EL GRACIOSO EN TIRSO DE MOLINA: FIDELIDAD Y AUTONOMIA

Ciñéndome a algunas de las obras relacionadas con *El burlador de Sevilla,* me propongo profundizar en este estudio en el gracioso tirsiano, siendo el punto de arranque la *relación del criado con el amo,* que, en este caso, es el caballero libertino y transgresor. Partiendo de la fidelidad del criado, que, según afirma la crítica [1], constituye lo esencial de este personaje, quisiera plantear al mismo tiempo el problema de su autonomía, así como el de un posible desarrollo del tipo, tal como se esboza en el pensamiento de Tirso de Molina. Volveré, por tanto, a la cuestión del «paralelo por contraste» [2], esquema que, para Karl Vossler, sirve para definir la pareja del amo-criado, a la que Fernández Montesinos llamó una «pareja ideal cuyo símbolo sería un hermes bifronte» [3].

---

[1] Al resumir las características del gracioso, en su *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963), Juana de José Prades considera la fidelidad como el rasgo más significativo de este personaje:

«Creemos que éste es el primer y más importante atributo del *gracioso:* la fidelidad a su señor» (página 110).

Tocante a la importancia de la fidelidad, la autora coincide con la opinión de la mayoría de los críticos.

Cfr. CHARLES DAVID LEY en «El gracioso en el teatro de la Península», *Revista de Occidente,* Madrid, 1954:

«Por lo general, pues, el gracioso es lacayo de su señor, sin tener más que una virtud positiva: su fidelidad al protagonista, de quien constituye una especie de sombra» (pág. 76).

Cfr. JOSÉ FERNÁNDEZ MONTESINOS en «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», *Homenaje a Menéndez Pidal,* tomo I, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925, págs. 469-504:

«El lacayo, 'hombre de humor', sigue a su amo con perruna lealtad a prueba de hambres y malos tratos» (pág. 472).

Cfr. ESMERALDA GIJÓN ZAPATA, quien cita entre las virtudes del gracioso «la más excelente de todas: su lealtad al amo» (pág. 74), en *El humor en Tirso de Molina,* Madrid, 1959.

[2] Cfr. K. VOSSLER en «Lope de Vega y su tiempo», *Revista de Occidente,* Madrid, 1940:

«El esquema del paralelo por contraste entre señor y criado o entre héroe y bufón es tan viejo como la tragicomedia occidental. Nos es conocido desde el Anfitrión de Plauto» (pág. 332).

Si LUDWIG PFANDL (en *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro,* Barcelona, 1933) subrayaba la «unidad dramática» de la pareja, J. Fernández Montesinos y Ch. David Ley ponen de relieve el paralelismo de las pasiones amorosas:

«El sentido del gracioso está en la contraposición de dos visiones de la vida que un psicólogo moderno consideraría como complementarias, mientras Lope las daba como exclusivas la una de la otra» (J. FERNÁNDEZ MONTESINOS en *op. cit.,* pág. 503).

«En el teatro español existe el contraste entre la actitud amorosa del señor y la del criado: un idealismo del amor (...) choca de golpe con otro punto de vista (el del lacayo), que ve el amor únicamente como deseo físico» (CH. D. LEY en *op. cit.,* pág. 38).

[3] Cfr. JOSÉ FERNÁNDEZ MONTESINOS en *op. cit.,* pág. 470.

ESMERALDA GIJÓN ZAPATA se sirve del mismo esquema. Habla de una «pareja ideal en que se completan y simbolizan dos actitudes espirituales que suelen darse en la realidad en una sola persona, y que para destacarlas y darlas más relieve se desdoblan en el teatro en esta pareja ideal que

La complejidad de la relación, a la que esa definición alude, queda patente también en la actitud ambivalente del gracioso-criado respecto de su amo. Puesto que su función consiste, por una parte, en secundar y, por otra, en criticar, esa actitud implica tanto la repetición como el contraste. En una especie de contrapunteo el gracioso repite su modelo, pero a modo de refracción o *reflexión,* llegando frecuentemente a invertir el modelo que está copiando, o sea a ponerlo al mismo tiempo en entredicho.

Respecto de su relación con el amo, el gracioso representa, de hecho, una variación de otro recurso escénico bastante usado por Tirso de Molina, que es el *reflejo alterado o diferente* [4]. Ese reflejo suele aparecer, por lo general, en un momento-clave de la obra. Se trata del instante en que el personaje se mira a sí mismo en un espejo. Pero, en vez de encontrar allí su propio reflejo, descubre un rostro diferente del suyo. Cualquiera que sea esa «aparición», la figura que se vuelve visible en el espejo es siempre significativa y hasta *profética,* y enlaza con los símbolos de aquel sueño, en el que suele cifrarse con frecuencia el enigma del destino [5].

---

recuerda, según expresión de Montesinos, el Hermes Bifronte de la Mitología griega (...)» (en *op. cit.,* pág. 93).

[4] Los términos «refracción», «reflexión», «reflejo» y «conciencia» intentan expresar la complejidad tanto física como espiritual de la relación amo-criado. La misma palabra «reflejo» alude ya a esa «difícil» relación, puesto que el reflejo implica, a la vez, la distancia y la cercanía, lo otro y la identidad. Instante de la disyunción y alienación es asimismo una vuelta a lo Uno y un reconocimiento de sí. Se mueve en el doble terreno de la mera apariencia y de la aparición o revelación.

Es de notar además que el *contraste* inherente al reflejo es peligroso en cuanto que afecta al sujeto reflejado. Cfr., por ejemplo, las dos oraciones de las primeras escenas de *El condenado por desconfiado,* en donde se oponen el anhelo espiritual del ermitaño Paulo y el deseo físico de su criado Pedrisco. A más del juego antitético, tal como aparece en el contrapunteo de las interrogaciones respectivas (Paulo: «¿Cuándo, Señor divino, / podrá mi indignidad agradeceros / el volverme al camino (...)?» Pedrisco: «¿Dónde estáis, jamones míos, / que no os doléis de mi mal?» [II, págs. 454-455]), la «caída» cómica desde el plano superior espiritual hasta el plano inferior corpóreo anuncia de hecho aquí, aunque de una manera confusa, la futura caída del santo, cuyo deseo de Dios se revela como un deseo egoísta de retribución no menos «corpórea» y materialista que el apetito «natural» del criado-gracioso. La distancia entre el amo y el criado puede reducirse, según vemos aquí, a un mero «punto de intersección».

Del mismo modo, podemos afirmar que la «animalidad» del criado, a la que se alude con frecuencia en el teatro de Tirso, no es solamente un modo de diferenciación, sino también un modo de «revelación oscura». Así, por ejemplo, la frase de Pedrisco—«Como si fuera borrico, / vengo de yerba cargado, / de quien el monte está rico; / si esto como, ¡desdichado!, / triste fin me pronostico» (II, pág. 455)—apunta asimismo hacia la futura «bestialidad» del ermitaño-bandolero y hacia *otro* «triste fin» que será el de la condenación eterna del amo.

[5] Figura del extrañamiento, el reflejo alterado puede tener varias significaciones. Cabe destacar entre ellas la «aparición *profética*», tal como la encontramos en *La República al revés;* la «aparición *vengadora*» («forma» del remordimiento o del crimen cometido) en *La mujer que manda en casa,* o bien la visualización de la lucha entre Cristo y el Demonio en *La Ninfa del Cielo.* Esta última forma, la más interesante, tal vez, sirve para representar una sustitución y, más aún, una doble sustitución. En vez de verse a sí misma, Ninfa descubre en el agua el rostro de Cristo. A ese rostro, sin embargo, se sustituye luego el de su amante que encarna la tentación del pecado. En ese «juego de reflejos» cristaliza el drama de Ninfa, que se vuelve visible «como en un espejo».

A más de remitirnos al juego barroco de las reverberaciones, el espejo entraña múltiples posibilidades como, por ejemplo, la del «espejo-modelo», detrás del cual vislumbramos el mundo de las Ideas, o la del «espejo-engaño», en cuyo ámbito se pierde Narciso, es decir, el hombre que es incapaz de distinguir entre el Creador y las criaturas, entre la fuerza original y sus proyecciones.

Al destacar la fascinación del espejo y de sus reflejos en la época barroca, JEAN ROUSSET resume

En cuanto a esa función particular de reflejo diferente a la vez que revelador—en la que apunta evidentemente también la idea de una conciencia aclaradora—, es de notar que la posición crítica del gracioso está caracterizada por una notable reticencia, que se manifiesta, por ejemplo, en su inclinación a la crítica indirecta. El mismo *juego de palabras* [6] de que se sirve el gracioso resulta ser un límite respecto de su función de censor. Podemos decir incluso que el gracioso queda preso de sus propias gracias y que, por muy audaz y atrevido que aparente ser, es en realidad un crítico prudente, cuyas palabras incluyen una puerta de escape. Por debajo de su aparatosa sinceridad se manifiesta en el gracioso tirsiano una *ambigüedad* que raya, a veces, en doblez o mala fe. La reticencia del gracioso se deriva primero, claro está, del hecho de que está sometido al amo y de que materialmente depende de él. Pero la dependencia social no lo explica todo. Porque lo que resalta también es una *afinidad,* que por debajo del contraste hace del criado no sólo un confidente, sino un cómplice [7]. Si, por ejemplo, al presenciar las traiciones del galán-libertino, el criado se indigna, queda al mismo tiempo fascinado por el brío y la audacia de sus desafueros. Hasta admira la perfección con la cual su señor lleva a cabo los engaños, cual si admirara una obra de arte. Queda patente que el criado está ligado íntima-

---

algunas de esas posibilidades en el capítulo «Miroirs et eaux miroitantes», en *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe s.* (J. Corti, P., 1968, pág. 199).

[6] Si para el bufón, por ejemplo, el juego de palabras equivale a una posibilidad de formular una verdad que no se podría formular de otro modo, equivale también, en cierto sentido, a una «imposibilidad» de hablar, a un límite. Palabra que va más allá de lo dicho, es asimismo una palabra que queda más acá en lo que atañe a su responsabilidad. Es una palabra que se desdice y se retira de las consecuencias del decir. Su eficacia se anula en la risa. Cual un surtidor, el juego de palabras sale fuera de sí para recogerse inmediatamente y suspenderse a sí mismo.

Instrumento de diversificación y multiplicación del sentido, el juego de palabras hace patente un sistema de ecos, descubriendo las relaciones que existen entre las distintas significaciones al mismo tiempo que sus interacciones o interferencias. Pero, al desplazar nuestro interés hacia el aspecto lúdico y «recreativo» del lenguaje, nos desvía de la verdad hasta la cual pretendía conducirnos. Fascinados por el virtuosismo o por las resonancias de lo dicho, olvidamos el contenido para fijarnos en la forma. Lo que había que alumbrar desaparece así en un juego de espejos.

Refiriéndose a la importancia crítica del papel del gracioso, AMELIA TEJADA (en *Untersuchungen zum Humor in den Comedias Calderóns,* Walter de Gruyter, Berlín-New York, 1974, pág. 301) afirma que, al ser formulada por personajes de segundo rango, por meros «hombres de placer», según la expresión utilizada por Gracián, la crítica de los graciosos no está considerada con la atención que convendría prestarle.

Sin embargo, el hecho decisivo en esa «intrascendencia» de la crítica del gracioso no me parece derivarse de la posición subalterna del criado-gracioso, de su «situación» en el conjunto de la obra, sino de ese aspecto «recreativo» de su habla, al cual pertenece precisamente como hombre «de placer» y a partir del cual hay que considerar su personaje.

[7] Al hablar de doblez o mala fe no nos referimos tan sólo a la escisión entre el papel y las convicciones o entre el juicio y el acto, sino también al contraste entre la *crítica* y el *placer* causado por la complicidad en el mal criticado. En esta perspectiva, la «fidelidad» del criado se revela como bastante problemática, puesto que ayudar al amo significa, en algunos casos, nada menos que abrirle las puertas del infierno.

Apuntan, a veces, en las palabras y en los actos de este tipo de criado (cfr. Lillo cuando se dirige a su amo con el siguiente consejo: «Di que sí / y después nunca lo hagas» (871), o en la crueldad sarcástica de que hace pruebas, por ejemplo, en la escena de la desesperación de Marí Pascuala [pág. 853]) modos de ser que enlazan, aunque desde muy lejos, con el Mefistófeles de *Fausto.* Respecto de ese lejano parentesco es de notar que, a más de ser un demonio tentador, Mefistófeles es asimismo una conciencia aclaradora y que la lucidez despiadada y sarcástica de su personaje se mezcla con rasgos bufonescos que lo caracterizan también como una especie de «figura del donaire».

mente a los actos de su amo, los cuales aprueba en secreto y a los que está unido también por el goce casi artístico que siente al presenciarlos.

Es de notar, sin embargo, que la actitud ambigua frente a los *engaños* no es privativa sólo del gracioso. Así cabe mencionar el prestigio de que gozan generalmente, en el teatro del Siglo de Oro, los engaños y las mentiras [8], con tal que no traspasen ciertos límites impuestos, ante todo, por el respeto a la majestad divina o real. Del mismo modo que el disfraz, la metamorfosis o el trueque de papeles [9], el engaño pertenece al ámbito de la ficción que lo gobierna todo, borrándose aquí las fronteras que separan el teatro de la realidad vivida.

El gracioso no queda fuera de esa valoración ilusionista. Y esto nos explica que sus censuras queden inhibidas por la admiración ante la maestría de que da pruebas su señor al inventar sus mentiras. Esto nos explica su complacencia ante las burlas del amo y esa íntima complicidad, que define al gracioso no sólo como la antítesis del personaje al que está sirviendo, sino como una *figura antitética y ambigua de por sí,* que se aleja, pero sin alejarse y que, al cumplir alegremente las órdenes, las reprueba al mismo tiempo.

En el teatro de Tirso esa ambigüedad logra cuajarse en una fórmula breve, que podríamos utilizar a modo de lema y que reza del siguiente modo:

> «Si va a decir la verdad, / cosa que no suelo hacer, / yo no acabo de entender / tu enredada voluntad» (889) [10].

---

[8] Recordemos, a modo de ejemplo, los siguientes versos de *La mujer por fuerza:*

«Yo no tengo por traiciones / las industrias del ingenio, / mayormente cuando amor / ayuda al entendimiento» (547).

Lo que se llama eufemísticamente aquí «industrias del ingenio» no son algunos «engaños» de poca monta, sino un complicado sistema de mentiras que, a más de provocar la ruptura de la pareja dama-galán, lleva a ese último hasta el borde de la locura y la desesperación. Gracias a esas «industrias del ingenio» triunfan por fin el interés y el egoísmo más descarados. Pronunciadas por el rey a modo de conclusión esas palabras dan testimonio de un tipo de «injusta justicia» propio de la época y que podemos admitir solamente si partimos de esa valoración extrema del juego de las máscaras, en la que insistió Jean Rousset, y que contribuyó a la glorificación del actor (cfr. *op. cit., L'Acteur Glorifié,* págs. 127-164).

[9] Conviene insistir en la importancia trascendental de las «apariencias» en el teatro barroco. Cfr. JOSÉ ANTONIO MARAVALL (en *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica,* Ed. Ariel, Barcelona, 1975):

«Un mundo mudable y cambiable es un mundo fenoménico, un mundo en el que las cosas son *apariencias;* por lo menos, esto es lo que cuenta para quien se encuentra con ellas y, contando con ellas, tiene que planear y llevar a cabo su existencia» (pág. 390).

La relación entre «apariencia» y «cambio» se hace patente incluso en el instante de la conversión del pecador. Recordemos, en efecto, que esa conversión va acompañada con frecuencia de un cambio de traje. En *La Ninfa del Cielo,* por ejemplo, la condesa hace visible el acto de su conversión, saliendo al escenario vestida de pieles, arrastrando una cadena y con una calavera en la mano. Podemos decir que se viste literalmente de un alma nueva. En el centro de ese «cambio» encontramos ahora la imagen de la *muda:*

«Como culebra quiero / para otra nueva vida renovarme, / donde clemencia espero, / si acierto de una vez a desnudarme / del hábito que ha hecho / la vil costumbre de mi ingrato pecho» (956).

La misma imagen volverá a expresarse en *El condenado por desconfiado;* pero esta vez se tratará de una «muda al revés», puesto que el ermitaño trueca el vestido del santo por el vestido del bandolero. En ambos casos, apariencia y cambio se apoyan mutuamente. En ambos casos, la ostentación no es un defecto, sino que sirve para reforzar la significación de los actos, así como el lenguaje de los gestos refuerza el lenguaje hablado. El vestido es aquí uno de los sistemas mediante los cuales el pensamiento barroco intenta descifrar las almas.

[10] Excepto en el caso de *El burlador de Sevilla,* para el cual he utilizado la edición de los

Habla aquí el lacayo Lillo, en la trilogía *La Santa Juana.* Al primer verso: «si va a decir la verdad», el gracioso añade al instante que, en lo que le concierne personalmente, no suele decir la verdad. Y a partir de este momento todo queda suspendido en el *intervalo* de una verdad que se dice y no se dice, y en donde el gracioso logra sustraerse a las consecuencias que una crítica más directa y abierta hubiera implicado. Así, el gracioso consigue decir las cosas *como si* no las hubiera dicho. Y cuando, a continuación, el criado pretende que «no entiende la enredada voluntad de su amo», esa «verdad» quedará forzosamente entre comillas y designará, al mismo tiempo, su contrario, que es: «entiendo muy bien tus segundas intenciones». Las frases de Lillo son de algún modo aquí una sucesión de afirmaciones negadas y su figura coincide, de hecho, precisamente con aquella «enredada voluntad» de la que está acusando a su amo.

En las comedias de Tirso existe a veces, sin embargo, para el gracioso-criado, la posibilidad de salir de su situación ambigua y de separarse definitivamente del amo. Cesa, en este caso, lo que hemos llamado su doblez. Esto ocurre, en efecto, en la tercera comedia de la trilogía *La Santa Juana,* en donde Lillo termina por distanciarse del caballero libertino, llevándose a cabo lo que podemos llamar una ruptura del contrato entre el amo y el criado.

A más de representar un esbozo de la relación entre Catalinón y Don Juan en *El burlador de Sevilla,* la relación del amo con el criado en esa trilogía interesa por el hecho de que el lacayo Lillo es el confidente de tres amos sucesivos. El gracioso-criado encarna, pues, aquí el elemento duradero de la «pareja ideal» y, reflejando en cada comedia a otro señor, va desarrollando sus facultades críticas en objetos diferentes, precisándose su carácter y función.

Ya en la segunda comedia [11] Lillo asciende al oficio de confidente del comendador don Jorge, en cuyas empresas amorosas toma parte, ayudándole a expresar su cínica visión del mundo. Apunta también en el «segundo» Lillo la función de espejo profético (véase nota 5). Ese papel se precisa en una escena nocturna, en la que don Jorge oye palabras

---

«Clásicos Castellanos»—TIRSO DE MOLINA: *Comedias,* I, edición, prólogo y notas de A. Castro, Espasa-Calpe, Madrid, 1970—, la edición a la que me atengo para los textos de TIRSO es la de Blanca de los Ríos: TIRSO DE MOLINA: *Obras dramáticas completas,* 3 tomos, Aguilar, Madrid, 1946.

[11] Si no hemos mencionado a la pareja don Francisco Loarte-Lillo es porque el amo de la primera comedia no presenta los rasgos del caballero libertino y transgresor. Se trata, en este caso, de la pareja tradicional: caballero galán-criado gracioso.

Al pasar de don Francisco Loarte al comendador don Jorge y luego a la figura de don Luis presenciamos un empeoramiento gradual del carácter del galán. Pero lo que une, a pesar de todo, a don Francisco con los otros galanes es la metáfora del «fuego amoroso». La violencia con que se expresa su pasión anuncia—más allá aún de la trilogía—la temática del Fuego, tal como impera en *El burlador de Sevilla* a partir de las palabras de Tisbea hasta las llamas del infierno.

Cfr. Francisco Loarte: «No puedo más, que estoy loco; / pues mi esposa hermosa pierdo, / piérdase con ella todo: / fuera vida, fuera seso; / ¡huyan los hombres de mí! / Soy el infierno, / ¿cómo queréis que sosiegue? / Huid de mí: ¡fuego, fuego!» (804).

pronunciadas por su criado, pero sin ver quién habla. Se fija de repente en el sentido enigmático de esas palabras que interpreta a continuación, cual si las hubiera pronunciado un oráculo que le anunciara la muerte y el castigo eterno. Termina la escena con la aparición de la Santa Juana y con el arrepentimiento del comendador.

Respecto de esa conversión del amo, Lillo desempeña en ella un papel decisivo, y eso a pesar de no darse cuenta de lo que ocurre, puesto que está hablando en sueños. Aquí el criado hace, pues, las veces de una *conciencia inconsciente,* cuyo lenguaje consiste en cifras y símbolos emitidos sin notarlo. Por eso le sorprenderá el cambio ocurrido en la actitud de su señor y le preguntará extrañado: «¿Tú eres don Jorge?» Pregunta a la cual don Jorge contestará diciendo: «Soy mortal, que basta». Con esta respuesta vislumbramos por primera vez el punto, en donde se anuncia la ruptura de la relación entre amo y criado. En el instante en que se afirma que don Jorge ya no es don Jorge, que ya no es sino un ser que se enfrenta con la muerte, se define no sólo su vulnerabilidad, sino también su soledad. Reducido al estado de criatura, no necesita espejos en donde mirarse. Cesa, por tanto, aquí la función del criado-espejo. Y Lillo, que no tiene nada que reflejar, desaparece efectivamente del escenario, cual si la experiencia del amo lo hubiera deshecho y anulado.

La última de las tres parejas en la trilogía comprende el grupo don Luis-Lillo. Don Luis no es sólo violento y disoluto, sino que se rebela contra su padre, al que ofende gravemente. Con esta última modalidad de la transgresión, que es la *ofensa contra el padre* [12], llegamos al colmo de la depravación del libertino, puesto que esa rebeldía no es sino una metáfora de la rebeldía contra Dios. Tocante a Lillo se ahonda aún más su papel *ambiguo* porque sigue secundando a su amo, pero lo

---

[12] Del mismo modo que el «religioso» o el «rey», el «padre» goza de una situación privilegiada. Si la rebeldía contra el padre anuncia la condenación del hijo—cfr. en *La Santa Juana:* «vencido viene / que quien su padre maltrata / cierta la desdicha tiene» (899). Cfr. también las palabras del Niño Jesús: «Hijo que desobedece / a su padre, Juana mía, / y en sus pecados porfía / obstinado, no merece mi perdón» (895)—, el amor al padre, en cambio, basta para salvar al criminal más empedernido.

Es sabido que la única virtud de Enrico, en *El condenado por desconfiado,* es su respeto al padre. Pero habría que señalar también hacia el hecho de que la salvación del criminal depende, en esta obra, de ese respeto. Condenado a muerte, Enrico se burla de las amonestaciones del sacerdote; y lo que causa su arrepentimiento no es un «cambio interior», sino el temor de verse rechazado por su padre, que lo amenaza diciéndole:

«Si quieres mi hijo ser, / lo que te digo has de hacer. / Si no (de pesar me aflijo), / ni te has de llamar mi hijo, / ni yo te he de conocer» (II, 496).

Las palabras de Enrico demuestran luego claramente que su conversión es debida al amor filial, con el cual se confunde totalmente:

«Bueno está, padre querido; / que más el alma ha sentido / (...) / el pesar que tenéis vos / que el mal que espero afligido. / Confieso, padre, que erré; / pero yo confesaré / mis pecados, y después / besaré a todos los pies, / para mostraros mi fe. / Basta que vos lo mandéis, / padre mío de mis ojos» (II, 496).

Ese desplazamiento del problema religioso hacia la piedad filial nos indica que habría tal vez que considerar la cuestión del libre albedrío y de la libertad de elección, en *El condenado por desconfiado,* en la perspectiva de esa obediencia incondicional al padre.

vemos también de repente a las órdenes del padre. Se vuelve visible, por tanto, en el mismo escenario, la doble figura y orientación del criado-gracioso [13]. La importancia de Lillo es ya tal en esta comedia, que el autor se empeña en darnos una caracterización explícita de su oficio de lacayo, al mismo tiempo que encontramos también tentativas del criado por comprenderse a sí mismo.

En otra escena nocturna, en la que el padre de don Luis se topa con el criado de su hijo y le pregunta quién es, Lillo le contesta: «No soy nada: que es mejor / no ser nada en paz que mucho / en guerra» (891-892) [14]. Si con ese «*no ser nada*» el criado piensa primero en ponerse a salvo de un posible ataque nocturno, la frase tiene también otra significación. Nos remite, en efecto, a esa disponibilidad y ambigüedad que lo caracterizan y, más aún todavía, nos remite a su capacidad de ausentarse literalmente de lo que está diciendo y haciendo, a su capacidad de eludir de este modo todo tipo de responsabilidad.

Cabe mencionar, sin embargo, en esta comedia un pasaje, en donde el gracioso no logra librarse ya de esa responsabilidad. En este texto se formula además una acusación contra el criado, apareciendo éste de súbito como un ser *justiciable;* cesa, pues, aquí aquella impunidad de que gozaba anteriormente en su calidad de bufón. Está hablando el padre, don Diego, que reprocha a Lillo su complicidad con el hijo; y le contesta el criado del siguiente modo:

> «¿Soy yo su ayo / que a mí culparme procuras? / ¿Soy más de un pobre lacayo? / ¿Puédole yo en sus locuras / ir a la mano?» (872) [15].

---

[13] Se puede objetar que Lillo no es el primer lacayo al que debemos relacionar también con la figura del padre. Refiriéndose al teatro de Torres Naharro, W. S. HENDRIX observaba, por ejemplo:

«Jusquino in *Calamita* is an excellent example of the servant who serves his master, and at the same time tries to obey his master's father (cfr. «The same type in the latin comedy», en *Some native comic types in the early Spanish drama,* Ohio, State University, 1924, pág. 66).

En *La verdad sospechosa,* de Juan Ruiz de Alarcón, CH. D. LEY menciona una relación que podríamos comparar con la «doble orientación» de Lillo. Sin embargo, las palabras pronunciadas por el padre: «No es criado el que te doy; / mas consejero y amigo» definen, de hecho, una nueva situación en lo que respecta al grupo: padre-hijo-criado, tanto más cuanto que el criado hace saber al padre las mentiras inventadas por el hijo. No se trata, pues, de una posición verdaderamente ambigua, sino de una relación en la que el criado obedece, de hecho, al padre:

«Después de acostumbrarnos a una moral un tanto acomodaticia, como es la de Lope, nos puede parecer realmente que es censurable esta conducta de repetir al padre todo lo que ha dicho el hijo—quien (...) contaba con el silencio de Tristán—, pero aquí pasa una cosa que no ocurre en Lope, y es que no hay duda de que es en el padre y no en el hijo en quien Tristán reconoce a su verdadero amo (...)» (CH. D. LEY en *op. cit.,* pág. 188).

[14] Es de notar que el «no soy nada» es la respuesta final de una serie de preguntas y respuestas, cuyo movimiento es el de una gradual anulación.

Efectivamente, Lillo contesta primero: «No soy hidalgo». Luego: «No soy galán» y «No soy sacristán», para llegar por fin a «No soy nada». Con cada respuesta se reduce la importancia del criado-gracioso, se desdibuja su ser hasta el hueco de esa «nada», en donde Lillo busca amparo. El «no ser nada» es, pues, la última «máscara» de las que usa el gracioso en el teatro y, sin duda alguna, la más perfecta y eficaz.

[15] Cfr. en *La romera de Santiago* el lacayo Relox acusado de complicidad con el amo:

«¿Qué culpa tuve o qué pena / merezco (...) / que nosotros en la empresa / servimos de tenedor / y él trinchó el ave?» (II, pág. 1264).

Relox no es aquí más que un instrumento y, puesto que no actuó libremente, no merece tampoco—al menos a su parecer—ser castigado.

Una vez más, Lillo intenta quedar a salvo con una especie de «no soy nada», con la mención de su papel subalterno. Pero el recurso no le vale y don Diego pone de manifiesto ahora lo que hemos llamado la íntima afinidad entre el amo y el criado, porque le dice: «Los dos / os entendéis». Prosige luego en su acusación, recordándole los atropellos cometidos anteriormente en compañía del comendador don Jorge. Esta vez Lillo piensa salir de apuro con sus donaires y, fingiendo haberse arrepentido, le dice a don Diego:

> «Pienso, señor, que algún día / verás en la letanía / y calendario un San Lillo» (872).

Lo que la reacción de don Diego que le contesta: «Págome muy poco yo / de gracias...» (872) nos revela ahora es la «insuficiencia» del gracioso y de sus chistes, es el hecho de que no le basta ya ni el juego de palabras ni el oficio de criado para disculparse. Ante la gravedad de la acusación y ante la angustia del padre ofendido no valen las gracias. Así como lo anuncia la frase: «los dos os entendéis», la unidad del amo y el criado puede desembocar de súbito también en una *crítica del gracioso* como cómplice de su señor [16].

A partir de ese diálogo con el padre se acentúan las señales de aquella separación, de aquella ruptura del contrato entre el amo y el criado, a la que hemos aludido. Aunque la ambigüedad del criado [17] no

[16] Las palabras de don Diego denuncian la influencia perniciosa que se atribuye a veces al criado-gracioso como confidente del amo:

«Que sois mucha parte creo / en todas las travesuras / de Luis.

«(...) De las mocedades / de don Jorge y libertades / os echan la culpa a vos; / ya sabéis que esto es verdad» (872).

La profunda desconfianza de don Diego queda patente también en estas palabras:

«*En mi casa os recebí / desde el día que murió* / don Jorge, vuestro señor; / y aunque sin mi gusto fue, / como os tiene Luis amor, / mi propio gusto troqué / por el suyo; aunque mejor / fuera, según lo que veo, / no ejecutar su deseo / no recebiros ansí» (872).

«Si no ofendiera al amor / que tengo a Luis, de casa / os echara» (873).

La idea de que el criado es un cómplice del amo, en cuyo destino influye de un modo decisivo, vuelve a formularse también con la Santa Juana:

«Y el hermano, ¿no escarmienta / en dos amos que ha tenido, / a quien tan mal ha servido? / ¿No sabe que ha de dar cuenta / delante el tribunal mismo / de Dios?» (879).

Cfr. en *El rey Don Pedro en Madrid* una acusación similar contra el criado:

«En la fiera ejecución / le acompañaba un tacaño / destos que en los poderosos / acreditan los pecados: / *destos cuyas lenguas gozan / privilegios de estropajos*, / pues con una lamedura / hacen colegial un plato; / destos, monas de sus dueños, / sirviendo en oficios varios, / crepúsculos que dividen / lo mayordomo y lacayo» (III, pág. 119).

A la acusación se añade incluso una especie de «maldición»:

«Lengua de gitano, / labia de andaluz, / pecho de alcabala / y alma de tahur; / (...) Ya estás en el lago / donde no hay salud, / donde no ha de verte / ningún Habacuc. / Ya el palo te espera, / donde con capuz / cabríolas secas / harás sin laúd. / Y en él, plega al Cielo, / alma de baúl, / que antes de arrojarte, / te quiten la cruz: / parezcas colgado / mono de Tolú, / los ojos opuestos / al Norte y al Sur. / Nadie por ti rece; / antes mi virtud / llore mal lograda / la piedad común» (II, pág. 143).

[17] La «ambigüedad» se manifiesta incluso en la cuestión del salario. Don Diego alude, en efecto, al salario que está pagando al criado: «si no pensáis / mudar de vida, cesó / el salario que ganáis / en mi casa» (872).

Al final de la obra, sin embargo, Lillo se dirige a su amo, don Luis, pidiéndole dinero con estas palabras: «(...) porque me pagues / lo que debes me despido». Más aún, amenaza a don Luis: «Pues págame tú en menudos, / o haré a la justicia alarde / del tiempo que te he servido» (904-905).

En lo que toca al dinero, tanto el padre como el hijo son aquí los «amos» de Lillo.

desaparezca del todo aun después de la entrevista con el padre, percibimos un cambio notable, una especie de desplazamiento interior. Lo que apunta es una *nueva imantación* de su figura. Orientado hasta entonces hacia el amo, tiende a recogerse en sí mismo y a recobrar su independencia.

Después de la acusación formulada por el padre, el criado recibe la orden de llevar un recado a la Santa Juana. Y esto significa que el infeliz lacayo tiene que volver al pueblo de Cubas, en donde lo está esperando la gente a la que había ofendido en tiempos del comendador don Jorge. La vuelta a Cubas corresponde a una especie de vuelta sobre sí. A la acusación del padre sigue, pues, algo como un *examen de conciencia* y también la expectación de un *posible castigo*. El núcleo de la escena en Cubas consiste en el encuentro de Lillo con la Santa. En ese encuentro la Santa amonesta a Lillo, diciéndole lo siguiente:

«¿No sabe que ha de dar cuenta / delante el tribunal mismo de Dios?» (879). Y cuando el mismo Lillo confiesa públicamente: «Soy un mal cristiano», no hay ya duda alguna acerca del significado de la escena. Estamos ante un verdadero *tribunal*—que, aunque de modo caricaturesco, anticipa aquí el mencionado «tribunal de Dios» y que incluye al reo y a sus acusadores. El castigo que le impone la gente de Cubas corresponde a su papel de gracioso. Es decir, Lillo tiene que beber una *purga* y sufrir las molestias debidas a tal bebida. Al contar luego el suceso a su señor, Lillo lo interpreta, aconsejando a su amo que vaya también a Cubas para purgarse del mal. Le dice a don Luis:

> «Verás que en pocos días, / como yo, si a esto te atreves, / serás un santo si bebes / purga de bellaquerías (...)» (886).

La alusión graciosa a la molestísima situación en la que estuvo metido no debe hacernos pasar por alto el significado de esa purga. Porque esto no es aquí sino la misma forma de la conversión propia del gracioso. Lo que el gracioso vierte fuera, echa fuera de sí con la purga, es el mal que estaba dentro de él. Los excrementos corresponden a sus pecados. Estamos, pues, en presencia de una metáfora algo insólita de la *confesión y conversión* del pecador, y cuyo eje está constituido evidentemente por la figura del purgatorio. A pesar de que esa «experiencia» no alcance—huelga decirlo—la importancia concedida luego a la conversión *espiritual* del amo, no se debe menoscabar la importancia de ese tipo caricaturesco de castigo y purificación, puesto que, de hecho, bastará luego para librar al criado del fuego infernal que le hubiera correspondido por haber participado en los actos criminales de su amo. Lo que apunta, pues, en la conversión del gracioso, en donde se juntan

el sentido literal y figurado de la purga, es también la convergencia de los dos sentidos de «escatología» [18].

Ahora bien, si al subrayar el papel del criado en cuanto a su responsabilidad, enfocándolo todo a partir de un posible y probable enjuiciamiento, hemos insistido demasiado quizá en la importancia de ciertos episodios, esto nos ha permitido destacar al mismo tiempo la posibilidad de un *desarrollo* en lo que respecta tanto al personaje del gracioso como a la relación del amo con el criado. Lo que parecía ser, en efecto, una relación inmóvil y estática se convierte en una *relación diná-*

---

[18] En *La dama del olivar* nos topamos con una escena muy parecida a la de Cubas. Vuelve, por ejemplo, el doble sentido de la purga, así como su relación—explícita esta vez—con el Purgatorio.

A las palabras de Corbato, que amonesta al criado-gracioso, diciéndole: «Purgad vuestro mal gobierno / y pasaréis al infierno / desde aqueste purgatorio», Gallardo contesta: «Eso es fuera de razón; / al que al purgatorio pasa, / el infierno no le abrasa» (1210).

Más cruda aún que en *La Santa Juana* la broma, en *La dama del olivar* establece una relación entre la *sangre* y el *excremento,* relación tanto más interesante cuanto que la «sangre» desempeña un papel decisivo en el teatro del Siglo de Oro.

Cfr. JOSÉ FERNÁNDEZ MONTESINOS:

«Las cortes literarias de Provenza e Italia habían reconocido una aristocracia del espíritu que pudo alternar con la de la sangre, y esta distinción espiritual se caracterizaba entre otras cosas por su sensibilidad para concebir un amor refinado y puro hacia un noble y elevado objeto. Pero para Lope (...) la sangre es, al mismo tiempo, espíritu, la sangre aristocrática es espíritu noble, y así se torna la sensibilidad para el amor casi una propiedad exclusiva de los nobles» (en *op. cit.,* página 480).

JOSÉ ANTONIO MARAVALL destacará aún más la importancia de la sangre:

«Hay en las obras de Lope y en toda la comedia española una vinculación del individuo por sus condiciones sociales que, en último término, se resumen en la «sangre». Desde Lope hasta Calderón el papel de la herencia aparece como fundamento de todo el orden, como es propio de una sociedad monárquico-señorial. De ahí que, para resolver todos los conflictos que la comedia plantea en inagotable sucesión, se apele siempre a que sea la sangre la que muestre su inexorable inclinación (...). La sangre es el principio del orden social establecido por férrea convención de los hombres, pero dado que en la herencia hay un elemento natural y que la naturaleza es obra, o mejor, ministro—(...)—de Dios, por esa vía el orden de la sociedad viene a quedar anclado en la voluntad divina (...)» (en *Teatro y literatura en la sociedad barroca,* «Hora Hache», ensayos y documentos, Seminarios y Ediciones, S. A., Madrid, 1972, págs. 67-68).

Pues bien, en la escena del castigo el criado Gallardo pide que no le «saquen sangre». Pero, así como nos informa Niso, no se trata de una condenación a muerte, sino de una «purga»:

«El humor / queremos sacar, traidor, / que bellaco os vino a hacer (...).»

«Sólo quiero que os purguéis; / nadie sangraros desea» (1210).

Para Gallardo, sin embargo, «purgar» y «sangrar» se unen de un modo singular, puesto que protesta diciendo:

«Esas razones son vanas, / pues mal me podréis purgar / sin que sangre venga a echar, / que estoy malo de almorranas» (1210).

Y después de la purga, Gallardo añadirá:

«El alma en las tripas salta» (1211).

Aquí se invierte, pues, el sentido de los valores más altos. En lugar de la sangre y del alma se mencionan las tripas y los excrementos. La relación dialéctica que existe entre lo más vil y lo más noble puede llegar a una inversión de los polos. Una vez más, estamos en presencia de la figura barroca del «mundo al revés».

Hay que precisar, sin embargo, que esta inversión violenta ocurre en relación con el gracioso, es decir, con un ser que, de hecho, no «tiene sangre» en el sentido que se suele dar a tal palabra. A más de eso, el autor insinúa también que Gallardo pertenece tal vez a otra raza. Estas dos limitaciones facilitan evidentemente el movimiento de inversión, que pierde mucho, según esta perspectiva, de su aspecto chocante.

Cfr. otra vez las palabras de Niso:

«Desnudele yo una vez, / que, siendo como la pez / dentro, y de fuera moreno, / en él quebraré mi cinta / sin miedo que se desangre, / porque éste no tiene sangre, / sino, en lugar della, tinta» (1208).

Señalemos también de paso que detrás de esa «negrura» del gracioso apunta la representación del diablo, al que se suele relacionar, como es sabido, con imágenes de tipo excrementicio.

Cfr. Lillo en *La Santa Juana,* 3.ª parte:

«Será / el diablo, pues sabe ya / antes de nacer la caca» (882).

mica e inquieta, en la que la figura del paralelo se distiende notablemente; y lo que vislumbramos ahora es una línea de demarcación, más allá de la cual el contrato queda invalidado. Esa línea representa asimismo un *umbral,* en donde vemos precisarse una nueva relación que, apoyada en la figura del padre-juez y en el encuentro con la Santa, se está trabando entre el personaje del gracioso y la *divinidad.* Ante el tribunal divino, ante la presencia de Dios se rompe, en efecto, el primer contrato que lo unía al amo y se anuncia la vigencia de otro, que es el contrato del alma con Dios.

Si las parejas de la trilogía *La Santa Juana* pueden considerarse como un esbozo de la relación entre Catalinón y don Juan en *El burlador de Sevilla,* nos queda que indagar en el sentido de la pareja amo-criado tal como la comprende Tirso en esta última obra.

La primera aparición de la «pareja ideal» tiene lugar en la escena en la que Tisbea describe el naufragio de un barco, advirtiéndonos que dos personas han logrado salvarse: don Juan y su criado Catalinón. Puesto que Catalinón sale luego al escenario llevando en brazos a don Juan inconsciente, lo natural sería suponer que don Juan hubiera sido rescatado por su criado. Sin embargo, si nos atenemos a las palabras de Tisbea hay que admitir lo contrario. En realidad, aquí se truecan los papeles, porque el personaje que saca al otro del agua—en este caso Catalinón—es el que estaba ahogándose en el mar. Ese *trueque de los papeles,* debido probablemente a motivos escénicos, parece bastante insólito. Resulta, por lo demás, que de no estar atentísimos a las palabras de la pescadora el cambio se nos escapa [19]. Recurso bastante arbitrario e innecesario, a primera vista, el sentido del trueque puede explicarse también, sin embargo, como una realización y visualización de «la unidad dramática» de la pareja. Gracias a la inversión de los papeles vemos, en efecto, cómo cada uno de los dos personajes está sustentando al otro, cómo cada uno está salvando al otro y dándole vida. Partimos en *El burlador de Sevilla*—en cuanto a la relación del amo y el criado—de la unidad más fuerte que hayamos encontrado hasta ahora [20].

En cuanto a los rasgos que caracterizan al criado, cabe destacar al-

---

[19] En su edición de los «Clásicos Castellanos», AMÉRICO CASTRO describe el trueque de este modo:

«(...) don Juan es quien salva a Catalinón; al llegar a la orilla cae exánime, y su criado ha de llevarle en sus brazos.» Y A. Castro añade a continuación: «Por una confusión, Barry, página 98, ha creído que Catalinón salvó a don Juan» (en *op. cit.,* pág. 166).

Notemos que ESMERALDA GIJÓN ZAPATA incurrió en el mismo error que el señor Ed. Barry, que editó *El burlador* en Francia, puesto que ella afirma:

«Ni la miseria, ni el agua ni el fuego son obstáculos que mengüen la lealtad del gracioso. Catalinón salva a don Juan del naufragio frente a las costas de Tarragona» (en *op. cit.,* pág. 81).

[20] Tirso subraya otra vez la unidad de la pareja en la escena de la «invitación», en donde la estatua que se dirige exclusivamente a don Juan incluye en su invitación a cenar al criado-gracioso. Efectivamente, cuando don Juan pregunta: «¿Iré solo?», don Gonzalo de Ulloa contesta: «No, los dos» (pág. 241). En este caso, sin embargo, el papel de Catalinón será distinto. Su función consistirá en ser un «testigo», última modalidad del papel tradicional del «mirón».

gunos puntos que merecen ser mencionados. Nos llama la atención que, al contrario de Lillo, Catalinón se opone a su amo con sus críticas y advertencias ya desde un principio. La distancia que lo separa de don Juan se expresa por el uso frecuente de los «apartes». No cabe duda tampoco de que el criado está de parte de las víctimas de su amo, al que anuncia varias veces la inminencia del castigo, multiplicando las alusiones al infierno. Si hace, pues, las veces de espejo agorero, así como lo hizo Lillo en la segunda comedia, Catalinón desempeña ese papel estando despierto. En realidad, el criado parece estar a menudo más cerca del profeta que del bufón [21]. En suma, podemos decir que ha desaparecido casi del todo aquella antigua complicidad que caracterizaba todavía a Lillo y que no existe parecido entre ambos sino a partir del momento que habíamos llamado «la conversión» de Lillo; porque como Lillo, que quiso separarse finalmente de su amo por temor a la cólera divina, Catalinón expresa su miedo del castigo. En ambos casos nos topamos con una idéntica alusión al rayo de Dios y al peligro de quedarse cerca de quien lo está mereciendo.

Ahora bien, si Catalinón actúa y habla como Lillo después de su conversión, sería lógico suponer que, aquí también, debe haber ocurrido un suceso semejante que haya podido modificar la figura del gracioso. Pero, al buscar ahora la causa de esa modificación en una supuesta conversión, no encontramos nada. No existe, en *El burlador de Sevilla,* escena que pudiera compararse con aquella de la purga. No hay para el criado ni tribunal, ni confesión, ni mención del castigo. Sin embargo, aunque falte una escena como la de Cubas, existe en el propio Catalinón una dimensión que se relaciona, de algún modo, con aquella conversión corpórea, y esta dimensión está constituida por su *nombre.* Respecto del nombre de Catalinón, nos valemos aquí de las indicaciones de Américo Castro, quien propone como origen de «Catalinón» la palabra «catalina», diciendo a continuación: «En andaluz vulgar, *cata-*

[21] Frente a la figura de la mujer burlada, la actitud de Catalinón difiere totalmente de la de Lillo. La desesperación de Mari Pascuala, por ejemplo, en la segunda comedia de la trilogía, no provoca en Lillo más que cínicas consideraciones:

«Advierte que es del criado / todo el ropaje traído; / y que aunque el Rey tenga un bayo / de notable estimación, / quitado el caparazón, / le corre cualquier lacayo» (853).

Con estas palabras Lillo se acerca una vez más a la figura de Gallardo de *La dama del olivar,* que se sirve de una imagen similar:

«Deja la pena y recelo, / que el caballo que corrió / en silla, lo llevo yo / al pilón y voy en pelo» (1195).

Catalinón, en cambio, intenta oponerse a los planes de su amo y habla en defensa de Tisbea:

«CATALINÓN.—Al fin, ¿pretendes gozar a Tisbea?

DON JUAN.—Si burlar / es hábito antiguo mío, / ¿qué me preguntas, sabiendo / mi condición?

CATALINÓN.—Ya sé que eres / castigo de las mujeres.

DON JUAN.—Por Tisbea estoy muriendo, / que es buena moza.

CATALINÓN.—¡Buen pago / a su hospedaje deseas!

DON JUAN.—Necio, lo mismo hizo Eneas / con la reina de Cartago.

CATALINÓN.—Los que fingís y engañáis / las mujeres de esa suerte / lo pagaréis con la muerte» (página 182).

lina es el excremento que se halla en la calle»; *catalinón* sería algo como «cagón, cobarde» [22].

Con esto volvemos a toparnos con la «cobardía» típica del gracioso, que es efectivamente uno de los rasgos propios de esta figura. Pero, con esto, nos topamos también con otro aspecto. Porque al relacionar la cobardía con el *efecto purgativo* que se adscribe a tal defecto y al proyectar esa relación en el nombre mismo del personaje, llegamos a la conclusión bastante turbadora de que la purga de Lillo va incluida ya en el mismo nombre de «Catalinón» y que, por tanto, sobra en su caso la conversión, puesto que el nombre que define alude ya a esa purificación, *bautizando* al personaje como un ser «convertido» y purgado. En esta perspectiva no es de extrañar si Catalinón actúa ya desde un principio como Lillo a partir de la purga, y si, no obstante la fuerte unidad que caracteriza la pareja, percibimos a partir ya de las primeras escenas las señales de la ruptura del contrato. Esa ruptura es además tan radical que no respeta el esquema del paralelo por contraste, que se había respetado todavía de algún modo en *La Santa Juana,* en donde la experiencia del gracioso prefiguró, a su modo, la conversión espiritual del amo. Esta vez, sin embargo, las suertes son distintas. Cada uno se enfrenta con su propio destino, y mientras el amo se condena, el criado logra salvarse. Al final de *El burlador de Sevilla* la pareja se disuelve; y esa separación es tanto más interesante cuanto que la unidad de la pareja se había formulado de un modo decisivo en la escena del naufragio. En el momento, pues, en que la unión del grupo llega a su colmo, remedando casi la unión del alma con el cuerpo, esa unión se deshace. Habiendo nacido del agua, sustentándose recíprocamente, el amo y el criado se separan eternamente en el fuego. Y lo que vale al final del drama no es la felicidad, sino el lema: «*Quien tal hace que tal pague*» [23]. Pronunciada por la estatua, esta frase será citada por Catalinón, quien completa aquí la frase pronunciada previamente por Lillo al separarse de don Luis, y que era: «*Más vale servirme a mí*» [24]. La completa, porque a la idea de la

---

[22] Cfr. *El burlador de Sevilla, op. cit.,* pág. 181.

KARL VOSSLER, en su traducción de *El burlador de Sevilla* (publicado en Berlín, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Vorträge und Schriften, Heft 45, Akademie-Verlag, 1953), parte también de la palabra «catalina», que significa esta vez «cotorra». Según Vossler, Catalinón es el hablador, el charlatán.

[23] La misma frase se encuentra en *El Rey Don Pedro en Madrid.* Cfr. Ginesa, acto II, escena XVI):

«Quien tal hace, que tal pague» (III, 138).

[24] «Más vale servirme a mí» sirve de conclusión a la escena de la ruptura entre el amo y el criado. Merece la pena examinar estas últimas palabras:

«DON LUIS.—Vete, villano cobarde, / que desde aquí te despido.
LILLO.—Ya llegó el despido, tarde, / que yo solo me despido» (905).

El movimiento de progresiva separación llega a su colmo al pasar del «desde aquí *te* despido» al «*yo solo me* despido», en donde se invierte el orden tradicional, puesto que no es ya el amo, sino el criado el que decide llevar a cabo la ruptura. Empieza la confrontación del siguiente modo: «LILLO.—(...) no quiero que venga / sobre ti un rayo de Dios, / y estando yo cerca tenga / en que entender con los dos. / Voime, por fin, de mi arenga; / dos amos de malos tratos / bas

autonomía egoísta de la persona se añade la de su responsabilidad frente a un tribunal. Paralelamente al proceso jurídico se dibuja, pues, otro tipo de «proceso», que es el de la individuación, por la que las dos figuras que integran la pareja terminan por separarse.

Esa individuación está relacionada, sin duda alguna, en estas comedias de Tirso, con la intervención del cielo y más precisamente con la *justicia divina.* Ante el tribunal de Dios [25] no conviene el anonimato de la pareja, no le vale al criado la coartada de su dependencia social, no le vale tampoco el decir sin decir de sus gracias, sino que tiene que salir del todo de la ambigüedad y ambivalencia de su *personaje* para asumir la responsabilidad que le corresponde como *persona humana.* Pero esto significa, de hecho, que el criado debería salir también del ámbito de sus juegos o, dicho de otro modo, que debería acabar con su propio papel de gracioso. El último límite al que llegamos aquí no pone en peligro solamente la unidad de la pareja, sino también la misma *figura del gracioso.*

Por un instante se abre aquí—respecto de la unión del amo y el criado y del papel desempeñado por el gracioso—una perspectiva en la que esa unión se encuentra amenazada. Amenaza que se precisa en el momento en que otro diálogo interfiere en el diálogo entre ambos personajes. Y ese otro diálogo es, al fin y al cabo, el de la *conciencia consigo misma.* Pero cabe añadir ahora que esta creciente autonomía del gracioso-criado, tal como se dibuja aquí, coincide asimismo con una *vuelta* al orden vigente, puesto que al separarse del amo se somete nuevamente a principios éticos y religiosos. El gracioso se separa de su amo y recobra su individualidad para integrarse otra vez en un mundo regido por Dios.

El problema volverá a plantearse en la obra de Molière. Pero aquí la posición del criado frente al amo es ya muy distinta, puesto que la «fidelidad» de Sganarelle se deja explicar únicamente por el miedo que le infunde la personalidad de su señor. En la primera escena el criado formula ese miedo del siguiente modo:

---

tan, que el temor me amansa; / no quiero terciar contratos / de amor, que el diablo se cansa, / dicen, de romper zapatos» (904).

Es de notar que el movimiento hacia la autonomía no coincide solamente aquí con el deseo exclusivo de «servirse a sí mismo», o sea, no es idéntico a lo que expresa, por ejemplo, la frase de Sempronio: «quien a otro sirve no es libre» (cfr. José Antonio Maravall en *El mundo social de «La Celestina»*, Ed. Gredos, Madrid, 1976, pág. 127). La voluntad de separarse del amo se justifica más bien ante todo a partir de las transgresiones del amo y se relaciona con el miedo del castigo divino. El «más vale servirme a mí» significa, en esta perspectiva, tanto como «quiero vivir y actuar en adelante conforme a las normas establecidas».

[25] El problema de la responsabilidad del hombre frente a la divinidad está en el centro de las preocupaciones de Tirso. «Es innegable—dice Américo Castro—que para Tirso lo esencial en su obra era el aspecto teológico» (en *op. cit.*, pág. XXI). Ese aspecto teológico, que rebasa del límite de las polémicas en torno al misterio de la gracia y a la defensa de las posiciones molinistas, afecta también el problema de la «fidelidad» del criado. La libertad del bufón, que no es más que una «impunidad», encuentra aquí sus límites y debe transformarse en una libertad diferente y «responsable», la única que, de hecho, merece tal nombre.

«(...) un gran señor malvado es algo terrible; tengo que serle fiel pese a todo mi despecho; el miedo hace en mí el oficio del celo, enfrena mis sentimientos y me obliga con mucha frecuencia a aplaudir lo que mi alma detesta» [26].

Estas palabras demuestran claramente que Sganarelle es consciente de la maldad de su amo y que desea separarse de él. No consigue llevar a cabo esa ruptura porque lo paralizan la superioridad y la autoridad del amo. El sentido de la fidelidad se ha modificado notablemente. No sirve ya de pretexto para ocultar una secreta «complicidad» (como en el caso de Lillo) y no se presenta tampoco como una virtud «peligrosa» (como en el caso de Catalinón); ya no es siquiera una «virtud». Es puro sufrimiento, casi un vicio. Sganarelle acepta esa fidelidad como aceptaría una limitación, un mal. Para él, fidelidad y miedo se han confundido del todo.

La violenta oposición al amo y el deseo de definirse a sí mismo como un ser diferente hacen de Sganarelle un personaje verdaderamente patético; y la atención del espectador se fija efectivamente tanto en el criado como en el amo, hasta el punto de que Sganarelle llega a ser, por momentos, el personaje principal. Frente al ateísmo racionalista de don Juan, el criado intenta fundar su propia posición por medio de la razón discursiva, porque no basta ya, en la obra de Molière, la mera mención del Cielo, sino que se precisa ahora también la necesidad de probar su existencia. Para este fin Sganarelle planteará la cuestión del origen:

«(...) comprendo muy bien que este mundo que vemos no es un hongo que haya nacido espontáneamente en una noche. Quisiera realmente preguntaros quién ha hecho esos árboles, esas peñas, esa tierra y ese cielo de ahí arriba y si todo se ha hecho por sí solo. Héteos a vos, por ejemplo, aquí: ¿Os habéis creado vos mismo?» [27]

El criado se esfuerza por definir el origen divino de la creación y del hombre, probando, al mismo tiempo, la necesidad de acatar al autor de tantas maravillas. La prueba terminará con la caída de Sganarelle y con el comentario irónico de don Juan: «Ahí tienes tu razonamiento con las narices rotas».

En el último acto, Sganarelle intentará otra vez asentar la base de un mundo determinado en su origen y en su fin por la sabiduría divina. En un vasto movimiento que remeda el encadenamiento causal, Sganarelle quiere hacer patente la coherencia necesaria del Todo y des-

[26] MOLIÈRE: *Obras completas*, traducidas por Julio Gómez de la Serna, Ed. Aguilar, Madrid, 1966 (5.ª edición). Acto I, escena I.
[27] MOLIÈRE, *ibid.*, acto III, escena I.

emboca torpemente en su contrario, que es pura fragmentación y arbitrariedad:

> «(...) Sabed, señor, que tanto va el cántaro a la fuente, que al fin se rompe, y, como dice muy bien este autor que no conozco, el hombre es, en este mundo, como el pájaro en la rama; la rama está ligada al árbol; quien se liga al árbol sigue buenos preceptos; los buenos preceptos valen más que las bellas palabras; las bellas palabras se hallan en la corte; en la corte están los cortesanos; los cortesanos siguen la moda; la moda dimana de la fantasía; la fantasía es una facultad del alma; el alma es lo que nos da la vida; la vida termina con la muerte; la muerte nos hace pensar en el cielo; el cielo está encima de la tierra; la tierra no es el mar; el mar está sujeto a borrascas; las borrascas atormentan a los navíos; los navíos requieren un buen piloto; un buen piloto tiene prudencia; la prudencia no está en los jóvenes; los jóvenes deben obediencia a los viejos; los viejos aman las riquezas; las riquezas hacen los ricos; los ricos no son pobres; los pobres tienen necesidad; la necesidad no tiene ley; quien no tiene ley vive como una bestia y, por consiguiente, seréis condenado a todos los diablos» [28].

La conclusión sarcástica de don Juan—«hermoso razonamiento»—remata lo absurdo del sermón. Sin embargo, en esa mezcla de proverbios y refranes, de lugares comunes, tautologías y perogrulladas, presenciamos el esfuerzo del criado por demostrar la verdad objetiva de sus creencias. Oscuramente Sganarelle se da cuenta de que la lucha entre los valores defendidos por él y la negación de esos valores es, en realidad, una lucha metafísica. Si nos reímos de Sganarelle, nos reímos con tristeza y con angustia porque nos enteramos de que el criado no está equivocado, de que su derrota se debe a una incapacidad de formular coherentemente lo que siente, de razonar correctamente. La tragedia del criado y del bien que defiende es la tragedia de la mudez de aquellos valores atropellados tantas veces por un mero virtuosismo mental.

En cuanto al aspecto formal del discurso nos topamos aquí con otra modalidad de lo que hemos llamado los límites del juego de palabras (véase nota 6). Pero no se trata, esta vez, de una palabra «irresponsable», sino de una palabra que se desarrolla según leyes intrínsecas. Así, por ejemplo, el razonamiento del criado fracasa porque tiende a cristalizar en una serie de frases hechas y giros típicos. Podemos decir que el criado quiere desarrollar un tema, pero que las palabras se adelantan a su intención para agruparse según figuras lingüísticas determinadas y preexistentes que le impiden expresar lo que le importaba decir. Gradualmente el discurso se desvía y se convierte en un habla desconectada y gratuita. Por eso, al burlarse de su criado, don Juan se burla con razón, pero también *sin* razón, porque detrás de la verbosidad grotesca

[28] MOLIÈRE, *ibid.*, acto V, escena II.

de Sganarelle surge—muda—la verdad. Así, el criado-gracioso llega también, en la comedia de Molière, al borde de una negación de su papel. Pero este borde es aquí, en el *Don Juan* francés, *la tragedia* de la figura del donaire, mientras se manifiesta en Tirso, según vimos, como separación y como una *renuncia a la ambigüedad y al juego de las máscaras.* Una renuncia en la que apunta claramente—aunque por un instante tan sólo—la idea de que la persona debería fundarse a sí misma. Al integrarse, sin embargo, otra vez en el sistema de los valores preestablecidos, desaparece esa idea, y si el gracioso tirsiano logra «salvarse», no emprende el camino de una autodeterminación.

Respecto de ese movimiento de separación e integración nos queda que precisar asimismo la *posición del amo,* que es totalmente distinta, puesto que, al convertirse, el amo no afirma su individualidad, sino que, al contrario, renuncia a ella. Acordémonos aquí de que don Jorge perdió inmediatamente después de su conversión los rasgos que lo caracterizaban, y de que su propio criado no logró reconocerlo. La misma reducción a la mera figura de «hombre» se repite en el caso de don Luis, y precede también a su arrepentimiento. Al «Soy mortal, que basta» (862) del comendador Don Jorge corresponde la escena entre don Luis y la Voz que lo interpela, llamándolo «Hombre». Dirigiéndose a esa Voz, don Luis formula su asombro del siguiente modo:

> «Aunque dices mi nombre, / y tú pareces lo mismo, / me das causa que me asombre / y esté en un confuso abismo, / viendo que me llamas hombre, / y bien me puedo ofender / porque hombre sólo es afrenta, / pues no dice más del ser / y otro cualquier nombre aumenta / valor, hacienda y poder» (905).

La crítica de don Luis nos revela aquí la función del *nombre.* El es lo que da «valor, hacienda y poder». Usando la terminología de la época, podríamos decir que el nombre equivale al «blasón» que da «existencia» al personaje y define su puesto en la sociedad. Perder el nombre significa salir del marco de la sociedad, perder lo que es capaz de representar a la persona y, por tanto, de garantizar su *presencia.* Al ser designado solamente por la palabra «hombre», don Luis se ve reducido a la mera «especie», en cuya masa anónima se confunde su figura. La afrenta consiste en que se siente anulado como persona. Pero el movimiento de reducción no cesa aquí, puesto que la Voz añade:

> «Como vos no tenéis más / de ser hombre el ser desnudo / sin el bien que los demás, / hombre os llamé y temo y dudo / que no lo fuistes jamás. / Cuando deshecha se ve / y borrada la pintura, / para dar noticia y fe / della, escrebirse procura / su nombre y quién ella fue; / y así, hombre, no os asombre / que siendo imagen de Dios / borrada, que aun no sois hombre, / porque os conozcáis en vos / de hombre os dé tan sólo el nombre» (905).

Las palabras de la Voz agravan considerablemente la situación en que se encuentra don Luis. Si, una vez perdidos los rasgos individuales, sólo le convenía llamarse «hombre», la Voz le advierte ahora que ni siquiera *es* un «hombre». No queda, en don Luis, más que una huella de su antigua condición; y, apenas visible, esa huella necesita a su vez ser definida por la palabra «hombre». Podemos decir, por tanto, que la caída de don Luis es doble: pierde primero sus características de «persona» y luego incluso su «humanidad». En vista de esa alienación total de su condición primera—y por la cual el galán se acerca peligrosamente al reino animal—el Cielo interviene, recordándole su origen y dándole el título de «hombre». Retrato borrado y desterrado de la presencia de Dios, don Luis podrá recomponer, a partir de ese «letrero», el mosaico del nuevo ser redimido, cual si su redención fuera un procedimiento arqueológico.

En relación con ese pasaje de suma importancia cabe mencionar asimismo la primera escena de *El burlador de Sevilla,* en donde don Juan, aprovechándose de la oscuridad de la noche, finge ser el duque Octavio. A la pregunta de la duquesa Isabela: «¿Quién eres, hombre?», don Juan contesta: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre» [29]. Es decir, fundiéndose en el anonimato de la «especie hombre», don Juan intenta eludir aquí el castigo que le corresponde como persona. Si, para Esmeralda Gijón Zapata, esa deliberada ocultación de la identidad equivale a una negación del ser y nos revela la «metafísica inexistencia» del Tenorio [30], cabe notar, sin embargo, que la tentativa por *ampararse* en la «nulidad» es singularmente también un rasgo típico del gracioso. Basta acordarse, por ejemplo, del «no soy nada» de Lillo (véase nota 14). Y ese «parentesco» repentino de don Juan con la figura del donaire nos aleja, en este caso, más bien del enfoque metafísico—que preferimos reservar para el diálogo de don Luis con la Voz en *La Santa Juana*—para revelarnos otro tipo de «transgresión» del Burlador, que consiste en un cambio de estado social. Capaz de disfrazarse no sólo física, sino también mentalmente; capaz de adoptar la máscara del «no ser nada» con el fin de «ser todo»—es decir, en este caso, el burlador de «todas» las mujeres—, don Juan es el actor perfecto. Pero si el caballero transgresor se acerca aquí de la irresponsabilidad del gracioso, a diferencia de él, no depende de nadie; o sea, no teniendo límites, su irresponsabilidad se vuelve absoluta y, al salir del marco usual, representa otra vez un desafío al poder divino.

[29] *Op. cit.,* pág. 148.

[30] «(...) la mayor desgracia del Tenorio es su metafísica inexistencia. Si filosóficamente hubiera que definir al burlador habría que decir de él que es el hombre que no es, puesto que se presenta a sí mismo como un hombre sin nombre; y el hombre y el ser son consustanciales (...)» (en *op. cit.,* pág. 185).

Al contrario de *El burlador de Sevilla,* en donde presenciamos una confrontación entre el rebelde y la divinidad, los amos transgresores de *La Santa Juana* emprenden el camino de una *conversión.* Consistiendo solamente en una vuelta al orden (que implica la renuncia a ese Yo heredado del Renacimiento), se trata de un movimiento simple, mientras la conversión del criado se destaca por su complejidad. Esta comienza, según vimos, por la acentuación de los rasgos individuales, o sea por un proceso de individuación y separación que, paradójicamente, le permite luego la reintegración en el orden cósmico. En ambos casos, sin embargo, o sea tanto en la *renuncia al Yo* (del amo) como en la nueva *conciencia de sí,* tal como apunta en el criado, asistimos últimamente a una subordinación del personaje al orden tradicional. Lo que los amos libertinos o los criados-graciosos hacen patente en el teatro de Tirso es el hecho de que no se admiten la autonomía y los rasgos individuales sino hasta aquel límite, en donde se formula la urgente necesidad de *reafirmar la totalidad,* porque el fin de ese teatro, su meta, es el triunfo de la unidad del Todo, a la que cada uno está llamado a contribuir aun por los caminos más diferentes y opuestos. Pero lo que se hace patente al mismo tiempo son las *numerosas rupturas* que amenazan ese imponente edificio y que adoptan las formas más diversas, figuras todas de una misma inquietud.

Así vemos, por ejemplo, cómo sus conflictos tienden a seguir el modelo de las paradojas, que no se resuelven más que aparentemente y que se abren hacia otras. En el centro de esas paradojas hay que situar, según Jean Rousset, la relación entre la idea de «obra» y la energía que lleva a superarla. Afirma el autor francés:

> «Es preciso ver que existe una paradoja barroca: el Barroco nutre en su principio un germen de hostilidad a la obra acabada; enemigo de toda forma estable, es impulsado por su demonio a excederse siempre a sí mismo y a deshacer su forma en el momento en que la inventa para lanzarse hacia otra forma. Toda forma exige firmeza y permanencia, y el Barroco se define por el movimiento y la inestabilidad; parece, pues, que se encuentra ante este dilema: o negarse como barroco para cumplirse en una obra o resistir a la obra para quedar fiel a sí mismo.
>
> (...) Esa paradoja es una aporía teórica, pero que da cuenta de una dificultad esencial para el arte barroco y explica algunos de sus aspectos.
>
> Se ve mejor, por consiguiente, que una obra barroca es a la vez la obra y la creación de esa obra (...); la creación queda visible en la terminación, que no se presenta como una verdadera consumación, sino como una fase intermedia dentro de un desarrollo. La obra señala hacia un más allá de la obra, como si no fuera más que una preparación; guarda como tal algo del boceto; parece situarse en su continuación, como si fuera una etapa entre otras en una creación infinita (...)» [31].

[31] *La littérature de l'Age baroque en France,* J. Corti, París, 1953, págs. 231-232 (traducción M. Schärer).

Coincidiendo con Jean Rousset en su visión de la obra barroca como búsqueda y figura en movimiento, José Antonio Maravall destaca asimismo «la práctica de lo inacabado» en la pintura, procedimiento que debemos considerar también en conexión con la «técnica de suspensión en el teatro y la novela, en la política, etc. (...)». Obra «abierta», en cierto sentido, la obra barroca necesita la presencia activa del espectador, su participación en la composición o recomposición de la imagen sugerida; «es, en cierta medida, una «anamorfosis», que reclama sea recompuesta la imagen por la intervención del espectador» [32]. Añade el autor:

> «La obra barroca parece señalar hacia algo colocado más allá de ella misma, como si ella misma no fuera más que una preparación. De ahí que ofrezca ese carácter provisional, como de transitoria, que alguna vez se ha hecho observar. Lo que se traduce en un aspecto abocetado o como si el autor hubiera interrumpido de pronto el trabajo, quizá para volver más tarde a él. En ese supuesto momento de interrupción, en ese aparente intermedio, es cuando el espectador interviene, moviéndose eficazmente hacia lo que la obra le propone» [33].

Si tanto J. Rousset como J. A. Maravall acentúan la idea de «boceto» y de obra abierta entregada a su propia creación, embriagada por el deseo de excederse a sí misma, Walter Benjamin, en cambio, insiste en el aspecto contrario de «ruina». Al formular la equivalencia de la ruina y la alegoría en el pensamiento barroco, W. Benjamin relaciona fragmentación y totalidad del siguiente modo:

> «Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el de las cosas. De ahí el culto barroco a las ruinas (...).
>
> Lo que la antigüedad ha dejado son para ellos [los poetas], pieza por pieza, los elementos de los cuales se compone el nuevo Todo. No: se construye. En efecto, la visión completa de lo nuevo era: ruina. A la desbordante dominación de elementos antiguos dentro de una construcción que, sin reunirlos en un Todo, sería superior aun en su destrucción a las antiguas armonías se dedica esa técnica que, en lo particular, se refiere ostentivamente a los objetos, las figuras de retórica, las reglas» [34].

Universo hecho con y a partir de las ruinas, el último límite al que llega aquí la conjunción barroca entre la Ruptura y el Todo es, pues, la idea de que ese Todo agrietado y cuajado en fragmentos logre superar a la figura de la antigua totalidad orgánica, tal como la soñaba todavía el Renacimiento.

---

[32] *La cultura del barroco*, pág. 438.

[33] *Ibíd.*, pág. 441.

[34] *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Gesammelte Schriften, Bd. I, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, pág. 354 (trad. M. Schärer).

Al comparar esas dos posiciones contrarias se dibuja, sin embargo, una figura similar que es la de algo in-finito. Fijación fragmentaria del pasado o abertura hacia el futuro, ambas concepciones designan algo incompleto y desequilibrado; ambas señalan hacia una totalidad perdida o anhelada que, más acá o más allá del deseo, se deja recomponer como un mosaico o, lanzándose en continuas perspectivas hacia un Cielo lejano, llega hasta el borde de la disolución. Así, ese Todo tiende a dibujarse a través de sus desgarros y al ritmo de las alternancias. Aunque complementarios, los fragmentos de que se compone no logran juntarse; tampoco logran afirmarse la forma del círculo o la plenitud de la unidad orgánica. Ese mundo se quiebra más bien en la medida en que nos acercamos. En la medida en que nos asomamos se abren asimismo la multitud de sus grietas, como los caminos de una infinita dispersión que se invierte y contrae de repente para afirmar otra vez y con violencia una totalidad vacía ya de contenido. Y es dentro de esas corrientes contrarias de disolución y reafirmación del Todo donde hay que situar asimismo la relación del criado con el amo transgresor que, según Tirso de Molina, se realizó como un doble movimiento de separación e integración.

MAYA SCHÄRER

Archengässli, 3
CH - 8304 WALLISELLEN
SUIZA