



PLANETA

CLÁSICO

EL BURLADOR DE SEVILLA

TIRSO DE MOLINA

EDICIÓN DE IGNACIO ARELLANO

Colección Planeta Lector

Diseño de colección: departamento de diseño Grupo Planeta

© 2012, Tirso de Molina

© Espasa Libros, S. L. U., 1939, 1989, 2007, 2010

© 2012, Editorial Planeta Colombiana S. A.

Calle 73 N.º 7-60, Bogotá

ISBN 13: 978-958-42-3051-5

ISBN 10: 958-42-3051-4

Primera impresión: junio de 2012

Segunda impresión: diciembre de 2014

Tercera impresión: febrero de 2016

Cuarta impresión: junio de 2017

Impreso por: Carvajal Soluciones de Comunicación S. A. S.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, sin permiso previo del editor.

Biografía

Fray Gabriel Téllez nació en Madrid en 1579 o 1584 (ambas fechas aparecen en su biografía). Siendo muy joven ingresó en la Orden de la Merced y estuvo en América de donde regresó a los dos años para vivir largo tiempo en Toledo, donde fue Superior del convento de los Mercedarios. Se dio a conocer como escritor de comedias con el seudónimo de Tirso de Molina, pero denunciado por su labor teatral dejó de escribir durante diez años. Cultivó todos los géneros en uso en su época y sus obras pueden dividirse en autos sacramentales, comedias religiosas, comedias de historia nacional, comedias de carácter, comedias de intrigas, las grandes creaciones dramáticas y obras en prosa. El elemento relevante de su teatro es la creación de caracteres psicológicos, especialmente femeninos, y el uso de una mayor naturalidad. En su obra abundan los paralelismos entre la vida temporal y la eterna, entre la vida religiosa y mundana, entre amores místicos y profanos. Sus dos obras más conocidas son *Don Gil de las calzas verdes* y *El burlador de Sevilla*. Muere en Almazán (Soria) en 1648.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN de Ignacio Arellano	9
Nota preliminar	9
La génesis del <i>Burlador</i> y la «Leyenda de Don Juan» .	11
Organización dramática del <i>Burlador de Sevilla</i>	15
Los personajes de la comedia	29
Notas escénicas	51
Final	54
En torno al texto de la comedia. Transmisión, autoría y fecha	55
Mi edición	60
APÉNDICE TEXTUAL	63
BIBLIOGRAFÍA	71

EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA

Jornada primera	79
Jornada segunda	125
Jornada tercera	159

INTRODUCCIÓN

Para mi suegro, Dionisio Torres, empeñoso transeúnte de las sendas literarias áureas, explorador pertinaz del vocablo acendrado y batallador incesable de la buena lengua que señoreó el manco de Lepanto.

NOTA PRELIMINAR

El discreto lector tendrá en cuenta que la presente no pretende ser una edición crítica del BURLADOR DE SEVILLA. No hay lugar, por tanto, en estas páginas para las complejas discusiones textuales que de la existencia de la versión titulada *Tan largo me lo fiáis*, y las deturpaciones de la príncipe del BURLADOR podrían derivarse y que ya han producido numerosas aportaciones de la crítica. Aportaciones que, dicho sea de paso, también es imposible citar y comentar aquí. Lo mismo quiero apuntar respecto de las notas explicativas, que se han redactado sin hacer explícita la documentación justificativa ni acumular textos paralelos, etc., que sería la corriente en una edición crítica. Más adelante

indico con brevedad mis criterios editoriales y la procedencia del texto que ofrezco de la comedia.

Cuestión muy debatida en los últimos tiempos es la de la autoría, sobre todo en numerosos trabajos del profesor Alfredo Rodríguez López-Vázquez, que ha defendido con gran despliegue de argumentos la atribución a Andrés de Claramonte.

En todos estos problemas intentaré describir aproximadamente el «estado actual de la cuestión» de modo muy somero. El lector interesado podrá completar los materiales y revisar las diversas opiniones de los estudiosos en la bibliografía esencial que recojo, y en lo que respecta a las cuestiones textuales y de autoría muy particularmente en los trabajos de Xavier A. Fernández, Don W. Cruickshank y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. La bibliografía sobre el tema de don Juan es inabarcable y crecen sin cesar. Los acercamientos críticos arrancan de interpretaciones muy variadas y a veces contrarias: don Juan aparece así como un arquetipo de hombre viril (Ortega), un inmaduro de sexualidad poco diferenciada (Marañón), un vengador de su complejo de Edipo y su incapacidad para amar, un rebelde social y metafísico de dimensiones heroicas o un señorito andaluz fiado en la posición de su familia para cometer sus abusos. Esta interpretaciones y otras muchas con sus peculiares matices afectan al arquetipo «don Juan», que a su vez influye en la lectura particular que la crítica viene haciendo del BURLADOR. En los trabajos de Weinstein, Feal Deibe o Arias se hallará abundante documentación sobre los avatares de don Juan y algunas interpretaciones modernas (psicoanalíticas sobre todo) de variado interés. En las páginas que siguen me limito a presentar las líneas fundamentales del BURLADOR DE SEVILLA. Daré algunas referencias bibliográficas mínimas (sus datos completos se encuentran

en la Bibliografía) que considero esenciales o especialmente ilustrativas de mi comentario, lo cual no significa que mis observaciones no deban mucho a otro corpus crítico muy abundante, que no siempre citaré por menudo, dada la índole de la presente edición, pero al que me apresuro a reconocer mi deuda.

LA GÉNESIS DEL *BURLADOR* Y LA «LEYENDA DE DON JUAN»

Los estudiosos se han esforzado con empeño digno, quizá, a veces, de mejor causa, en la búsqueda de fuentes o antecedentes, de la vida real y la literatura, para el burlador y su convidado de piedra.

Tradiciones sobre el convidado de ultratumba se documentan por todo el folclore europeo en los esquemas de la doble invitación que Mackay investigó extensamente en su libro de 1943. En estas historias, un hombre, camino de la iglesia, topa con un muerto, alma en pena, calavera o esqueleto, al que insulta o maltrata, haciéndole una invitación burlesca para comer con él. El difunto invita después a su huésped, quien al acudir a la cena macabra recibe un castigo (la muerte a menudo) o se arrepiente, y se salva gracias a alguna reliquia u objeto sagrado que lo protege. En España hay distintas versiones del tema en romances de territorios leoneses y segovianos, estudiados por Ramón Menéndez Pidal, como el ejemplo que sigue:

Un día muy señalado
fue un caballero a la iglesia,
y se vino a arrodillar
junto a un difunto de piedra.

Tirándole de la barba
estas palabras dijera:
«Oh buen viejo venerable,
¡quién algún día os dijera
que con estas mismas manos
tentara a tu barba mengua!
Para la noche que viene
yo te convidó a una cena...».

Las versiones con estatua de piedra (en vez de calavera o esqueleto) parecen exclusivas de la tradición ibérica, a la que también es peculiar el hecho de que el galán que se burla vaya a la iglesia no para oír misa, sino para ver las muchachas hermosas, motivo erótico que podría apuntar al rasgo enamorado de don Juan. Sin embargo, no podemos datar con certeza estos romances, ni podemos estar seguros de que los conociera el autor de la comedia, ni se han descubierto hasta hoy variaciones de fondo sevillano, relacionables con el ámbito del BURLADOR, aunque Menéndez Pidal y Said Armesto piensan que debió de existir una leyenda de ambiente hispalense paralela a elementos narrativos que integran el romancero de León y Segovia.

En cuanto al personaje de don Juan Tenorio, se han sugerido numerosos modelos históricos que supuestamente inspiraron la figura del burlador, como don Miguel de Marañón (niño de pocos años en las fechas probables de redacción de la obra); Mateo Vázquez de Leca (véase Cuartero, «Mateo Vázquez, modelo del Burlador», en *Revista de Literatura*, 35, 1969, págs. 5-38); don Juan Téllez Girón, segundo duque de Osuna e hipotético padre de Tirso según argumentaciones de Blanca de los Ríos, rechazadas hoy definitivamente por la crítica (véase Saint-Paulien, *Don Juan, mito y realidad*, Barcelona, Edisvensa, 1969,

pág. 38); don Pedro Téllez Girón, tercer duque de Osuna (Wade, «Hacia una comprensión del tema», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, pág. 679); don Luis Colón (Palacín, «Don Luis Colón, modelo en que Tirso se inspiró para crear su don Juan Tenorio», en *Hispanófila*, 58, 1976, págs. 435-451); dos oidores que corrían sus aventuras sexuales por Santo Domingo hacia 1606 (Gil Bermejo, «*El Burlador de Sevilla*: posible origen histórico en las Antillas», en *Archivo Hispalense*, 60, 1977, págs. 173-184); el famoso conde de Villamediana, don Juan de Tassis, de trágica muerte y melancólica memoria (Marañón), etc. Demasiados, y ninguno necesario a la creación de don Juan, por más que elementos de vida disoluta, burlas eróticas o insolencias varias se puedan rastrear en estos y otros muchos personajes más o menos coetáneos.

Tampoco faltan candidatos literarios, casi siempre de dudosa importancia, a fuentes del BURLADOR: para Farinelli el germen de la comedia se hallaría en una especie de moralidad representada en 1615 por los jesuitas de Ingolstadt. Otros críticos mencionan como antecedentes de don Juan al Cariofilo de la comedia *Eufrosina* (Jorge Ferreira de Vasconcelos), el Leucino de Juan de la Cueva (*El infamador*), o el Leonido de Lope de Vega (*La fianza satisfecha*) (cfr. Weinstein y Bévotte, citados en la Bibliografía).

Para el motivo del «tan largo me lo fiáis» también se han señalado precedentes folclóricos (Solá Solé, «Dos notas sobre la génesis del tema de don Juan», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 1968, págs. 131-141).

Recientemente, un magnífico trabajo de Francisco Márquez Villanueva («Nueva visión de la leyenda de don Juan») ha vuelto a plantear el problema de la leyenda de don Juan, demostrando la existencia de elementos anterior-

res paralelos al BURLADOR, desde la perspectiva de una Italia llena de influencias españolas, y a partir de los datos que proporcionan algunos pasquines romanos de 1559 y una crónica del carnaval de 1519 en Roma. En las mencionadas sátiras de 1519, contra Giovanni, duque de Paliano (sobrino del papa Paulo IV), se alude a la fábula de un «don Giovan» antonomástico enemigo de la castidad femenina, lo que permite certificar la popularidad italiana de un legendario don Juan seductor en estas fechas. El elemento sobrenatural, que no aparece en la sátira, se manifiesta, sin embargo, en la crónica del carnaval, donde se relata una burla en la que fue ofrecido a nobles y cardenales un convite macabro en una sala negra, ornamentada de calaveras y esqueletos; una cena de ultratumba, en suma, de «notable parecido con los terroríficos banquetes de don Juan» (Márquez Villanueva, pág. 209), con sorprendente desarrollo escenográfico y los mismos elementos fundamentales de la leyenda que se integran en el BURLADOR. Es probable que existiera, pues, una tradición popular del tipo del burlador (en alguna variante con elementos locales sevillanos) que pasó a la península italiana (donde no se documentan estos elementos de modo autóctono) a principios del siglo XVI.

Sea como fuere, el don Juan capaz de engendrar tan larguísima descendencia literaria (véanse los libros de Weinstein y C. Feal, por ejemplo), atravesando en múltiples avatares los siglos y los géneros, nace con EL BURLADOR DE SEVILLA que utiliza, sin duda, componentes previos (sobre todo los relativos al convidado de piedra), pero que encuentra su propia estructura dramática en un grado de creación original sumamente alejado de las fuentes de inspiración.

ORGANIZACIÓN DRAMÁTICA
DEL *BURLADOR DE SEVILLA*

Las aventuras de don Juan en escena comienzan en el palacio de Nápoles, con el engaño de la duquesa Isabela, a la que goza haciéndose pasar por el duque Octavio, galán de la dama. Empieza la comedia con la despedida nocturna del burlador y el descubrimiento de la burla. A los gritos de Isabela llega el rey de Nápoles con su acompañamiento. Don Pedro Tenorio, embajador de España, y tío de don Juan, es el encargado de la investigación, y deja escapar a su sobrino, acusando luego a Octavio, a quien el rey ordena detener, pero al que don Pedro permite también la fuga para evitarse a sí mismo complicaciones. A este primer bloque (vv. 1-374), relativo al engaño de Isabela, sucede una mutación: aparece en la playa de Tarragona la pescadora Tisbea, que en un largo monólogo (vv. 375-516) se vanagloria de su libertad amorosa, hasta que ve entre las olas a don Juan, que acaba de naufragar, lo recoge y se rinde a sus brazos (vv. 517-696). Con una técnica repetida en la comedia, se deja suspenso el episodio de Tisbea para introducir una escena entre el rey don Alfonso de Castilla y el comendador de Calatrava, don Gonzalo de Ulloa (cambian las redondillas a versos endecasílabos blancos, más solemnes). Don Gonzalo informa sobre su misión diplomática en Portugal y en un largo romance elogia la ciudad de Lisboa (vv. 697-876). El rey ofrece casar a la hija del comendador, doña Ana, con don Juan Tenorio. Nuevo regreso al engaño de Tisbea y fin del episodio: don Juan, tras gozar a la pescadora la abandona, robándole sus propias yeguas para la huida, Tisbea se lamenta desesperada (vv. 877-1044) y sus gritos terminan, patéticamente, el acto I.

El acto II se inicia de nuevo en la corte de don Alfonso, a donde llegan noticias de la aventura napolitana de don Juan, y también el fugitivo Octavio, a quien promete el rey la mano de doña Ana (ya que don Juan, ahora, deberá casarse con Isabela) (vv. 1045-1150). Sigue el encuentro de don Juan, Octavio y, luego, el marqués de la Mota, con una serie de conversaciones amistosas (Octavio ignora todavía que es don Juan el causante de sus desdichas), y comentarios sobre las ramerías sevillanas (a quien Mota y don Juan son muy aficionados) que manifiestan la índole moral y la vida disoluta de los dos jóvenes. Por azar cae en manos del burlador un billete amoroso en el que doña Ana cita a Mota para la noche. Inmediatamente don Juan planea una nueva burla (vv. 1151-1420). Una breve entrevista de éste con su padre (vv. 1421-1488) en que el viejo le afea su conducta ante la cínica indiferencia del galán, sirve para resaltar lo reprobable de los actos inmediatos del joven: se dirige a la casa de doña Ana, intenta engañarla haciéndose pasar por Mota (nueva versión del engaño de Isabela en que se había hecho pasar por Octavio), el comendador acude a los gritos de su hija, y en la riña entablada, don Juan lo mata (vv. 1489-1675).

Tras los episodios trágicos anteriores, nueva mutación al ambiente rústico de Dos Hermanas, donde el burlador interrumpe las bodas de Batricio y Aminta, y se dispone a otra aventura (vv. 1676-1814) que queda suspendida hasta el acto III.

El último acto se abre con las preocupadas reflexiones de Batricio, celoso del caballero cortesano que tantas libertades se ha tomado en sus bodas. Don Juan, efectivamente, convence a Gaseno, padre de Aminta, y a la propia labradora, de que está dispuesto a casarse con ella. El fin de la burla no se hace esperar (vv. 1815-2114). Regresa la acción

a las costas de Tarragona, donde Isabela, que viene a España para casarse, encuentra a Tisbea (vv. 2115-2234).

En Sevilla de nuevo, don Juan halla en una iglesia en que se ha refugiado, el túmulo del comendador Ulloa y se burla de la estatua funeral convidándola a cenar, sin hacer caso, igual que en ocasiones anteriores, de los avisos e incitaciones al arrepentimiento del criado Catalinón, cada vez más perentorios. La estatua acude a la posada de don Juan y le invita a cenar en su capilla (vv. 2235-2513). Se intercala otra escena de corte: el rey va ya enterándose de los abusos de don Juan, y las diversas víctimas exigen justicia. Don Alfonso decide, por fin, castigar al burlador (vv. 2514-2662). Pero es tarde; don Juan acude a la cita con la estatua y recibe la muerte y la condenación, hundiéndose en el infierno (vv. 2663-2808). El resto funciona a modo de epílogo: Catalinón narra a los presentes lo sucedido, y el rey dispone las bodas finales en una típica reorganización del caos, no exenta de ribetes ambiguos (vv. 2809-2894).

Desde el punto de vista temático, el asunto que acabo de resumir se estructura en dos tiempos que corresponden a los dos integrantes fundamentales de la obra, expresados en el doble título de «burlador de Sevilla» y «convidado de piedra», es decir:

a) Los engaños de don Juan.

b) Episodios de la doble invitación y castigo por un agente de ultratumba.

La primera parte responde a su vez, como indica Ruiz Ramón, a un molde binario: cuatro mujeres afectadas, agrupadas de dos en dos según la clase social: dos nobles (Isabela, doña Ana) y dos plebeyas (Tisbea, Aminta), y cada engaño en dos fases (burla y huida). Las nobles, apunta Casalduero, representan el elemento «dramático» de la comedia; las plebeyas se distribuyen el ingrediente lírico (Tis-

bea, cuyo discurso y figura teatral evidencian una estilización eglógica culta) y cómico (Aminta, que, también estilizada, remite con mayor intensidad a los modelos rústicos).

En la sucesión de las peripecias, *EL BURLADOR DE SEVILLA* explota certeramente las técnicas del dinamismo y la suspensión, el contraste y las correspondencias, las premoniciones y la ironía dramática. Aunque algunos críticos (como Aubrun) han insistido en la improvisación y el desorden constructivo de la pieza, pocas dudas, creo, puede haber acerca de la sabiduría dramática del autor de la comedia. Casaldueiro, entre otros, advierte, con razón, que la composición del *BURLADOR* es muy rigurosa, y de una eficacia sobradamente probada por el vasto influjo posterior de que ha sido capaz. Si se leen con atención los dos pasajes quizá más denostados, el monólogo de Tisbea y la descripción de Lisboa, se observa que, lejos de ser un postizo sin valor funcional, el elogio de Lisboa (como demuestra Marc Vitse) establece un modelo mítico, ideal, con el que se contrapone la corrompida Sevilla que ofrece al burlador injusta impunidad, proyectando en la obra una profundidad de implicaciones morales y sociales de gran importancia. Permite, además, realzar la figura de don Gonzalo, que tanto protagonismo va a tener en el final, y establece, con su intercalación, una tensa espera que intriga la curiosidad del espectador, antes de culminar el engaño de la pescadora. El monólogo de Tisbea, que introduce el contraste lírico, lo analizaré más adelante, intentando mostrar su pertinencia retórica y su espectacular ironía dramática.

El contraste de ritmos sirve a la variedad y al dinamismo. Recuérdese lo que escribió Lope en el *Arte Nuevo* sobre la cólera del espectador español, que requiere variedad y abundancia de aventuras, sucesos, peripecias y ritmos. Al encendido diálogo amoroso de Tisbea y don Juan sucede la

remansada descripción de Lisboa y de nuevo los gritos desesperados de la pescadora; a los motivos costumbristas de las ramerías sevillanas, el funesto desenlace de la burla a doña Ana; a los sucesos trágicos de la muerte del comendador y disposiciones funerarias, las escenas lírico-cómicas de los esponsales rústicos... El comienzo brusco del drama, *in medias res*, marca ya el tono acelerado que domina el conjunto, subrayado por el constante cambio de escenarios: Nápoles, Tarragona, Sevilla, Dos Hermanas, la corte, la marina, el campo. Don Juan, como vienen señalando los estudiosos repetidamente, es un «vendaval erótico» (A. Castro), un hombre que «no tiene rostro, es movimiento» (Maurel), siempre apresurado, de vertiginosa velocidad (Rogers, Ruiz Ramón). «Esta noche he de gozalla», dice nada más conocer a Tisbea (vv. 684-686). Y tras gozarla parte de inmediato en las yeguas de «pies voladores» (v. 888), que prestan sus «alas» (v. 1022) —nótense las imágenes de velocidad— a la incesante fuga de don Juan.

Esta velocidad responde también a un crescendo en las acciones del burlador, ya puesto de relieve por A. A. Parker en un memorable trabajo sobre la comedia del Siglo de Oro ¹; cada una de las burlas añade una circunstancia agravante más intensa. Comienza engañando en el palacio real a la dama de un amigo; sigue traicionando la hospitalidad de Tisbea, que lo ha recogido extenuado tras su naufragio; suma el homicidio en el episodio de doña Ana; destruye un matrimonio recién efectuado y profana el sacramento en el caso de Aminta. La misma reiteración de las advertencias

¹ A. A. Parker, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Diamante, VI, Londres, 1957, reimpresso varias veces. Está incluido en la antología *Calderón y la crítica*, de M. Durán y R. G. Echevarría, Madrid, Gredos, 1976.

que las víctimas y Catalinón hacen a don Juan eleva progresivamente el nivel transgresor de cada burla, y de su renuencia al arrepentimiento que deja siempre para más tarde (para nunca). No hay, pues, ninguna improvisación azarosa en la organización dramática de *EL BURLADOR DE SEVILLA*. Cada elemento desempeña una función precisa y eficaz. Un complejo sistema de simetrías, premoniciones y correspondencias, paralelas o contrastivas (véase Rogers, «The Fearful Symmetry», pág. 24n y Bibl.), sustenta su desarrollo. No puedo comentar sistemáticamente estos recursos, pero quizá sirvan de muestra algunos ejemplos.

El rey de Nápoles, airado por la profanación de su palacio, pondera, al comienzo de la obra, la fuerza irresistible del amor:

No importan fuerzas,
guardas, criados, murallas,
fortalecidas almenas
para amor, que la de un niño
hasta los muros penetra (vv. 172-176).

y poco después Tisbea (dueña de una choza de paja, no de muros precisamente) blasona de su libertad, haciéndose la «sola de amor exenta» (v. 379) y señora de amor (vv. 455-456). La denuncia de ese precario señorío implicada en esta antítesis (claramente perceptible para el espectador) se refuerza con otras isotopías: Octavio, por ejemplo, llama a la mujer «veleta» y «débil caña» (v. 369), metáforas que expresan su inconstancia y fragilidad: cinco versos más adelante, aparece Tisbea con una caña de pescar en la mano (símbolo metonímico, visual aquí) cuyo valor integra verbalmente en estas sugerencias simbólicas:

quiero entregar la caña
al viento (vv. 479-480).

pues el viento es, a su vez, símbolo de la vanidad y la locura (vv. 495-496) conectado subliminalmente con la imagen de la veleta.

En otro lugar, don Pedro Tenorio, en su hipócrita versión de los hechos, utiliza metáforas mitológicas para referirse al engañador de Isabela (su propio sobrino, como él bien sabe):

A las voces y al ruido
acudió, duque, el rey propio;
halló a Isabela en los brazos
de algún hombre poderoso;
mas quien al cielo se atreve,
sin duda es gigante o monstruo (vv. 291-296).

En realidad, como se manifiesta en el resto del pasaje (véanse los vv. 279-282, 345-354), la ampulosa retórica de don Pedro intenta enmascarar la falsía de sus palabras. Irónicamente, lo que él concibe como mera alusión lexicalizada a los gigantes de la mitología clásica que quisieron escalar el cielo y fueron fulminados por Júpiter (construida sobre la imagen tópica del rey como sol, o dios, palacio como cielo), alcanza un valor premonitorio del posterior desenlace, en el que don Juan se atreve al cielo (no ya metafórico literario, sino religioso) y cae fulminado en el fuego eterno. Irónica multiplicación de sentidos que resulta inasequible a la perspectiva parcial del personaje, pero que el espectador o lector atento, desde su visión global del drama, está en condiciones de captar.

Igual valor premonitorio alcanza el episodio de Tisbea. Su monólogo lírico, muchas veces criticado como inverosímil y pesada digresión, establece el motivo de la desdeñosa que se burla de los pretendientes, necesario para justificar

el castigo de su exceso (sufrir ella misma la burla de don Juan).

Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta,
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas (vv. 1013-1016).

Es difícil, dada la omnipresencia del término Burla y derivados, en el ámbito de don Juan, no interpretar estos versos de Tisbea como un avance premonitorio de lo que espera al burlador por antonomasia: también él acabará burlado. Lo que Coridón dice de Tisbea:

Tal fin la soberbia tiene.
¡Su locura y confianza
paró en esto! (vv. 1039-1041),

se puede fácilmente aplicar a don Juan, otro loco cuya confianza en el «tan largo me lo fiáis» le conducirá a su perdición.

Examinado desde este punto de vista, el engaño sufrido por Mota se puede analizar como otro caso más de «burlador burlado». En efecto, cuando el marqués se dirige a dar un perro muerto (es decir, una burla) a la tal Beatriz (que suponemos compañera de las Evas de la calle de la Sierpe), don Juan le pide que le ceda a él la diversión. Mota, tonto y magnánimo, le traspasa el perro y le presta la capa para que lo dé mejor: don Juan se va, claro, no a casa de la complaciente Beatriz, sino a la de doña Ana, amante de Mota. Pero si el marqués es un burlador burlado, como Tisbea, en esta dinámica de sucesivos errores pagados, todo confluye en la sugerencia del final.