

«MIS GLORIAS SERÁN VERDADES»: VARIEDAD Y EFICACIA DRAMÁTICA DE *EL BURLADOR DE SEVILLA*

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona

El burlador de Sevilla lega a la vida y a la literatura un personaje desmesurado, que deja un rastro de incendios y acaba pereciendo en el fuego.

1. LA PARADOJA DEL NOMBRE

Don Juan renació del fuego divino que acabó con su vida de burlador, y su nombre se convirtió en una forma de comportarse, en una conducta, cuya estela vital y literaria es imborrable. Curiosamente él oculta su nombre en tres de las cuatro conquistas que se convierten en materia verbal de *El burlador de Sevilla*.

Nada más empezar la obra, al evitar la luz por no quererse mostrar a Isabela, ésta, dándose cuenta de su error, de que no es su amado, le pregunta: «¿Quién eres, hombre?» (v. 14)⁽¹⁾. Su respuesta define su comportamiento: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre.» (v. 15). ¡Si hay un personaje literario con nombre y apellido es precisamente don Juan Tenorio!⁽²⁾. Ambos quedarán impregnados de su actuar.

Ante Tisbea, la segunda mujer seducida en el escenario -don Pedro habla de la «gran traición en España / con otra noble mujer» (vv. 79-80)-, también oculta su identidad. Le advierte a su criado Catalinón: «Si te pregunta quién soy, / di que no sabes» (vv. 684-685), pero la advertencia llega tarde porque el criado (aunque no se lo dice) le había declarado a la pescadora linaje y nombre. A su: «¿Quién es este caballero?», le aclara: «Es hijo aqúeste señor / del Camarero mayor / del Rey»; y a su: «¿Cómo se llama?», le contesta: «Don Juan / Tenorio» (vv. 572-575 y 580-581).

Entra en el aposento de doña Ana gracias a la capa de color del marqués de la Mota -su contraseña-, y a las voces de la dama, que se ha dado cuenta del engaño, «Falso, no eres el Marqués / que me has engañado», don Juan insiste en asumir la identidad falsa: «Digo / que lo soy.» (vv. 1561-1565).

En cambio, ante la cuarta y última de las damas burladas, la labradora Armintha, actúa a cara descubierta, con su nombre y su condición, que son su salvoconducto para sus fechorías -es un «señorito»⁽³⁾ y lo protege su padre y su poder- y que aquí son señuelo para la conquista.

Niega ser Batricio, a quien ella está esperando acostada -no sigue, por tanto, con su táctica de los «trueques»- y le insta a que le mire: «Mira / de espacio, A[r]minta, quién soy» (vv. 2042-2043). No se oculta como de Isabela. Y en seguida le manifiesta su linaje:

*Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios antiguos,
ganadores de Sevilla.
Mi padre, después del Rey,
se reverencia y [se] estima
en la Corte, y de sus labios
[penden las muertes y vidas]. (vv. 2073-2080).*

Cuando confiesa quién es, ha llegado al final de su trayecto de burlador. Jurará cumplir su palabra, no sólo a la mano de la labradora como antes a los ojos de la pescadora, sino también a Dios:

*Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición, y [a] alevosía,
me dé muerte un hombre (muerto,
que vivo, Dios no permita). (vv. 2123-2128).*

Él cree que con la reserva mental se salva del poder del juramento, pero para Dios todo es posible: un hombre muerto le matará «a traición y a alevosía». Sus trampas no le van a servir; con Dios no hay burlas.

Don Juan quería ser sólo su apodo, «el burlador de Sevilla», «el burlador de España», como le llama Catalinón. Cuando el criado dice que debía pregonarse: «Guárdense todos de un hombre / que a las mujeres engaña, / y es el burlador de España» (vv. 1480-1483), don Juan acepta gustoso el apodo: «Tú me has dado gentil nombre». Ocultando su identidad, era sólo lo que de él decían. Cuando enarbola su linaje para seguir siendo el burlador sin precaución ninguna, cuando, por tanto, «se llama», cuando jura por Dios -creyendo que puede conjurar la fórmula con reservas mentales-, cuando, en fin, no les teme a las palabras y ha quitado todo tipo de precauciones para su obrar al margen de las normas, su desmesura es total, y el castigo divino está presto.

2. LA ARQUITECTURA DE LA OBRA

Esta progresión -de ser «un hombre» a ser don Juan Tenorio- en sus engaños, en sus burlas a las mujeres, es una muestra de la voluntad manifiesta del autor de «construir» la obra ⁽⁴⁾.

Cuatro son las damas burladas: dos nobles y dos villanas ⁽⁵⁾, que se suceden alternadamente (Isabela, Tisbea, Ana, Arminta). Goza a Isabela y a doña Ana con el mismo procedimiento: hacerse pasar por sus enamorados, el duque Octavio y el marqués de la Mota. El segundo caso nos hace suponer cómo pudo ocurrir el primero, cuyos antecedentes forman parte de lo sucedido antes de empezar la obra. Los gritos de la dama pondrán de manifiesto el hecho en las dos ocasiones. La figura del rey está unida a ambos episodios; en Nápoles, el Rey tiene como consejero a don Pedro, tío de don Juan; en Sevilla, el Rey de España se apoya en el padre del Burlador. Ambos reyes ordenan encarcelar al supuesto culpable equivocándose.

A la pescadora Tisbea y a la labradora Arminta, las seduce a cara descubierta; ambas saben quién es, aunque él haya ocultado su nombre a Tisbea.

Las damas además se contraponen. Isabela admite la mentira de don Diego para salvarse, acepta la boda que el Rey le ha preparado con don Juan: será su «viuda» después de su muerte, y así -recobrada la honra- podrá casarse con ella el duque Octavio. En cambio, doña Ana se da cuenta del engaño de don Juan, y éste no puede llevar su «burla» hasta el final, así se lo dirá al padre de la dama, a don Gonzalo ya muerto: «A tu hija no ofendí / que vio mis engaños antes» (vv. 2829-2830), y lo pregonará Catalinón. Podrá, por tanto, casarse con ella el marqués de la Mota sin desdoro porque don Juan no le debe «honor».

La pescadora Tisbea es el personaje femenino con más fuerza y belleza de la obra: se enamora perdidamente de don Juan. A la labradora Arminta, desposada con Batricio, le ciega el ascenso social; se hace llamar, después de la falsa boda con él, «doña». También se contraponen por su posición inicial: Tisbea se cree libre del amor y rechaza el matrimonio; Arminta celebra sus bodas. El episodio de Tisbea es el más importante de los cuatro. Tiene detrás una tradición literaria: la historia de Dido y Eneas ⁽⁶⁾.

Cuando narra la aparición en el mar de don Juan, después de su naufragio, salvando a Catalinón de las aguas, lo describe así:

*Un hombre a[ll] otro aguarda,
que dice que se ahoga,
gallarda cortesía,
en los hombros le toma,
Anquises le hace Eneas,
si el mar está hecho Troya. (vv. 502-507).*

Don Juan es Eneas llevando a su criado en hombros como si su padre Anquises fuera; no le salva del incendio de Troya, sino del naufragio en el mar; el episodio no tiene razón de ser al margen

de su fuente literaria (¿por qué iba a llevar en hombros a su criado?). Y del mismo modo que Eneas a Dido -don Juan viene, como él, del mar-, abandonará a Tisbea, que le ha hospedado como la reina de Cartago al héroe troyano, una vez la goce: «Necio -le dice don Juan a su criado cuando le reconviene-, lo mismo hizo Eneas / con la Reina de Cartago» (vv. 901-902). El suicidio de ambas pone fin al episodio; sólo que los pescadores salvan de la muerte a Tisbea, que se ha lanzado al mar, aunque no se diga en escena. Su cabaña arde como Troya, abrasada por el amor que consume a su dueña. Ni el amor podrá apagar ese fuego devorador. Como subraya el lúcido Catalinón: «¡Pobre mujer! Harto bien / te pagamos la posada» (vv. 914-915).

Tisbea dice también el parlamento más largo (vv. 377-519 = 142 vv.); ni don Gonzalo con su elogio de Lisboa la supera (136 vv.). Y el motivo central es su condición de mujer libre del amor:

*Yo de cuantas el mar,
pies de jazmín, y rosa[s],
en sus riberas besa,
con fugitivas olas,
sola de amor exenta,
como en ventura sola,
tirana me reservo
de sus prisiones locas. (vv. 378-385).*

Responde al modelo de «Diana», mujer exenta de amor, como la diosa, en la bucólica. Como dice Varey, «ella puede ser considerada como una pescadora pastoril, una figura derivada de las desamoradas de las novelas pastoriles del siglo XVI» ⁽⁷⁾. Se ha escapado del poder de Venus -no olvidemos que la diosa es la madre de Eneas-, mientras a su alrededor todo apunta al amor:

*oyendo de las aves
las quejas amorosas,
y los combates dulces
del agua entre las rocas
[...]
Y cuando más perdidas
querellas de amor forman,
como de todos río,
envidia soy de todas.
Dichosa yo mil veces,
amor, pues me perdonas
[...]
Obeliscos de paja
mi edificio coronan,
nidos, si no [a] cig[üeñas],
[a] tortolillas locas.
[...] (vv. 395-398, 415-420, 422-425).*

A todos los pescadores rechaza, incluso al gallardo Anfriso, «a quien el cielo, / con mano poderosa, / prodi[gó] [un] cuerpo y alma / [dotado] en gracias todas» (vv. 438-441):

*Todas por él se mueren,
y yo, todas las horas,
le mato con desdenes,
de amor condición propia:
querer donde aborrecen,
desprezcar donde adoran. (vv. 462-467).*

Como Dido que, después de muerto su marido Siqueo, «tenía el corazón tranquilo y desacostumbrado de amar»; luego el fuego amoroso la devorará hasta destruirla. Tisbea pagará también esa libertad de la que presume: el amor de don Juan será como «caballo griego / que el mar a mis pies desagua, / pues venís formado de agua / y estáis preñado de fuego» (vv. 616-619). Como el caballo de madera, repleto de guerreros, acabó con la inexpugnable Troya, don Juan con el fuego amoroso destruirá a Tisbea. Ella ya no tiene libertad, ya se siente ajena de sí misma, le dirá a su amado: «El rato que sin ti estoy, / estoy ajena de mí» (vv. 916-917).

Es la primera que se advierte a don Juan de que hay un plazo -la vida acaba- y un juez, y Tisbea lo hace desde el amor: «Advierte, / *mi bien*, que hay Dios, y que hay muerte» (vv. 945-946). Don Juan es la segunda vez que replica con su «¡Qué largo me lo fiáis!»; poco antes se lo ha dicho a Catalinón cuando éste le amenaza incluyéndolo en un plural transgresor: «Los que fingís y engañáis / las mujeres de esa suerte, / lo pagaréis [en] la muerte» (vv. 904-906). Don Juan cree que el tiempo está quedo ⁽⁸⁾ mientras él avanza por la vida a velocidad de rayo, es «de aire» -frente al «convidado de piedra»- como dice F. Rico ⁽⁹⁾; será el «condenado por confiado», como han subrayado los estudiosos ⁽¹⁰⁾, cree que le queda siempre mucho tiempo y que podrá, por tanto, arrepentirse.

Tisbea se lanza al mar gritando: «Fuego, zagales, fuego, agua, agua, / amor, clemencia, que se abrasa el alma.» (vv. 1046-1047), que ha sido el estribillo de su último parlamento. Del mar salió el hombre que la abrasó, y en él busca el fin de ese incendio que la devora. Tisbea se refiere al «falso huésped» como «nube que del mar salió / para anegar mis entrañas» (vv. 1012-1013), porque Eneas llega a Cartago envuelto en una nube -obra de su madre, Venus- que le protege de ser visto. La diferencia entre Eneas y don Juan es que éste no tiene objetivo divino alguno que cumplir; se salta las normas sólo por burlarse, es «el burlador», y no es «piadoso», no teme a Dios. Y curiosamente ha dejado mucha más honda huella.

Cuando reaparece Tisbea, en el tercer acto, es sólo una sombra de ese personaje trágico, que resucita teatralmente -la habrán salvado los pescadores- para integrarse en el cortejo que pide justicia al Rey de los desmanes del libertino.

El fuego que la consume, el «fuego» que abrasa su cabaña (que desempeña el papel de la cueva en la que se refugian Eneas y Dido), aparecerá al final de la obra destruyendo al héroe, redimiendo a las mujeres y al mundo de tal seductor y quemando la capilla de la última cena. También le parece al marqués de la Mota que arde como Troya la casa de doña Ana por la luz de las hachas que la iluminan: «Desde aquí parece todo / una Troya que se abrasa» (vv. 1625-1626). Son distintos fuegos, pero la función referencial es

evidente, ya lo subraya Francisco Ayala: «Don Juan pasa por el mundo como un incendio devastador. "¡Fuego, fuego!", grita Tisbea cuando el Burlador huye, y al fuego irá a parar don Juan, al sumirse, por fin, en el sepulcro profanado.» ⁽¹¹⁾

3. LOS AVISOS

A lo largo de toda la obra y por encima de la estructura marcada que la organiza, resuenan los avisos. El autor crea con ellos una preparación continua y difusa del final, y al mismo tiempo se va gestando una atmósfera de inquietud, contrapunto magistral al tono burlón, de juego perverso que lleva a cabo impunemente el Burlador, apoyándose en su inmenso poder de seducción y en la protección social que la posición de su padre le da.

El «plega a Dios que no mintáis» de Tisbea se unirá a las advertencias a don Juan de Catalinón, de Tisbea, de su propio padre, que se coronan con su «¡Qué largo me lo fiáis!». Y frente a esos avisos, la seguridad de don Juan en su oficio de burlador: «Si [el] burlar / es hábito antiguo mío» (vv. 894-895), o su mote en boca de su criado («el gran Burlador de España») y que él asume:

*Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor. (vv. 1307-1311).*

A los avisos se les unen los presagios. Batricio, el novio labrador, insiste reiteradamente en la condición de mal agüero que tiene la presencia de un caballero en sus bodas; y llega a decir que «el demonio le envió» (v. 1750) ⁽¹²⁾. Catalinón advertirá a don Juan que no es bueno un martes para casarse -como dice el refranero popular- (vv. 2715-2717).

A esos avisos y presagios se les juntan, como sinfonía coral que se escapa por la urdimbre de la acción, las canciones intercaladas, que subrayan el conflicto o el tema, como era uso teatral. Al final se funden, y las canciones que se oirán como fondo en las dos cenas fúnebres con la estatua del Comendador serán la cara y la cruz de la suerte de don Juan; primero, su desmesurada seguridad en el plazo supuestamente lejano:

*Si [este] plazo me convida
para que [serviros] pueda,
pues larga vida me queda,
dejad que pase la vida.
Si de mi amor aguardáis,
señora, de aquesta suerte,
el galardón [a] la muerte,
qué largo me lo fiáis. (vv. 2454-2461).*

Y después, la advertencia del error, que es anuncio del castigo:

*Advertan los que de Dios
juzgan los castigos [tarde],
que no hay plazo que no llegue,
ni deuda que no se pague. (vv. 2795-2798).*

En *El caballero de Olmedo*, el aviso se concentra en una escena; en *El burlador de Sevilla*, resuenan en todas partes. La estructura de canon musical que se superpone a la organización trabada del texto con paralelismos manifiestos da una fuerza innegable a ese discurso vital del personaje desmesurado.

4. EL ENREDO. LA BURLA

Muchos de los comportamientos de los personajes de la obra son propios más de comedia de enredo que de drama. Don Pedro, el tío de don Juan, miente para esconderle y así salvar él su posición privilegiada junto al Rey; y su mentira viene precedida de la reflexión que muchas veces se antepone a la invención de una traza en la comedia de enredo: «Industria me ha de valer / en un negocio tan grave» (vv. 75-76) ⁽¹³⁾.

La historia que inventa se parece a las que sabe componer con maestría el mentiroso don García de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (vv. 125-151); incluso con una comparación exagerada: «Cuando salieron / por esa vecina puerta, / le hallaron agonizando / como enrosacada culebra.» (vv. 137-140). Y la deshonrada dama, la duquesa Isabela, calla y acepta el embuste porque le importa: «Mi culpa / no hay disculpa que la venza, / mas no será el yerro tanto / si el duque Octavio lo enmienda» (vv. 187-190). Actúa como si dama de comedia de enredo se tratara ⁽¹⁴⁾.

El trueque continuo de parejas que hace el Rey según le conviene (porque tanto casa a don Juan con doña Ana como con la duquesa Isabela) y el arreglo rápido final, en donde todos se acomodan a sus puestos para el desenlace de la obra, no puede leerse desde la discutible moralidad, sino desde las convenciones teatrales: es final de comedia de enredo.

Don Juan no es sólo un tracista, va mucho más allá y es un burlador. Va de burla en burla: «No se escapa / nadie de ti» le dice Catalinón; adora el trueque: «El true[co] adoro.» (vv. 1541-1542). Como dice F. Ayala, «para él lo importante es la burla en sí misma» ⁽¹⁵⁾. Finge ajenas identidades, amparándose en la oscuridad y en una capa de color. Urde trazas: dice a Batricio que ya había gozado a Arminta, y a ésta que Batricio la ha olvidado. En un solo caso, enamora con su valor y gallardía. Tisbea ve cómo salva a Catalinón, lo tiene desmayado en sus brazos y nos lo retrata: «Mancebo excelente, / gallardo, noble y galán» (vv. 582-583) ⁽¹⁶⁾. La burla vendrá por su partida -huye con las propias yeguas de Tisbea-, por no cumplir la palabra dada a una mujer; y su castigo se ejecuta al mantener la palabra dada a un hombre ⁽¹⁷⁾; cumplir la promesa al Comendador de piedra y acudir a la cita lo precipitará a su condenación.

La culminación de las burlas es la que hace a su amigo, el marqués de la Mota, compañero de correrías prostibularias -«burla al burlador» ⁽¹⁸⁾ y tomo la expresión de Galdós en su *Tristana*,

le hace creer que hace «un perro muerto» (acostarse con una prostituta y no pagarle después) y, bajo su capa de color, irá a ocupar su puesto en la cama que el Marqués anhela, la de doña Ana.

No le queda más que la blasfemia: se ríe del epitafio del sepulcro del Comendador: «Aquí aguarda del Señor / el más leal caballero / la venganza de un traidor» (vv. 2310-2312) (él es el traidor que lo mató), y le mesa las barbas -¡máxima ofensa a un caballero!- a la estatua de piedra. Su desmesura es ya monstruosa por gratuita, ofende a quien no puede defenderse precisamente porque él mismo le quitó la vida. Su desenfreno está clamando ya el castigo divino, y el espectador lo sabe. Esa es la intensidad que la obra va acentuando verso a verso hacia el desenlace.

Al mismo tiempo, el contrapunto cómico es muy intenso porque Catalinón tiene un papel destacado ⁽¹⁹⁾. El tensísimo diálogo con la estatua del Comendador viene acompasado por las réplicas cómicas del criado, muerto de miedo ⁽²⁰⁾. Sólo cuando quedan a solas la primera vez se intensifica la fuerza trascendental de la escena; la segunda vez, Catalinón pasará de ser el gracioso a ser testigo de lo que ocurre desde el momento en que el apretón de manos de don Gonzalo transmite a don Juan el fuego que lo abrasa sin remedio y sin tiempo de arrepentirse. Su «No hay lugar, ya acuerdas tarde» es la sentencia definitiva, y no sólo su muerte: su condenación eterna en escena. Ahora sí que el tiempo ya no importa.

Catalinón será el modelo del Sganarelle, censor del *Don Juan* de Molière. Y en su primera réplica larga a don Juan -escena segunda-, hay elementos que reaparecerán en el extraordinario diálogo entre Figaro y su criado de *La Nochebuena de 1836* de Larra, «Yo y mi criado» ⁽²¹⁾. Catalinón reprueba la conducta de su amo y se asombra ante su éxito y su falta total de escrúpulos. Es como el criado del citado don García, de *La verdad sospechosa*, que observa cómo miente un caballero y lo censura, pero al mismo tiempo se admira de su capacidad de fabular.

Catalinón aparece en escena cuando su señor le salva del naufragio y cree que ha perdido la vida en el empeño: «Veo, por librarme a mí, / sin vida a mi señor» (vv. 560-561-568). E incluso en ese trance tan dramático, apunta un chiste escatológico, como gracioso *in extremis*. Pero será el primero -como dije- que le advertirá a don Juan de los peligros de su conducta: «Los que fingís y engañáis / las mujeres de esa suerte / lo pagaréis [en] la muerte» (vv. 904-906). En la última cena en la capilla, en medio de la atmósfera de ultratumba, mezclará su pavor a sus chocarrerías: miedo y risa, espléndida combinación para el gozo del espectador.

El Labrador Batricio está rozando con su actuación la figura del bobo. Deja que don Juan ocupe su sitio en la comida de sus bodas y cuenta, en el parlamento que inicia la jornada tercera,

cómo el Burlador no sólo le impide hablar con su esposa, sino también comer. Nos da de sí una imagen burlesca, que lleva a la risa:

*Pues el otro bellacón,
a cuanto comer quería,
«¿Esto no comé[is]?», decía,
«No tenéis, señor, razón».
Y de delante al momento
me lo quitaba. [...] (vv. 1875-1880).*

Intuye además lo que va a ocurrir:

*[...], ¿mas que a dormir
se ha de ir también, si porfía,
con nosotros, y ha de ser
el llegar yo a mi mujer
«grosería, grosería»? (vv. 1886-1890).*

La repetición del estribillo «grosería, grosería», el llamar «bellacón» al que lo humilla y ridiculiza le quita dramatismo a ese personaje y acentúa su comicidad. La conducta abusiva de don Juan no encuentra resistencia alguna en este villano bobo; el público, que lo ve, se ríe.

5. FINAL

Esa mezcla entre dos extremos sigue funcionando en la obra, proteica⁽²²⁾. Entre la chanza y la suma trascendencia, entre el juego del enredo y el castigo ejemplar. La atracción del más allá en

escena, con una estatua que cobra vida⁽²³⁾ -y el público puede aceptar el prodigio, casi podríamos decir que está en su horizonte de expectativas- para tener un cara a cara con ese personaje que ha hecho de la seducción un juego, y de la burla su propósito existencial. El recuerdo literario del episodio de Eneas y Dido en una pastora desamorada -épica sobre fondo pastoril-, pero también la presencia del mundo prostibulario sevillano en la conversación de don Juan y su amigo, el marqués de la Mota.

Y un final trágico, la muerte y condenación del protagonista en escena. Su «muerto soy» es coronado por la sentencia del Convidado de Piedra: «Esta es justicia de Dios: / quien tal hace, que tal pague» (vv. 2839-2840). Pero en seguida se reinstaura la armonía social con la sucesión de matrimonios acordados. No hay dolor, no hay lamentos: «la causa es muerta, / vida de tantos desastres» (vv. 2927-2928). Todo está como hubiera estado si ese vuelo del personaje no hubiera derribado todas las damas del tablero. Muerto y condenado, no hay más que poner otra vez todo en pie... y bajar el telón. Detrás queda una obra de gran eficacia dramática y un don Juan inmortal. Su gloria -más que la de la dama que la inicia- es una verdad; sus razones son muchas.

NOTAS

1. Sigo la edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reichenberger, 1987. Tiene en cuenta *Tan largo me lo fiáis*; atribuye la obra a Andrés de Claramonte. Dejo a un lado el problema no resuelto de la autoría.
2. Vid. María del Pilar Palomo: «La lexicalización de un mito» en VV.AA.: *El mito de don Juan, Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 1988, pp. 17-24.
3. Así lo llama Francisco Rico: «La salvación de Don Juan» en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 246.
4. Dice F. Rico: «Una de las virtudes más eminentes de "Tirso" está a todas luces en la capacidad de construir una trama perfectamente trabada y a cada paso más apasionante a partir de una serie de unidades menores con llamativa entidad propia.» (p. 255).
5. Aurora Egido subraya cómo «*El burlador de Sevilla* se articula, para destruirlo, en torno a la dialéctica establecida por el tópico del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Para Tirso, la idealización del campo es puro trasunto poético. Los hechos demuestran no sólo la debilidad de las aldeanas que sucumben a bajos juramentos y promesas, sino la connivencia de los rústicos en el proceso de degradación que un caballero ha podido introducir en el curso de sus vidas» en «Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla)», *Iberoromanía*, 26, 1987, p. 28.
6. Marc Vitse apunta su relación: «Es patente la relación entre Tisbea y Troya, entre las Troyas vulnerables del honor y el Burlador de Sevilla, nuevo Eneas y nuevo Héctor» en «La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, 2, 1978, p. 27. Los editores aclaran en notas las referencias precisas, pero no insisten en el paralelismo de todo el episodio. A. Prieto parte de esta relación con el mito para argumentar a favor de la autoría de Tirso: «Con su ascendencia en Dido y Eneas, me parece clara, por ejemplo, la vinculación entre Tisbea y la condesa Ninfa, seducida y de inmediato abandonada que protagoniza *La Ninfa del cielo*, aunque se trate de argumentos distintos» en introducción a su edición de *El burlador de Sevilla*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 29.

7. John E. Varey: «Crítica social en *El Burlador de Sevilla*» en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, p. 149.
8. Como dice Mario F. Trubiano: «En la sexta escena [de la segunda jornada], don Juan ve y reconoce perfectamente la condición caduca de la realidad y del tiempo. Pero cree que esa realidad y ese tiempo no le afectan a él; se siente y cree estar encima de todo eso» en «"El Burlador", herejía y ortodoxia de una existencia desdoblada», *Revista de Literatura*, XLII, 83, 1980, p. 48.
9. «Por definición, los amoríos del conquistador son múltiples y breves, y lo obligan a mudar continuamente de paisaje, a cruzar como un vendaval por cien lugares, a andar siempre en movimiento. [...] Para que la lección fuera más impresionante, don Juan tenía que ser de viento, y el convidado, en efecto, de piedra» (p. 247).
10. R.M. Hornedo: «El condenado por desconfiado», *R. y F.*, CXX, 1940, p. 186; Francisco Ayala: «Burla, burlando...» en *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1989 [1961], p. 294; Mario F. Trubiano: «"El Burlador", herejía y ortodoxia de una existencia desdoblada», art. cit., p. 53.
11. «Burla, burlando...», cap. cit., p. 302.
12. Catalinón lo confirma: «¡Desdichado tú, que has dado / en manos de Lucifer» (vv. 1801-1802). Aurora Egido ha analizado muy brillantemente, en «Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla)», «el carácter luciferino de don Juan»; aunque mi lectura se aleja de la trascendencia que supone esa identificación absoluta; diría, en cambio, que sí tiene destellos luciferinos, porque su seducción y su maldad remiten a Lucifer.
13. Bien es cierto que también don Álvaro de Atayde dice «Sólo por tema la he de ver, / y una industria he de buscar» en *El alcalde de Zalamea*. La traza del indigno personaje iniciará el camino hacia la tragedia.
14. Aurora Egido habla del «final feliz de comedia», aunque en nota añade: «El desenlace tragicómico, doble, es, sin embargo, semejante al de muchas tragedias calderonianas. Como en *El médico de su honra*, el final resulta muy ambiguo. Tras la muerte trágica de un personaje, las bodas convencionales restauran -de un modo poco convincente para el espectador moderno- el orden roto en los inicios de la obra, como pedían los finales de comedia, por destino genérico», art. cit., p. 20.
15. *Ib.*, p. 297.
16. Su seducción se pone de manifiesto cuando la duquesa Isabela, a pesar de lo ocurrido, cuando lo ve (según cuenta don Juan a Catalinón), le recibe: «El rostro / bañado de leche y sangre, / como la rosa que al alba / [revienta la verde cárcel.]» (vv. 2704-2707). Y el rubor no es indicio, precisamente, de ira.
17. Al darle la mano, gesto que remite a las veces en que dio la mano «de burlas» a las mujeres. F. Rico lo subraya: «Don Juan, pues, se precipita en los infiernos con una simple vuelta de hoja, al ponerse del revés la estampa que contemplábamos en la primera escena y recogerse con otro significado el ademán físico y moral a que nos tenía acostumbrados» (p. 256). I. Arellano indica cómo «el motivo "dar la mano" ha sido interpretado como aplicación del principio vindicativo de la "counter passion"» -y aclara en nota: «es decir, aplicar al pecador un castigo correspondiente al pecado cometido, como en el Infierno de Dante»-, «sin duda cohesiona con su reiteración la estructura de la comedia» en introducción a su edición de *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Austral, 1991, p. 24.
18. I. Arellano lo subraya: «el engaño sufrido por Mota se puede analizar como otro caso más de "burlador burlado"», ed. cit., p. 23.
19. A. Rodríguez López-Vázquez dice: «La importancia del criado gracioso se revela ya en su mera presencia textual, muy superior a la de los graciosos habituales (Catalinón tiene a su cargo más de cuatrocientos versos), y su entidad escénica: aparece en todas las escenas previas a las seducciones, y en las dos escenas con la Estatua» en introducción a su edición de *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1997⁹, p. 51.
20. Aurora Egido lo destaca y afirma: «La comedia filtra sus burlas por entre la sublimidad trágica y la risa de Catalinón perdura, liberadora, incluso más allá de la muerte de don Juan», art. cit., p. 31.
21. En «[...] pero a los que arrebatan el sosiego de una familia seduciendo a la mujer casada o a la hija honesta [...] a éstos ni los llama la sociedad criminales ni la justicia los prende. [...] tú acaso eres de esos criminales y hay un acusador dentro de ti, y ese frac elegante, y esa media de seda, y ese chaleco de tísú de oro que yo te he visto son tus armas maldecidas» podría haber huella del más sincero parlamento de Sganarelle a Don Juan: «Pensez-vous que pour être de qualité, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré, et des rubans couleur de feu (ce n'est pas à vous que je parle, c'est à l'autre), pensez-vous, dis-je, que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis, et qu'on n'ose vous dire vos vérités?». M.J. Larra: *Artículos de costumbres*. Edición de L.F. Díaz Larios, Madrid, Austral, 1998, p. 476.
22. H. Brioso destaca otra mezcla en la obra: «El drama nace de la combinación del ágape macabro con el desarrollo extenso de la figura de un disoluto mujeriego» en introducción a su edición de *El burlador de Sevilla*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 19.
23. Francisco Rico subraya esa atracción: «Claro está que en ese final el ingrediente que encandilaba al público eran las intervenciones del convidado de Piedra, la estatua de don Gonzalo de Ulloa, comendador de la orden de Calatrava», ed. cit., p. 256.