo Margarit, año de 1630. Citaré siempre por la edición de Ignacio Arellano, indicando el número de verso. Para las acotaciones citaré los versos que preceden y siguen a cada una de ellas. Véase también la edición crítica de *El burlador de Sevilla*, realizada por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, atribuida a Andrés de Claramonte, Kassel, Reichenberger, 1987.

⁴ Véase *Don Juan ou la fugue de la séduction*, Robert Abichared et Maurice Ferreri (eds.), Paris, Actes Sud, 2000. Víctor Said Armesto, *La leyenda de Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968. Mercedes Saenz-Alonso, *Don Juan y el Donjuanismo*, Madrid, Guadarrama, 1969. Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, entre un sinnúmero de referencias bibliográficas posibles sobre el mito, que, a pesar de la erosión del tiempo, sigue inspirando a los estudiosos.

formulación merecen, desde nuestro punto de vista, un comentario: acción, sí, incesante y trepidante, pero profunda y sutil caracterización del personaje, del protagonista, de ese personaje que, como tantos otros personajes del teatro clásico español, prueba que acción y caracterización son en él indisolubles⁵. Caracterización que se encuentra en el centro de los problemas filosóficos, en particular, metafísicos, que la obra plantea al espectador del siglo XVII, problemas hermenéuticos para el lector-espectador de hoy.

La dulce ligereza del amor, el gozo del encuentro y del deseo, el encanto de las peripecias en torno a la espera ilusionada, pero también la frivolidad del protagonista mentiroso frente a sus conquistas, el uso del cuerpo de la mujer sin consideración, el desafío al tiempo y al más allá, la ambición y el poder desmesurados, colocan la problemática de base en una pendiente resbaladiza, que parte de la sonrisa y de la risa para desencadenar rápidamente las lágrimas, las lágrimas de las mujeres burladas y, de un modo más general, la caída en el abismo, en un abismo que traga al burlador, siendo ese abismo, más allá del castigo posible propuesto por Tirso, una especie de símbolo del vacío y de la nada trágicos, que pone a la historia un punto final infinito⁶. Pues el amor es cómico pero sus penas son trágicas y *El burlador de Sevilla* teje de modo ejemplar esa interacción trágico-cómica del amor, contemplada desde el punto de vista agudo que Tirso propone a la posteridad.

Fue Lope de Vega quien en 1609, en respuesta a la demanda de algunos doctos, teorizó su dramaturgia, como es bien sabido, en su *Arte nuevo de hacer comedias*; y es en el *Arte nuevo* donde hará de la mezcla genérica –«lo trágico y lo cómico, mezclado»– dice con una sencillez impecable, uno de los pilares de su éxito⁷. Ese rasgo será una de las marcas distintivas del teatro clásico español.

Permítanme confesarles algo: Don Juan produce en mí un cierto cansancio previo. Ha sido analizado miles de veces, leído, representado, interpretado; su misterio permanece. Sus hazañas son ensalzadas por él mismo. Salvo las mujeres conquistadas, nadie ha estado nunca en la habitación de Don Juan. Cuando las cosas van bien en la intimidad de un cuarto, la lógica implicaría el sentir deseo de quedarse y volver a empezar. ¿Por qué entonces –y a pesar de las consabidas explicaciones de toda índole– se obstina en salir huyendo? Más allá de esta broma sin importancia, no exenta de sentido, consideremos que la lista de conquistas consecuentes, el bien conocido «*Mille tre*» del aria de Don Giovanni, es uno de los tres mitemas⁸ presentes en el edificio teatral de *El burlador*. Se añaden a éste otros dos: el satanismo de Don Juan, su desafío

⁵ Se trata de un debate bien conocido sobre el teatro clásico español, considerado fundamentalmente durante años como un teatro de acción: es la visión de Parker muy matizada desde entonces, en particular por Margit Frenk, con la que comparto su concepción del personaje, su importancia estructural y su ‘singularidad’, por utilizar su propio término. Véase al respecto Margit Frenk, “El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro”, in *Del Siglo de Oro español*, México D.F., El Colegio de México, 2007, p. 11-21. Véase asimismo la propuesta de Christophe Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

⁶ En los últimos versos de *El burlador de Sevilla*, el dramaturgo propone una especie de apostilla, una acumulación de bodas reparadoras que, aun tiñendo de convención cómica los últimos versos de la tragedia, no reducen en absoluto la fuerza trágica del hundimiento del héroe en el abismo. Pero no podemos negar la dificultad interpretativa que la mezcla trágico-cómica, junto a otros aspectos analizados más adelante, plantea al estudioso. Para una matización mayor en la interpretación del desenlace véase la conclusión de este trabajo.

⁷ Cf. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2006, v. 174-176: «Lo trágico y lo cómico mezclado / y Terencio con Séneca aunque sea / como otro Minotauro de Pasife ...».

⁸ Somos conscientes que el mito como tal se fragua tras la construcción que se opera en la obra teatral, pero la unidades mínimas constitutivas del mito están presentes ya en *El burlador*.

a la divinidad marcado por su deseo ilimitado de poder, y el banquete macabro. Este posa en el escenario un espacio intermedio entre lo terrenal y el más allá, en el cual la obra alcanza su plena dimensión metafísica. Cada uno de los mitemas dará a la obra la ocasión de mezclar lo trágico y lo cómico, la ligereza y la gravedad, la posibilidad del gozo y de la felicidad enfrentada al *impasse* impuesto incesantemente por el burlador, lo que conduce el desenlace hacia el abismo.

Nuestro propósito hoy se limita a examinar los procedimientos dramaturgicos mediante los cuales lo trágico y lo cómico mezclados⁹, ofrecen en la factura tirsiana, un verdadero espectáculo barroco, extraño, paradójico, sorprendente, en el cual la figura del *gracioso* es una pieza clave del desafío estético propuesto por la mezcla genérica. Esta audacia teatral pone a prueba la credibilidad, la verosimilitud, las posibilidades gestuales y de puesta en escena, la coherencia estética, en suma, de tal modo que el discurso y la representación escénica se orientan hacia un campo imaginario y simbólico huidizo, mucho menos inscrito, a mi entender, en la defensa pura y simple de los valores de la Contrarreforma de lo que se ha dicho. ¿La fascinación producida por el protagonista, por ese genio del mal en el contexto religioso y moral del siglo XVII podría responder esencialmente a la voluntad de crear poco a poco las condiciones de un castigo justificado?¹⁰ Acción y personajes alimentan a lo largo de la obra una atracción que atrapa al espectador, producida por la seducción compulsiva, ligada a la mentira y al engaño, al delirio provocado por la sed infinita de satisfacción y de poder con sus consecuencias nefastas, todo ello articulado con la presencia permanente del *gracioso*; su cuerpo cómico y sus donaires puntúan la acción en su totalidad, incluso las escenas más graves, las más propiamente trágicas.

La mezcla trágico-cómica se manifiesta a diversos niveles en la obra:

– Se plantea de entrada en la vocación cómica del amor –centro temático de *El burlador*, mezclando erotismo y sentimiento– es decir, del amor como generador de alegría, de placer, de felicidad, ligado muy pronto, en el desarrollo del enredo, a la frustración, a la desesperación individual y social de sus víctimas; al estancamiento trágico en suma. Amor, pues, transformado en fuente de dolor y de destrucción. Eros y Tanatos se mezclan en *El burlador* de manera particularmente significativa.

– Se manifiesta asimismo a nivel dramaturgico a través de elementos temáticos o bien de recursos de la representación tales como el Carnaval, espacio ligero y festivo por excelencia, universo privilegiado de la máscara, del engaño irrisorio, de la confusión jocosa, que se transformará, en el devenir incesante de la acción, en el

9 Véase al respecto el excelente trabajo de Fausta Antonucci, "Lo trágico y lo cómico mezclado", in *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all "Arte Nuovo"*. Atti del Seminario Internazionale (Firenze, 19-24 ottobre 2009), Giulia Poggi, Maria Grazia Profeti (eds.), Firenze, Alinea, 2001, p. 99-118. Véase asimismo Ignacio Arellano, "Metodología y recepción. Lecturas trágicas de comedias cómicas", in *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 13-36, así como I. Arellano, "Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: "Marta la piadosa", de Tirso de Molina", in *Convención y recepción, op. cit.*, p. 107-123. Serge Maurel, "La risa y su efecto de distanciamiento en "El condenado por desconfiado", in *Homenaje a Tirso*, Madrid, Estudios, 1958, p. 433-438.

¹⁰ Véase Bruce W. Wardropper, "El tema central de *El burlador de Sevilla*", *Segismundo*, 17-18, 1973, p. 9-16; en p. 16, leemos: "Para Tirso, don Juan no es más que un gran criminal y un gran pecador". B. W. Wardropper, "*El burlador de Sevilla*: a tragedy of errors", *Philological Quarterly*, 36, 1957, p. 61-71. Véase, desde otra perspectiva que presenta a un Tirso muy diferente, la interesante lectura de Serge Maurel, *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.

espacio funesto, mortífero, del banquete final. Este, a su vez, conducirá a Don Juan a los infiernos, al abismo.

– Pero la mezcla trágico-cómica se manifiesta particularmente en la presencia del *gracioso*, como acabamos de decir, del criado y doble paródico del galán, cuya actuación cómica hecha de palabras risibles, de comentarios pragmáticos jocosos y chocantes con respecto a la situación en la que se incluyen, de la utilización de un léxico audaz y provocador, de gestos sorprendentes y divertidos para el público, se articula con las escenas más graves, más trágicas, como vamos a ver. Su carácter moralizador, presente a lo largo de la obra, subyace a su actuación cómica.

La obra hace de esta mezcla una especie de estandarte estético que pone a prueba el principio teórico postulado por Lope en su *Arte Nuevo*, «lo trágico y lo cómico mezclado», llevándolo al extremo, jugando con el límite estético al que el Barroco lleva las formas y las estructuras, los temas y los procedimientos poéticos, creando un arte de la sofisticación extrema, del lujo visual y espectacular, de la torsión, de lo extraño, de lo que repugna incluso, de la sorpresa y de la búsqueda de emoción nueva.

Es Catalinón, la ‘figura del donaire’¹¹, es decir, la figura encargada de la comicidad, del humor, de la gracia, del chiste, de la agudeza, pues todo eso y más significa ‘donaire’ en español, la que propicia una constante fluctuación trágico-cómica, una constante mezcla de géneros que alcanza límites, en sentido propio, increíbles, pero perfectamente integrados en la coherencia global de la obra. Vamos a examinar la actuación del gracioso, una actuación que debemos extraer del diálogo en muchas ocasiones, ya que, como es bien sabido, las acotaciones son escasas pero suculentas; un proyecto de actuación inscrito por el dramaturgo en su texto y que abre numerosas perspectivas interpretativas.

El engaño amoroso desencadena la colección de conquistas, y conecta con el deseo ilimitado, satánico¹², de poder, el desafío a la divinidad y al más allá. De tal modo que,

¹¹ Escasean los trabajos específicos sobre Catalinón. Véase Maria Santomauro, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Estudios, 1984, y el trabajo, muy general, de Manuel Antonio Arango L., «El gracioso, sus rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca», in *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 35, 1980, p. 377-386. Véase asimismo Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), Londres, Tamesis Books, 1970, p. 19 sq. Sobre la obsesión de Bances por el decoro (moral y dramático), véase Ignacio Arellano, "El gracioso en el teatro de Bances Candamo", *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, p. 15-34. Sobre aspectos ligados al cuerpo del gracioso y su relación con lo grotesco, véase Milagros Torres, "El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope", *Criticón*, 60, 1994, p. 49-60; M. Torres, "Tristán o el poder alternativo: el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano*", in *Representation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo (eds.), Florence, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, Alinea, 1999, p. 153-169. Véase también M. Torres, *Recherches sur la dramaturgie de Lope de Vega : image et fonction du corps dans ses premières 'comedias' (1579-1605)*, Thèse de Doctorat, sous la direction d'Augustin Redondo, Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle (1994), de próxima publicación, en particular el capítulo 3: "Le corps comique". Véase asimismo el volumen colectivo *La construcción de un personaje: el Gracioso*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Fundamentos, 2005.

¹² Véase sobre estos aspectos Brown, S.L., «Lucifer and *El burlador de Sevilla*», in *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, p. 63-64. El hermoso trabajo de Aurora Egido, «Sobre la demonología de los burladores», in *Iberoromania*, 26, 1987, 19-40, y A. Egido, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», in *Serta Philologica in honorem F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1973, p. 171-186; así como las palabras que a ello dedica Ignacio Arellano, reduciendo, desde su punto de vista, dicha dimensión, en la introducción a su edición de *El burlador de Sevilla*, p. 35. Véase asimismo sobre Satanás y su bibliografía Carl Gustav Jung, *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 113 sq.

si la estrategia dramaturgica de la obra ha sido considerada como un camino hacia el castigo del culpable, y, en consecuencia, como una lección preventiva, no podemos por menos de constatar que el encadenamiento de las aventuras atrae permanentemente la mirada fascinada del espectador, que el sufrimiento de las mujeres burladas es representado escénicamente de manera exquisita, que la carrera incesante confiere un ritmo a la acción que roza la perfección, que la presencia de los muertos en escena procura curiosamente un verdadero placer espectacular. Ya que nos gusta ver representadas, como recuerda Aristóteles, cosas que nos aterran en la realidad¹³, y el gracioso es un vector de lectura, que podríamos calificar de meta-teatral en su toma de distancia e diferentes niveles, y que recuerda lo esencial riendo.

Tres momentos, pues, organizarán nuestro análisis:

1. El gracioso y Don Juan
2. El gracioso y las mujeres
3. El gracioso y la muerte

La primera acotación que concierne a Catalinón, presenta al gracioso llevando en brazos a Don Juan mismo: «*Saca en brazos Catalinón à Don Juan, mojados*» (v. 516-517). La imagen no puede ser más cómica: ridiculiza ligeramente al héroe, mostrando visual y simbólicamente a su lacayo como personaje soporte del protagonista, como doble paródico pero también apoyo constante y fiel consejero que en el momento de la muerte del burlador pensará morir como su amo. La imagen invierte cómicamente la imagen habitual de la mujer en los brazos de un hombre cuando se presenta una situación de peligro similar. La escena surge después de la primera aventura de Don Juan con Isabela, después de lo cual el peso de la ley y del riesgo que corre el héroe se manifiesta en la figura del padre, Don Diego Tenorio. La oscilación trágico-cómica ya está presente, la mezcla de géneros se teatraliza magistralmente. El universo acuático, que llevará al encuentro con Tisbea, la pescadora, está presente asimismo. Dicho universo conlleva una red de significados altamente eficaz en la construcción dramaturgica y escénica de la burla como mentira y engaño, a través de la oposición fuego/agua. Esta oposición dará lugar a uno de los monólogos más destacables del teatro clásico español, el de Tisbea engañada, gitando su rabia y su desesperación (v. 985-1030). Pero escuchemos la voz de Catalinón e imaginemos, a través del texto, su actuación en la que el agua cobra significados jocosos ligados a su obsesión por el vino:

¡Válgame la Cananea,
y qué salado está el mar!
Aquí puede bien nadar
el que salvarse desea,
que allá dentro es desatino,
donde la muerte se fragua,
¿donde Dios juntó tanta agua,
no juntara tanto vino?
Agua salada, extremada
cosa para quien no pesca.
Si es mala aun el agua fresca,
¿qué será el agua salada?
¡Oh, quién hallara una fragua
de vino, aunque algo encendido!

¹³ Aristote, *Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990, 1448b : «nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres».

Si de la agua que he bebido
 escapo yo, no más agua.
 Desde hoy abrenuncio della;
 que la devoción me quita
 tanto, que agua bendita
 no pienso ver, por no vella.
 ¡Ah, señor! Helado y frío
 está. ¿Si estará ya muerto?
 Del mar fue este desconcierto,
 y mío este desvarío.
 ¡Mal haya aquel que primero
 pinos en la mar sembró,
 y que sus rumbos midió
 con quebradizo madero!
 ¡Maldito sea el vil sastre
 que cosió el mar que dibuja
 con astronómica aguja,
 causa de tanto desastre!
 ¡Maldito sea Jasón,
 y Tifis maldito sea!
 Muerto está, no hay quién lo crea;
 ¡Mísero Catalinón!
 ¿Qué he de hacer? (v. 517-552)

Observemos que el *gracioso* anuncia indirectamente lo que pasará después: «Muerto está» (v. 551), dice Catalinón, como de modo premonitorio, sugiriendo así al espectador, sin que éste de dé cuenta –y sin que Catalinón mismo lo sepa–, el fin trágico del héroe. Cuando éste muera, al dar la mano al Comendador, quemado por su fuerza extraña, fulminado por la potencia de la ley simbolizada en el gesto: "Muerto soy (*Cae muerto*)" (v. 2796), el criado, fiel casi a su pesar al burlador, creará morir a su vez: «No hay quien se escape; / que aquí tengo de morir / también por acompañarte» (v. 2796-2798).

Catalinón recuerda a su amo el peligro que le acecha en todo momento, a causa de su rechazo sistemático del límite y de la ley, del tiempo y del más allá: es la voz de su conciencia, su doble inverso, su consejero y protector, inspirado a la vez por un pragmatismo que alivia tensiones y que aporta un equilibrio estético, permitiendo la ligereza en medio de la gravedad más extrema. La voz del gracioso adoptará tintes rigurosamente paródicos para establecer una lista de afrentas (v. 2236-2246), paralela al catálogo de conquistas, lo que le hará merecedor de una bofetada de Don Juan, legible en el diálogo, no en las acotaciones (v. 2247-8): la comicidad del bofetón («Una muela / en la boca me has rompido») desvela inmediatamente después el carácter verdadero de sus palabras («verdades son», v. 2251-2), aunque su amo las considera disparates.

Su propio nombre, Catalinón, designa de manera grotesca la alusión escatológica popular española al que tiene miedo y defeca en los calzones. Este miedo tendrá a su vez su doble cara; permite poner en evidencia a su contrario, la osadía temeraria del héroe, insistiendo en los peligros trágicos que comporta, pero se manifiesta cómicamente en toda la caracterización del personaje subalterno: nombre, gestos, palabras. En la Segunda Jornada, cuando Don Juan se dispone a engañar al marqués de la Mota y a su dama, el gracioso expresa su desacuerdo y su miedo, para aceptar enseguida humilde y cómicamente el servir a su amo cuando éste amenaza con enfadarse:

Sale CATALINÓN

CATALINÓN. – Ya el marqués viene

DON JUAN. –

Los dos

aquesta noche tenemos
que hacer.

CATALINÓN. – ¿Hay engaño nuevo?

DON JUAN. – Extremado

CATALINÓN. – No lo apruebo.

Tú pretendes que escapemos
una vez, señor, burlados;
que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar
pagando tantos pecados
de una vez.

DON JUAN. – ¿Predicador
te vuelves, impertinente?

CATALINÓN. – La razón hace al valiente.

DON JUAN. – Y al cobarde hace el temor.

El que se pone a servir
voluntad no ha de tener,
y todo ha de ser hacer,
y nada ha de ser decir.
Sirviendo, jugando estás,
y si quieres ganar luego,
haz siempre, porque en el juego,
quien más hace gana más.

CATALINÓN. – También quien hace y dice
pierde por la mayor parte.

DON JUAN. – Esta vez quiero avisarte
porque otra vez no te avise.

CATALINÓN. – Digo que de aquí adelante

lo que me mandas haré,
y a tu lado forzaré
un tigre y un elefante.
Guárdese de mí un prior,
que si me mandas que calle
y le fuerce, he de forzalle
sin réplica mi señor¹⁴. (v. 1347-1380)

¹⁴ Es una de las «hipérboles eróticas grotescas» comentadas con acierto por I. Arellano, entre otros aspectos del gracioso; Cf. p. 47-49 de su Introducción a la edición citada, p. 49. Compartimos con el estudioso las matizaciones sobre Catalinón como ‘voz de la conciencia’, limitando su identificación con elementos externos, como la Iglesia: «Algunos estudiosos ven en Catalinón la voz de la conciencia que Don Juan ha expulsado de sí, o la de la Iglesia (Hugues, *op. cit.*, p. 139) o incluso del propio Tirso, pero creo que no hace falta buscar indentificaciones precisas: lo que importa es su función recordatoria. Tal cometido, eminentemente serio, se integra en el perfil cómico que exige el tipo del gracioso, con los habituales medios provocantes a risa ...». Véase sobre los juegos grotescos en torno a la imagen corporal, nuestro *Recherches sur la dramaturgie de Lope de Vega, op. cit.*, capítulo 3, así como nuestro "Reír de mujeres. Más gérmenes de la comicidad en el primer teatro de Lope: lo femenino, lo grotesco y lo híbrido. (Primera parte)", in *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Christoph Strosetzki (ed.), Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana (Studia Hispanica, 7), 1998), p. 355-369. Obsérvese cómo, en los últimos versos, Catalinón hace coexistir la comicidad grotesca y degradante en torno a la homosexualidad y al universo clerical, asumida en el donaire verbal por su cuerpo de gracioso, con las conquistas de su amo.

La solidaridad de Catalinón, como obligada, le lleva a ejecutar actos que reprueba. Así, la acotación le presenta al lado de Don Juan, con la espada desnuda, frente a Don Gonzalo: *Sale Don Juan, y Catalinón, con las espadas desnudas* (v. 1566). Justo después de la estocada de Don Juan a Don Gonzalo, el padre de Doña Ana, el que impondrá la venganza y el restablecimiento de la justicia, el criado exclama, desafiando toda verosimilitud, pero encontrando a pesar de todo su lugar estético: «Si escapo de esta / no más burlas, no más fiesta» (1578-9). Se trata de uno de los momentos cruciales del edificio simbólico y uno de los más graves. Lope había acostumbrado a su público a tales mixturas, a tales mezclas sorprendentes. Con todo, la coherencia estética sigue siendo un desafío para el director de escena, sobre todo para el director de escena actual.

Con Molière, el criado encargado de la comicidad adoptará nuevos matices que se articulan con una caracterización de Don Juan que se desliza hacia otras pendientes filosóficas: el Don Juan de Molière se sitúa a las puertas de la modernidad¹⁵ y de la anulación progresiva de la fe; no sólo manifiesta un rechazo del plazo, del límite temporal que amenaza a todo hombre, de la trascendencia, sino que anuncia el ateísmo de los tiempos modernos. Sganarelle pregunta a su amo en qué cree, a lo que Don Juan responde «Je crois que deux et deux sont quatre»¹⁶. Estamos frente a una metamorfosis del mito que nos permitirá proponer algunas conclusiones interpretativas al final de este trabajo.

En el *Dom Juan* de Molière, la caracterización del criado adquiere densidad. Acorrala a Don Juan en el diálogo, permitiéndose razonar y argumentar más largamente y con más envidia para advertir a su amo de los ataques a la ética de los que el burlador es responsable (Cf. Acto III, escena 1). No duda en condenar abiertamente la conducta de Don Juan, en un espíritu racional que le permite una especie de pseudo-igualdad intermitente y pasajera. Don Juan vuelve a tomar en cada ocasión el poder pero acepta razonar con su criado. Sganarelle será víctima del mismo faltar a la palabra dada que caracteriza el comportamiento de su amo con las mujeres: su sueldo no llegará jamás y su servicio, como el amor, quedará insatisfecho y exento de justa reciprocidad.

El gracioso tirsiano, así como sus sucesores, se sitúa en un espacio conceptual y gestual híbrido, hecho de ligereza y de seriedad, de risa y también de lágrimas, de comentarios jocosos y de condena moral que no traiciona nunca la textura cómica fundamental e indispensable al estatuto del personaje. Su condición de personaje subalterno lo acerca a la sumisión forzada a la cual la mujer, seducida y engañada, es reducida a la fuerza. Catalinón comprende doblemente la pena de las mujeres engañadas ya que él mismo soporta los abusos de Don Juan. El personaje crea, pues, un puente hermenéutico entre el conflicto representado en el escenario y el público, en una especie, salvando las distancias, de coro griego unificado.

Y son las mujeres, en su relación con el *gracioso*, las protagonistas de este segundo momento de nuestro trabajo.

Como acabamos de ver, si por un lado Catalinón está unido a Don Juan como soporte funcional del héroe, que prepara sus citas y su huida, por otro aparece estrechamente unido funcionalmente a las mujeres a las que Don Juan corteja y engaña, fusionando en una mezcla explosiva, paradójica, los aspectos estéticos y éticos de la obra: habla con ellas y las presenta ante el público como componentes esenciales del atractivo de la representación, permitiendo que el espectador las descubra más íntimamente, pero también se solidariza con ellas y se pone en su lugar, haciendo

¹⁵ Me refiero aquí a la que se anuncia en la segunda mitad del siglo XVII y fragua a lo largo del siglo XVIII, culminando en su final.

¹⁶ Cf. Molière, *Dom Juan*, Georges Couton (ed.), Paris, Folio, 1973, p. 94.

visible la radical falta de consideración de su amo. Una vez más es personaje nexa, articulador y armonizador de los diferentes elementos del entramado dramático, tanto de personajes como de la acción. La voz y la actuación del criado revelan gravedad auténtica cuando Don Juan prepara la huida en dos yeguas criadas por la propia pescadora a la que piensa seducir, Tisbea, dándole palabra falsa de matrimonio. El criado, cuya figura se dignifica de este modo, le hace ver la ingratitud con la que responde a la ayuda que la pescadora les ha ofrecido tras su naufragio; es, por así decirlo, paradójicamente superior a su amo desde un punto de vista moral¹⁷. Don Juan contesta con la conocidísima fórmula de rechazo al plazo amenazador:

CATALINÓN. – Los que fingís y engaños

las mujeres de esa suerte
lo pagaréis con la muerte.

DON JUAN. – ¡Qué largo me lo fiáis!

Catalinón con razón
te llaman.

CATALINÓN. – Tus pareceres

sigue, que en burlar mujeres
quiero ser Catalinón.
Ya viene la desdichada.

DON JUAN. – Vete, y las yeguas prevén.

CATALINÓN. – ¡Pobre mujer! Harto bien
te pagamos la posada. (v. 901-912)

Porque tanto Catalinón como las mujeres verán sistemáticamente frustradas sus expectativas hacia el héroe. Las yeguas, que la propia pescadora ha criado y en las que huye el propio burlador, reproducen simbólicamente en el *montar* del amante un gesto erótico que quedará definitivamente degradado en la huida que usurpa y que «priva», término utilizado por Catalinón con frecuencia. Tisbea grita y pide ayuda aludiendo precisamente al hecho de que ella misma le da la posibilidad de huir. Se ofrece así a los ojos del espectador esa torsión barroca que turba y que fascina a pesar de la miseria que representa, la huida es éticamente odiosa y estéticamente fascinante puesto que en ella se basa gran parte del dinamismo tremendamente atractivo de la comedia. El movimiento barroco, presente en todas sus formas artísticas, cobra aquí especial relevancia y un significado dramáticamente cabal y nuevo.

Curiosamente, son frecuentes las alusiones del gracioso a las lágrimas, manifestación simbólica fundamental de la tragedia y de lo trágico: al final de la jornada segunda Catalinón exclama *aparte*, tras el *aparte* del campesino celoso de Don Juan, Batricio, «Muero»: «Canten, que ellos llorarán» (v. 1814), condensando en la exigüidad de un octosílabo la esencia misma de la obra, tanto ética como estéticamente. La dualidad paradójica sigue presente en su comentario a la aventura con Aminta: «Graciosa burla y sucinta, / más siempre la llorará» (v. 2266-2269). Es interesante tener en cuenta el término empleado para hablar de la limitación temporal de las citas, de los encuentros con las mujeres burladas: «sucinta» califica Catalinón la cita con la campesina, oponiéndola al «siempre» de su consecuencia amarga. La rapidez del encuentro, fuente de dolor para ellas, de desgarró físico y emocional, ofrece al dramaturgo al mismo tiempo la posibilidad de acelerar el ritmo de la acción y de poner en práctica un principio retórico fundamental, la *varietas* y la complejidad que conlleva, la variedad necesaria, y altamente eficaz en nuestra obra, para mantener permanentemente la atención del público. La burla es condenable y, a la vez, atrae:

DON JUAN. – Mi esposa decid. Ensilla,

¹⁷ Sganarelle concluye el primer acto afirmando: «Ah ! quel abominable maître me vois-je obligé de servir !»; Cf. Molière, *Dom Juan*, *op. cit.*, p. 52.

Catalinón.

CATALINÓN. – ¿Para cuando?

DON JUAN. – Para el alba, que de risa
muerta ha de salir mañana,
de este engaño. (v. 1966-1970)

El tiempo es móvil, relativo y extensible para Don Juan: la brevedad de los encuentros eróticos se opone a la lejanía del límite temporal de la muerte y del más allá; tan lejos está en el mundo mental del burlador ese límite que no existe. El héroe se apresura incansablemente y multiplica los instantes, los momentos de presente robados a sus víctimas, cuando en realidad tiene todo el tiempo del mundo en sus manos. El tiempo es, pues, cómico y trágico en *El burlador*. La prisa de Don Juan es uno de los aspectos clave de su inelegancia con las mujeres, se articula con los comentarios jocosos y menos jocosos que Catalinón hace al respecto y con el plazo fatal, permitiendo un engarce extremadamente económico de los diferentes elementos de la construcción teatral y un efecto espectacular máximo. Considerando lo cual, pasamos al tercer momento de nuestro trabajo: El gracioso y la muerte.

El riesgo de castigo pesa sobre Don Juan y Catalinón lo advierte, uniéndolo al término «privar»:

CATALINÓN. – Allá en Lebrija
señor, nos está aguardando
otra boda. Por tu vida,
que despaches presto en ésta.

DON JUAN. – La burla más escogida
de todas ha de ser ésta.

CATALINÓN. – Que saliéramos querría
de todas bien.

DON JUAN. – Si es mi padre
el dueño de la justicia,
y es la privanza del rey,
¿qué temes?

CATALINÓN. – De los que privan
suele Dios tomar venganza,
si delitos no castigan;
y se suelen en el juego
perder también los que miran.
Yo he sido mirón del tuyo,
y por mirón no querría
que me cogiese algún rayo
y me trocase en ceniza.

DON JUAN. – Vete, ensilla; que mañana
he de dormir en Sevilla.

CATALINÓN. – ¿En Sevilla?

DON JUAN. – Sí.

CATALINÓN. – ¿Qué dices?

Mira lo que has hecho, y mira
que hasta la muerte, señor,
es corta la mayor vida,
y que hay tras la muerte infierno.

DON JUAN. – Si tan largo me lo fías,
vengan engaños. (v. 1970-1997)

Es el tercer mitema, el banquete macabro¹⁸, el que llevará la mezcla entre lo trágico y lo cómico a su paroxismo. La burla de Don Juan ante la estatua del Comendador al invitarle a cenar, deja bien clara la materia con la que se está enfrentando: si es de piedra su espada mal podrán reñir y poca venganza podrá tomar la víctima: «Allí el desafío haremos / si la venganza os agrada; / aunque mal reñir podremos, / si es de piedra vuestra espada. (v. 2286-9)» Pero esa piedra, está materializando a la vez algo que Don Juan no quiere ver ni tocar: la densidad, el peso de la ley toma la forma de una estatua de piedra, inamovible y trasunto de una más allá que, por ser abstracto e inasible, no es tomado en cuenta por el burlador. Las "barbas de piedra", junto con el mote, son objeto de risa por parte de Don Juan, seguido por el gracioso, aunque advirtiéndolo: "No se las podrás pelar;/ que en barbas muy fuertes medra" (v. 2282-4).

La fantasía, el altísimo poder imaginario y simbólico del teatro clásico español, hace posible el más extremo alcance significativo. La imagen mágica cobra vida y cuerpo en las tablas, el mundo de ultratumba se mueve en el escenario y el público tiene ante sus ojos, representado en el gesto de personajes extravagantes e increíbles, la amenaza tantas veces evocada y ahora cumplida. ¿Cómo es posible que Catalinón siga diciendo chirigotas cuando el Comendador va a cobrar vida simbólica desde su muerte real en el marco de la representación, para acabar con Don Juan, para fulminarlo con su misterioso fuego? ¿Cómo harían los actores¹⁹ para representar estos juegos? ¿Qué efectos producirían en el público del siglo XVII?

Cuando el Comendador acude a la invitación de Don Juan, llama a la puerta. Y dice la acotación (entre v. 2345-6):

Llega CATALINÓN a la puerta, y viene corriendo; cae y levántase

El gesto marcadamente cómico del gracioso, un gesto de payaso, anuncia la llegada del difunto y su presencia solemne. Cualquier director sabe que estas escenas finales de *El Burlador* requieren gran cuidado para no caer en lo involuntariamente grotesco o en lo ridículo. Observemos la escena:

DON JUAN. – ¿Qué es eso?
 CATALINÓN. – ¡Válgame Dios!
 ¡Que me matan, que me tienen!
 DON JUAN. – ¿Quién te tiene, quién te mata?
 ¿Qué has visto?
 CATALINÓN. – Señor, yo allí
 vide cuando ... luego fui ...
 ¿Quién me ase, quién me arrebató?
 Llegué, cuando después ciego
 cuando vile, ¡juro a Dios!
 Hablé y dijo "¿Quién sois vos?"...
 respondió ... respondí luego ...

¹⁸ Véase sobre las cuestiones que atañen al final de la obra en sus diferentes versiones, en particular extranjeras, Joaquín Casaldueiro, «El desenlace de *El burlador de Sevilla*», in *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1967, p. 126-142; y J. Casaldueiro, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, Porrúa, 1975, en particular «Tan largo me lo fiáis y su relación con *El Burlador de Sevilla*», p. 39-74. Véase asimismo Otto Rank, *Don Juan et le double*, Payot & Rivages, 2001, p. 183, en cuanto al temor primordial del Talión: «Nous reconnaissons donc le Convive de pierre le démon qui mange les cadavres et qui, en dernier lieu, reste vainqueur du héros qui a lancé un défi à la Mort». José Manuel Losada-Goya, «Peché et punition dans l'*Abuseur de Séville*», in José-Manuel Losada-Goya y Pierre Brunel (eds.), *Don Juan, Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau, Analyses et synthèses sur un mythe littéraire*, Paris, Klincksieck, 1993.

¹⁹ La obra fue representada por el famoso actor Roque de Figueroa, muerto en 1651; Cf. Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, *op. cit.*, p. 75.

topé y vide ...
 DON JUAN. – ¿A quién?
 CATALINÓN. – No sé.
 DON JUAN. – ¡Como el vino desatina!
 Dame la vela, gallina,
 y yo a quien llama veré.

Toma DON JUAN la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro DON GONZALO, en la forma que estaba en el sepulcro, y DON JUAN se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y DON GONZALO hacia él, con pasos menudos, y al compás DON JUAN, retirándose hasta estar en medio del teatro (v. 2346-2360).

La escena no tiene desperdicio en lo que respecta a nuestro tema: el temor propio de la catársis trágica, que Aristóteles une a la compasión en la recepción, se armoniza aquí con la voz y la gestualidad cómica del Catalinón; su miedo, inscrito como decíamos en su nombre mismo, deja claro que un mundo extraño, inasible, temible, superior, ha hecho su aparición²⁰. La articulación entrecortada, la *exclamatio e interrogatio*, pronunciadas desde el miedo pero recibidas jocosamente de modo inevitable por el público; sus gestos que reproducen el encuentro fuera del escenario participan de la hibridación semántica que venimos estudiando y producirían una turbación mezclada en el espectador, quien, desde luego, atribuiría una carga moral suplementaria a la presencia del Comendador. Dos cenas seguirán, la de Don Juan y la del Comendador durante la cual el desafío a la verosimilitud se hace aún más agudo: es el infierno mismo y sus atributos el que se pone en la mesa. Alacranes, víboras, uñas son los manjares ofrecidos por el Comendador, en esa antesala alegórica de la caída definitiva. El gracioso probará el vino que baña semejante banquete para comprobar con repugnancia que es hiel y vinagre. Asco, amargura, repugnancia son las sensaciones que vienen a remplazar al placer sin límites del burlador en su recorrido compulsivo. La mano del Comendador, y su fuego simbólico, acabarán con Don Juan, en un apretón de manos amistoso inverso, que marca la hora límite, y que abre el agujero infernal, las puertas del abismo en el que cae el cuerpo del burlador: «esta es justicia de Dios / “quien tal hace, que tal pague”» (v. 2783-4), dirá el Comendador. La polisemia del fuego: ardor sexual / fuego infernal, a través de la mano del Comendador, unifica en perfecta armonía estética la evolución simbólica de la acción. La ley del talión en su versión contrarreformista queda inscrita en esa mano, que el burlador no daba nunca de verdad, y que ahora le condena de modo definitivo. Contemplemos para terminar con la boca abierta de asombro la acotación con la que se cierra la pieza y que haría intervenir la trampilla utilizada en los escenarios de la época:

Húndese el sepulcro con DON JUAN y DON GONZALO, con mucho ruido, y sale CATALINÓN arrastrando (v. 2800-2801)

No falta un gesto ambiguo del gracioso para cerrar la ecatombe, que vuelve del más allá al mundo mortal en un instante –la imaginación dramaturgica del Siglo de Oro es amplia– y cuya postura no podía por menos de hacer sonreír o incluso reír:

²⁰ Véase Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 2 t., Paris, La Découverte, 2001, t. 1, p. 16: «Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils révèlent leur sens véritable, ignoré de ceux-là mêmes qui en ont pris l'initiative et en portent la responsabilité, en s'insérant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe». Véase sobre la presencia del muerto en el escenario, Christophe Couderc, "El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega", in *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Alberto Blecua, Ignacio Arellano, Guillermo Serés (Eds.), Madrid-Frankfurt-Pamplona, Iberomaericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2009, p. 51-77.

«Arrastrando como pueda / iré a avisar a su padre. / San Jorge, San Agnus Dei, / sacadme en paz a la calle» (v. 2805-2808)²¹.

Es hora ya de concluir.

«¡Qué obra!», decíamos para empezar. Efectivamente, porque consigue con maestría innegable teatralizar una materia legendaria resbaladiza, que se hará mítica, y cuya eficacia espectacular queda probada. Una obra que potencia la eficacia funcional de la pareja galán / gracioso, con enorme atractivo a todos los niveles de la representación, armonizando hasta la sorpresa lo ético y lo estético.

Si Molière fue censurado de modo drástico a mediados del siglo XVII, no podemos por menos de considerar que esa apuesta osada del dramaturgo francés ya fue brindada en cierto modo por *El burlador*. El héroe no podía sino ser condenado, desde diferentes puntos de vista, por la pluma tirsiana: su falta de respeto a la divinidad y al dogma, su falta de consideración con el universo de la femineidad, tan querido por el mercedario, no podían no someterse a la justicia poética del desastre en el desenlace.

Pero más allá de la moral final, la obra despliega toda una serie de motivos dramáticos ligados a la libertad sin límites, a la sexualidad, a la relación entre los hombres y las mujeres, a la trascendencia, una variedad de temas y figuras cuya audacia y poder visual e intelectual, poético, fascinador, no puede negarse. ¿Fascinar para castigar? Ese torbellino de elementos está anunciando un cambio radical en la relación del hombre consigo mismo, con el mundo, con el más allá. «*Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit*», contesta a Sganarelle el Don Juan de Molière²². El romanticismo, en su camino hacia la pérdida de la fe, no dudará en hacer de Don Juan una figura señera. ¿No estará advirtiendo el autor de *El burlador de Sevilla* que un hombre nuevo, un hombre moderno, anuncia su aparición? Crispado sí en su caracterización que se hará mito, exagerado hasta lo extremo. Y, entonces, de esa evolución como natural de las cosas, sacó partido teatral para la creación de un espectáculo que en la asociación de lo trágico y lo cómico encuentra toda su grandeza. Descartes matematizará definitivamente el Universo y ese inicio fabuloso de la ciencia moderna condicionará peligrosamente, como Kundera afirma en su *Art du roman*²³ oponiéndolo a Cervantes, el devenir del hombre. ¿No habrá que poner en relación esa cuantificación moderna del «*deux et deux sont quatre*» con lo que ocurrirá tras la intervención del gran filósofo racionalista? En todo caso, lo que parece seguro es que el dramaturgo español no está poniendo en marcha un mecanismo teatral, artístico, de semejante embergadura sólo para lanzar un sermón al final. La inquietud sembrada en nuestro esfuerzo hermenéutico será su más hermoso legado.

²¹ Sobre la mezcla de lo trágico y lo cómico en el desenlace, aludiendo a las bodas que se «agolpan en los últimos versos», tras la caída del burlador, Cf. A. Egido, «Sobre la demonología de los burladores», art. cit., p. 20.

²² Molière, *Dom Juan*, op. cit., p. 93-94.

²³ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard-Folio, 1986, p. 13-32.