

Lo doctrinal de «El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra»

El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra presenta un curioso fenómeno de crítica literaria. Don Juan —el protagonista— concentra todos los intereses. Los estudiosos que se han preocupado de la obra olvidan un tanto el análisis de ella y buscan únicamente la esencia o los caracteres del joven triunfador. De este modo, se aborda el drama investigando los orígenes del personaje, su relación y existencia en otras literaturas, el significado adquirido por el mito, su extraordinaria vitalidad y persistencia literaria. En cambio, como creación teatral permanece en un plano secundario.

En el presente artículo, me propongo alejarme un tanto de esta tradición y desentrañar algunos procedimientos usados por Fray Gabriel Téllez en situaciones diversas y referidos a varios personajes del drama. Esta investigación está orientada fundamentalmente en torno a los procedimientos moralizadores.

Algunos de los investigadores ya han señalado que su representación no pretendía simplemente divertir al público, sino que trascender hacia valores religiosos.

“Es innegable que para Tirso lo esencial en su obra era el aspecto teológico. Constantemente, desde el principio hasta el final, el libertino recibe admoniciones de su fiel compañero Catalinón; luego, de su padre y de la estatua de piedra. Don Juan desoye una y otra advertencia, aumenta sus audacias y acaba por recibir un castigo aparatoso en esa especie de antesala del infierno que le

dispone don Gonzalo. Mirado así, *El Burlador* era una excelente ilustración para graves sermones de Cuaresma, y el vulgo tenía para satisfacerse de sobra con tan ingenua maravilla: no se puede jugar con las cosas de ultratumba ni con la misericordia divina, confiando frívolamente en que después todo se arreglará” (1).

“La idealización monstruosa del seductor eterno e irresistible, ídolo de un pantéismo erótico que devora sin cesar humanos corazones, y el delirio sentimental de la regeneración por el amor, son igualmente ajenas al alma profundamente cristiana del fraile de la Merced, que, si crea un símbolo de maldad y rebeldía, es para mostrar en acción la justicia divina” (2). A estas expresiones, agrega Blanca de los Ríos: “Es decir, el escarmiento del pecador y del rebelde... el escarmiento de la maldad y la rebeldía. En suma, una altísima lección de moral cristiana. Pero no dada con el lenguaje apostólico y persuasivo del púlpito, sino con todo el fuego, el ímpetu y la crudeza clínica de la realidad...” (3).

Los autores citados fundamentan sus aseveraciones casi exclusivamente en el desenlace

(1) Américo Castro. *Introducción a Tirso de Molina. El Burlador de Sevilla*. Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos N.º 2. Madrid, 1932. Tercera edición. P. XXI.

(2) Marcelino Menéndez y Pelayo. Prólogo al libro de Blanca de los Ríos. *Del siglo de Oro*. Imprenta de Bernardo Rodríguez. Madrid, 1910.

(3) *Obras dramáticas de Tirso de Molina*. Aguilar, vol. II, p. 541.

del drama: el castigo divino para el Burlador (4).

Américo Castro destaca rasgos que tienen importancia para nuestro estudio: "Constantemente, desde el principio hasta el fin, el libertino recibe admoniciones de su fiel compañero Catalinón..." Párrafo que permite concluir:

a) Don Juan recibe admoniciones, no es un simple presentar sus aventuras.

b) Ellas se dan en todo el desarrollo de la obra.

c) Catalinón es quien tiene, especialmente, la función de amonestar al protagonista.

A pesar de considerar válidas estas conclusiones, ellas nos sugieren dudas que es necesario resolver: ¿Qué clase de admoniciones son las recibidas?, ¿qué pretenden?, ¿van dirigidas sólo al Burlador?, ¿en qué situaciones y con qué métodos se hacen presente en el drama?, ¿exclusivamente el criado cumple con la función de admonitor?

Responder a estas dudas es uno de los objetivos del presente trabajo. No es mi intención contradecir o negar las afirmaciones de tan prestigiosas autoridades. Pretendo demostrar que la creación dramática de Tirso posee un marcado tono doctrinal; que éste no se plasma sólo en el postrer castigo —o en ciertas intervenciones de Catalinón, sino que numerosos hechos, situaciones, métodos, expresiones y aun la caracterización de los personajes revelan un sistemático empleo de procedimientos didácticos y una consciente búsqueda de efectos moralizadores. El drama —prescindiendo de sus valores artísticos y dramáticos— es una presentación de casos ejemplificadores que tienden a mostrar cómo no se debe actuar en determinadas ocasiones y cuál es el castigo para quienes no cumplen lo preceptuado.

El moralizar aludido se explicita de modos diversos.

(4) Algunos estudiosos se basan, además, en otros sucesos. Por ejemplo, que su autor haya sido sacerdote o, también, oponiendo el *Burlador* al *Condenado por desconfiado*. Ambas obras se complementarían.

En algunos casos —los menos abundantes— es directo:

—¿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 (p. 225) (5).

Catalinón, aunque habla a su amo, anuncia a todo el "patio" que la vida tiene su fin y, por lo tanto, hay que comportarse pensándola como un paso para la vida eterna. Idea que se expresa con claridad en la relación *muerte-infierno*. Las situaciones en las cuales la doctrina se presenta directamente no son frecuentes. No obstante el ejemplo anterior, nos conduce hacia un procedimiento de continuo uso en la obra que analizamos. Este es la *generalización*. El autor desde un caso individual y concreto se proyecta a lo general. De él induce una verdad válida para la totalidad. María Rosa Lida, al estudiar lo "doctrinal" del *Libro de Buen Amor*, obtiene una de sus afirmaciones sobre la base del procedimiento descrito. Observa que Juan Ruiz realiza "la aplicación general de cada lance concreto" (6). Por ejemplo:

Fueron por la loxuria çinco nobles çibdades
quemadas é destruydas, las tres por sus maldades;
las dos non por su culpa, mas por las veçindades:
por malas vezindades se pierden eredades (7).

La generalización logró en el siglo XVII un auge extraordinario. El período de la Contrarreforma, en su afán de cultivar un arte impregnado de enseñanza, le dió gran vitalidad. Una de las teorías interpretativas más interesantes de la novela picaresca española se funda, precisamente, en este arte

(5) Todas las citas que realizamos en este trabajo son de la edición de Clásicos Castellanos ya mencionada en nota 1.

(6) María Rosa Lida. *Introducción a Libro de Buen Amor*. Editorial Losada. Buenos Aires, p. 14.

(7) Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos, N.º 14, Madrid, 1955. Séptima edición. Copla N.º 260, p. 98, vol. I.

"comprometido" de los años posteriores al Concilio de Trento (8).

En el ejemplo citado, aun cuando el criado se dirige a su señor, afirma un postulado de validez general.

Tirso no usa el procedimiento uniformemente ni apunta con exclusividad al protagonista. Adquiere formas diversas y también se orienta hacia otros personajes que poseen una característica común con el "gran Burlador de España": merecer sanción social o divina.

La escena que en las ediciones modernas se signa con el número XV del primer acto es revelante para nuestro propósito. Se enfrentan don Juan y Catalinón. El criado ya no es el simple "gracioso" de escenas anteriores, ni es el personaje celestinesco que colabora en el engaño. Presenta una dimensión diferente: es el "antihéroe" que le muestra los peligros de su forma de vivir. Catalinón le dice:

*Los que fingís y engañaís
las mujeres de esta suerte
lo pagaréis con la muerte (p. 206).*

Sin duda que se refiere a don Juan: él, por engañar mujeres, lo pagará con la muerte. Mas, no se refiere con exclusividad a don Juan. El castigo anunciado es aplicable a *todos los que* actúen como el Tenorio. Todos aquellos que fingen o engañan mujeres —como lo hace don Juan— lo han de pagar con la muerte.

Similar es el sentido de:

*Tú pretendes que escapemos
una vez, señor, burlados;
que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar
pagando tantos pecados (p. 227) (9).*

(8) La relación del procedimiento mencionado con el período de la Contrarreforma me fué apuntada por el señor Antonio Doddis M., Catedrático de Literatura Española, Medieval y Clásica, en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, al comunicarle mis primeras observaciones con respecto al tema. Esta es la posición sustentada por M. Herrero García: *Nueva interpretación de la novela picaresca*. RFE, 1937.

(9) La versión citada es la que da Américo Castro en su edición de Clásicos Castellanos.

La edición de 1630, seguida casi siempre por Barry ("que nous suivrons presque toujours"), dice:

El procedimiento no tiene sólo como centro magnético a don Juan. Se le encuentra con insistencia dirigido a otras actividades. Tal sucede, verbigracia, con la mención a los privados (10). Además, de referirse al padre de don Juan alude a todos los que se comportan como él:

Don Juan:

*Si es mi padre
el dueño de la justicia
y es la prianza 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 (p. 255).*

Catalinón alude a los privados y a él mismo, pues en el juego de don Juan participa como "el que mira". Expresa una verdad que rige para los privados, para él y para todos los que actúen como los privados o él.

Tiene, además, plena conciencia del castigo que le puede sobrevenir:

*Yo he sido mirón del tuyo
y por mirón no querría
que me tomase algún rayo
y me trocase en ceniza (p. 255).*

De este modo, tenemos que la referencia admonitoria, hasta el momento, se dirige a don Juan —como engañador de mujeres—, a los privados y a los que protegen sus actividades.

*Tú pretendes que escapemos
una vez, señor, burlados.
Que el que vive de burlar,
burlado habrá de escapar
una vez (p. 160).*

Ed. Barry. *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, comedia famosa del maestro Tirso de Molina. Garnier Freres, Libraires-Editeurs, París, 1910.

(10) Es de señalar que la sátira a los privados es un hecho de relativa frecuencia en el teatro español de la Edad de Oro. Se encuentra ya en Lope de Vega.

Diferente y menos observado —por lo mismo más interesante— es el caso que presentan las mujeres que intervienen en el drama. Tradicionalmente, sólo se estudia en su relación con don Juan. Por ejemplo, se dice que pertenecen a mundos sociales diferentes, lo cual revelaría cómo don Juan no selecciona a quienes han de ser sus víctimas (11). Su examen con la perspectiva que proponemos iluminaría matices no advertidos.

Las burladas son cuatro: Isabela, doña Ana de Ulloa (12), Tisbea y Aminta. Dos de ellas corresponden al primer acto. Si consideramos que en éste —el acto primero— se plantean los problemas del drama, podemos observar lo siguiente: una de las burladas pertenece a la clase noble y para engañarla usa el método de hacerse pasar por el amado. Don Juan, en Nápoles, entra en la alcoba de Isabela y es recibido en la creencia que es el Duque Octavio. Frente a una noble, don Juan no se presenta con su propia personalidad: ocupa el lugar destinado a otro. Con Tisbea, no usa el mismo sistema. A la villana la abrumba con su nobleza, con su lenguaje cortesano y la convence plenamente al jurar ser su esposo:

(11) Por ejemplo, Guillermo Díaz Plaja (*Nuevo asedio a don Juan*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1947): "Una sola cosa cierta indica la lista de estas cuatro mujeres: Don Juan no elige. Nobles y plebeyas son iguales a su paladar" (p. 63).

(12) La burla a doña Ana no fué consumada. A pesar que así lo afirma Catalinón y que don Juan parece aceptarlo:

Catalinón:

Burlaste a doña Ana

Don Juan:

Calla,
que hay parte aquí que lastó
por ella, y vengarse aguarda (págs. 274-275).

Sin embargo, es decisivo el diálogo final entre don Gonzalo y don Juan, en que éste afirma:

A tu hija no ofendí
que vió mis engaños antes (p. 289).

A Dios, zagala, plugiera
que en el agua me anegara,
para que cuerdo acabara
y loco en vos no muriera...

Gran parte del sol mostráis,
ya que el sol os da licencia
pues sólo con la apariencia,
siendo de nieve abrasáis.

Aunque yo sepa perder
en tu servicio la vida
la viera por bien perdida.
Y yo te prometo ser tu esposo.

Juro, ojos bellos
que mirando me matáis
de ser vuestro esposo (p. 207).

Lo significativo estructuralmente está en que las burlas del acto II y parte del III vienen a ser casi una repetición de las resumiadas. A doña Ana de Ulloa pretende conquistarla vistiendo la capa del Marqués de la Mota. Es noble y usa el mismo sistema que para doña Isabela. Aminta cae en el engaño del Tenorio en forma similar a Tisbea. Está comprometida con Patricio, pero cree en las "retóricas mentiras".

Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios antiguos,
ganadores de Sevilla (p. 257).

Vite, adoréte, abrasóme
tanto que tu amor me anima
a que contigo me case;
y aunque el Rey lo contradiga
y aunque mi padre enojado
con amenazas lo impida
tu esposo tengo que ser (págs. 257-258).

Juro a esta mano señora,
invierno de nieve fría,
de cumplir la palabra (p. 258).

Este reiterar los sucesos es valioso en sí

mismo. Mas, adquiere todo su valor si lo examinamos en función de las ideas que venimos desarrollando. Observemos algunas notas comunes en ellas. Tomaremos como básicas a las dos del primer acto: Isabela y Tisbea. Isabela espera a su novio —el Duque Octavio— en la alcoba. En vez de entrar en su pieza el esperado, lo hace don Juan. Al darse cuenta que no es su novio grita y don Juan debe huir. Lo hace protegido por su tío don Pedro Tenorio. Podemos concluir de esta situación un hecho de moral social: Isabela no se ha comportado bien porque aguarda en su alcoba a quien todavía no es su marido. Es factible de pensarse que Isabel merece sanción. Que su actuar no es aceptado por su medio social está afirmado por el Rey de Nápoles:

Mirad quien son estos dos;
y con secreto ha de ser,
que algún mal suceso creo,
porque si yo aquí lo veo,
no me queda más que ver (p. 169).

Ah, pobre honor! Si eres alma
del hombre, ¿por qué te dejan
en la mujer inconstante,
si es la misma ligereza? (p. 174).

En cuanto a Tisbea, sus rasgos son aún más acusados. Es una pescadora, vanidosa, llena de orgullo, rechaza y se burla de los hombres de su misma clase social:

De cuantos pescadores
con fuego de Tarragona
de piratas defiende
en la argentada costa,
desprecio soy y encanto
a sus suspiros sorda,
a sus ruegos terrible,
y a sus promesas roca (p. 184).

Porque en tirano imperio
vivo de amor, señora,
que hallo gusto en sus penas
y en sus infiernos gloria (p. 185).

De lo cual se infiere que su comportarse

es similar al de la duquesa. Las dos primeras engañadas (13) por nuestro personaje, presentan el rasgo común de merecer censuras de parte de sus propios medios. El resultado es que ambas son castigadas mediante la participación de don Juan. De este modo, el Burlador cumple una doble función: él es escarmiento y, a la vez, un medio de castigo. Don Juan, por sus pecados es sancionado. Al mismo tiempo, es un instrumento de sanción.

Tirso no deja de moralizar en esta ocasión y es Tisbea, posteriormente también Isabela, quien explicita el didactismo.

Tisbea sintetiza su propia historia.

Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta:
que siempre *las que hacen burla*
vienen a quedar burladas (p. 210).

El método, tal como lo hemos estudiado en páginas anteriores, se repite. Se inicia en lo individual: "yo soy" y en la afirmación se hace válida para "las que hacen burla".

Con una leve diferencia en el sistema de moralizar se da posteriormente una situación semejante. Se encuentran —en la jornada tercera— Isabela y Tisbea. Dice ésta:

La de aquesta costa burla hacía
se rindió al engañoso:
¡Mal haya la mujer que en hombre fía! (p. 264).

La diferencia radica en que ya no es el simple generalizar citado anteriormente. Ahora, la conclusión moral se expresa a través de un refrán cuyo valor está, precisamente, en su máximo generalizar.

Que Tisbea merece ser sancionada y que Fray Gabriel Téllez la usa como un soporte para adoctrinar se advierte con claridad en los expresiones de Coridón:

(13) No considero un engaño anterior que sólo aparece mencionado:

Don Pedro:

¿No bastó emprender
con ira y fuerza extraña
tan gran traición en España
con otra noble mujer...? (p. 169).

—¡Tal fin la soberbia viene!
Su locura y su confianza
paró en esto (p. 211).

Idéntico es el sentido de la conclusión obtenida por Isabela:

¡Mal haya la mujer que en hombre fía! (p. 264).

En resumen, no sólo don Juan es ubicado en escena como un personaje que evidencia el castigo recibido por quienes no actúan en conformidad con los preceptos humanos o divinos, sino también las mujeres relacionadas con él. Ellas no son casos individuales. Son presentadas como tipos —lo mismo acontece con el Burlador—. Por ello, no adquiere una dimensión exclusivamente estructural la reiteración de clases sociales, de burlas, de formas del engaño, etc. (14).

El aserto tradicional del castigo extraterreno que recibe el personaje, merece algunas observaciones. El estadio creado con el "convidado de piedra" no es abrupto. Se anuncia y gesta en todo el desarrollo del drama.

Después de burlar a Isabela, en Nápoles, don Juan se entrevista con su tío don Pedro y éste inquiriere: "... cómo la engañaste?" Al escuchar las explicaciones de don Juan, reacciona:

(14) Tal vez estén dentro de la misma línea de referencia a la especie algunas de las expresiones iniciales, que se repiten poco posteriormente. Al entrar don Juan en la pieza de Isabela, ésta inquiriere: "¿Quién eres, hombre?" A lo cual responde don Juan, genial y anónimamente: "¿Quién soy? Un hombre sin nombre". Más tarde, cuando el Rey pregunta: "¿Quién eres?". Contesta don Juan:

—¿Quién ha de ser?
Un hombre y una mujer.

Expresiones que eliminan lo accidental y concreto y presentan al hombre don Juan como representante de la especie *hombre*. En el segundo caso, ya no se enfrentan Isabela y don Juan, como personalidades individuales, sino "un hombre y una mujer". Expresiones de sentido y valor similar a las generalizaciones que hemos anotado.

También es posible explicar, de acuerdo con esto, el lenguaje cultista de algunos personajes villanos. Ellos no corresponderían a "villanos reales" que Tirso pretendería imitar o reproducir en escena, sino personajes de Arcadia sin limitación de la realidad.

¡Castíguete el cielo, amén! (p. 169).

En el comienzo de la obra, ya se pone como límite de las aventuras del protagonista a una fuerza divina. Se evidencia, aún más posteriormente, cuando se comprueba que la justicia terrena lo protege. Más tarde, al conocer su padre, don Diego, el engaño al Duque Octavio:

¿En el palacio real
traición, y con un amigo?
Traidor. *Dios te dé el castigo*
que pide delito igual.

.....
Dios te consiente y aguarda,
su castigo no se tarda (p. 231).

Su padre incide también en esperar del cielo el castigo de tanta liviandad y, todavía más, le recuerda que "su castigo no se tarda", aunque por el momento, lo "consiente y aguarda".

Coincidente es el proceso en las promesas de matrimonio a Tisbea y Aminta.

Tisbea, en el instante de los requiebros, suspira: "¡Plega a Dios que no mintáis!" Todavía es más rotunda:

Tisbea:

—Yo a ti me allano
bajo la palabra y mano
de esposo.

Don Juan:

—Juro, ojos bellos
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo (p. 207).

Empero, Tisbea, no confía plenamente en su enamorado y, como último recurso, acude a la divinidad:

Esa voluntad te obligue,
y si no, *Dios te castigue* (p. 208).

En el engaño a Aminta el anuncio del futuro de don Juan es más evidente. Está en boca de Aminta y, paradójicamente, del pro-

pio don Juan. Luego de mentir al hacerle creer en el olvido de Patricio, de abrumarla con sus honores, sus riquezas y su clase social, le promete matrimonio. La joven pastora exige que jure. El responde evasivamente. Ella insiste:

Jura a Dios que te maldiga
si no la cumples (p. 209).

Don Juan:

—Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, *ruego a Dios*
que a traición y alevosía
me dé muerte un hombre... (ap.) muerto.
Que vivo, Dios no permita (p. 259).

Vemos cómo la reserva mental del osado conquistador se cumplirá en el desenlace.

La prueba más concluyente que el castigo de don Juan es un proceso que se acerca a su climax está dado por el *romance* del acto III. Voces entonan, fuera de escena, un cantarcillo popular. Este repite el estribillo de don Juan, pero invirtiendo su proceso significativo. El cantar se transforma en augurio, al mismo tiempo, compendia lo acaecido.

(Cantan adentro).

Advierten *los de Dios*
juzgan los castigos grandes,
que no hay plazo que no llegue,
ni deuda que no se pague.

Mientras en el mundo viva
no es justo que diga nadie:
¡Qué largo me lo fiáis!
siendo tan breve el cobrarse (págs. 287-288).

En la primera estrofa, la voz anónima y misteriosa avisa a todos los hombres ("los de Dios") que deben pensar en que el pla-

zo siempre llega y que los pecados siempre son castigados. En la segunda, se refiere directamente a don Juan, aunque no lo nombra.

De este modo, no es ocasional ni es un desenlace inesperado la muerte por intermedio de un enviado de Dios. Corresponde a su modo de vivir y en todo el transcurso del drama insistentemente se apunta el elemento capaz de detener la vorágine de don Juan. Es valeroso y espadachín. La justicia terrena no lo alcanza. Mas, existe una divina que castiga a quien la merece y, aunque suele tardar, siempre llega.

El Convidado de piedra confirma el origen de la sanción:

Esta es justicia de Dios
¡Quién tal hizo, que tal pague! (p. 289).

Igualmente, cuando Catalinón narra ante el Rey y los otros personajes, en la última escena, los postreros momentos del héroe. Cuenta que dijo don Gonzalo:

...Dios
me manda que así te mate... (p. 292).

Y responde el Rey:

Justo castigo del cielo (p. 293).

En conclusión: *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* no se mantiene íntegramente en la función que Lope otorgó al teatro: entretener al "vulgo". Pretende realizar, junto con ésta, otra, tal vez de mayor importancia: adoctrinar al público. El moralizar está realizado mediante la ejemplificación con los personajes. Mas, Fray Gabriel Téllez no se satisface con la posible influencia del auditorio, sino que explicita dicha moralización por medio de los procedimientos y situaciones que hemos reseñado.