

TIRSO DE MOLINA Y *EL BURLADOR DE SEVILLA*:
LA HIPÓTESIS TRADICIONALISTA
Y EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Desde los estudios pioneros de Gerald E. Wade (1969) las investigaciones en torno a la autoría de *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla* y los problemas de prioridad textual y cronológica de ambas obras pueden agruparse en dos hipótesis generales: la hipótesis *tradicionalista*, que mantiene a Tirso como autor de la obra original, y la hipótesis *revisionista*, procedente de Wade [1974], que propone a Andrés de Claramonte como autor parcial (Wade) o total (Rodríguez López-Vázquez) del conjunto de las dos fases de transmisión del texto. Distintas propuestas sobre los avatares de la transmisión de la obra tienen también su origen en Wade, primer estudioso que sistematizó una secuencia completa, postulando que *Tan largo me lo fiáis* era el texto original (conforme a la propuesta anterior de María Rosa Lida), que la fase del texto que corresponde al *Burlador de Sevilla* era obra de Claramonte, y que una serie de problemas y errores de transmisión que afectan a la *princeps* del *Burlador* deben corresponder a la compañía de Roque de Figueroa o a alguna compañía de las que representaron el texto antes de 1630, fecha de la fraudulenta edición sevillana (con pie de imprenta de Barcelona y atribución a Tirso de Molina). A partir de esto, Daniel Rogers (1977) propuso tres vías de transmisión posibles, una de las cuales corresponde a la reconstrucción deturpada por la compañía de Roque de Figueroa a partir de un elenco incompleto de actores. En esta línea Ruano de la Haza (1995) ha apuntado, apoyándose en las

diferencias estadísticas entre distintos pasajes de la obra, que el actor encargado del papel de Catalinón es clave en esta transmisión; una propuesta de síntesis (Rodríguez López-Vázquez [2000]) enlaza esta última de Ruano con la anterior de Daniel Rogers. Para la hipótesis revisionista la edición anotada del *Tan largo me lo fiáis* es un punto importante, en tanto que implica la necesidad de resolver los problemas ecdóticos derivados del cotejo *TL/BS* a partir de una crítica filológica de variantes y de una hipótesis complementaria sobre la prioridad. En este sentido la edición anotada de *Tan largo me lo fiáis* hecha por Xavier A. Fernández (1967) corresponde a la hipótesis revisionista en cuanto a la fijación del texto y a la hipótesis tradicionalista en cuanto a la autoría.

Tras las últimas aportaciones de la hipótesis revisionista, procedentes de Rodríguez López-Vázquez en sus ediciones de *El burlador de Sevilla* (2007) y *Tan largo me lo fiáis* (2008), aparecen las propuestas de la hipótesis tradicionalista, básicamente concentradas en Dolfi [2008] y Hunter [2010], que mantienen la propuesta original de un *Ur-Text* perdido escrito por Tirso, anterior a *Tan largo* y el *Burlador* y común ambos en una proporción importante del conjunto del texto. Desde el punto de vista editorial el planteamiento más antiguo de esta propuesta corresponde P. Guenoun [1968] y sus derivaciones posteriores se encuentran en las ediciones de Fray Luis Vázquez [1989] e Ignacio Arellano [1990].

La propuesta de Laura Dolfi tiene su primera sistematización en la traducción italiana de la obra, con el título *L'ingannatore di Siviglia* [1998] y su más reciente culminación con el conjunto de estudios recogidos bajo el título *Tirso e don Giovanni* [2008]. El propósito y la metodología de análisis de Laura Dolfi están reflejados con claridad en el siguiente fragmento de las páginas 12-13 de este estudio:

Nostra intenzione era quella di privilegiare una prospettiva di lettura che escludesse disamine basate su elementi esterni o interni all'opera (rapporti tra i possibili autori, elementi stilistici, rimici, sintagmatici, etc.) ampiamente offerte da altri, per concentrarci piuttosto su quanto rimandava più direttamente alla struttura Della commedia o agli elementi cratterizzanti dei personaggi e delle situazioni. E benché ogni possibili hipótesis interpretativa ci sembrasse in qualche modo consumata, fin troppo conosciuta, riflettendo con più attenzione sulle singole battute e sulle modalità comportamentali del protagonista ci accorgemmo che, se messe in

rapporto con altri personaggi del teatro tirsiano, meritavano di essere riprese ed ulteriormente approfondite.

El planteamiento de Dolfi es, como se ve, ‘temático’; descarta los análisis lingüísticos, los elementos objetivos de relación con otros autores, y lo que, en resumen, podríamos llamar ‘estilística objetiva’, para centrarse en una hipótesis de trabajo que parte de la consideración previa de que la obra original es *El burlador de Sevilla* y que su autor es Tirso de Molina y en función de ello se propone mostrar aquellos elementos del texto, en el plano de la composición de personajes (especialmente los personajes femeninos) que son similares a otros personajes o escenas de obras de Tirso sin disputa de autoría. Obviamente se trata de un planteamiento subjetivo y problemático, ya que considera como demostrado lo que en realidad todavía hay que demostrar (tanto la autoría como la prioridad textual del *Burlador*), pero en principio parece lícito asumir ese riesgo metodológico, si los resultados de sus análisis pueden ser sometidos a la necesaria criba crítica a partir de métodos objetivos.

De forma coherente con su planteamiento basado en la hipótesis tradicionalista, Dolfi utiliza como único texto de referencia la edición del *Burlador* hecha por Fray Luis Vázquez y omite el texto alternativo del *Tan largo* para sus estudios temáticos de los fragmentos seleccionados. En los fragmentos que corresponden al episodio inicial de Nápoles esto plantea un problema, ya que las diferencias son importantes y a veces la *hermenéutica* propuesta por Dolfi sólo puede admitirse si previamente se admite que el texto deturpado del *Burlador* corresponde al presunto original perdido, supuestamente tirsiano.

Infine dichiara la propria nobiltà insistendo sui privilegi che questa comporta, e cioè il diritto di arrendersi davanti a un suo pari:

porque caballero soy,
del Embajador de España.
Llegue, que, solo, ha de ser
Quien me rinda. (I, vv. 43-46).

Ma é soltando quando il due cavalleri rimangono soli sulla scena che lo spettatore percepisce plenamente fino a che punto il giovane aveva ragione a mostrare spavalidamente la sua iattanza, il suo “esfuerzo y brío.

Dentro de la misma hipótesis tradicionalista la edición de William F. Hunter ofrece otro texto diferente para el mismo pasaje:

porque caballero soy.
El Embajador de España
Llegue, que solo ha de ser
Quien me rinda.

El propio autor de las notas de la edición Hunter explica este problema:

43-45 : soy./ El Embajador de España/ llegue *C(compárese TL.)* soy/
del Embaxador de España./ Llegue *B.* [Este trozo muy discutido por los críticos textuales queda completamente claro enmendándose una letra y la puntuación. El incógnito don Juan les asegura que es caballero, y no villano, y actuará como tal peleando hasta la muerte antes que rendirse a un grupo de guardias. Siguiendo todavía el código del hombre de honor, reclama un combate singular.]¹

Estas reflexiones subjetivas no concuerdan si comparamos la interpretación de Dolfi con la edición Hunter. Si don Juan está diciendo que es “caballero del Embajador de España”, está cogiéndose a un derecho de territorialidad para eludir sus responsabilidades penales. Lo más opuesto que hay al código del honor. No dice que vaya a combatir hasta el final como caballero y hombre de honor, sino que se acoge a la jurisdicción del embajador para eludir la justicia del rey de Nápoles. Lo cual concuerda muy bien con la estrategia del desvergonzado burlador.

En realidad las dudas hermenéuticas sobre la interpretación del pasaje y sobre la transmisión del texto, no afectan al texto del *Tan largo*, que, además de ser impecable en la sintaxis y en la medida de los versos, introduce una información omitida en *B*:

SOLDADO: ¡Muere, vil!
DON JUAN: ¿Quién os engaña?
Ved que caballero soy.
DON PEDRO: Rabiando de enojo estoy.
DON JUAN: El Embajador de España
Llegue solo, que a él no más,

¹ “Tirso de Molina” (2010) *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Edición crítica de W. F. Hunter, Navarra, CECE.

Pues es forzoso el morir,
Mi espada quiero rendir (TL, vv. 73-79).

En este pasaje, el soldado tilda de ‘vil’, es decir, de ‘villano’, al embozado; y don Juan le corrige haciendo ver que es caballero, y no vil villano. Y ante la evidencia de su situación, “pues es forzoso el morir”, inmediatamente elige entregar su espada, a solas, al embajador de España. El cotejo entre ambos textos no autoriza interpretaciones basadas en el texto enmendado, o no enmendado, de sólo una de las dos versiones. Sin embargo esto es lo que hacen tanto la edición Hunter, como Laura Dolfi. Que además ofrecen interpretaciones divergentes.

En todo caso es un buen ejemplo de que no se debe descartar el texto del *Tan largo* y de que para los casos de hermenéutica lo más prudente es atenerse a ejemplos en que ambos textos coincidan. Ni la edición de Hunter ni la traducción italiana de Dolfi se atienen a estos principios. Esto deriva en un abuso metodológico evidente, cuando al comentar esa misma escena inicial de Nápoles, Dolfi afirma:

“Né è certo un caso che *Tirso abbia scelto* di affidare proprio allo zio e al padre del protagonista” (p. 32). Como se ve, no se analiza objetivamente el pasaje; se interpreta conforme a la hipótesis de que su autor es Tirso, sin necesidad de demostrar esa hipótesis. Hasta tal punto que en el mismo apartado se prosigue “È insomma sufficiente, *per Tirso*, un solo inganno e una rapida allusione a un’altra seduzione” (p. 34, las cursivas son mías).

Este problema de método se mantiene a lo largo de todo el estudio. Parece evidente que si se trata de buscar características de estilo en el nivel temático de la obra, lo correcto, desde el punto de vista metodológico, es atenerse a tres subtipos de fragmentos: a) aquellos que tienen variantes en *TL* y *B*; b) aquellos que sólo aparecen en el texto del *Burlador* (por ejemplo, la loa a Lisboa), y c) aquellos que sólo aparecen en *Tan largo*, por ejemplo, la loa a Sevilla. A partir de esa precaución metodológica, y de la toma en consideración de elementos teóricos² o documentales³ hay que proceder a mostrar las

² La transmisión de *B* a través de la compañía de Roque de Figueroa, o de alguna compañía anterior entre 1617 y 1629, y la propuesta de Ruano sobre el actor que tiene el papel de Catalinón, es un elemento teórico importante que hay que considerar. Es decir: que no se debe ni puede omitir para proponer interpretaciones.

discrepancias y las convergencias y tratar de explicarlas. Excluir los fragmentos que sólo aparecen en *TL* y omitir las variantes de *TL* para los casos en que hay divergencias, resulta poco fiable como procedimiento. Especialmente si se combina, como Dolfi hace, con la convicción previa de que la obra es de Tirso. Los resultados de este tipo de hermenéutica están ya condicionados por un vicio de procedimiento.

Un segundo vicio de procedimiento, que procede de la metodología inaugurada por doña Blanca de los Ríos, consiste en utilizar obras en discusión de autoría para reforzar atribuciones dudosas: es el caso del capítulo titulado “Menzogna amorosa e dissolutezza” (pp. 105-120), en donde Dolfi compara aspectos particulares del *Burlador* con otros de *El condenado por desconfiado*, una obra que es poco probable que sea de Tirso; hubiera sido mejor limitarse al análisis de la *Santa Juana*, de autoría segura de Tirso.

Este tipo de errores de método aparecen indirectamente, por ejemplo, en el capítulo “Burladores e burladoras” (pp. 149-197), en donde la obra se coteja con cinco comedias que probablemente son de Tirso. Entre ellas se encuentra *La mujer por fuerza* publicada en el mismo volumen que *El condenado por desconfiado*. Por vía de análisis a partir de elementos objetivos se puede demostrar que realmente *La mujer por fuerza* es de Tirso, lo que obliga a descartar *El condenado por desconfiado*. Las otras cuatro comedias son *La huerta de Juan Fernández*, *Bellaco sois*, *Gómez*, *La villana de Vallecas* y *Don Gil de las Calzas Verdes*. Probablemente el análisis hermenéutico que propone Dolfi hubiera sido más solvente sustituyendo *Bellaco sois*, *Gómez*, por cualquiera de las comedias de la *Primera parte*, ya que la autoría de esta obra tampoco está asegurada. En todo caso, una vez propuesto el corpus, Dolfi evidencia que en todas ellas aparece el motivo teatral del disfraz de la mujer, que en efecto, desde Carmen Bravo Villasante, está bien estudiado en el teatro de Tirso. Al no darse esa característica en *El burlador de Sevilla*, la propuesta de la

³ El descubrimiento de A. García Gómez de la representación del *Tan largo* en 1617 es el único dato cronológico fiable y documentado. Conjeturar un texto anterior a esa fecha es una suposición ‘ad hoc’ para poder mantener la atribución a Tirso, que desde 1616 está en la isla de Santo Domingo. En cualquier caso esa suposición ‘ad hoc’ también choca con los análisis léxicos de las obras indisputadas de Tirso en el período 1612-1616, muy alejadas estadísticamente del perfil léxico de ambas obras, tanto *Tan largo me lo fiáis* como *El burlador*. Se trata de datos objetivos, verificables y estadísticos convergentes con el hecho documental de 1617.

hispanista italiana es indirecta: “l’ingegnosità femminile e per offrire allo spettatore un ulteriore e ludico risultato della sua *ars combinatoria*, repropone ancora una volta un, sia pur potenziale, *alter ego* femminile di don Giovanni” (p, 197). Está claro que esta conclusión se propone como un supuesto crítico interpretativo de un sub-conjunto de comedias de Tirso en las que los personajes femeninos no tienen ningún rasgo común con los personajes femeninos del *Burlador*, pero la autora del estudio entiende que todos ellos pueden analizarse como variaciones del tipo (femenino o masculino) del donjuanismo. Este tipo de presupuesto crítico probablemente puede aplicarse a cualquier otro subconjunto de obras de cualquier otro dramaturgo del Siglo de Oro, desde Lope de Vega hasta Rojas Zorrilla, pasando por Vélez de Guevara, Mira de Amescua y Andrés de Claramonte. Independientemente del valor crítico que pueda tener la propuesta de Dolfi, la estudiosa italiana no ha procedido a este cotejo con otros autores. Es decir, las conclusiones de esta propuesta hermenéutica, que son subjetivas y pueden ser o no ser atinadas, no afectan ni al problema de la autoría ni al de la prioridad textual del *Tan largo* o del *Burlador*. Son irrelevantes para el tratamiento del problema.

En cuanto a la edición Hunter, algunos planteamientos del prólogo merecen ser analizados con detenimiento.

Es el caso de la página XVI en donde se presenta y comenta la propuesta de Rodríguez López-Vázquez (1987) sobre la transmisión textual aludiendo a “una historia textual especulativa bastante complicada”. Sorprende que para presentar en 2010 la propuesta crítica de uno de los estudiosos de la hipótesis revisionista se acuda a la formulación más antigua (1987), omitiendo la revisión de 2000, en donde se elimina la propuesta de un Texto A hacia 1612, y se sostiene que el texto original hay que situarlo hacia 1616-17, propuesta que consta también en la entrada ‘Claramonte’ del *Dictionnaire de Don Juan* (1999), y que ha sido refrendada posteriormente por García Gómez en investigación de archivo. Esta propuesta teórica es seis años anterior al descubrimiento documental que la verifica, lo que, sin demostrar de forma tajante su corrección, sí que certifica la corrección de los planteamientos teóricos que han sido verificados posteriormente. Esta misma propuesta ha sido planteada por tercera vez en la 15ª edición del *Burlador* (2007). Por lo tanto, entre 1999 y 2007 hay tres documentos en donde Rodríguez López-Vázquez sostiene la fecha de 1616-17 para la redacción original del *Tan largo*, sin que en el

prólogo de la edición Hunter aluda a esta modificación. La explicación tal vez haya que buscarla en que a esta reformulación difícilmente se la puede calificar como de “historia textual especulativa bastante complicada”. Un observador imparcial podría deducir que en la edición Hunter (2010), donde se defiende la hipótesis tradicionalista, se presenta la hipótesis revisionista omitiendo datos fundamentales avalados por investigaciones ajenas y posteriores. Tampoco resulta explicable por qué en una edición de 2010 se pasa por alto también la edición de *Tan largo me lo fiáis* publicada en 2008, para remitir tan sólo a la antigua edición de 1990. Sostener que estas omisiones son conscientes y premeditadas implicaría emitir un juicio ético sobre los planteamientos editoriales del texto fijado por W. F. Hunter; la alternativa, más prudente, es asumir que esta edición presenta deficiencias graves de información bibliográfica. O que se trata de una edición meramente doctrinal, basada en opiniones personales ajenas a los procedimientos críticos objetivos. En todo caso el problema de fondo no está en resolver esos aspectos, sino en analizar la solvencia de las propuestas en las que se basa el texto fijado por Hunter.

Probablemente el fragmento más importante, por afectar al largo parlamento de un personaje y tener una extensión mucho mayor en *Burlador* que en *Tan largo*, es la intervención inicial de la pescadora, que en *B* aparece como *Tisbea* mientras que en *TL* es simplemente ‘una pescadora’ a la que en réplica de personaje se la llama ‘Trisbea’. El mismo nombre de personaje, con la forma *Tisbea*, aparece en la obra de Claramonte *Deste agua no beberé* de la que consta representación el mismo año de 1617 en que se representa el *Tan largo*.

La dificultad para asumir un texto legible a partir de la *editio princeps* del *Burlador* es solventada por el autor de las notas conjeturando complicaciones en la fase de imprenta. He aquí algunas de las reflexiones que aparecen en las notas a los versos del pasaje de Tisbea:

El pobre cajista no logró seguir el hilo de la sintaxis, muchas veces enrevesada, de este romancillo [...] se nota un brusco y extraordinario aumento de la frecuencia de errores identificables [...] tenemos que ver con un cajista menos competente (quizás un aprendiz) a quien se le asignaría este bloque de versos sin interrupciones como una tarea apropiada a sus habilidades [...] Claro que no hay que atribuir todos los errores automáticamente a este cajista, pero es probable que sea

responsable de la mayoría [...] Para que podamos distinguir con más precisión a los diversos cajistas y las tandas que les correspondan, se necesita una investigación a fondo (p. 21).

Investigación que, evidentemente, no se ha hecho; se ha asumido la conjetura de varios cajistas alternándose para componer el mismo pliego y se ha añadido la suposición de que entre ellos habría un aprendiz al que se le ha encomendado la tarea de distribuir los errores de forma constante y progresiva. Esta decisión editorial tiene la ventaja de que así no es necesario acudir al texto del *Tan largo* para cotejar con los versos en los que *TL* ofrece pasajes claros y sin problemas. La consecuencia teórica es que, conforme a la conjetura de que *TL* es una refundición posterior, el hipotético refundidor ha concentrado un parlamento de 132 versos en otro mucho más breve. Al revés de lo que se ha hecho para todo el episodio de Nápoles, que en *BS* tiene 374 versos, mientras que en *TL* tiene 440. Es un refundidor que le añade al texto 66 versos en el episodio de Nápoles y luego procede equitativamente a retirar otros tantos versos del parlamento de Tisbea, probablemente en atención a las dificultades que les suponen tantos versos a los diferentes cajistas que se turnan para componer alternativamente el mismo pliego.

Frente a esta ‘historia textual especulativa bastante complicada’ que propone la hipótesis tradicionalista, la alternativa crítica revisionista sostiene que el editor sevillano que edita el *Tan largo me lo fiáis* a nombre de Pedro Calderón de la Barca (se trata de Simón Faxardo, según los análisis tipográficos de Don W. Cruickshank) reproduce, bastante fielmente, el texto original de la obra y que, conforme a la propuesta de Gerald E. Wade, la ampliación de 66 versos a 132 en el parlamento de Tisbea corresponde a los añadidos de una remodelación posterior para realzar el papel de la actriz principal de la obra. Propuesta que es compatible con la accidentada transmisión textual del *Burlador* a partir de varios actores de una compañía, en donde probablemente el texto de Tisbea ha sido rescatado de manera imperfecta por otros representantes y no por la actriz que hacía ese papel. Esto tiene la ventaja de ahorrar en el número de cajistas que se ocupan de componer el texto, que para el *Tan largo* se puede reducir a la unidad.

A efectos de ejemplos seleccionados nos limitaremos a analizar el tratamiento que esta edición da a varios casos concretos del parlamento de Tisbea. El primero corresponde al verso 397 de esta

edición, en donde difieren *TL* y *B*: “del necio pececillo” (*B*), frente a *TL* “del tierno pececillo”. La escueta nota de la edición Hunter consiste en lo siguiente:

“// 397 pececillo *C* pecesillo *B* [El seseo (parcial) no se repite en el v. 481. Sobre la cuestión del seseo véanse las breves observaciones que se presentan en la nota 231] //”.

Como se ve, se ofrece la variante con seseo de la *princeps* del *Burlador* y se adopta una enmienda ajena para paliarla. No parece lógico omitir la existencia de una variante importante en este verso, que afecta al adjetivo. Como han observado varias ediciones, la variante de *TL* ‘tierno’ encaja mejor con el uso del diminutivo ‘pececillo’, que el adjetivo ‘necio’. Concuerdan aquí la prioridad de *TL*, la lógica interna del fragmento, la existencia de errores en la transmisión de *B* y el hecho de que ningún dramaturgo del Siglo de Oro utiliza el adjetivo ‘necio’ para aplicárselo a un pez, entre todos los registrados en el CORDE. En todo caso hay un problema ecdótico que en la edición Hunter, simplemente, se omite. No se informa en la nota a pie de página sobre la variante de *TL*, lo que parece una omisión grave.

Otro ejemplo interesante está en el verso 403, correspondiente al verso 455 en *TL*. En la *princeps* del *Burlador*, el verso es “seguramente tengo”, que no parece tener sentido, puesto que Hunter acepta la enmienda de Hartzenbusch [1848] y corrige en “segura me entretengo”. Está claro que en *B* hay un nuevo error de transmisión. La edición Hunter prefiere recurrir a una enmienda del siglo XIX en vez de asumir el verso alternativo de *TL*: ‘tirana me entretengo’, pero al mismo tiempo acepta que la lectura correcta del verbo ‘entretengo’ es la de *TL*. Parece que el adjetivo que acompaña a ese verbo en *TL*, ‘tirana’ aplicado a la pescadora que desdeña a todos sus pretendientes, es bastante coherente. La conducta de Tisbea para con sus pretendientes es tirana y desdeñosa. Frente a ello, la anotación Hunter sostiene que “*TL* también ofrece “me entretengo”, pero en un verso de sentido confuso”. Según ello se está sosteniendo que el verso de *B* se enmienda parcialmente acudiendo, dos siglos después, a Hartzenbusch, exclusivamente para el verbo, y que la existencia de ese mismo verbo en *TL* es una coincidencia que tiene sentido confuso. Esta manera de proceder parece incoherente.

La siguiente decisión editorial afecta a un fragmento entero de 4 versos. Conviene cotejar en primer lugar la diferencia textual en el pasaje entre *TL* y *B*:

Anfriso, un pescador	Anfriso a quien el Cielo
A quien los cielos dotan	con mano poderosa
De gracia y bizarría	prodigio en cuerpo y alma
Más que a los de la costa (<i>TL</i>)	de todo en gracias todas (<i>B</i>)

No es difícil observar que, frente a la claridad textual de *TL*, que no plantea problemas críticos, el texto transmitido por *B* es incoherente. La edición Hunter recurre a una nueva enmienda sustituyendo el último verso por otro nuevo: ‘dotó con gracias todas’. En esta enmienda se usa el verbo ‘dotar’, que ya estaba en la construcción de la frase de *TL*. La nota a pie de página dice lo siguiente:

[Parece imponerse la enmienda propuesta. El texto defectuoso se podría explicar a base de semejanzas visuales, miopía sintáctica que enlaza *todo* con *prodigio* (v. 437) por medio de *de* e influencia del *en* que se repite en el centro de cinco versos inmediatos. El verso completo de Hartzenbusch [1848] es: “dotó de gracias todas”. Prefiero *con* en vez de *de*, para explicar la existencia del *en* intruso de *B*. Sin embargo, si de hecho se leía en el original “dotó de”, que transformó el copista en *de todo*, se podría explicar el *en* intruso por la presencia del grupo *-do en* en el próximo verso y también en el verso 441. Sintácticamente son igualmente admisibles *con* y *de*; véase Cuervo, II, 1331-1332. *TL* refunde casi por completo...].

Está claro que sólo se puede sostener que *TL* ‘refunde casi por completo’ si previamente se considera que es posterior, conjetura a lo que se opone la fecha de 1617. En todo caso, las reflexiones de la anónima nota aclaran cuál es el criterio para escoger unas veces las enmiendas de Hartzenbusch, otras veces enmiendas propias (sustituir por una preposición propia la que usa Hartzenbusch) y evitar siempre el recurso a *TL*. El criterio es simplemente la preferencia personal: “Prefiero *con* en vez de *de*”.

A cambio, el verso 450 “ceñidas de lisonjas”, no merece ninguna nota a pie de página, ni de variante textual ni de aclaración de sentido. Sin embargo existe un verso alternativo de *TL* que habría que haber recogido: “de flores sin lisonjas”, y en función de esta

diferencia, proponer alguna explicación para estas variantes. En caso de que la explicación sea la habitual (*TL* refunde casi por completo...), habría que explicar, por lo menos, el sentido del verso “mis pajas amanecen/ ceñidas de lisonjas”, que no se ve claro. No está clara la función de las ‘lisonjas’ entre las pajas. En las ediciones de *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla* preparadas por Rodríguez López-Vázquez se ha propuesto una explicación basada en un diccionario de la época, el *Tesoro* de Covarrubias (1611) según la cual la ‘lisonja’, o ‘lisonja de olor’, es una flor, y que ese uso de ‘lisonja’ como flor corresponde al *usus scribendi* de Andrés de Claramonte, en varias de cuyas comedias aparece la palabra ‘lisonja’ en esa acepción. Lo que no parece apropiado en la edición Hunter es pasar por alto el verso sin dedicarle nota explicativa ni registro de variantes.

El ejemplo siguiente corresponde al verso 485: “que sobre el agua viene”, que vamos a extractar en su contexto: “Pero al agua se arrojan/ dos hombres de una nave/ antes que el mar la sorba/, que sobre el agua viene”. Tampoco aquí la edición Hunter presenta anotación alguna, ni siquiera para recoger el verso de *TL* sobre la nave “que *sobreaguada* viene”. En la edición del *Tan largo me lo fiáis* [2008] se explica: “El término *sobreaguar* es ‘lo mismo que *velar* o estar a flor de agua o en la superficie de ésta” (*Diccionario marítimo español*, T. O’Scanlan)” (p. 132).

El adjetivo de verbal *sobreaguada* se usa bastante en textos en donde se abordan situaciones de zozobra o navegación difícil. Pondré tan sólo un ejemplo muy claro, probablemente conocido por el autor del *Tan largo/Burlador*, ya que está en la *Historia general y natural de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo, libro realmente muy difundido en los siglos XVI y XVII: “se dice el golfo de las Culebras, porque andan sobreaguadas innumerables culebras” (Tomo II, p. 254,a); unas líneas más adelante, Fernández de Oviedo usa otra expresión que también aparece en el *Burlador/Tan largo*: “era necesario, o dar con el navío al través, o que saliese algún hombre a tierra” (254b). Corresponde al verso 590: ‘un espantoso huracán/ dio con mi nave al través’, en el relato que le hace Don Juan Tenorio a la pescadora. Parece que también esto avala la variante de *TL* ‘sobreaguada’. Frente a ello, el sintagma “sobre el agua”, usado en la *princeps* del *Burlador* parece una *lectio facillior* que pudo haberse producido en cualquiera de las fases de transmisión que la edición Hunter asume: copistas, cajistas, aprendices...

Por último, en el verso final del discurso de Tisbea, nos encontramos con otro error: “combida el que le estorba” (v. 516). En este caso el verso se enmienda conforme a la lectura natural que aparece en *Tan largo*: “con vida el que le estorba” (p. 27).

La nota a pie de página detalla lo siguiente: [Error debido a la acostumbrada asimilación de consonantes que se ve en ‘embiar’, ‘combidar’, etc. No persiste en las ediciones sueltas.] (p. 27). Esta escueta nota omite que ‘embiar/enviar’ y ‘combidar/convidar’, son verbos, mientras que “con vida” es un sintagma preposicional compuesto por dos palabras, que alguien, sea copista, cajista, aprendiz, o memorión desmemoriado, ha confundido sintácticamente, cosa que no ha sucedido en el proceso de transmisión textual de *Tan largo me lo fiáis*.

No son los únicos casos, en lo que atañe a este pasaje, en que la edición Hunter hace uso de las notas a pie de página de forma sorprendente y, desde luego, ajena a las consideraciones críticas y científicas más elementales. El planteamiento crítico de esta edición parece ser de carácter doctrinal, en el sentido que define el *NDLC* la entrada ‘doctrina’, tercera acepción: “Opinión de alguno en un punto, en una materia”.

En cuanto al debate sobre los dos puntos clave de la obra generadora del mito de Don Juan, esta edición simplemente se plantea como ajena a cualquier debate, al omitir las referencias de la hipótesis crítica alternativa. La opinión del editor, del prologuista y del anotador o anotadores, se considera como el criterio de medida básico para dirimir los problemas ecdóticos. Se trata, en ese sentido, de una edición basada en criterios personales y subjetivos. La valoración interna de la edición, dentro del campo de los críticos tradicionalistas, debe hacerse por comparación con otras ediciones anteriores, como las de Hartzenbusch, Pierre Guenoun o Fray Luis Vázquez. La edición Hunter utiliza enmiendas de Hartzenbusch, omite propuestas interesantes de la de Guenoun y evita debatir sobre aportaciones de Fray Luis Vázquez. Y si el criterio de valoración está relacionado con el interés que pueden tener sus propias aportaciones para ser asumidas por estudiosos o editores que defienden distintos modelos interpretativos, parece claro que el punto de mayor interés es el que se sustenta en la propuesta de un número considerable de interventores en la edición sevillana de 1630: además del editor fraudulento que la edita a nombre de Tirso de Molina, y además del proceso previo de transmisión desde 1617 en la compañía de Jerónimo Sánchez, hasta

1629 en la compañía de Roque de Figueroa, tenemos que añadir esta propuesta combinatoria de varios copistas, cajistas y aprendices para editar con numerosos errores un solo pliego de la obra.

Sorprende que en estas condiciones algún editor moderno considere el texto de la *princeps* del *Burlador* lo suficientemente fiable como para preferir sus variantes a las que podemos encontrar en el texto de *Tan largo me lo fiáis*.

BIBLIOGRAFÍA

- Atribuido a Tirso de Molina (2007, 15ª edición), *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.
- Claramonte, Andrés de (2008), *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.
- Dolfi, L. (2008), *Tirso e don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavalieri*, Roma, Bulzoni Editori.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo (1959), *Historia general y natural de las Indias*, vol., II, Madrid, BAE, Ed. Atlas.
- Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana (NDLC)* (1860), París, Imprenta de Rosa y Bouret.
- Rogers, Daniel (1977), *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla.*, Londres, Grant and Cutler.
- Ruano de la Haza, J. M. (1995), “La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*”, en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Revista Estudios.
- “Tirso de Molina” (2010), *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. crítica de William F. Hunter, Navarra, CECE.
- Tirso de Molina (1969), *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, ed. y notas Gerald E. Wade, New York, Charles Scribner’s and Son.
- Tirso de Molina (1998), *L’ingannatore di Siviglia*, trad. Laura Dolfi, Torino, Giulio Einaudi.
- (1988), *La Santa Juana. Segunda parte*, ed. Xavier A. Fernández Kassel, Reichenberger.

Wade, Gerald E. (1974), “Para una comprensión del tema de Don Juan y el Burlador”, *RABM*, nº 77.