

El ingenio cómico de Tirso de Molina



Tirso de Molina

Actas del Congreso Internacional
Pamplona, Universidad de Navarra
27-29 de abril de 1998

Ignacio Arellano, Blanca Oleiza y Miguel Zugasti (eds.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS TIRSIANOS
(Universidad de Navarra y Orden Mercedaria)

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez
Secretaria: Blanca Oteiza

Consejo asesor:

Florence Béziat
Laura Dolfi
Xavier A. Fernández
Francisco Florit
Nadine Ly
Berta Pallares
Alan K. G. Paterson
Marc Vitse
Miguel Zugasti

Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 3
e-mail: boteiza@unav.es
<http://griso.cti.unav.es/>

Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti (eds.)

**EL INGENIO CÓMICO
DE TIRSO DE MOLINA**

ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL
PAMPLONA, UNIVERSIDAD DE NAVARRA
27-29 DE ABRIL DE 1998

Instituto de Estudios Tirsianos. 1998

© Copyright 1998.
GRISO (Universidad de Navarra)-Revista Estudios
Depósito Legal: NA 1699-1998

ISBN: 84-923453-2-2
Madrid-Revista Estudios
Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño: Cruz Larrañeta
Avda. Madrid, 19-8° C. 20011 San Sebastián. España.

Impreso en: EUROGRAF NAVARRA, S. L.
Pol. Ind. Tajonar, Calle O, n.º 31. Mutilva Baja. Navarra

Catalinón, Gallardo, Pánfilo, y la necesidad de los graciosos

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

Desde el libro clásico de Charles David Ley sobre la tipología del gracioso en el teatro peninsular, los estudios sobre este aspecto del teatro del Siglo de Oro han venido aportando interesantes aspectos a esta figura. En el caso de quien es probablemente el gracioso más conocido, el Catalinón de la obra *El burlador de Sevilla*, nos encontramos con un problema metodológico esencial. La obra sigue sin tener una atribución segura: la mayoría de los estudiosos sigue manteniendo la atribución clásica a Tirso, pero hay otros que la niegan abiertamente, sin pronunciarse en favor de la autoría alternativa de Claramonte, propuesta por el autor de estas líneas.

Independientemente de quién sea el autor de la obra y el creador de esa figura de Catalinón, el trabajo meticuloso sobre la tipología y los elementos de composición implica adoptar ciertas precauciones críticas. Dar por sentado que Catalinón ha sido creado por un autor concreto (es decir, actuar como si el problema de la atribución no existiera) conlleva un riesgo evidente: atribuir al estilo de ese autor concreto lo que son rasgos generales que se pueden encontrar en otros. Una segunda precaución metodológica exige que, en los casos de atribución dudosa, cuando hay más de un autor en liza el análisis de cualquier aspecto crítico tenga presente no sólo al presunto autor, sino a su alternativa. Sólo un cotejo minucioso permite avanzar hipótesis que cumplan con las condiciones mínimas que la investigación requiere. Desgraciadamente ésta no ha sido la tónica predominante en el debate sobre las obras que afectan a Tirso. En ocasiones, incluso se emiten juicios críticos sin tomarse la molestia de comprobar si la sospecha o prejuicio en que se basan está o no bien fundado. A veces una afirmación es correcta formulada con grado alto de generalización, pero una vez aplicado el análisis a sus componentes, en ese nivel no es correcta.

Es el caso de la reseña crítica hecha por J. M^a Ruano de la Haza a la edición de *El secreto en la mujer* (*Hispanic Review*, 62, 1994, pp. 421-22) en donde apunta que las semejanzas que hago ver entre motivos o temas de esta obra y pasajes paralelos del *Burlador/Tan largo*¹ no tienen ningún valor, ya que son generales de la época. Esto, en abstracto es un pre-juicio, tal vez atinado o tal vez no. Simplemente, el crítico no lo ha comprobado al hacer su reseña. Otro ejemplo similar es el de fray Luis Vázquez, que entresaca un conjunto de interesantes semejanzas entre el texto de *El burlador de Sevilla* y el de *Palabras y plumas*, una espléndida comedia de Tirso, concluyendo que «Es a este nivel de lectura donde se sitúan los mejores argumentos –para mí evidentes– en favor de la misma mano redaccional»². Este artículo de fray Luis Vázquez y la reseña de Ruano tienen, a mi modo de ver, el mismo defecto de método: no se han tomado la molestia de cotejar textos de Claramonte con textos de Tirso en igualdad de condiciones.

Precisamente una de las razones de escoger *El secreto en la mujer*, pese a no ser de las mejores comedias de Claramonte (como ya indiqué en el prólogo³) consistía en ofrecer un texto fiable y completo (2883 versos, frente a los 2300-2600 que contienen otras obras transmitidas en impreso, con un sospechoso adelgazamiento en el tercer acto). El profesor Ruano habría podido dedicar algo de tiempo a comprobar por vías de análisis y verificación lo que en la reseña es una mera sospecha crítica. Dado que han pasado ya siete años desde la edición de *El secreto* y no conozco ningún artículo que haya abordado este problema, entiendo que es buen momento para hacerlo.

La tarea es tanto más interesante cuando la lectura de *Palabras y plumas* confirma que se trata de una obra excelente, creo que al nivel de *El vergonzoso en palacio*, *Don Gil de las calzas verdes* o *La villana de la Sagra*, que me parecen las mejores de las comedias de atribución segura a Tirso. El propio Tirso debía de tenerla en buena consideración al publicarla como obra inicial en la *Primera Parte* de sus comedias. Es decir, un lugar homólogo a *La vida es sueño* en las ediciones de Calderón. Así pues, el cotejo crítico entre *Palabras y plumas* y *El secreto en la mujer* debería tener algún interés para evaluar si las observaciones emitidas hasta ahora están bien sus-

1 Abreviaré en ocasiones *El burlador de Sevilla* con las siglas BS, y *¿Tan largo me lo fiáis...?* mediante TL.

2 Luis Vázquez, «Documentos toledanos y madrileños de Claramonte y reafirmación de Tirso como autor de *El burlador de Sevilla* y *convidado de piedra*», *Estudios*, núm. 153, 1986, pp. 53-125.

3 «La comedia que editamos ahora, aun sin ser de las más conseguidas de Claramonte, resulta de interés muy especial, al tratarse de una reelaboración de un tema conocido a través de Boccaccio (*El halcón de Federico*) popularizado gracias a Lope de Vega en una comedia del mismo título», en A. Claramonte, *El secreto en la mujer*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, London, Tamesis, 1991, p. 15.

tentadas críticamente o son solamente opiniones personales que no han pasado por el tamiz del análisis.

Como último punto de articulación de este trabajo vamos a integrar otro debate, el que atañe a la tipología de los graciosos. Para Ignacio Arellano en su conocida *Historia del teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, Cátedra, 1995), las comedias de Claramonte se caracterizan por no desarrollar bien la figura del gracioso; lo cual, obviamente, en un posible candidato a autor del *Burlador*, y en consecuencia, creador de la figura de Catalinón, resultaría poco sólido. Cuanto más que en un artículo publicado en la revista *Segismundo* varios años antes de la aparición del libro de Arellano, quien esto firma sostuvo precisamente el parentesco de Catalinón con varios graciosos del teatro de Claramonte. Bien es verdad que Arellano no cita el artículo en cuestión, ni tampoco alude a obras de Claramonte en las que creo se da ese parentesco, como es el caso de *El secreto en la mujer*. Así pues el presente trabajo debería poder aportar algunos puntos para un debate que hasta ahora ni siquiera se ha abordado ya que por un lado yo no utilicé en su momento *Palabras y plumas* entre las quince obras de Tirso analizadas métricamente, y Arellano, Vázquez y Ruano no han tenido acceso a otras, como es el caso de *El infante de Aragón* o *El honrado con su sangre*, tal vez fiados en la opinión de María del Carmen Valcárcel Hernández⁴, que afirmaba en su edición de 1983 que estas dos obras se habían perdido. La primera se encuentra en los fondos de la Biblioteca Provincial de Toledo y de la segunda hay dos ediciones diferentes, una en Pennsylvania, editada a nombre de Lope (sobre la que basó su edición Erasmo Hernández González), y otra en la Hispanic Society, a nombre de Claramonte, que he consultado en microfilm. En la edición de esta obra (Kassel, Reichenberger, 1986) se vuelve a afirmar erróneamente que *El infante de Aragón* no se conoce, del mismo modo que en un artículo previo, Erasmo Hernández afirmaba con envidiable optimismo que había encontrado una comedia desconocida, cuando en mi obra de 1987 *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla* (Kassel, Reichenberger) ya se ofrecían los porcentajes métricos y algunos fragmentos de la obra. Como se ve, la práctica de emitir juicios sin conocer suficientemente la bibliografía sobre el tema no es algo privativo de los estudiosos de Tirso.

Veamos algunos puntos de interés en ambas obras, no sólo para el debate sobre la autoría, sino también para la cuestión de la prioridad textual del *Tan largo*.

4 A. Claramonte, *Comedias* [contiene *Deste agua no beberé*, *El nuevo rey Gallinato* y el auto sacramental *El horno de Constantinopla*], Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

A) EL GRACIOSO NECIO Y LA NECEDAD DE NECEDADES

En su célebre compulsa del Preámbulo de la *Santa Juana*, Blanca de los Ríos, más fervorosa que mesurada, extracta una redondilla del comienzo del tercer acto de *El burlador*:

Celos, del vivir desprecios.
Con qué ignorancias nacéis,
pues todo lo que tenéis
de ricos, tenéis de *necios*

La comparación «celos-necios» es muy clara, por más que el texto presente algún problema de puntuación y sentido. Como se sabe, esta redondilla es inmediata a otra del discurso de Batricio que aparece no sólo en *El burlador*, sino en una obra de Claramonte, *Deste agua no beberé*, con la particularidad de que el texto de esta obra mejora el defectuoso del *Burlador*, y ha permitido acudir a él como recurso enmendatorio. Esta célebre coincidencia ha sido despachada habitualmente con la conjetura de que Claramonte habría conocido, utilizado y deturpado un texto primitivo debido a Tirso, del que habría aprovechado fragmentos, personajes (Diego Tenorio, Juana Tenorio y Tisbea) e ideas para escribir su obra que sería así un plagio.

Empezaré por apuntar que creo que probablemente *Deste agua* es posterior a la primera versión del *Burlador*. Dado que *Deste agua* lo representó la compañía de Antonio de Prado en 1617, la redacción del *Burlador* debe ser algo anterior. Ahora bien, la cosa no está tan clara: si el índice métrico prioritario es el aumento de uso del romance, en efecto *Deste agua* debe ser algo posterior; pero si el índice métrico que usamos es el de la sustitución de la quintilla por la redondilla, entonces *Deste agua* (con casi un 20% de quintilla, frente a un 19% de redondilla) debería ser anterior al *Burlador/Tan largo* (42% de redondilla frente a un 6% de quintilla). En ambos casos ambas obras deben corresponder al quinquenio 1615-1620.

Sin embargo, si esas tendencias métricas son fiables, *El secreto en la mujer*, con un 41% de quintillas y un 25% de romance, debería ser anterior a ambas. No hay ejemplos de obras posteriores a 1615 con más del 40% de quintillas. Y en *El secreto en la mujer* hay una cuestión muy interesante relacionada con la figura del gracioso. Pero veamos primero *El burlador*.

La comparación «celos-necios» que hace Batricio no está aislada. El uso del campo léxico «necio-necedad» es constante en *El burlador*. Aparece en los tres actos de la obra; es casi idéntico en las dos versiones *Burlador* y *Tan largo*, y tiene un conjunto de «once» ocurrencias, con bastante amplitud categorial. La única variación está en «necio pececillo» (BS) frente a «tierno pececillo» (TL) en el discurso de Tisbea/Trisbea. Excluyo este último ejemplo.

a) Uso vocativo

Necio, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago (I, vv. 900-901)
Calla, necio, calla agora (II, v. 1537)

b) Uso atributivo con «ser» o «estar»

Necio estás (I, v. 563)
Di, comienzas a ser necio (III, v. 2735)

c) Uso adjetivo epíteto

pero, necio discurso (I, v. 475)
necio y villano temor (III, v. 2403)
necio temblar (III, v. 2412)
necio temer (III, v. 2416)

d) Uso sustantivo derivado

necedad de necedades (III, v. 2750)

e) Uso sustantivo predicativo

pues todo lo que tenéis
de ricos, tenéis de necios (III, vv. 1830-31)

En contra de lo que ha sostenido fray Luis Vázquez, el primer uso, apelativo, no sólo no es privativo de Tirso, sino que es típico de absolutamente todos los autores de la época. Llamar necio al gracioso o al sirviente es uso atestiguado desde el primer acto de *La Celestina*, en que Calisto se dirige así a Sempronio. Otra cuestión es si queremos indagar toda la tipología del campo léxico.

En *El secreto en la mujer*, con un número de versos muy similar al *Tan largo/Burlador*, encontramos el mismo número de ocurrencias, diez, y el mismo desarrollo tipológico:

a) Uso vocativo o apelativo

Necio, si en eso consiste,
oye, y te confundirás (I, v. 414)

b) Uso atributivo con «ser» o «estar»

porfía en ser necio (I, v. 87)
Necio estás y mucho pides (I, v. 250)
Anda, vete, que eres necio (III, v. 1868)

Anda, vete, que eres necio (III, v. 1918)
 Es, en efecto, necio (III, v. 2300)
 Con todo, es necio el que fía
 su secreto de mujer (III, v. 2366)

c) *Uso epíteto*

No hay ejemplos.

d) *Uso sustantivo derivado*

¿Hay tan grande necesidad? (III, v. 1806)
 En todas las necesidades
 de la vanagloria humana (III, v. 1836)

e) *Uso sustantivo predicativo*

¿Quién le hace penar al necio? (I, v. 11)
 Por necio pueden tener
 aquel que de sangre ajena (III, v. 2424)

Creo que tenemos un número de coincidencias bastante alto: cuatro de los cinco usos tipológicos, un número de ocurrencias idéntico, aparición de los cuatro tipos básicos (vocativo, adjetivo, sustantivo derivado y sustantivo predicativo) y ausencia sólo del adjetivo epíteto. Coincidencia además íntegra del campo semántico «necio, necesidad, necesidades». En este último caso hay algo que añadir: si el texto «necesidad de necesidades» está usado en *El burlador* como guiño al *Eclesiastés* («Vanitas vanitatum et omnia vanitas»), el uso que se hace en *El secreto en la mujer*, parece estar en la misma onda, ya que viene preparado por estos versos:

Ah vanidad, en el mundo
 ¡qué bellas haciendas gastas! (vv. 1826-27)
 [...]
 ¡Vive Dios que es la peor
 cosa de cuantas se hallan
 en todas las necesidades
 de la vanagloria humana! (vv. 1834-37)

Queda por localizar ese último uso de adjetivo epíteto precediendo a un sustantivo (*temor*) o a un infinitivo sustantivado (*temblar*). Vamos a cotejar con otra obra más de Claramonte, *El infante de Aragón*, de la que al menos conocemos una fecha de representación: 1622. Hago la cita de número de acuerdo con mi propia numeración según el único ejemplar conocido hasta ahora, el de la Biblioteca Provincial de Toledo:

a) *Uso vocativo*

Vete, necio (I, v. 626)
 Necio, la honra que es fuerte,
 no se puede falsear (II, v. 1536)

b) *Uso atributivo con «ser» o «estar»*

Es, para gala, muy necia (II, v. 1413)

c) *Uso adjetivo epíteto*

que mi necia voluntad (I, v. 329)
 un necio testimonio mal fundado (I, v. 667)
 tengo una necia sospecha (II, v. 1427)

d) *Uso derivado*

neciamente me habéis dado (I, v. 346)

e) *Uso predicativo*

agora sales muy necio (I, v. 1565)

Sólo hay ocho ocurrencias, frente a las diez del *Burlador* y *El secreto*, pero eso se debe, sin duda, a las supresiones del tercer acto, que consta sólo de 561 versos. Para un total de 2297, el porcentaje es el mismo y se cubre la laguna de los usos epítetos, añadiendo además un elemento léxico más: *neciamente*. Como se ve, el sistema léxico y categorial del *Burlador/Tan largo* está íntegramente dentro del modelo que usa Claramonte en dos obras separadas por un período de al menos cinco años. No parece que sea producto de una inspiración plagiaría casual, sino de algo consistente dentro de un autor.

Naturalmente también en *Palabras y plumas* aparece el vocablo «necio» en uso vocativo («anda, necio», II, p. 1107); atributivo, con «ser» («y es necio quien nos aparta», p. 1325; «o es loco o necio», p. 1331), y «estar» («necio estás, acaba ya», p. 1315); no aparece el uso de adjetivo antepuesto, sino pospuesto («no sufra que el vulgo necio», p. 1330), y también está el sustantivo «necedades», en plural («que dar a tus necedades», p. 1329), aunque no en singular; de hecho aparece también el uso predicativo, aunque en femenino («su habladora divisa juzgo necia», p. 1298). Si no he contado mal, son 7 ocurrencias para un total de 3367 versos. Porcentualmente, menos uso que en *Secreto* y en *El burlador*.

Así pues, en este primer apartado tenemos tres conclusiones breves: 1) no se puede poner como argumento para atribuir a Tirso *El burlador* el hecho de que en muchas comedias de Tirso aparezca el apelativo «necio», como se ha hecho en ocasiones; 2) si la estadística tiene algún valor, el único índice

que se puede obtener es el porcentaje de ocurrencias del campo léxico (*necio, necedad, necedades*) y, en todo caso, el análisis afinado de su tipología, que en ambos casos es favorable a Claramonte en el cotejo con Tirso; 3) parece claro que para presentar pruebas en favor de Tirso es necesario proceder antes a un cotejo con obras de Claramonte en igualdad de condiciones.

B) EL GRACIOSO EN *PALABRAS Y PLUMAS* Y *EL SECRETO EN LA MUJER*

La segunda parte de este trabajo es una aplicación de lo que decimos, circunscrita exclusivamente a la figura del gracioso en *Palabras y plumas* y *El secreto en la mujer*, teniendo como referente a Catalinón. Si los problemas de transmisión que evidencia el texto de la *princeps* se deben al rescate de la obra a través de uno o varios actores, como hemos apuntado Daniel Rogers, Ruano y yo mismo, es bastante probable que uno de los actores imprescindibles para esa recuperación sea el que hace el papel de gracioso principal, Catalinón. Ruano ha formulado esa hipótesis en el trabajo antes mencionado, y creo que está en lo cierto. No voy a detallar en qué baso mi asentimiento a esta propuesta, pero sí hacer ver que, si ésta es correcta, los cotejos a partir del texto de Catalinón resultan muy fiables al haber muy poca divergencia textual entre la *princeps* y *TL*. En todo caso estructuralmente no hay divergencias, ya que en ambos textos Catalinón aparece con la misma eficaz constancia escénica: cuatro veces en cada uno de los tres actos: un total de doce estancias repartidas en los siguientes tramos: acto I: 518-554, 554-579, 638-697 y 878-913; acto II: 1143-1287, 1341-1542, 1596-1613 y 1768-1819; acto III: 1976-2023, 2262-2472, 2721-2870 y 2919-2959.

La primera intervención la cuento como independiente, al ser un monólogo, aunque los versos son correlativos con la segunda. El conjunto de réplicas que tiene en cada estancia es de 36, 20, 6 y 19 en la primera jornada (total: 81 versos); 24, 53, 6 y 14 (total: 97 versos), y 27, 75, 67 y 36 (total: 205 versos). Sobre un conjunto de 383 versos, algo más de la mitad (53%) corresponden al tercer acto. Las tres intervenciones más largas se reparten entre el segundo y tercer acto: 75, 67 y 53 versos.

En *El secreto en la mujer*, Pánfilo entra en escena en el verso 297 y se mantiene hasta el 392. Tiene a su cargo 78 versos. La segunda presencia va de los versos 667 a 717 y dice 12 versos; de los versos 800 a 820, dice 12; y por fin, la cuarta, del 874 a 915, con 7 versos. Total 109 versos y 4 apariciones en escena. En el segundo acto: 941-1065 (49 versos); 1094-1247 (3 versos); 1664-1688 (1 verso). Tres estancias y 53 versos. En la tercera jornada (5 secuencias): 1802-1941 (89 versos); 1980-2009 (9 versos); 2332-2413 (31 versos); 2766-2835 (14 versos), 2841-2883 (4 versos), y un total de 147 versos. En conjunto 12 secuencias, igual que Catalinón en *BS/TL*, y un total de 305 versos, casi la mitad de ellos (48%) en el tercer acto. Si comparamos la tipología vemos que en cada uno de los tres actos el gracioso

dispone de una intervención bastante larga (78, 49 y 89 versos) y además de ello otra mediana (31 versos) en el último acto. La otra característica interesante es que hay varias escenas largas con muchos personajes en las que Pánfilo interviene muy poco, pero está oyendo. El ejemplo es la escena de 1094 a 1247 (153 versos), en la que Pánfilo sólo tiene tres versos, pero está en una escena con Aurelio, Tisbeo, Lelio y Clavela. Si hubiera que reconstruir *El secreto en la mujer* la intervención del actor que hace de Pánfilo sería imprescindible. Respecto al total de la obra, el porcentaje de actuación de ambos graciosos es muy similar: Catalinón un 12,9% y Pánfilo un 10,6%.

Como se ve, en número de apariciones, número de versos y reparto por jornadas la estructuración del gracioso en la comedia es muy semejante. Más adelante veremos aspectos de léxico y de usos en las réplicas. Primero vamos a comprobar qué estructuración tiene el Gallardo de *Palabras y plumas*: acto I: 321-412 (66 versos); 614-653 (26 versos); 806-948 (46 versos); 1170-1288 (17 versos). Total, 4 secuencias y 155 versos; acto II: 230-577 (187 versos); 698-790 (72 versos); 1019-1162 (108 versos), y 1276-1317 (16 versos). Total: 383 versos; acto III: 205-408 (79 versos); 461-596 (34 versos); 626-764 (9 versos). Total: 122 versos.

Un total de 11 secuencias, repartido atinadamente entre los tres actos, como pasaba con *Secreto y Burlador*. Sin embargo el cotejo detallado ya cambia. De esas 11, hay tres intervenciones que son bastante más largas que las más largas del *Burlador*: 187, 108 y 79. El total de versos a cargo de Gallardo es de 659, casi el doble que Catalinón. Porcentualmente esto representa un 19,6% de la obra. Todavía se puede afinar más el análisis y centrarnos en el porcentaje de versos que tienen los graciosos cuando están hablando con su amo en escenas en que son los dos únicos interlocutores. Esto nos da una idea de la relación entre ambos y de la importancia que tiene el criado en esa relación. En el caso de *Palabras y plumas* tenemos el siguiente cuadro: acto I, escena 3: Gallardo 66 versos de 930=68%; acto II, escena 5: Gallardo 130 versos de 180=72%; acto II, escena 13: Gallardo 108 versos de 144=75%; acto III, escena 8: Gallardo 43 versos de 68=63%; acto III, escenas 10-11: Gallardo 36 versos de 67=53%; acto III, escenas 15-16: Gallardo 30 versos de 70=43%.

Total: 413 versos de 624, es decir, una media de 66%. Estas cifras son bastante fáciles de resumir. De todo el discurso escénico de Gallardo (659 versos), casi un 95% consiste en réplicas a su amo en escenas entre ambos; en estas escenas, es Gallardo el que abrumadoramente posee la palabra. Si no me equivoco esto corresponde a una concepción escénica que en modo alguno es casual. Tirso concede mucho tiempo de escena a su gracioso y lo utiliza para debatir, argumentar y razonar, no sólo para aportar intervenciones de corte escatológico o burlas populares. Es un gracioso con entidad dramática, elaborado muy complejamente; no está sólo para hacer gracia,

sino que participa en el discurso dramático. Esto mismo tiene una medida estadística muy sencilla. La media de versos por réplica. Pondré simplemente el ejemplo de las dos escenas más largas, ambas en el acto segundo: en la escena 5 Gallardo tiene 130 versos para un total de 25 réplicas. La réplica media típica de Gallardo es de 5,2 versos, lo que confirma el hecho de que de esas 25 hay 11 superiores a cinco versos. En la escena 13, sobre 108 versos tenemos 23 réplicas, una media de 4,7. El conjunto de ambas escenas da la tipología de intervención de Gallardo: una réplica de cinco versos como media.

¿Cuál es la estadística de réplicas de Catalinón en las escenas en que está sólo con don Juan?: acto I, vv. 878-913: 19 versos para siete réplicas. Media de 2,7 versos por réplica; acto II, vv. 1341-1375: 21 versos para siete réplicas. Media de 3 versos por réplica; vv. 1536-1542: 3 versos, tres réplicas; acto III, vv. 1982-2023: 27 versos para 8 réplicas. Media de 3,4 versos; vv. 2261-2326: 29 versos para 14 réplicas. Media de 2,1%; vv. 2336-2386: 27 versos para 15 réplicas. Media de 1,8%.

En total el texto de Catalinón para las escenas en que está solo con don Juan abarca 126 versos sobre un total de 383. Un 33%, cifra enormemente alejada del 95% de Gallardo respecto a don Íñigo. Pero además la extensión de estas escenas es a su vez enormemente dispar. La relación entre Catalinón y don Juan se desarrolla en su mayor parte en escenas en donde hay más personajes. Cuando están solos tienen muy poco tema de conversación y Catalinón no dispone de parlamento suficiente para expresar sus opiniones. Es un gracioso que se limita a hacer gracia.

En el caso de *Don Gil de las calzas verdes* (1615), el gracioso Caramanchel, que, como Catalinón tiene nombre tetrasílabo agudo, presenta una construcción muy similar a la de Gallardo. En su primera aparición escénica, su encuentro con doña Juana tiene 20 réplicas con un total de 259 versos. Una media de 13 versos. Dos de esas réplicas están por encima de 75 versos, lo que está muy alejado de Catalinón, cuyas réplicas más largas son la inicial con Tisbea (36,5 versos) y la relación final ante el rey (32 versos). En la breve escena en la huerta del duque, de los 20 versos de diálogo, Caramanchel dice quince. En la siguiente escena, con más gente, 15 versos. Un total de 289 versos en este primer acto, de los cuales 274 son en diálogo con su ama. En el segundo acto vuelve a aparecer Caramanchel con doña Juana en la escena 12. Caramanchel dice 62,5 versos frente a 45,5 de Juana. Un porcentaje de 58%. En el tercero, la escena 2, con un total de 97 versos, Caramanchel tiene una escena con Inés, y un total de 63 versos. Una breve intervención monologal de 8 versos. Una escena con don Juan y al marcharse él, continúa con doña Inés y doña Juana: 39+43, en total 82, más 5 luego. En la escena 14 un total de 43. En conjunto 289+62+193, un total de 544 versos, un aumento de 155 versos respecto a Catalinón, lo que representa un aumento de porcentaje de un 40%. En todo caso, lo que sí que es

seguro es que Caramanchel coincide con Catalinón y con Gallardo en algunos usos típicos de criado necio (los juramentos por santos más o menos raros –San Panuncio, San Antón, San Jorge, San Agnus Dei, en el caso de Catalinón; y Santa Susana, San Pelagio, Santa Elena en el de Caramanchel–; el pavor ante las situaciones inesperadas, la escatología). La diferencia es que Caramanchel, Gallardo y el resto de los graciosos de Tirso además de esto, que es común a graciosos de Tirso, Claramonte y muchos otros autores, tienen también contenido como personajes y participan en la estructura de la obra. Catalinón sólo tiene contenido escénico, no tiene contenido dramático. El contenido como personaje se refleja en la cantidad de texto que dicen en presencia de sus amos, y la participación en la estructura de la obra, en su intervención en la trama. Catalinón carece de entidad psicológica; los graciosos de Tirso, de que Gallardo es un excelente ejemplo, tienen un fuerte contenido como personaje. Y eso sólo puede expresarse a través de parlamentos y réplicas consistentes y en escenas en las que la relación amo/criado expresa un contenido dramático que tiene que ver con la evolución de la trama.

C) CUESTIONES DE LÉXICO Y DE APLICACIÓN METODOLÓGICA

Ya hemos visto cómo el análisis en detalle del campo léxico-semántico de la necesidad hace ver que las citas aisladas no sirven para atribuir una obra; tiene que ser algún caso muy excepcional, como puede ser la referencia a Tifis, que es muy típica de Claramonte y que curiosamente no aparece en obras de Tirso. Ni siquiera en una obra como la *Apología a la casa de Sástago*, en donde el contexto de citas clásicas es amplio. En todo caso sí es factible rastrear qué tipo de léxico, siendo habitual en obras de un autor, no aparece en una obra. En esta vía hay una notable aportación, me temo que involuntaria, de fray Luis Vázquez, que ha dado con un buen argumento contra la autoría de Tirso. Como se sabe, y ha estudiado André Nougé, Tirso suele usar en sus obras vocablos que proceden de la creatividad léxica. Los que Nougé ha catalogado en el caso del sufijo verbal *-izar*, son: *almagrizar, aplaudizar, arromadizar, bacinizar, bufonizar, circularizar, cochizar, cochiquizar, cigüeñizar, critiquizar, doralizar, circularizar, escudillizar, estropajizar, fregatrizar, fregonizar, gruñizar, invernizar, legumbrizar, matronizar, melindrizar, ojalizar, partirizar, pastelizar, prodigalizar, rotulizar, sastrizar, sermonizar, soplónizar, triguerizar, vicarizar*.

Si no he contado mal, un repertorio de 31 verbos. Resulta notable observar que ninguno de estos 31 verbos se usa en el texto común del *Burlador/Tan largo*. El único caso muy cercano sería el uso de «fregatrizando», que está en *El burlador*, pero no en *Tan largo*, en el texto de Ripio y que es próximo al «fregatizando» de *La huerta de Juan Fernández*. Sucede que el término «fregatriz» está ya atestiguado en *La ilustre fregona* de Cervantes (1613) y aparece en una obra de Claramonte, *La católica princesa*

Leopolda, escrita en 1612 y representada en 1613. Es decir, respecto al problema de la atribución y al de la prioridad textual del *Tan largo*, la aparición de ese «fregatrizando» es compatible con cualquier hipótesis: a) estaba en la hipotética versión original perdida y Claramonte lo mantuvo; b) no estaba en la versión hipotética y por eso no está en el *Tan largo*; c) no estaba en la versión inicial, tanto sea el *Tan largo* como una hipotética perdida, y Claramonte lo añadió a lo largo de la evolución de la obra; d) no estaba ni en el original, ni en una remodelación posterior hecha por Claramonte, y su inclusión se debe a un añadido del actor que representaba el papel de Ripio, que quizá lo encontró en otra obra, de Tirso, de Claramonte o de algún otro autor que leía a Cervantes.

En el mismo texto de Ripio está la otra invención verbal, «lavandriz», que fray Luis Vázquez no ha podido rastrear en ninguna obra de Tirso, por lo cual, para sugerir la posibilidad, pero no el hecho, de que Tirso lo habría podido crear, apunta de otras palabras parecidas: «jabonatriz» de *La huerta de Juan Fernández*; «fregatriz» de *El amor médico*; «lacayatriz» de *No hay peor sordo*, o «vaciatriz» de *Santo y sastrero*. La realidad es que en el repertorio léxico de Tirso no aparece «lavandriz», que sí está en *El burlador*. ¿Que Tirso usa el sufijo *-iz*? Naturalmente, igual que Claramonte y todos los dramaturgos de la época. Pero ni el uno ni el otro tienen esa palabra en su repertorio léxico, aunque ambos tengan el vocablo «fregatriz». Cualquiera de los dos lo podría haber inventado, dado que ambos usan «fregatriz». Y también lo podría haber introducido alguno de los graciosos que hizo el papel en las compañías de Hernández Galindo, Osorio o Figueroa. Si al menos «lavandriz» y «fregatrizando» estuvieran en ambos textos tendríamos la seguridad de que su uso es privativo del autor de la obra. En otros casos, fray Luis Vázquez pretende hacer pasar por neologismos tirsianos palabras como *cananea* o *japón* (como gentilicio, frente a la forma moderna *japonés*), que están perfectamente registradas en la época. En el caso de *japón* como gentilicio, en la obra de Andrés de Claramonte, *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* (circa 1615): «Y tremolar mis pendones / los persas y los japones» (vv. 537-38); «Ya el gran Taycosama, rey / de los robustos japones» (vv. 1139-40). En otros casos, para sostener la prioridad del *Burlador* frente al *Tan largo*, fray Luis Vázquez inventa los «neologismos» *prodigió* frente a la lectura *prodigó* de TL; *enmaletado* frente a *en mal estado* de TL, o *emprestiste* frente a *emprendiste* de TL. El problema es que esos supuestos neologismos *ad hoc* no aparecen en ninguna obra de Tirso, ni en verso ni en prosa, lo que no concede mucha credibilidad a la alternativa ecdótica. En el caso de *emprestiste* hay una dificultad añadida, y es que la sufijación verbal para neologismos se suele hacer con la primera declinación; como saben los lexicólogos, la segunda y la tercera son declinaciones no productivas.

Seguramente adelantariamos algo en el problema de la autoría y en el de la prioridad si asumiéramos las hipótesis como hipótesis, los datos como datos, y las conjeturas como conjeturas, como es norma habitual en la investigación crítica. Y si asumiéramos también que en los casos de lecturas alternativas entre el texto de *TL* y el de *BS*, el dato de apoyo puede ser independiente del problema de la atribución. Es el caso de los «toldos» y las «levas», en donde hay conflicto ecdótico entre ambos textos. Afectan a los versos de *BS* («plegando funestos soldos», I, 280) y de *TL* («mostrando funestos toldos», I, 339) en el caso de «soldos/toldos», y a los versos de *BS* («mil Evas aunque en bocados», II, 1509), y de *TL* («mil lebas, que aunque dorados», II, 1578), para «Evas/levas».

En el primer caso, la autoridad que decide a favor del texto de *TL* es el propio Tirso, que usa *toldos* precisamente en *Palabras y plumas*: «que haciendo al sol en toldos competencia» (I, v. 651). Si el estudioso de Tirso quiere corroborar el uso puede acudir también a *Los cigarrales de Toledo*, I, p. 44: «Llegó la tarde, favorecida de un viento fresco y unas nubes pardas que sirviendo de toldo contra las inclemencias del sol»⁵: las *nubes pardas* como metáfora del *toldo* que protege contra el rigor del sol. En la misma vía, Claramonte, *El Tao de San Antón*, sirve también para reforzar la lectura de *TL*: «La noche su ausencia siente / y entolda negras cortinas». A cambio, *soldos*, defendido por fray Luis Vázquez como lectura preferible a *toldos* tiene un problema: ni está en Tirso, ni en Claramonte, ni en Covarrubias (donde sí está *toldos* muy bien explicado), ni en los diccionarios de época. Pero si la lectura correcta es *toldos*, y el adjetivo *funestos* coincide en ambos textos, falta por determinar si debemos preferir *mostrando* o *plegando* para editar *El burlador*. ¿Qué hacen los «negros gigantes» en esa hora crepuscular, mostrar o plegar los funestos toldos? Entiendo que *funestos* toldos, está en la línea de *negros gigantes*, *negras cortinas* (Claramonte) o *nubes pardas* (Tirso). Se refiere a la oscuridad que tapa, hace de toldo, para ocultar el sol. Por lo tanto, los *toldos* se muestran, aparecen, ocultan el sol; si se plegaran, se vería el sol. Tanto Tirso como Claramonte refuerzan la prioridad del *Tan largo*.

En cuanto a las *levas*, si *levas* es correcto, entonces la lectura *Evas* se entiende como una *lectio facillior*, favorecida por el entorno de Adán y la serpiente. Sin embargo, *levas* parece encajar perfectamente en el contexto erótico. La *leva*, además de ser término náutico registrado por Covarrubias, es, en acepción ya de comienzos del XVII, la «recluta para un servicio». Parece bastante claro en el texto del *Burlador/Tan largo* a qué se dedican las mujeres que frecuentan la calle de la Sierpe. Falta encontrar algún argumento de refuerzo y falta encontrar la cita del vocablo en textos de la época, bien de Tirso, bien de Claramonte. El argumento de refuerzo lo da el *Diccionario*

5 Cito por la edición de Madrid, Espasa Calpe, 1942.

crítico etimológico de Corominas y Pascual, que precisa que en léxico de germanía, *leva* es 'treta, engaño'. Esta interpretación está muy reforzada por el propio contexto, por encima de las variaciones:

<i>Burlador</i>	<i>Tan largo</i>
en efeto son ducados,	en efeto, son bocados
con que el dinero nos quitan	con que las vidas nos quitan

Sean vidas o dinero, las *levas*, tretas o engaños de las mujeres que «reclutan sus servicios» tienen como fin el despojar de algo preciado al cliente. En el *Segundo Lazarillo* de Juan de Luna (1620) tenemos el uso de *leva* como 'engaño'⁶:

Concluyó el bueno de mi amo con decir que por no haber hallado unos mercaderes de su tierra que le prestasen dineros, estaba sin ellos y no sabía adonde ir aquella noche. Yo, que le entendí la leva, le convidé con la mitad de mi cama y cena

Leva como 'engaño' aparece también en el *Quijote* de Avellaneda. En *El infante de Aragón* Claramonte utiliza el vocablo *leva* en un contexto similar, de galanteo sexual, indicando incluso el precio de la mercancía:

MENDO	¿Dónde iremos?
PEDRO	Aquí cerca hay dos mozas que requiebro.
MENDO	¿Es gente de <i>leva</i> y monte?
PEDRO	Gente es de poco dinero (vv. 1642-45)

Poco después ambos criados vuelven de su correría y Pedro detalla:

Vamos nosotros
a ver si aquellos se fueron
y nos dejaron las mozas (vv. 1726-28)

No es difícil entender el significado de «mil levassolicitan» a la vista de estos datos. Otro punto a favor de la prioridad textual del *Tan largo*. Por otra parte, dentro del marco teórico en el que estamos trabajando, la hipótesis de que el texto de la *princeps* haya sido transmitido a través del cómico que representaba a Catalinón, está aquí muy reforzada. De los ocho versos de Catalinón, sólo hay dos variantes entre *BS* y *TL*: en/es y ventana/vertida. Variantes que se pueden achacar a mala lectura del manuscrito por el impresor de la *princeps*. Es imposible que un actor pasara por alto que *ventana* no

6 *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid, BAE, Rivadeneyra, 1849, p. 113.

rima con *corrompida*; lo que rima es el texto de *TL*, «la hallé sobre mí vertida». En cambio, en el texto anterior, a cargo del marqués de la Mota, las variantes textuales no pueden atribuirse a mero error de lectura:

Burlador

anda embuelto en portugués.
Que en aqueste amargo valle
con bocados solicitan
mil Evas, q aunque en bocados
en efeto son ducados
con que el dinero nos quitan

Tan largo

a Adán buelto en Portugués
que en aqueste amargo valle
con bocados solicitan
mil lebas, que aunque dorados
en efeto son bocados
con que las vidas nos quitan

Estos fragmentos nos permiten esbozar un microsistema de la transmisión de la *princeps*: hay seguramente errores de edición (mala lectura *ventana/vertida; en/es*). Admitiendo estos errores, el texto que afecta a Catalinón es idéntico. Frente a ello, el texto del marqués de la Mota, enormemente deturpado en *BS* se explica a partir de que ha debido de ser rescatado de forma aproximada por el actor que actuaba como interlocutor suyo.

Y termino con una observación crítica que afecta también a la cuestión de la prioridad del *Tan largo*. Un argumento que se ha manejado para insistir en que el texto de *Tan largo* debe ser posterior es la sustitución de «plegue a Dios», constante en *BS*, por «ruego a Dios», que aparece en *TL* alternando con «plegue a Dios». Según fray Luis Vázquez, Xavier A. Fernández y otros, «ruego a Dios» es más moderno que «plegue a Dios», arcaizante.

En primer lugar, hay que hacer notar que la fórmula «ruego a Dios» está tanto en *TL* como en *El burlador*, sólo que no en boca de Tisbea, sino de don Juan, y además en un momento esencial, en que jura en falso: «ruego a Dios / que a traición y a alevosía / me dé muerte un hombre». Así pues el texto común *BS/TL* alterna «ruego a Dios» con «plega/plegue a Dios». El problema real se circunscribe al discurso de Tisbea.

En *El secreto en la mujer* tenemos el mismo ejemplo de alternancia de uso entre la fórmula «plega/plegue a Dios» y «ruego a Dios»:

PÁNFILO

No nos salga,
ruego a Dios, aqueste halcón
a tu boca y mis espaldas (vv. 1939-41)

CLAVELA

La duquesa me da celos,
plega a Dios paren en bien (vv. 1308-09)

Así pues, la alternancia de fórmulas «ruego a/plega a» es típica de Claromonte. Bien es verdad que en otras obras, como *El honrado con su sangre*,

El infante de Aragón o *El ataúd para el vivo*, es más abundante el uso de «plega a Dios». El problema crítico queda entonces repartido entre la fidelidad del texto de Tisbea/Trisbea y la evolución de Claramonte. En principio la sustitución de «ruega» por «plega» coincide con la evolución de Claramonte y en ese sentido avala la prioridad del *Tan largo*. Pero el problema crítico de Tisbea/Trisbea es muy interesante.

D) ¿DOS TESTIGOS O MIL TESTIGOS?

El secreto en la mujer nos permite también apuntalar la prioridad del *Tan largo* y detectar que una parte de las añadiduras de la *princeps* no pueden ser debidas a Claramonte. Como se sabe, el final de *El burlador* contempla la aparición del marqués de la Mota reclamando la restitución de su honor y solicitando al rey que haga justicia. La variante textual es ésta:

Tan largo

Pues es tiempo, gran señor
que a luz verdades se saquen,
sabrás que don Iuan Tenorio
las culpas que me imputaste
cometió, que con mi capa
pudo el cruel engañarme,
de que tengo *mil* testigos

Burlador

Pues es tiempo, gran señor
que a luz verdades se saquen,
sabrás que don Iuan Tenorio
la culpa que me imputaste
tuvo el, pues como amigo
pudo el cruel engañarme,
de que tengo *dos* testigos

El texto en ambos casos es bastante próximo. No olvidemos que es una escena en la que Catalinón está presente, por lo que una hipótesis asumible es que las ligeras diferencias puedan deberse a una memorización imprecisa del papel del marqués por parte del actor que interpreta a Catalinón. En todo caso hay algo evidente: incluso quienes defendemos la prioridad del *Tan largo* hemos aceptado aquí la variante del *Burlador*, editando «dos testigos», y no «mil». En *El secreto en la mujer* tenemos un ejemplo claro de que la lectura correcta es «dos testigos»:

¿Qué más *testimonios*, cielos,
de que se tienen amor?
¡Oh, fementido traidor!
Verdad son, que no son celos,
porque son *averiguados*.
Este otro quiero leer
para que vengan a ser
dos testigos abonados (vv. 2454-61)

El contexto jurídico es muy claro: testimonios, averiguar y testigos abonados, es decir, de garantía. ¿Qué podemos deducir de esto? Que quienes defienden la hipótesis de que *Tan largo* es una refundición del *Burlador*, difícilmente pueden achacar a Claramonte una sustitución de «dos testigos»

por «mil testigos». No se puede sostener la hipótesis de la refundición y al mismo tiempo achacar a Claramonte su intervención aquí.

CONCLUSIONES

Por todo lo que hemos visto parece que la hipótesis de la autoría del *Burlador/Tan largo* es más compatible con la obra de Claramonte que con la de Tirso, y que la prioridad del *Tan largo* respecto al *Burlador* está más apoyada por los textos que su alternativa. No vale la pena presentar como argumento en favor de Tirso el que su obra dramática es más consistente estéticamente que la de Claramonte. Lo es, en efecto, pero eso va en contra de la atribución del *Burlador* que es una obra muy brillante escénicamente, pero un tanto endeble en cuanto a consistencia dramática. Como había observado ya Bergamín en su día, en el Siglo de Oro hay «muchas otras comedias casi anónimas, como la del *Burlador*, atribuida a Tirso (siendo tan diversa de su habitual musa inspiradora de *Don Gil*, *Marta la piadosa*, *El vergonzoso*, *La villana de Vallecas* o de la mismísima *La prudencia en la mujer*)». Se trata, en efecto, de otro estilo diferente, de otra musa.

El hecho de haber atribuido la obra a Tirso ha provocado en los usos críticos una perspectiva teológica para su lectura. Como ha observado Francisco Rico, la autoría de Tirso es «más que suspecta», y toda la teología que hay en ella es la del Catecismo. Un gran dramaturgo, excelente conocedor del mito de don Juan y en concreto del *Burlador*, apuntaba en su *Epílogo a Don Juan o el amor a la geometría* que no creía que la obra fuera de Tirso. Coinciden aquí el filólogo Rico, y el dramaturgo Frisch. Ambos han hecho ver que la obra es esencialmente teatro, y que don Juan sobrevive como mito en tanto que su presencia escénica consiste en hacer teatro. Es un arquetipo teatral. No parece descabellado proponer que su creador sea un hombre de teatro, actor, dramaturgo y director de compañía. Menos dotado para la literatura lírica (que no abunda en *El burlador*) que para los efectos de escena. Por otra parte un breve repaso a los cuatro grandes mitos de la contemporaneidad, harto explotados por el cine —Drácula, Frankenstein, Sherlock Holmes y Tarzán—, nos confirma que sus autores —Bram Stoker, Mary W. Shelley, A. Conan Doyle y Edgar Rice Burroughs— no son ejemplo excepcional de virtudes literarias. No son comparables a contemporáneos suyos como Joyce, Bernard Shaw, Lord Byron o Faulkner. Se trata de otro tipo de escritor: el que escudriña las pulsiones de la sociedad, sus temores, sus deseos, y a través de ellos crea tipos con los que se identifican los lectores o espectadores. Tirso, como Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro o Vélez de Guevara, está en las filas de los dramaturgos que han engrandecido el arte del teatro: Ben Jonson, Marivaux o Goldoni. Lo han hecho por medio del esmero en el desarrollo de la trama, del análisis psicológico de los personajes y de la aportación de una filosofía moral que atañe tanto al modo de tratar las historias como al modo de hacer explicarse a sus personajes en la escena.

En cambio Claramonte está en la línea de Marlowe, de Goldoni o de Mérimée, como don Juan tiene que ver con Fausto, con Arlequín o con Carmen.