

En torno al *Burlador*: algunas cuestiones críticas y metodológicas

POR

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

La reciente edición del *Burlador* a cargo de Fray Luis Vázquez¹, edición planteada como respuesta a los planteamientos críticos de quien esto escribe², permite ahondar sin duda en algunos problemas críticos que afectan, no sólo al texto de la obra, sino a las cuestiones de método y procedimiento para determinar dos aspectos capitales de la polémica sobre el primer Don Juan: la relación entre *Tan largo* y *El burlador*, y la problemática relacionada con la autoría.

Sin duda estos tres aspectos están muy relacionados, y resulta difícil tocar uno de ellos sin apuntar, directa o indirectamente, a los otros dos. Como la edición de FLV representa un serio y denso esfuerzo por ofrecer nuevos puntos de vista, creo que vale la pena estudiar en detalle en qué medida esos puntos de vista pueden considerarse para la parte menos conflictiva de su empresa: la fijación textual del *Burlador*. Señalaré de entrada que FLV se sitúa en una perspectiva crítica radical en lo que atañe al problema de la prioridad o posterioridad del *Tan largo*. Declara que se trata de un falso problema³, y que basta con ofrecer un texto del *Burlador* adecuado, sin la “ganga crítica” que se ha venido

1 Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Madrid: Revista *Estudios*, 1989.

2 Ver: Andrés de Claramonte y *El burlador de Sevilla*. Kassel: Edition Reichenberger, 1987, y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla*: Kassel, Edition Reichenberger, 1987.

3 *Ibíd.*, nota 1. Ver pág. 47: “a mi juicio se trata de falsos problemas, por eso no tienen solución”.

acumulando y que impide entender algunos pasajes difíciles, para deducir que *Tan largo* es una refundición hecha a partir de la propia edición *princeps*. Se trata de una postura arriesgada críticamente, pero que es perfectamente admisible. La tarea de la crítica, a la vista del texto ofrecido por FLV, debe ser ahora desentrañar si los resultados a los que llega el editor son lo suficientemente claros textualmente, si son o no superiores a su alternativa, y si esa postura crítica, atinada o errónea, tiene implicaciones para resolver el resto de los problemas.

El resultado a que llega FLV es, siguiendo su propia exposición, que “sin duda el editor sevillano estuvo poco cuidadoso en esta edición. Acaso el manuscrito no estaba en el mejor estado. Pero (...) no hace falta recurrir a un “memorión desmemoriado” (Rosa Lida-Xavier A.F.), ni a “errores de copia al oído y a la vista, copia de Figueroa, añadido de pasajes y correcciones en la edición *princeps* de Sande (Alfredo R.), para explicar estas desafortunadas erratas. Mientras Xavier A.F. tiene que modificar y enmendar más de 200 versos de la *princeps* (...) en esta edición se contabilizan unas 70 erratas...”⁴.

Obviamente, si los resultados que ofrece FLV son fiables, estamos ante una inestimable aportación crítica, ya que Xavier A. Fernández, editor del *Tan largo* y del *Burlador*, es, al igual que FLV, partidario de la hipótesis de que TL es una refundición tardía. Lo que los diferencia es que Fernández admite la necesidad de un texto manuscrito común a ambas ediciones, para explicar los pasajes en que TL mejora al *Burlador*. En este sentido FLV es absolutamente radical: su propuesta lleva a su último extremo la hipótesis inicial de Cotarelo⁵, y descarta cualquier enmienda a la *princeps* que pueda venir de TL.

La aportación crítica de reducir hasta sólo 70 los errores de impresión es, además, innovadora en grado sumo, ya que el mismo editor del *Burlador*, Francisco de Lyra, introduce en el texto de *Celos con celos se curan* editado en la Primera parte, unas 250 erratas.

Para conseguir esta sustancial rebaja en el hábito editorial de Lyra y Manuel de Sande, FLV parte de dos principios críticos que tienen, para él, valor axiomático: el problema de la prioridad o posterioridad de TL es “un falso problema”⁶; basta con hacer “una lectura ingenua y sapiencial” de la *princeps*, y reencontrar su verdadero sentido; para esta lectura ingenua y sapiencial, FLV se basa, según

4 *Ibidem*, ver pág. 21.

5 Véase la introducción al Primer Tomo de Comedias de Tirso de Molina, Madrid, Bailly & Baillièrre, 1906.

6 No se entiende muy bien la calificación de falso problema para algo que ha estado ocupando a todos los especialistas durante un siglo. Más bien parece un problema auténtico que se ha abordado desde una perspectiva errónea, sin contar con *todos* los datos del caso, ni tomar en cuenta alternativas a la autoría de Tirso.

declara explícitamente en nota, en su “intuición poética”⁷, que le permite ir más allá que los precedentes editores de la obra en la interpretación de pasajes oscuros. Un ejemplo de esto es el pasaje del *Burlador* en que Tisbea se queja ante Isabela. El texto dice:

cuyas pobres paredes desparcidas
van en pedazos graves,
dándole mil graznidos a las aves. (vv. 2161-3)

Copio íntegramente la nota que propone FLV para dejar intacto este pasaje:

Caso típico de verso inteligente, mal interpretado desde Hartz, que corrige, en dos momentos, así “dándoles, mientras, nidos a las aves” (en Yenes) y “dando en mil grietas nidos a las aves” (BAE). Esta última corrección la acepta Castro y seguidores, incluido Oliver. El verso de la *princeps*, que le parece absurdo a Xavier A.F., se convierte en su edición en “graznidos dando mil las locas aves”. Y finalmente Alfredo R. —que imagina que falta una sola letra, perdida “a causa de algún copista”— corrige, cambiando el sujeto de la oración y la belleza de la imagen, *simplemente* así: “dándoles mil graznidos ya las aves”. Pues bien, de nuevo la *princeps* es mejor que sus enmendadores. El poeta es original, y no ramplón: *Son las pobres paredes, que van esparcidas en pedazos graves, las que dan mil graznidos a las aves.* ¡Esta es la inesperada imagen expresiva! Yo veo una bisemia poética: a) el viento, al herir y destrozar las chozas, produce un sonido bronco y desaparible como el graznido: son, pues, a los ojos y oídos del poeta, las paredes —esparcidas en pedazos graves— las que van dando mil graznidos a las aves, que durante la tormenta están calladas en sus escondrijos. b) las ruinas de las chozas después de la tormenta se extienden a lo largo de la costa *dándole mil graznidos a las aves* (ofreciéndoles la ocasión a las aves para reunirse allí con sus graznidos: ¡Las aves se reúnen en las chozas destrozadas para graznar multitudinariamente!)⁸.

Hay que agradecer a FLV el esfuerzo que hace para tratar de entender un párrafo que desde Hartzenbusch ha encontrado serias dificultades. No obstante

7 Véase la nota al verso 2274, donde tras proponer una enmienda a un pasaje oscuro, concluye modestamente: “Creo haber recuperado —con la sola guía de la intuición y del sentido poético— el vocablo exacto y auténtico.”

8 *Ibídem*, pág. 245.

esta ingeniosa interpretación tiene varios problemas, el primero de ellos gramatical. Si realmente *a las aves* fuese el objeto indirecto de esta construcción, el pronombre enclítico tendría que ser *les* y no *le*, lo que implica que, como mínimo sí hay un error en el verso que FLV trata de mantener intacto. Por otra parte, y en cuanto al fondo de la metáfora, FLV, que ofrece abundantes ejemplos de diferentes fragmentos de Tirso para apoyar lecciones de la *princeps*, no puede ofrecer ninguno para esta propuesta de la lectura suya. De hecho se ve obligado a recurrir a un pasaje de la *Soledad primera* de Góngora, para acercar algo la lógica —aun la lógica poética— a su interpretación. Sin embargo, en el fragmento de Don Luis no hay, ni paredes, ni graznidos. La metáfora del *muro* para el líquido elemento sitúa el pasaje en otro contexto, y el sistema formal de Góngora, con hipérbaton y zeugma, no se encuentra en el verso “*señas, aun a los buitres lastimosas*”, sino en la rección “*inflamar sus arenas, blanqueadas, con tantas señas del primer atrevimiento señas lastimosas aun a los buitres*”. Cuando FLV propone como colofón de su trabajo: “Es más original la imagen tirsiana que la de Góngora, suponiendo que en él se inspirase: ¡Privilegio de grandes poetas, superar a sus modelos! Compárese: *Dándole mil graznidos a las aves* (Tirso)/ *señas, aun a los buitres lastimosas* (Góngora)”, nos parece que está malentendiendo el texto de Góngora, y que ofrece un verso incorrecto gramaticalmente en *El burlador*. Un procedimiento de verificación textual habría permitido cotejar, si no con Tirso, sí con Claramonte, este verso de lectura dudosa, con este otro impecable, de *El inobediente*, p. 165, segundo acto: *nocturnas aves con graznidos roncos*, y comprobar que los graznidos los dan las aves, y no las piedras.⁹

La edición FLV contiene gran cantidad de ejemplos de este tipo, ejemplos que revelan un desconocimiento de algunos principios metodológicos, no sólo de la crítica textual, sino del trabajo de investigación en general.

En principio, y de manera más o menos clara o explícita, el trabajo crítico se desarrolla de acuerdo con un método que consiste en lo siguiente: a) acopio de datos, b) descripción de esos datos y del modelo teórico seguido en la descripción, c) verificación o cotejo de los datos obtenidos, d) análisis de los resultados, y e) interpretación del análisis en función del marco teórico o documental en que se trabaje. La forma de abordar la edición del *Burlador* que ha seguido FLV pasa directamente del acopio de datos a la interpretación a partir de un principio axiomático: que el autor sólo puede ser Tirso, y que la *princeps tiene que ser anterior al Tan largo*; partiendo de esta suposición expresada de manera apodíctica,

9 El verbo *graznar*, variante sintética de *dar graznidos*, lo usa Claramonte en algunas otras comedias. Cfr. *El valiente negro*, jornada segunda: “que este cuervo a vuestros pies/lo mismo graznando dice”.

FLV se salta lo que propiamente es el trabajo científico: la descripción, verificación y análisis de los datos. Hay que decir en su favor que el acopio de datos es muy amplio y exhaustivo, y que ese mismo corpus documental, tratado de forma más acorde con el método ecdótico, y compulsado de modo más objetivo y razonable con las otras dos hipótesis en liza, sobre la autoría y la prioridad, arroja, como veremos a continuación, resultados muy interesantes, aunque sean opuestos a los que el editor supone. Veamos algunos ejemplos de esto.

Entre las locuciones y modismos estudiados, la mayor parte son usos comunes de todos los escritores de su tiempo, como es el caso de la construcción con pronombre clítico antepuesto (“entre estas cañas *te esconde*”, v. 954) *todo* con valor aracizante (*todo hoy os ando buscando*) *acaso* con valor “casualmente”, etc. Pero hay un uso que llama mucho la atención, porque se encuentra repetido en el mismo pasaje, y además se trata de un pasaje que presenta problemas críticos muy notables: el comienzo del segundo acto. Como se sabe, entre el *Tan largo* y *El burlador* hay una importante variación métrica: en el primer texto todo el pasaje está en octavas reales, y en *El burlador* comienza en endecasílabos sueltos para concluir en octavas. Los dos ejemplos que aparecen están en las octavas, pero en un texto en donde las octavas han sido reelaboradas. No creo ser sospechoso de ningún tipo de prejuicio sobre este fragmento, porque yo mismo lo he dado por bueno en mi edición del *Burlador*, frente a la posibilidad de editar el fragmento según *Tan largo*.

Sigo textualmente la cita de FLV:

5.2. Puesto que “aunque” (1104 y 1108): “*puesto que* el ausencia/ que hicisteis algún daño os restituya” [sic en la edición; en realidad es *atribuya*]. Y también “que *puesto que* Isabela un ángel sea/mirando la que os doy, ha de ser fea”. Este par de usos, en labios del Rey, de esta *locución conjuntiva adversativa* es un rasgo tirsiano innegable. Es rara la comedia en la que no surge, en algún momento de la acción, como un cuño tirsiano, si discreta, revelador. Se ha afirmado que no se hallaba dicha locución en B. Y se equivocaron quienes tal afirmación propagaron. Como se equivocaron asimismo los que aseveraban que no había en B neologismos ni sustantivos yuxtapuestos.

El *Diccionario de autoridades* nos ofrece un par de ejemplos de este uso: “No lo podía hacer, *puesto que* mucho lo deseaba” (Mariana: Historia de España, XIV, cap. 16); porque yo no sé leer ni escribir, *puesto que* sé firmar” (Cervantes, *Don Quixote*, II, cap. 36). Citemos otros casos en comedias de Tirso, que parece no haber estado demasiado presente entre las “autoridades académicas” del siglo XVIII: “de un pedazo de aquel cerro genovés/*puesto que* indiano” (*Por el sótano y el*

torno, 725); “parece que la cabeza/ le han cortado a Doña Inés, /*puesto que el alma respete/su retrato y su dibujo*” (*La villana de la Sagra*, 1457); nueve veces se repite en *La huerta de Juan Fernández*, 305, 891, 1.191, 1.393, 2.256 y 3.428. Lo destaca Berta Pallarés en su edición. Y no es difícil localizar esta locución en *El mayor desengaño*, *El vergonzoso en Palacio*, *En Madrid y en una casa*, *El amor médico*, *La celosa de sí misma...* Realmente Tirso se complace en reiterar sus hallazgos expresivos, en diversos contextos. La presencia de *puesto que* en *El burlador* no podía faltar.¹⁰

Como se ve por la extensión de la cita y del comentario, FLV considera realmente que *puesto que* es “un hallazgo expresivo” de Tirso, y que el mercenario lo repite en diversos contextos. Hemos hecho una cala en una muestra de diez comedias de Tirso, diez de Claramonte, y otras diez de autores diversos (Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Godínez, Luis de Belmonte y Ruiz de Alarcón), que nos parece suficientemente representativa, y en todos ellos aparece la locución *puesto que*, lo que retira valor de atribución. No obstante, la cuestión nos ha parecido especialmente interesante por afectar al problema de la posible refundición, y por contener una cuestión interesante desde el punto de vista de la gramática histórica. Ilustraré el problema con los resultados de la comedia que presenta el sistema gramatical más complejo: *Ganar amigos*, de Juan Ruiz de Alarcón. Previamente haré la observación de que la descripción dada por FLV no parece atinada: es discutible que las dos citas tengan valor *adversativo*, aunque en Tirso si se encuentran usos de *puesto que* con valor adversativo. La descripción correcta de estos dos ejemplos es la de *puesto que*, rigiendo a un subjuntivo: *sea y atribuya*. Está claro que el uso del subjuntivo frente al indicativo es un índice formal determinante de la descripción. Puede discutirse si el valor es *concesivo* o *condicional hipotético* o *concesivo adversativo*, pero no puede discutirse el que rige subjuntivo en ambos casos. Dentro del cotejo que hemos hecho, entre las obras de Tirso está *El vergonzoso en palacio*, y desde luego, ahí no estaba el *puesto que* con subjuntivo, que “no era difícil de localizar”. De las diez obras cotejadas, tan sólo en una, en el *Don Gil de las calzas verdes*, aparece, una sola vez, el uso de *puesto que* con subjuntivo: “si podría el mi doctor/*puesto que fuese de bronce*” (I,310); en II,625 tenemos *puesto que* con indicativo: “*puesto que mi ausencia llora/la diré que tomé estado*”. En *El vergonzoso en palacio* tenemos dos usos interesantes, el *puesto que* realmente *adversativo*, construido con elipsis de verbo: “*puesto que humilde, despierto*” (I,343), y la

¹⁰ Según nota 1, ver pág. 21.

variante *supuesto que* con indicativo: “que *supuesto que* sabéis/las conocidas ventajas” (II,879). Parece claro que gramaticalmente estamos, en conjunto, frente a usos *adversativos*, *consecutivos* y *concesivos*, con formas verbales de tres tipos: elipsis verbal, indicativo y subjuntivo. En principio, el cotejo con *Ganar amigos*, de Ruiz de Alarcón, nos confirma este primer análisis, y nos permite avanzar algunas interesantes observaciones. En esta obra, el conjunto de ocurrencias *puesto que/supuesto que* es de diez:

1. mas *puesto que* no hay hacienda/que iguale a tanta beldad (2,a)
2. *supuesto que* no lo hago/yo por vos, sino por mí (4,b)
3. *supuesto que* he de libraros/me decid quién sois (4,b)
4. que *puesto/que* su poder me acobarde (6,a)
5. que *supuesto que* librarne/prometisteis (7,b))
6. que *puesto que* ya la muerte/de mi hermano sucedió (8,b)
7. *puesto que* ya sucedió/el daño (9,a)
8. *supuesto que* yo conmigo/no ver a Flor proponía (10,a)
9. *supuesto/que* nunca el favor honesto/cuando te quise exceder (21,b)
10. *supuesto que* ya mi error/he confesado (24,b)

Como se ve, tanto *puesto que* como *supuesto que* rigen indistintamente indicativo o subjuntivo, futuro o pasado, cláusulas afirmativas y negativas. En *Ganar amigos* falta sólo la variante de *supuesto que* rigiendo subjuntivo, que encontramos en *El inobediente* de Claramonte: “*porque supuesto que sea/tan grande como le han dicho*” (Acto tercero, fol. 178). Si se analiza la posibilidad de conmutar, y se estudian los contextos de todo este sistema se llega a una conclusión muy sencilla: *puesto que* y *supuesto que* son intercambiables gramaticalmente en todos los contextos. Tienen, eso sí, una diferencia esencial para la métrica: una sílaba de diferencia. Desde el punto de vista lingüístico tenemos un subsistema (que hay que completar con las formas *pues que* y *aunque*) para describir las variantes gramaticales de *adversativas*, *concesivas*, *consecutivas* e *hipotéticas*. En la comedia se usa, seguramente mayor libertad que en la prosa, por efecto de las restricciones métricas. De este sistema global sabemos que terminan por desaparecer *pues que*, sustituido por *puesto que* con indicativo, para las cláusulas consecutivas, y la construcción concesiva con matiz hipotético, de *puesto que* rigiendo un subjuntivo, que es la que aparece en la *princeps* del *Burlador*. Pero en el primer cuarto de siglo, todo el sistema coexiste en todos los autores. Difícilmente puede proponerse como prueba de autoría de uno de ellos. A cambio, lo que sí es cierto es que la fórmula adversativa *puesto que* seguido de un adjetivo o nombre *sí es típica de Tirso*: “*puesto que humilde, despierto*”. Aparece, efectivamente en muchas comedias del mercedario y *no aparece en El burlador*. La crítica de FLV (“se equivocan quienes tal afirmación propagaron”)

es inconsistente, y procede de un análisis incompleto y poco documentado del corpus sobre el que trabaja.

Insisto, no obstante, en que el dato es de interés. Como ya he dicho antes, la fórmula *puesto que* más subjuntivo aparece dos veces en un sólo pasaje, con cuatro versos de diferencia. No he encontrado ni una sola comedia del *corpus* de treinta que he visto en donde se dé esta peculiaridad. En principio podemos plantear la hipótesis de que estamos ante un posible defecto de estilo, y tratar de entender esto desde la óptica de las interpolaciones al texto. La propuesta de Wade y Xavier A. Fernández puede encajar ahí: el texto podría estar interpolado por Claramonte, ya que casualmente el ejemplo de *El inobediente* (con la variante *supuesto que*, en vez de *puesto que*) coincide con una de las dos rimas del *Burlador*: *supuesto que sea/puesto que* Isabela un ángel sea. Lo único que podemos oponer a esto es que Claramonte nunca repite en un mismo pasaje esta construcción. A cambio, la observación sobre una posible interpolación encaja en una sospecha crítica que yo he formulado sobre el modo de reconstrucción textual. Cito la argumentación:

Ya hemos visto que una obra se puede reconstruir bastante bien a base de seis o siete actores principales. En los fragmentos en que hay dos o tres, y cada uno de ellos conserva su parte del texto, el fragmento se recupera con fidelidad... Ahora bien, el análisis de la primera escena de la Jornada segunda tiende a reforzar la idea de que el padre del Tenorio tiene un texto bastante poco fiable, que parece fruto de un rescate a través de su interlocutor. Las bases para sostener esto son las siguientes: hasta la llegada del Duque Octavio, el diálogo entre el Rey y el Tenorio padre se desarrolla en endecasílabos sueltos, frente al uso de octava real en *Tan largo*. Aparece en escena el Duque Octavio, y la forma estrófica coincide: octava real tanto en *Tan largo* como en *El burlador*. Esto apunta al hecho de que las octavas se han reconstruido fácilmente cotejando los textos de Octavio y el Rey. En efecto, el Tenorio padre no interviene en el diálogo, pese a estar presente. Mayor sorpresa tenemos al cotejar ese diálogo previo a la llegada de Octavio. En *Tan largo*, el padre del Tenorio tiene un texto de 23 versos, frente a 17 del Rey. En el fragmento del *Burlador* que corresponde al mismo pasaje, de un total de 30 versos, el rey dice 19 y Diego Tenorio sólo once, en varios de los cuales encontramos incorrecciones evidentes.¹¹

11 Ver "Una escena perdida en *El burlador de Sevilla*", en *Insula*, nº 498, págs. 6 y 7. Véase también la introducción a mi edición de *El burlador de Sevilla* en Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1989.

De acuerdo con esta hipótesis, la anomalía de encontrar en una sola octava real dos veces repetido el mismo esquema sintáctico, cosa que no aparece en ninguna de las treinta comedias compulsadas, se entiende como una interpolación. El conjunto de la primera y segunda escena tiene tres personajes, uno de ellos segundo galán, el Duque Octavio, y los otros dos, personajes de reparto, el padre de Don Juan y el Rey. Si el texto de la *princeps* ha sido rescatado a partir de varios actores principales de la última compañía que representó la obra en su versión definitiva, y que luego pasarían a la troupe de Figueroa, las diferencias se explican a partir de que antes de la aparición del Duque Octavio, esta compañía rehace el texto en endecasílabos sueltos, al no disponer de texto de apoyo para reconstruir las octavas. Con la entrada del Duque Octavio en escena, tenemos una parte de las octavas, lo que corresponde al Duque. El resto se “recupera” a través de actores como Pedro de Pernia, capaces de rehacer lo que falte. Eso sí, transgrediendo las normas técnicas de los dramaturgos mejor dotados. Las pruebas para apoyar esto son bastante claras: los cuatro primeros versos de la entrada del Duque son casi idénticos en TL y en B, con variantes típicas de error de copia (derrotado/desterrado, fácil/feliz). La réplica del rey en B, es parte del texto de TL, como he señalado, y el resto de la octava varía tan sólo en los dos últimos versos, que pueden ser debidos a reelaboración. Es en la octava siguiente, a cargo del Rey, en donde se producen los dos *puesto que* seguidos con subjuntivo. Lo notable es que el primer verso de la octava es idéntico en TL y B, y el comienzo del segundo verso casi idéntico. A partir de ahí las octavas del rey varían, aunque son octavas, como en TL.

Si el texto original es el de TL, y el texto de la *princeps* está reelaborado, la hipótesis de la compañía de cómicos que rescata el texto de manera incompleta (hipótesis formulada por Daniel Rogers) el análisis de este fragmento precisa los límites de esta propuesta: los endecasílabos sueltos que afectan al padre de Don Juan y al Rey procederían de una elaboración muy genérica a partir de la idea de que en esa escena estaban esos dos personajes y que hablaban acerca del problema de Don Juan y sus fechorías napolitanas. Como se sabe, ese fragmento está especialmente deteriorado en la *princeps*. El fragmento siguiente, con la entrada del Duque Octavio, respeta las octavas reales como forma, y se ajusta bastante en lo que concierne a este personaje, aunque los dos últimos versos evidencian que ha habido una reelaboración textual. A cambio, el texto del Rey es un texto reelaborado por la compañía siguiendo la idea que el actor que representa al Duque Octavio puede rescatar a partir de su papel. Como ha apuntado Rogers, un actor suele conocer su propio papel y también la última réplica anterior, a la que debe dar pie para entrar, y la primera réplica siguiente. La réplica final del parlamento del Rey, antes de la entrada de Octavio responde al pareado final de lo que sería una octava real, y la primera réplica del Rey, tras la intervención de

Octavio es idéntica en TL y B. Nótese que esta interpretación que damos es válida para el proceso de transmisión textual independiente de quién pueda ser el autor del manuscrito original. Tan sólo afecta al problema de la transmisión textual en función de la hipótesis dada por Rogers.

Pasaré a analizar ahora uno de los pasajes donde TL y B difieren en variantes de transmisión, a partir de un texto base bastante próximo. Sobre este pasaje, FLV sostiene en su edición que es una prueba más de refundición tardía de TL a partir de un texto impecable, el de la *princeps*. Las dos versiones del pasaje son estas:

<p><i>Tan largo</i> <i>d.Iu.</i> ¿Donde viuen? <i>Mar.</i> En la calle de la Sierpe, donde vês a Adan buelto en Portugues, que en aqueste amargo valle con bocados solicitan mil lebas, que aunque dorados, en efeto son bocados con que las vidas nos quitan.</p>	<p><i>Burlador princeps.</i> <i>d.Iu.</i> ¿Dónde viven? <i>Mot.</i> En la calle de la Sierpe, donde ves anda embuelto en Portugues, Que en aqueste amargo valle, con bocados solicitan mil Evas, que aunque en bocados en efeto son ducados, con que el dinero nos quitan.</p>
---	--

Desde Américo Castro hasta Xavier A. Fernández han tenido grandes problemas para explicar el texto de la *princeps*, que según Castro “es en extremo confuso, sin que quepa utilizar ningún recurso enmendatorio”¹², de modo que se decide por sustituir el texto de la *princeps* por el del *Tan largo*, manteniendo únicamente “*mil Evas*”, frente a “*mil lebas*”. Xavier A. Fernández, en su edición del *Tan largo* apunta que “*levas* serían tributos. Aquellas mujeres son regalos sabrosos que cuestan caro. El dinero es el tributo que impone el placer”¹³. Guenoun sustituye la *princeps* en tres versos, y yo mismo en mi edición del *Burlador*¹⁴ sustituyo íntegro el pasaje, como hace Castro, pero con la advertencia en nota de

12 Ver Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla*, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa Calpe.

13 No termino de decidir, entre TL y B, sobre dónde está la transmisión correcta, en el caso de Eva. Cuando se habla de Adán y de *bocados*, se suele omitir a Eva. Véase el pasaje de *Del rey abajo, ninguno*, vv.769-70: “y mejor provecho os haga/que no el bocado de Adán”. El caso es que siendo “*levas*” equivalente a “tributos”, la idea de que esos *bocados* (la referencia sexual está muy clara en todos los autores de la época) “nos cuestan caros” vale para “tributos”. En cualquier caso hay que hacer ver ambas posibilidades de lectura.

14 Ver *El burlador de Sevilla*. Atribuido a Tirso de Molina. Madrid, Letras Hispánicas, 1990, Ed. Cátedra.

que “hemos preferido esta solución, aun conscientes de que *mil Evas* está muy de acuerdo con el fragmento de la Sierpe y Adán”¹⁵.

Para este pasaje, la edición FLV es, como siempre, radical. Se acepta íntegro el texto de la *princeps*, tildando de “argucioso comentario-justificación” la nota de mi edición, y preguntándose si “¿será tan difícil saber leer?”¹⁶.

FLV sostiene como correcta la lectura de la *princeps* “anda embuelto en portugues”, proponiendo como sujeto de la oración la palabra “gusto”, que aparece cinco versos antes, en la anterior réplica del marqués, y señala que “lo impresentable es la modificación de TL, haciendo a Adán portugués, eliminando a las Evas tentadoras, para poner en su lugar “mil levas” (que no se sabe muy bien de dónde vienen y qué significan) y sofisticando de tal modo el claro texto primigenio, que es todo un modelo de *mal hacer*”¹⁷. Hay que señalar, en primer lugar, que, en este pasaje, mi edición coincide con la de A. Castro en todo, salvo en la lectura “mil levas”, que yo mismo acepto como discutible. En cualquier caso, la Sierpe y la manzana están en el texto, y el bocado también. Esto garantiza la lógica del verso de TL respecto a Adán. El pecado de Adán, simbolizado en el *bocado* a la manzana, es un lugar común de la comedia barroca. En el propio Tirso no faltan ejemplos de la mención de Adán y el paraíso en contexto amoroso. Por ejemplo, en *El vergonzoso en palacio*, II, 653-6, Juana le dice a Antón: “pero que calles te aviso, /y tendrá tu amor buen fin”, y Antón responde: “Ya sé que es mi serafín/ángel de este paraíso; /y yo, si acaso nos siente/seré Adán echado de él”. En Juan Ruiz de Alarcón hay un ejemplo todavía más claro: “El fue *bocado costoso*/más paciencia y al reparo/que *Adán* lo comió más caro, /y a la fe, *menos gustoso*”.

Este ejemplo es de *Ganar amigos*. En *El sastre del Campillo*, Luis de Belmonte también alude, hablando de las ventas y del dinero: “Lo que pondrá de nombres diferentes/con industria y aviso/el falso Adán en este paraíso” (vv. 1288-90). También Vélez de Guevara en *La luna de la sierra*: “que prontas para esto están, /que lo aprendimos de Adán/en el principio del mundo” (III, 814-6). Es Bartola quien habla, de ahí la primera persona del plural refiriéndose a las mujeres. De todas estas citas se deduce que la mención de Adán está directamente relacionada con el episodio de la seducción y los goces del paraíso. Lo notable

15 Véase Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*, Kassel, Edition Reichenberber, 1990.

16 Ver nota 1.

17 Un modelo de “mal hacer” es proponer un texto crítico sin cotejar las lecturas alternativas con otros autores. El cotejo que nosotros hemos hecho pasaba por una verificación en 37 obras de 13 autores distintos, des 1600 (manuscrito de *Los embustes de Celauro* de Lope de Vega, hasta 1626, *La traición contra su dueño*, de Felipe Godínez. El artículo que aquí se está presentando representa un resumen explícito de una parte del método de criba que en su momento nos encontramos necesario hacer público. En cualquier caso parece más fiable científicamente que recurrir a “la intuición y el sentido poético”.

es que Eva no aparece mencionada de manera explícita en ninguna de estas citas, lo que va más bien en el sentido del texto del *Tan largo*, y en contra de la *princeps*. En cuanto a la pregunta que se hace FLV sobre el papel de Adán “vuelto en Portugués”, ya Américo Castro apuntó en nota que *Portugués* en el siglo XVII era sinónimo de “enamorado”, y alude a la nota de Cervantes en el *Persiles*: “por tener casi en costumbre el morir de amores los portugueses”, y a un pasaje de Vélez de Guevara: “desconfía como cuerdo/y ama como portugués”. Estas *ternezas* amorosas reaparecen en muchos textos de la época, desde Vélez y Belmonte hasta Claramonte y Ruiz de Alarcón. No sólo están en Tirso, aunque por cierto, en él abundan también.

A cambio, la propuesta de FLV de leer con zeugma (el gusto “anda envuelto en portugués”, tropieza con la sintaxis: “donde ves/anda envuelto en portugués”. Cuando el verbo *ver* desarrolla un objeto directo oracional en *forma personal*, lleva un complementante *que*, inexistente en el texto de la *princeps*. Habría que explicar también qué significa que “el gusto anda envuelto en Portugués *en aqueste amargo valle*” y tratar de encontrar alguna construcción similar en algún autor de la época. Las construcciones similares con Adán, como se ve, abundan.

Esto nos lleva a otro problema esencial en la edición de FLV: la aplicación mecánica de su convicción de que *Tan largo* tiene que ser obligadamente posterior, le lleva a sostener cosas que el mero cotejo o verificación, bien en Tirso, bien en Claramonte, bien en otros autores, le desmiente de modo rotundo. Es el caso del análisis de la variante *Plega a Dios/Ruega a Dios*. Así el verso 512, en que TL da “ruego a Dios que me oigan” frente a “plega a Dios que me oigan” de la *princeps*, le da pie para sostener la “clara posterioridad” de este giro. Me voy a limitar a dos ejemplos, perfectamente fechados: en *La serrana de la Vera*, manuscrito de enero de 1613, Vélez de Guevara alterna “ruego a Dios que no paréis” (I,879) con “Plega a Dios que no se meta” (I,748); y el propio Tirso en *Don Gil de las Calzas Verdes*, estrenado en julio de 1615, utiliza también “ruega a Dios que no la tenga/pagada” (II,943-4). A cambio, Claramonte, en 1620 (*La infelice Dorotea*, v.2435) utiliza sólo “plega a Dios que entre sus brazos...”, en fecha más tardía. En *De lo vivo a lo pintado* que tiene una estructura métrica similar a *La infelice Dorotea*, aparecen varios ejemplos de *plega a Dios* y ninguno de *ruega a Dios*. Es decir, si Claramonte fuera el autor sólo de la *refundición* que transforma el manuscrito original del *Tan largo* en la forma *Burlador* (hipótesis Wade, compatible con la idea de Xavier A. Fernández), la desaparición de *ruega a Dios* y su sustitución por *plega a Dios* sería un índice interesante de confirmación de qué pasajes habría retocado. Claro que esto también concuerda con la hipótesis de Claramonte como autor del texto de *Tan largo*. Con lo que no concuerda es con la afirmación de FLV. Un análisis detallado de las afirmaciones de FLV y su posterior cotejo con comedias de Claramonte y de sus coetáneos

demuestra la incorrección de las afirmaciones que se vierten en esta edición, tanto en lo que atañe a los supuestos “estilemas tirsianos” como a las conjeturas sobre la redacción del *Tan largo* a partir de la *princeps*. Como la demostración de detalle resultaría interminable, por la cantidad de ejemplos que se pueden aducir, me limitaré al análisis de los que a FLV le parecen *más rotundos*.

Uno de ellos es la expresión “Malhaya la mujer que en hombre fía”, del parlamento de Tisbea, sobre cuya repetición FLV señala: “Es muy significativo el que Tirso, en la segunda de la Santa Juana, reitere semejante estribillo en un contexto similar... será bueno recordar que estos versos fueron escritos en 1613”.

También en 1613, o un poco antes, escribe Vélez de Guevara *La serrana de la Vera*, donde se encuentran estos versos en boca de Gila: “Malhaya, padre, quien fía/de sus mismos pensamientos/de palabras de los hombres” (II, 2100-2). Y unos años antes, en 1609, Andrés de Clamonte adquiere una comedia de Mira de Amescua, llamada *La adúltera virtuosa* (algunos de cuyos motivos utilizará para construir *Deste agua no beberé*, y en donde se encuentran los nombres de Gazeno y Coridón, coincidentes con *El burlador*); en esta comedia encontramos los mismos versos, con idéntica repetición, sólo que alterando el orden de agente y paciente: ¡Malhaya el hombre que en mujeres fía! (I, fol. 4); en 1616, cuando escribe *La casa del tahúr*, el mismo Mira de Amescua repite el estribillo, ampliándolo: “Malhaya el hombre que fía/en la mujer ni en el juego” (vv. 2260-1). Todavía unos años después, en 1624, Luis de Belmonte le saca punta a la cita: “Malhaya la mujer que en sastres fía!” (I, v. 993). También Ruiz de Alarcón, en *El tejedor de Segovia*, usa una ligera variante: “Malhaya, amen,/la mujer que en ellos fía” (II,394-5). Aún en 1626 Felipe Godínez, en el manuscrito de *La traición contra su dueño*, tiene *in mente* el dicho popular: “Y así ninguna mujer/se fíe de ningún hombre”, aunque ya no utiliza la fórmula ¡*Malhaya...*!, que sí utiliza Claramonte en varias comedias. Si hay que buscar un responsable al primer causante de esta epidemia, parece que es Mira de Amescua, cuya obra ha sido fechada por Vern G. Williamsen hacia 1603. Como se ve, los cinco autores cotejados presentan la cita, idéntica al *Burlador*, o con ligeras variantes. En cualquier caso es bueno que FLV haya aludido a esto, pues nos permite precisar uno de los ejemplos de intertextualidad entre Mira de Amescua y Claramonte, que ha usado *La adúltera virtuosa* de un modo bastante eficaz. Probablemente procede de esta obra el retruécano sobre *mar/amar*, a partir de una astuta variante gramatical que Mira de Amescua utiliza para referirse a un personaje:

Rey: Pues id luego a acompañar
al Duque hasta *el mar*, Marqués,
que sois general, y él es
el Príncipe de *la mar*.

Ast. ¿Príncipe de *la mar*? *Rey.* Sí.

La alternancia *del mar* en *de la mar* permite una doble intención en el juego escénico. El oyente percibe una homofonía “del amar/de la mar”, y en la repetición interrogativa, Astolfo, que conoce los devaneos amorosos del Rey, deseoso de la mujer del Duque, se encuentra en la misma situación que el espectador. De la misma comedia es una referencia del gracioso Frisón que recuerda de modo instantáneo el juego de palabras de Ripio en *El burlador*: “A esta mujer allana/ con *dar*, que las vence el *dar*./Eva tomó la manzana/porque supiesse *tomar*”. Recuérdese el texto de Ripio: “Y si no a Isabela *dale*,/a ver si sabe *tomar*”. Como se ve, Claramonte tenía en sus manos desde 1609, un texto bastante apto para reutilizar en diferentes niveles.

Es el caso, por ejemplo, de la construcción de la figura del gracioso. La vía que une *La adúltera virtuosa* con *El inobediente* (comedia en la que Claramonte utiliza las figuras de Coridón y Gaseno con la misma función que en la obra de Amescua) tiene notables puntos de contacto con los pasajes de Catalinón y Ripio en *El burlador*. Hay que señalar que esta es una de las comedias en las que Claramonte utiliza el tema “la mujer/que de los hombres se fía” (fol. 172).

Para terminar con este capítulo, aludiré a dos usos de gracioso que según FLV son “típicos de Tirso”: *necio* y *majadero*. En el primer caso apunta que “es muy frecuente en las obras tirsianas el que un personaje llame necio a otro de categoría inferior” (pág. 116).

Obviamente no sólo Tirso. En *La adúltera virtuosa*, cuando el Rey se dirige al Barón y al Conde les dice: “necios andáis” (fol.4). En 1616, en *La casa del tahúr* el uso tiene dos variantes, de madre a hija y de señor a criado: “Rapaza, no seas necia... ah necia, loca, atrevida”, “no digas, necio, tal cosa” (v. 3101). El uso se encuentra absolutamente en todas las comedias que hemos visto: *El tejedor de Segovia*, de Alarcón: “necio, di” (III, 312), “necio, ya lo sé”, “calla, necio” (I, 318). En *Ganar amigos* también. Godínez también lo usa en *La traición contra su dueño*: “Qué necio estás” (v.309), “muy necio te has persuadido” (v. 750), y en *La reyna Ester*. Otro tanto pasa con Vélez, combinándolo con “grosería”, otra palabra típica del *Burlador* (monólogo de Batricio): “ya fuera necedad y grosería” (Serrana, v. 1514), y en boca de Mingo: “Es de necios y de bestias” (v. 2275) y varias veces en *La luna de la Sierra*. También está en el repertorio de Belmonte, y en el de Claramonte con todas las variantes de uso del *Burlador*: anoto como ejemplo, varias de *El inobediente*: “necia, ¿no eres mi vasalla?” (174,b); “pues di, necio, ¿sobre el agua/había de andar un monte?” (177,a. Es Gazeno quien habla), “Calla, necio, ¿hay cosa igual?” (177,b).

Si el modelo de vindicación utilizado por FLV se atuviera las normas del cotejo, nos ahorraríamos tener que repetir todas estas cosas, tan innecesarias. Sucede que más de las tres cuartas partes de esta edición están basadas en este

procedimiento. Acumular citas del *Burlador* parecidas a otras de obras, ciertas o dudosas, de Tirso. Al final, el lector desprevenido puede concluir que hay una gran cantidad de coincidencias de estilo. En realidad, el mero cotejo con dos obras de cada autor, y cinco autores diferentes, revela que son usos comunes de todos los dramaturgos de la época. Para no repetirme, me limitaré en la voz *majadero* a recordar a Mira de Amescua en *La casa del tahúr*: “yo he sido majadero, pues que vengo” (v.1947), y a Claramonte en *El secreto en la mujer*, tercera jornada: “¿Qué hay majaderos/que llaman gusto a la caza?” y en *La infelice Dorotea*: “y no advierte el majadero/sepultado en su pobreza” (v.1784). Esta última obra es de 1620, y la primera, por al tipo métrico, de hacia 1610.

Otro tanto sucede con expresiones como *Acaso, de espacio, más de*, que FLV da como «locuciones arcaizantes» características del estilo de Tirso. Todas ellas se pueden encontrar en la obra de Claramonte, pero también en la decena de obras de cotejo que hemos estudiado. Incluso, en alguna de ellas, como *La traición contra su dueño* aparecen dos seguidas en un mismo párrafo: “Después me hablaréis *despacio*/que aquí donde *acaso* agora/me encontrasteis, me detiene/cierto negocio” (vv. 1689-92). En *El tejedor de Segovia* las emplea Ruiz de Alarcón en la segunda jornada: “si la fama te ha informado/*acaso* que soy valiente” (II,337), y “quédate aquí, que después/te lo diré más *despacio*” (II,367), en la misma escena, y con los mismos interlocutores. En Vélez de Guevara aparece ya al comienzo de *La serrana de la Vera*: “Estáis de espacio y de buen humor” (I,186).

El problema crítico que se deriva de estos planteamientos metodológicos es que las propuestas de enmienda de FLV se ven dañadas por estos prejuicios, y en ocasiones, le llevan a inventar neologismos inexistentes en Tirso, ni en ningún otro autor de la época, con tal de defender lecciones textuales de la *princeps* que son claras y sencillas en el *Tan largo*, además de estar refrendadas por los usos de los dramaturgos, Tirso incluido. Sólo pondré un ejemplo, que me parece revelador y suficiente: en el monólogo de Tisbea en el primer acto, hablando de Anfriso, el texto de la *princeps* dice: “Anfriso, a quien el cielo/con mano poderosa/prodigio en cuerpo y alma/de todo en gracias todas” (vv.435-8). FLV, basado en la afición de Tirso a crear neologismos, supone que aquí se ha creado el verbo *prodigiar*. Este verbo no aparece en ninguna obra de las más de cincuenta seguras de Tirso. FLV lo hipotetiza como necesario, frente al texto de TL “los cielos dotan”, que parece evidenciar un error de transcripción en la *princeps*, “dotó de” transformado en “de todo”, típico error de copia. La interteórica es proponer un error, bien de copia, bien de edición: “pródigo, prodigio”. Según esto ha de interpretarse “(el cielo) pródigo, dotó de gracias todas...”. El argumento ecdótico para apoyar esto, a partir del corpus de autores cotejados, es muy sencillo: la persistencia del vocablo *pródigo* en el sentido de “generoso, liberal”,

en contextos similares al que nos ocupa. A cambio, en ninguna comedia, ni de Tirso, ni de ningún otro autor, encontramos un neologismo *prodigiar* para suplir al verbo ya existente *prodigar*. Tirso, que efectivamente, es el autor más proclive a crear neologismos, no crea nunca un verbo que sea un doble de otro ya existente. Si hubiera creado “prodigiar” probablemente tendría el significado de “hacer prodigios” crear *prodigiar* cuando existe ya *prodigar*, y en un contexto en donde *pródigo*, palabra frecuentísima en la época, cubre la misma extensión semántica, está en contra de la economía y de la lógica en la creación de neologismos. Habrá que recordar, además, que la mayor parte de los neologismos que crean los dramaturgos del barroco, son de carácter cómico, puestos en boca de graciosos. Una variante similar de este *pródigo/prodigio* es el pasaje de la *princeps* (vv.2214-5) “ y con su capa emprestiste/la traición que le ha infamado”. Aquí quien habla es Catalinón, pero el contexto es dramático, no cómico, y hay una muy sólida razón para rechazar el hipotético neologismo que propone FLV. Veamos primero su argumentación: “*Emprestir*: “prestar, traspasar, ceder”. Es otro bello caso de neologismo tirsiano, a partir del sustantivo *empréstito* o *empréstido* (1495). Adviértase que ya existía el verbo *emprestillar* (1597). Las *abreviadas*, pues, no tienen razón en cambiar “emprestiste” por “emprendiste”, que tan bien le parece a los editores modernos (*sic*: gramaticalmente hay que decir “que tan bien les parece a los editores), incluido Guenoun.” (pág. 250, nota). FLV considera esto como un ejemplo especialmente evidente, pues lo repite en la parte teórica. Un poco más de cuidado en el análisis le habría hecho ver tres cosas: a) Tirso no crea nunca verbos a partir del paradigma *-ir*, b) *Empréstito* y *empréstido* ya son vocablos deverbales, procedentes del verbo *emprestar*, que por cierto Tirso sí utiliza en alguna comedia de nuestro muestreo, y c) un mínimo de cuidado en la elaboración de hipótesis tiene que considerar lo siguiente: de *La fingida Arcadia*, sobre una decena de ejemplares disponibles para el cotejo, Fiorigio Minelli ha podido localizar hasta cinco emisiones diferentes, con correcciones de erratas de una emisión a otra. Del ejemplar de *El burlador* sólo conocemos el texto de la Nacional, R-23136, pero es de suponer que habría más de una emisión. Hay que considerar la razonable posibilidad de que las *abreviadas* hayan utilizado un ejemplar de emisión posterior, con esta errata corregida. Esta misma hipótesis hay que considerarla para otros pasajes en que hay divergencias de lectura.

No creo que valga la pena continuar mostrando otros ejemplos. El objetivo de nuestro trabajo era establecer en qué medida se debe respetar cierto número de precauciones metodológicas a la hora de proponer enmiendas. La edición FLV está fuera de esta norma, y, desde luego está fuera, también, de la tónica general de la investigación y de la crítica, que aconsejan la prudencia y la verificación antes de proponer lecciones basadas en la “intuición poética personal”. Los

problemas que afectan a un texto esencial como *El burlador* son muy complejos, y para lograr una visión liberal del conjunto de factores que se esconden detrás del texto no parece que el camino más adecuado sea considerar equivocados los puntos de vista que no concuerdan con el propio, especialmente cuando el propio procede de insuficiencias teóricas y metodológicas evidentes. Aun así entiendo que hay que agradecer a FLV su empeño por defender sus posturas, ya que del análisis de esas posturas también surge la luz, en un campo especialmente delicado como es el de la crítica textual de esta admirable obra maestra que es *El burlador de Sevilla*.