

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN TORNO A CLARAMONTE Y EL BURLADOR DE SEVILLA

POR

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

El problema clásico de la autoría de la primera obra que desarrolla el mito de Don Juan tiene una triple vertiente crítica: la dilucidación de la personalidad del escritor, la cuestión de la prioridad de una versión sobre otra, y por último, la fijación textual de ambas versiones. En realidad, de las hipótesis o planteamientos teóricos de cada una de estas tres partes del problema depende, en mayor o menor medida, una cuarta: la consideración global de las relaciones entre *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla*.

Como la problemática es bastante compleja, y afecta de manera muy clara al problema general de la transmisión de textos teatrales en el Siglo de Oro, cualquier avance en el campo de la crítica textual o de la teoría literaria de esa época sirve para iluminar aspectos del debate concreto y, a su vez, cualquier avance en este debate condiciona, directa o indirectamente, nuestra visión del teatro aurisecular, materia en la que, en no pocas ocasiones, hablar de una obra implica referirse a media docena de autores distintos.

En el caso del *Burlador/Tan largo* las polémicas de los años ochenta han producido un material teórico y documental que permite ya un establecimiento provisional de orientaciones críticas y de enfoques teóricos que presumiblemente aportarán novedades de interés en el próximo decenio. Voy a referirme en este trabajo a las novedades editoriales del año 89 y la primera mitad del 90, en los casos en que implican alguna modificación de interés para alguno de los tres puntos evocados al comienzo de este artículo.

El problema de la autoría de *El burlador* forma parte de un problema más general, que es ya añejo, y puede resumirse así: a partir de la aparición de los



volúmenes facticios de fraudulentas *Partes* de Lope de Vega, algunos impresores y editores, muy especialmente en Sevilla, Valencia y Zaragoza (1) se dedican a la difusión de obras de autores poco conocidos “a nombre de los que han escrito más” (2). En este capítulo de “los que han escrito más” se sitúan Lope de Vega, Tirso de Molina y, en los años 30, Calderón, a cuyos nombres se edita una buena parte de comedias que obviamente no proceden de sus plumas. En el caso de Lope y en el de Calderón, las obras incriminadas en los problemas de atribución dudosa no representan un peso sustancial dentro de la obra completa. De hecho Calderón se curó en salud supervisando él mismo varios volúmenes, y precisando en ocasiones las obras que no eran suyas. El caso de Tirso es muy distinto. A partir de la publicación de la primera parte de sus comedias, en Sevilla, a cargo de Manuel de Sande, en 1627, la notoriedad de su obra hace que varios avispados editores publiquen fraudulentamente comedias ajenas como suyas (3). La aparición de la *Segunda* y la *Tercera parte* de obras de Tirso deben entenderse dentro de esta situación; así, con mayor o menor fortuna, y con mayor o menor seguridad de atribución, sabemos que en la *Segunda parte* hay cuatro obras de Tirso, y que en la *Tercera parte* hay al menos algunas que presentan problemas de autenticidad. El ejemplo más llamativo es *La venganza de Tamar*, obra especialmente polémica, de la que conocemos los siguientes datos: a) en 1628, el director Almella tiene una obra con ese título entre las de Andrés de Claramonte, b) una copia anónima fechada en 1632, con el nombre *La fuerza de*

(1) Se explica muy bien esta especialización geográfica en ediciones fraudulentas: a través de Sevilla se envían a América, a través de Valencia, al mercado italiano, y a través de Zaragoza, y las conexiones del Reino de Aragón, al mercado europeo. Recuérdense que, en lo que concierne a Tirso, a la *Primera parte* de sus obras editada por Francisco de Lyra y Manuel de Sande en Sevilla, le corresponde dos años más tarde una *Primera parte* fraudulenta en Valencia, en 1629. De hecho, como ha observado María Grazia Profeti en estudio *La Collezione «Diferentes Autores»* los volúmenes de *Partes* fraudulentas de Lope suelen estar compuestos de *desglosadas* y *desglosables*, listas para recomponerse en distintos volúmenes facticios. Desde la *Parte 21*, editada hacia 1626, facticia (de acuerdo con la hipótesis muy probable de M. G. Profeti, ya que falta el frontispicio) nos encontramos ya con un ejemplar de este tipo. En él aparece editado *El Tao de San Antón* a nombre de Guillén de Castro, cuando disponemos de un manuscrito completo que da a Claramonte como autor. La autoría de Claramonte se refuerza por dos vías: el propio Guillén de Castro no incluyó esta obra en sus dos *Partes*, y los estudiosos del valenciano confirman que está fuera de su estilo. En la *Parte 22*, editada por Verges y Ginobart en Zaragoza, aparece *La verdad sospechosa* atribuida a Lope impunemente; Ruiz de Alarcón pudo deshacer el fraude al publicar él mismo sus comedias, reclamando su paternidad. En la *Parte 23*, tan espúrea como las dos anteriores, editada en Valencia por Sorolla y Velasco, 1929, aparece, a nombre de Lope, *La estrella de Sevilla*, de autoría muy discutida, y también a nombre de Lope, *El honrado con su sangre*, que tiene otra edición más fiable dando a Claramonte por autor. Amén de otras comedias que se sabe no son de Lope. En la parte 24, también en Zaragoza, por Ginobart, están *Dineros son calidad* y otras de autoría muy discutida, y en la 25, Pedro Esquer, Zaragoza, 1632, empieza a aparecer ya Calderón con *El astrólogo fingido*. En la parte 27, emisión A, Barcelona, 1633, junto a varias realmente de Lope, le aparece atribuida *El sastre del Campillo*, de la que se conoce el autógrafa manuscrito fechado en 1624, con su autor, Luis de Belmonte. En esta misma *Parte 27* está, atribuida a Lope, *El Infanzón de Illescas*, de la que hay dos manuscritos coincidentes en el nombre del autor: Andrés de Claramonte. Y así sucesivamente...

(2) Véase el texto íntegro de Francisco de Rojas Zorrilla en el prólogo al segundo tomo de sus Comedias, 1645.

(3) Las ediciones hechas por Francisco Lucas de Avila son harto sospechosas porque, como ya señalaba Mesonero en el siglo pasado, este personaje editaba a nombre de Lope comedias, o tomos de comedias, en donde a veces ni una sola era del Fénix.



Tamar no precisa nombre de autor, c) hacia 1634, un supuesto sobrino de Tirso edita una comedia llamada *La venganza de Tamar* en la *Parte tercera*, sin que conste supervisión del mercedario, d) en el siglo XVII se publica *La venganza de Tamar* dando como autor a Felipe Godínez, en una edición cuya tercera jornada ha sufrido gran cantidad de cortes, e) el tercer acto de *La venganza de Tamar* reaparece con escasas variantes, como segundo acto de la obra maestra de Calderón *Los caballos de Absalón*. Como se ve, aquí hay, además de Tirso, otros tres autores en liza, y hay un problema textual clásico en las mutilaciones habituales del tercer acto.

En cuanto a la *Segunda parte* es el propio Tirso el que advierte sobre el hecho de que sólo cuatro de las doce comedias son suyas. Entre las que se encuentran con más problemas de atribución están *El condenado por desconfiado* y *Los amantes de Teruel*, que tiene muy poco que ver con el estilo del fraile mercedario; como complemento de esto tenemos el hecho de que de alguna comedia atribuida a Tirso en esta parte, se conoce manuscrito hológrafo de autor diferente, como es *Mira de Amescua*.

De acuerdo con estas observaciones, y de acuerdo con todo lo que se conoce sobre los volúmenes editados entre 1625 y 1640, parece que la cuestión de las atribuciones en lo que atañe a Tirso, puede concretarse en dos puntos: tras la edición de la *Primera parte*, en 1627, durante unos cuantos años aparecen editadas a nombre de Tirso (del mismo modo que se editan también a nombre de Lope, Guillén de Castro o Calderón) algunas comedias en distintos volúmenes colectivos, facticios, y por último en la *Parte tercera*, impresa en Tortosa en 1634, antes de que apareciera la *Parte segunda* en Madrid, 1635, en la que Tirso advierte que sólo cuatro de las doce comedias le son atribuibles, sin especificar cuáles. En 1635 y 1636 aparecen las *Partes* cuarta y quinta, absolutamente fiables. El segundo punto es más espinoso, ya que plantea un problema capital: las obras incriminadas en problemas de atribución son *El burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado*, *La ninfa del Cielo*, *Los amantes de Teruel* y *La venganza de Tamar*, además de *El rey don Pedro en Madrid*, que nunca fue editada a nombre de Tirso, pero a partir del siglo XIX le viene siendo atribuida debido a una tergiversación crítica cometida por Hartzzenbusch (4). Como puede verse, se trata de las obras sobre las que se cimenta la fama de Tirso en la Historia de la Literatura.

(4) Ver a este respecto mi artículo «Claramonte, el Rey Don Pedro, y la mixtificación de Hartzzenbusch», en *Homenaje a Alberto Porqueras*, Ed. Reichenberger, Kassel, 1989. No se entienda el término «mixtificación» en sentido peyorativo, o como un juicio de valor sobre Hartzzenbusch. Tal como ha demostrado Carol B. Kirby, a cuyo trabajo me remito, don Juan Eugenio proyectó una sospecha crítica (que comparto plenamente) sobre la identidad entre el autor del *Burlador* y el autor del *Rey don Pedro*, y «produjo un mixto» textual entre la edición a nombre de Calderón y el manuscrito a nombre de Claramonte; una vez mixtificados ambos textos en uno nuevo, ideado por Hartzzenbusch mismo, lo editó a nombre de Tirso.



Todo el problema consiste en determinar qué argumentos han sido presentados para atribuir a Tirso todas esas obras, y proceder a su evaluación crítica de acuerdo con el estado actual de los estudios sobre teoría e historia de la literatura; una vez establecido esto, se trata de cotejar esos argumentos con los argumentos en favor de otra u otras autorías posibles para el conjunto de obras. Para proceder a esta tarea conviene ordenar este conjunto de obras en función de la mayor o menor consistencia de la autoría de Tirso respecto a su alternativa. No parece que haya problemas para postular cuál es la atribución en donde hay mayor desequilibrio argumental: se trata de *El rey Don Pedro en Madrid*, también conocida como *El infanzón de Illescas*. En este caso, la atribución a Tirso no se basa en ningún documento, sino en una conjetura crítica desprovista de base documental. Carol B. Kirby (5), que ha estudiado el problema de dicha atribución, ha mostrado cómo operó Hartzenbusch: a partir del manuscrito de 1626, que atribuye la obra de Claramonte, y de la edición de 1677, que la atribuye a Calderón, Hartzenbusch crea un texto contaminado para oponer al texto editado por Simón Faxardo a nombre de Lope. Fiado en el notable parentesco de estilo entre *El rey Don Pedro* y *El burlador de Sevilla* (parentesco observado ya por Menéndez y Pelayo y confirmado por la propia Carol Kirby (6), que proponen la autoría de Lope) el ilustre comediógrafo y erudito deduce la identidad de autor y propone a Tirso, terminando por editar la obra a su nombre. Como se ve, no hay la menor prueba documental para sostener la autoría de Tirso, aunque sí hay una coincidencia crítica para identificar el estilo del autor de esta obra y el del *Burlador*. La autoría de Claramonte para *El rey Don Pedro* sí tiene base documental sólida: está confirmada por la atribución en el manuscrito más antiguo y más completo, el de 1626, y corroborada por un segundo manuscrito, con letra del siglo XVII, que también la atribuye a Claramonte. El texto de este segundo manuscrito, ya muy recortado, es básicamente el mismo que sirve para la edición de 1633 a nombre de Lope de Vega. Llama la atención el hecho de que sea Simón Faxardo el autor de esta edición, pues Simón Faxardo es también el editor que atribuye *Tan largo me lo fiáis* a Calderón, y el que edita el volumen facticio *Doze comedias de Lope de Vega y otros autores*, con la falsa portada de Gerónimo Margarit, en donde se encuentra *El burlador de Sevilla* atribuido a Tirso. La base documental de atribución de *El Rey Don Pedro* a Claramonte ha sido reforzada por dos tipos de análisis: la verificación temática y estilística de que los elementos de composición de esta obra están ya en comedias anteriores de Andrés de Claramonte (7), y el análisis detallado de las microestruc-

(5) CAROL B. KIRBY: «La verdadera edición crítica de comedias», en *Incipit*, 1986, Buenos Aires.

(6) No he podido consultar, ni sé si ha salido ya realmente, la edición prometida de *El Rey Don Pedro en Madrid* por la profesora Kirby, a nombre de Lope de Vega. Sí, a cambio, he visto el trabajo de F. Cantalapiedra, que refuerza las bases de atribución a Claramonte.

(7) Ver mi estudio «Observaciones críticas sobre la autoría del Rey Don Pedro en Madrid», en *Rilce*, III, 2, 1987, Universidad de Navarra.



turas semióticas coincidentes en *El Rey Don Pedro* y en las comedias de Claramonte (8). En este caso dos tipos de análisis diferentes concuerdan con la documentación más fiable y más antigua.

La siguiente obra de atribución muy dudosa a Tirso, en orden de problemática argumental, es *El condenado por desconfiado*, impresa en la *Segunda parte* de 1635, que incluye doce comedias. De éstas, el propio Tirso advierte en el prólogo, que tan sólo cuatro son suyas. Dos de ellas confirman en el texto dicha autoría: *Amor y celos hacen discretos* y *Por el sótano y el torno*. Una tercera, *Esto sí que es negociar*, es versión, más o menos retocada, de *El melancólico*. Por lo tanto sólo una de las nueve restantes es obra de Tirso. Ya Griswold Morley había tratado este problema, analizando el uso de estrofas y la tipología métrica, y había concluido que *El Condenado* no se ajustaba a las normas tirsianas, como tampoco *El Rey Don Pedro en Madrid*. La cuestión fue muy debatida, y el problema de la *Segunda parte* ocupó durante varios años buena parte del debate tirsista. Cuatro de las comedias incluídas en este volumen parecen haber encontrado una autoría clara: *La Reina de los Reyes*, atribuída a Hipólito de Vergara a partir de una amplia argumentación, y discutida ya desde antiguo (9); en cuanto a *Cautela contra cautela*, la falta de un ajuste completo al modelo métrico de Tirso se ve reforzada por la existencia de un manuscrito en donde se atribuye a Mira de Amescua. A este mismo autor le han sido atribuídas las dos obras sobre Don Alvaro de Luna, la *Próspera* y la *Adversa fortuna*, en un trabajo publicado en 1943, y corroborado por diferentes observaciones críticas de los años setenta y ochenta (10). El último estudio detallado sobre este problema es la tesis doctoral de María Torre Temprano (Universidad de Navarra, 1976), desgraciadamente inédita, que, aplicando módulos de análisis métrico a sesenta y dos comedias de Tirso, y cotejando con las doce de la segunda parte como un subconjunto con características propias, concluye lo siguiente: "En el debatido problema de si *El condenado por desconfiado* es de Téllez o no, la versificación nos induce a decir que no lo es. Y lo mismo ocurre con las otras ocho que le acompañan en el segundo grupo" (11). Dentro de estas ocho está también *Los amantes de Teruel*. Torre Temprano se limita a constatar esta discordancia, sin proponer una autoría alternativa. En principio, la única autoría alternativa a Tirso hasta la fecha en que escribe Torre Temprano es la de Mira de Amescua, con cuya obra *El esclavo del demonio*, guarda ciertas semejanzas *El condenado*

(8) Ver F. CANTALAPIEDRA: *El infanzón de Illescas y las comedias de Claramonte*, Ed. Reichenberger, Kassel, 1990.

(9) En un artículo del erudito Santiago Montoto, publicado en la revista *Hispalense*, 1943, se apuntaba ya esto, posteriormente desarrollando por L. ISELA en su estudio de 1975, Madrid, CSIC.

(10) Véase, sobre los problemas de atribuciones dudosas de Mira de Amescua, «The versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and of some attributed to him», por Vern G. Williamsen, en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, Hispanófila, Chapell-Hill, 1977.

(11) Agradezco a la profesora Torre Temprano su amabilidad al ofrecerme fotocopias de su tesis, de la que no se ha publicado ningún extracto.



por desconfiado (12). A la vista de otras importantes semejanzas, y de algunos aspectos de rima y de métrica, ha sido propuesta también la autoría alternativa de Andrés de Claramonte (13). Conviene hacer notar que con *El condenado* se ha producido una distorsión crítica muy particular: la atribución a Tirso ha fomentado los estudios de tipo teológico (que no han llegado a ninguna conclusión), y la visión teológica ha tendido a reforzar la precaria atribución. Es importante señalar que otro de los candidatos alternativos, Mira de Amescua, es tan hombre de iglesia como Tirso, y que tanto Vélez de Guevara como Claramonte desarrollan en otras comedias cuestiones de índole teológica, por lo que el presunto carácter teológico de *El condenado* no representa apoyo alguno a la hipotética autoría de Tirso. Documentalmente no hay base suficiente para dicha atribución; los estudios que se han ocupado de este problema tienden a descartar al mercedario por razones de carácter teórico, fundamentalmente en la crítica literaria. Un cotejo de rasgos de estilo entre Tirso y Claramonte confirma que es más probable la autoría de Claramonte, pero, como yo mismo he señalado, este cotejo debería ampliarse a Mira de Amescua y, en su caso, a Vélez de Guevara, sin descartar a otros autores como Belmonte, Hipólito de Vergara o Villaiján, autores que, por no haber publicado volúmenes de comedias, se han visto probablemente perjudicados en la atribución de sus obras a "otros autores que han escrito más".

Pasemos ahora al caso de *El burlador de Sevilla*, cuya atribución a Tirso se había dado por buena en función de los estudios de Blanca de los Ríos, después de un largo período de dudas y sospechas sobre la relación entre esta obra y el fraile mercedario. Como se sabe, una parte esencial de la problemática de esta obra está en determinar la prioridad o posterioridad del *Tan largo me lo fiáis*, atribuido a Calderón, frente a la versión llamada *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso, ambas en ediciones impresas en Sevilla hacia 1630-35, como ha podido demostrar D. W. Cruickshank por medio de estudios tipográficos muy detallados (14). El trabajo de Cruickshank ha servido para descartar el principal supuesto crítico sobre el que descansaba la hipótesis de la posterioridad del *Tan largo*: la conjetura de Cotarelo sobre la fecha 1650-60 para la edición del *Tan largo*, en función del tipo de papel y la tipografía utilizada para la edición. Si la

(12) La hipótesis fue lanzada por M. Zeitlin en 1948, en un artículo de difícil acceso, y fue desechada sin ser rebatida.

(13) Ver mi artículo «Andrés de Claramonte y la autoría del *Condenado por desconfiado*», en *Cauce*. Revista de Filología, Sevilla, 1983, n.º 6. Posteriormente a esto, en la reseña sobre mi edición de *Deste agua no beberé* (BBMP, 1985), Ciriaco Morón Arroyo apuntó algunos motivos coincidentes entre esta obra y motivos del *Condenado*. Más recientemente Daniel Rogers ha observado el uso del romance «Bien podéis, ojos, llorar» en *Deste agua no beberé*, *El condenado por desconfiado* y *El médico de su honra*. Tengo que añadir, sobre este punto, que *Deste agua* hubo de ser fuente del *Médico* calderoniano, con el que comparte los nombres principales de Gutierre Alfonso y Mencía, además de algunos motivos escénicos, como ya vio Don W. Cruickshank en su edición de esta obra.

(14) CRUICKSHANK, DON W., «Some Notes on the Printing Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, 6th, series 11.3.1989.



obra hubiera sido editada treinta años después del *Burlador*, la idea de una refundición parecería admisible, pese a que las refundiciones suelen diferir de sus fuentes de una manera mucho más rotunda que lo que nos muestra el cotejo *Burlador/Tan largo*. La evidencia de que ambas ediciones proceden de fechas bastante próximas, confirma que se trata de variantes producidas normalmente por la transmisión textual, con los errores y correcciones típicos de copias al oído, supresiones de compañías que representan la obra a lo largo de varios años, o producidas por los editores de *suestras* (como es el caso del *Tan largo*), para ajustar la extensión inicial del manuscrito a las necesidades de los cuatro pliegos del impreso. Un punto importante para determinar las variantes de transmisión es la propuesta argumentada de un texto del *Tan largo* que trate de recuperar los fragmentos suprimidos por el editor Simón Faxardo (15). En este momento se dispone, pues, de un conjunto de materiales críticos, de hipótesis convergentes o divergentes, y de documentos, que deberían permitir avanzar en el terreno de la crítica textual y de la teoría literaria para aclarar los puntos más difíciles de este debate. El estado de la cuestión en lo que atañe a estas tres obras de atribución discutida a Tirso, es el siguiente:

- a) Sobre *El Rey Don Pedro*: Carol B. Kirby ha postulado la posible atribución a Lope, tras poner en evidencia la edición de esta obra a nombre de Tirso como una mera hipótesis de Hartzzenbusch, y apuntar la prioridad textual del manuscrito de 1626. Alfredo Rodríguez López-Vázquez ha defendido la atribución a Claramonte, de acuerdo con los dos manuscritos y con una serie de coincidencias y concordancias de temática y estilo con otras obras del mismo autor. F. Cantalapiedra ha verificado esas concordancias por medio de análisis de tipo semiótico.
- b) Sobre *El condenado*: el conjunto de atribuciones alternativas de varias obras de la *Segunda parte* de Tirso a otros autores, y los estudios críticos sobre *El condenado* parecen descartar que esta obra sea de Tirso. Autores alternativos posibles son Mira de Amescua y Andrés de Claramonte, sin descartar otras posibilidades.
- c) Sobre *El burlador*: de acuerdo con la datación tipográfica, parece muy reforzada la hipótesis de que *Tan largo* y *El burlador* proceden de un mismo texto, transmitido de manera distinta. Es seguro que en la parte final del tercer acto del *Tan largo* se han producido cortes editoriales; no es probable que haya habido más modificaciones del manuscrito inicial, salvo, tal vez, la supresión de algunas réplicas aisladas de tono escatológico, o las habituales erratas y omisiones de toda edición de una *suelta*.

(15) En mi edición del *Tan largo me lo fiáis* a nombre de Andrés de Claramonte. Kassel, Edition Reichenberger, 1990.



Pasemos ahora, aunque sea brevemente, a comentar algunos aspectos del debate sobre la atribución de la obra a Tirso o a Claramonte. Creo que el estado actual de la cuestión ha sido resumido muy atinadamente por el estudioso mercedario Fray Luis Vázquez, en su reciente edición anotada y comentada. Sigo sus observaciones, respetando la adjetivación del autor:

Respecto a la autoría de Tirso, las dudas partieron de un par de constataciones simples: texto imperfecto y descubrimiento en la comedia póstuma de Claramonte, *Deste agua no beberé*, de una redondilla casi igual y de la utilización del nombre de tres personajes (Diego Tenorio, Tisbea, y Juana Tenorio). Desde Menéndez Pelayo, Cotarelo y Blanca de los Ríos hasta nuestros días, los críticos han ido haciendo suposiciones –siempre sin base documental– sobre las posibles relaciones entre Tirso de Molina y Andrés de Claramonte. Como Claramonte fue ante todo un “autor” de teatro –director de compañía, empresario–, que no publicó en vida comedias, tenía fama común de “plagiario”, no es alabado por ningún poeta contemporáneo, y las pocas piezas suyas que nos han llegado, son mediocres, estas coincidencias de la redondilla y los personajes se explicaban fácilmente: Claramonte tomó de Tirso verso y nombres. Pero las hipótesis fueron sucediéndose, complicándose, y la imaginación construyó su entramado, aunque la consistencia fuese apenas de telaraña: ¡Las relaciones entre TL y B dieron lugar a hipótesis peregrinas, y los defensores de la prioridad de TL llevaron las hipótesis a la misma orilla del absurdo! Veamos el proceso final.

2.3.1. “Parece probable que ésta sea la historia de TL y B: en 1612, o después, Tirso escribió TL. Vendió el manuscrito, que ahora no existe, a Claramonte, quien había expresado su admiración por Tirso en su *Letanía moral*, publicada en 1613, pero escrita, quizá, en 1611. Claramonte refundió la comedia dejándola, quizás, en la versión de B que ahora tenemos, acentuando, y en varias partes alargando los trozos que más interesaron al público. Claramonte representó B, quizá varias veces, aunque no hay pruebas de estas representaciones a pesar de la aserción de Farinelli al efecto. Claramonte escribió *Deste agua* en una fecha todavía ignorada, usando los nombres de Tisbea y Tenorio para llamar la atención con su notoriedad. Murió en 1626, y antes de su muerte, vendió B al empresario Roque de Figueroa. Entre la fecha de la venta, y 1630, la fecha de las *Doze comedias*, B había sido impreso, por lo menos una vez, en un volumen que contenía también *Desta agua*» (Wade). Note el lector la serie ininterrumpida de suposiciones en el vacío”.

2.3.2. “Teniendo en cuenta que el texto del *Tan largo* perfecciona y completa en muchos pasajes el texto de *El burlador*, nos es lícito conjeturar y concluir que el autor del *Tan largo* se sirvió, para la redacción de su texto, de una copia mejor conservada del mismo manuscrito pirateado por el memorión. Un mismo manuscrito en dos copias: la



primera, borrosa o ilegible en algunos lugares, que fue la seguida en *El burlador*; la segunda, mejor conservada, la utilizada por el autor del *Tan largo*" (Xavier A. Fernández). Nótese cómo —partiendo de la prioridad de B sobre TL— se "conjetura" que el manuscrito utilizado por el autor de TL estaba en mejor estado.

2.3.3. "Nuestra contrateoría sostiene que Andrés de Claramonte es ya el autor del texto inicial, el *Tan largo*, y que él mismo, a lo largo de los años en que representó la obra, fue ajustando algunos pasajes y afinando el carácter de los personajes... Quizás el auténtico texto reelaborado haya que buscarlo haciendo la edición del *Tan largo* corregido según *El Burlador*. Sin embargo, la tarea previa y absolutamente obligada es tratar de establecer cuánto hay en *El burlador* que pertenezca a su autor original, y qué partes son debidas a distintos interpoladores" (Alfredo Rodríguez).

2.3.4. En esta *contrateoría* el autor de ambos textos (TL y B) sería Claramonte. Y los errores de transmisión y defectos de copias, habrá que ir eliminándolos con el entrecruzamiento de textos. De la hipótesis de Wade y de la conjetura de Fernández se pasa a una *contrateoría* que *elimina* —de un plumazo, sin más— a Tirso de Molina como autor de *El burlador* para convertir a Claramonte inicialmente relacionado con la obra como hipotético representante, y superhipotético refundidor de un *Tan largo* tirsiano (Wade) en el único autor de un TL y B. Lo admirable de todo esto es que nadie ha demostrado nada, pero cada uno se basa en las suposiciones del anterior. *Nadie ha documentado ninguna relación* (ni siquiera como representante) de Claramonte con *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, publicado siempre (hasta 1987) a nombre de El Maestro Tirso de Molina, tanto en su forma larga —la original— como en las abreviadas. Nadie ha visto nunca un manuscrito a nombre de Claramonte con el título de *El burlador*, ni una crónica teatral de época que aluda a ello. Sin documento alguno, sin base objetiva alguna, se llega a editar B a nombre de Claramonte. ¿Es esto serio? ¿Es esto críticamente ético? ¿No se trata de una auténtica usurpación literaria? Como la base en que se sustenta esta *contrateoría* es tan endeble, como hacer depender B de TL, y afirmar que es *uno mismo el autor de ambos textos*, creo que el lector de mi edición... caerá en la cuenta de que toda esta *contrateoría* se desmorona como un castillo de naipes. El autor de TL está —psicológica, literaria y dramáticamente— tan alejado del de B, que sólo un ciego podría confundirlos (16).

En términos generales entiendo que el análisis que propone Vázquez de la evolución de la crítica sobre el doble problema, autoría y prioridad de TL, es correcta. Por un lado, la necesidad de recurrir a TL para enmendar los errores o

(16) Ver TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla*. Ed. Fray Luis Vázquez. *Revista Estudios*, Madrid, 1989.



problemas de B, lleva a proponer un paso intermedio entre el texto original y la edición B. Gerald E. Wade, que estudió en profundidad todo este problema, observó en su momento la notable semejanza léxica entre *El burlador* y *Deste agua no beberé*, y a partir de la evidencia del parentesco léxico, medido cuantitativamente, añadido al hecho de la repetición de los nombres Tisbea, Diego Tenorio y Juana Tenorio, más la coincidencia de la redondilla inicial del tercer acto, propuso la hipótesis de que el texto original TL, escrito por Tirso, había sido refundido por Claramonte. Wade no utiliza, como dice Vázquez, los argumentos de la redondilla coincidente y los nombres de Tenorio y Tisbea; primero somete a análisis estadístico el léxico de *Deste agua* y lo coteja con el del *Burlador*. Vista la semejanza, que no puede deberse a casualidad, engarza este hecho crítico, el argumento sobre el léxico, con las observaciones precedentes sobre onomatología y coincidencia textual. Que se sepa, Wade no amplió su análisis a otras obras de Claramonte, para comprobar un punto de su hipótesis: si en obras fechables tempranamente, Claramonte presentaba ya ese mismo perfil léxico, o bien si en esas obras había más coincidencias onomatológicas o textuales. A partir de aquí, la alternativa marcada por Wade presupone lo siguiente: o bien lo que Wade observa en *Deste agua* es, efectivamente, casual, y entonces hay que admitir la hipótesis de la refundición; o bien los rasgos de estilo de *Deste agua* son comunes a toda la obra de Claramonte, y entonces conviene revisar el punto central de la hipótesis: la base de argumentación para la autoría de Tirso. Esto es lo que he hecho yo en mis trabajos posteriores, y lo que sostiene la contrateoría. Por supuesto, entendida siempre como contrateoría que tiene como alternativa la hipótesis de que Claramonte sea el refundidor del texto inicial, que no hay que confundir con la edición de TL. Se trata de fechar esa edición y proponer argumentalmente el tipo de cortes u omisiones que pueden haberse dado en la *suelta*. Ya he señalado anteriormente que el análisis tipográfico hecho por Cruickshank apunta a los años 1634-35 para TL, frente a los años 1629-30 para B, como fechas más probables (17). Hay muy poco margen temporal para sostener la idea de una refundición tardía. Esas fechas están más de acuerdo con las variantes clásicas de transmisión textual. Ahora bien, como en la edición TL no consta que hubiese sido representada por ninguna compañía, y en la edición B, sí consta que el texto procede de Roque de Figueroa, todo apunta a que B incorpora en su edición toda una tipología conocida de errores de copia, morcillas de compañía típicas del papel de gracioso, lagunas derivadas de cambio de elenco en distintas compañías, etc. La idea de las distintas compañías está probada documentalmente, ya que sabemos que en 1625 *El convidado de piedra* fue representado por Pedro Ossorio en Nápoles, y en el 26 por Francisco Hernández

(17) En cuanto a la fecha 1629-30, puesto que el volumen facticio, editado por Faxardo a base de desglosables anteriores, se fecha en 1630, y la *Primera parte* de Tirso es de 1627, el margen probable es ése. Pero como Roque de Figueroa representó al menos dos veces en Sevilla en 1629, parece muy probable esa última fecha, sin descartar los primeros meses de 1630.



Galindo, también en Nápoles. Sabemos también que en 1629 Figueroa representó en Sevilla, y que el propio Figueroa en 1624 no tenía esta obra en su repertorio. Esto hace que, para dirimir las variantes textuales entre B y TL, haya que tener bien presente el problema de la transmisión accidentada del texto del *Burlador*. Esto hace también, que para aludir al problema de la autoría sea conveniente contar con una precaución crítica obligada: tener en cuenta tan sólo los pasajes en donde ambos textos, TL y B, coinciden.

Esta precaución es necesaria, entre otras cosas, porque afecta a la hipótesis inicial de Wade: si se analizan los pasajes en donde B difiere de TL, y se toma como prueba de autoría, esta autoría afecta tan sólo a la hipótesis del refundidor.

Uno de los problemas metodológicos de la propuesta que Luis Vázquez intenta con su edición del *Burlador* es precisamente su convicción absoluta de la prioridad del *Burlador* frente al *Tan largo*, lo que le lleva a considerar que “sobran todas las hipótesis más sofisticadas, y el descuidado editor, acaso frente a un manuscrito algo deteriorado, es causa suficiente para el resultado objetivo de la *princeps* de *El burlador*. Las imaginarias incorrecciones, las sustituciones por textos paralelos de TL, las falsas interpretaciones, etc., forman parte de esa “ganga” que han ido acumulando críticos y editores modernos, en estos últimos tiempos, contaminando gravemente el texto inicial de B. Estas deformaciones son peores que las del editor primero” (18). Sin duda, Luis Vázquez ha planteado hasta sus últimas consecuencias el problema de encontrar respuesta a la edición del *Burlador*, y su arduo trabajo merece una contestación más amplia de lo que un artículo puede permitir. En cualquier caso su visión del texto no afecta al problema central de la prioridad de TL y de la autoría. Comentaré, de todas maneras, algunos de los aspectos más discutibles teórica y metodológicamente de sus puntos de vista.

El primer punto es de carácter general y afecta a la perspectiva crítica utilizada por el autor del trabajo. Hasta el año 1989, los que hemos trabajado en torno al problema del *Burlador/Tan largo*, habíamos empleado nociones críticas como “propuesta, lectura, hipótesis, teoría, error, conjetura, variante, opción alternativa, etc...”, en consonancia con los usos habituales en la crítica literaria y en cualquier producto del análisis literario o científico. Para exponer su hipótesis, Fray Luis Vázquez procede de la manera siguiente: “entramado de meras elucubraciones sin fundamento objetivo, las bases de la edición de Alfredo Rodríguez... lanzando al vuelo la fantasía acerca de la “problemática de la transmisión textual” (pág. 47) “Rodríguez se devana los sesos para buscar acepciones del verbo “lardar”, que significará a la vez “pringar con aceite hirviendo” y “acuchillar, trinchar”. ¡Lo que resulta cómico no es el contexto —como afirma A.R.— sino la interpretación suya! (pág. 48). “Convencido de su hazaña interpretativa,

(18) Ver nota 16.



traspasa esas variantes al texto de B..." (pág. 48) "las demás disquisiciones de Alfredo R. (págs. 16-21) me parecen pura fantasía, y sin fundamento real" (pág. 52) y, finalmente, antes de pasar a su conclusión, "aunque —a mi juicio, y al de casi todos— no hace falta demostrar que Tirso sea el autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*... manifestaré unos *contraargumentos*".

Hasta este punto, los argumentos en favor de tesis contrarias, eran *elucubraciones y fantasías* que proceden de *devanarse los sesos*, lo que produce *interpretaciones cómicas, disquisiciones* y lo que Fray Luis Vázquez califica irónicamente como *hazañas interpretativas*. A partir de aquí, la propuesta alternativa se resume en *cinco falacias clamorosas*... y estas falacias clamorosas *pulverizan la credibilidad residual* de su edición crítica. Son *cinco mentiras* como los dedos de una mano" (págs. 77-78).

Creo que es la primera vez que se edita un libro con pretensiones de crítica literaria en donde se desvirtúa de manera tan poco elegante lo que debe ser un debate crítico, basado en la verificación de indicios o pruebas, en la elaboración de hipótesis y su cotejo con teorías particulares o generales, y en la propuesta de alternativas metodológicas o teóricas para obviar las lagunas o puntos discutibles de cada propuesta. La tentación del crítico, a la vista de este tipo de posturas, es la de no contestar, por no descender a planos que, entiendo, están fuera de lugar. No obstante, y dado que hay propuestas de Fray Luis Vázquez que son admisibles en lo que atañe al texto de la *princeps*, y que algunas observaciones críticas —despojadas de la objetivación aneja— son acertadas, incluso cuando pone de manifiesto algún error de mi edición, será menester aludir a algunos de los aspectos que Luis Vázquez señala en su texto.

Las cinco falacias clamorosas que pulverizan la credibilidad residual de mi edición crítica están resumidas en dos apartados distintos: cuatro observaciones sobre presencia o ausencia de una coma, alternancia *cumplas/cumples* y alternancia del verso *verso, zagales, fuego/fuego, fuego, zagales*, y una observación crítica sobre el *seseo*, observación que posteriormente reaparece en varios pasajes de las notas a pie de página de la edición, lo que hace suponer que Fray Luis Vázquez deduce que no he consultado la edición *princeps*: «Alfredo copió, una vez más a Guenoun, que no reproduce fielmente la *princeps*, y acaso por errata escribe «cumplas»... Y Alfredo debiera haber consultado directamente la edición *princeps* antes de lanzarse a la aventura de su edición claramontiana de *El burlador*. ¡Qué menos!» (págs. 78-79).

Esta imputación es algo apresurada. Una cosa es que, efectivamente, yo haya utilizado la edición Guenoun (cosa que digo en el texto) como base de cotejo para la *princeps*, entre otras cosas por razón de su mayor accesibilidad, y otra muy distinta que no haya consultado el ejemplar de la B.N. que lleva el número R-23.136, en donde se encuentran tanto *El burlador de Sevilla* como *Deste agui*¹²



no beberé, editada dos años antes por quien esto firma. Creo que dispongo de una prueba contundente, al menos, de que sí he consultado ese ejemplar. Veamos. Para editar *Deste agua no beberé* hay varias posibilidades: acudir al texto de la BAE, volumen 43, a cargo de Mesonero Romanos; al texto editado por Alva V. Ebersole en *Diez comedias*; al texto ofrecido por María del Carmen Valcárcel en su edición *Comedias* de Andrés de Claramonte (Murcia, 1983), o bien, cotejar esas tres ediciones con las *sueeltas* del siglo XVII y con la *princeps* incluida en el volumen R-23136 de la B.N. María del Carmen Valcárcel ha cotejado las ediciones de Mesonero y Ebersole, y ha consultado la edición *princeps* y también las *sueeltas*, seguramente en reproducción microfilmada. Está claro que ha consultado todo esto porque ofrece variantes en algunos versos en donde aparece clara dicha consulta. Sin embargo, tanto en su edición como en las de Mesonero, Ebersole y *sueeltas*, los versos 297-309 vienen así:

Fuego con agua templado me traéis, que, aunque encendido, en vuestras manos asido, viene así disimulado;	300
pero si parece helado el fuego que en ella hallé, si bebo, más sed tendré; que el licor que el vidrio fragua	305
es fuego vestido de agua, y ansí fuego beberé. Los dulces, sin ocasión vienen, mi señora, acá; los dulces, ¿para qué son?	

Pese a que la editora no ha puesto nota a pie de página indicando que en el verso 304 no pone *vidrio*, sino exactamente *vidro*, está claro, por otras razones, que ha consultado el volumen. Pues bien, pese a tener delante de los ojos el texto, se ha saltado el verso 308: *que donde essa boca está*. Mesonero y Ebersole no lo editan porque Ebersole sigue a Mesonero, y Mesonero no ha visto el ejemplar R-23136, sino la *suelta*, en donde este verso no viene. El texto completo donde comienza esa décima está en el ejemplar *Doze comedias* y también en mi edición, dos años anterior a la del *Burlador*:

Los dulces, sin ocasión
vienen, mi señora, acá
que donde esa boca está,
los dulces, ¿para qué son?

Como se ve, la ausencia de un verso puede alterar sustancialmente un pasaje. En cualquier caso, queda claro que sí he consultado ese ejemplar, ya que si no, no podría haber hecho esa enmienda, editando de acuerdo con la *princeps* donde todos los demás editores habían omitido el verso. Y supongo que nadie, ni Fray Luis Vázquez, sostendrá que he visto el ejemplar para *Deste agua no beberé* y



no lo he visto para *El burlador*, cuando se trata del mismo volumen, y la edición de *Deste agua* es anterior. Otra cosa es que pueda haber cometido algún error en la consulta, error que, como se ve, por el ejemplo mostrado, es frecuente en la práctica. Nos sucede a quienes no vivimos en Madrid ni vestimos el hábito mercedario, y tenemos que consultar los documentos con menos sosiego del que desearíamos. La imputación de Fray Luis Vázquez está muy fuera de lugar, y revela poco hábito crítico. Da la impresión de que su objetivo no es el de discutir los problemas textuales, sino el de desacreditar a quienes sostienen otras opiniones, y quienes creemos que donde Vázquez ve “falsos problemas”, hay realmente cuestiones complejas. Pasaré al segundo punto que completa las cinco falacias clamorosas. Sigo textualmente a Luis Vázquez en su exposición, a partir de mi cita:

10.4. Anotación al verso 1637: «Rima con seseo: *dice/avise*. Se equivocan Wade y Hesse cuando señalan que, además de ésta, hay otra rima más con seseo en *El burlador*. Esta es la única, y es típica de Claramonte. Me sorprende también que Wade y Hesse señalen que la rima con seseo “no es rara en Tirso” (pág. 217).

Wade y Hesse, en este caso, están en lo cierto. Quien se equivoca es Alfredo Rodríguez, que debe enmendar su propia plana: En los versos 1718-1719 de la *princeps* vuelve a aparecer otra rima con seseo: “y Don Alonso el Onceno, / con su Corte, que en Gaseno”.

No debe de ser Alfredo R. gran lector de Tirso cuando se “sorprende” de que se afirme que “no es rara en Tirso” la rima con seseo. ¡Lo sorprendente es su sorpresa! Desde la Santa Juana I (*sé/merced, Illescas/ensoberbezcas, conozcas/toscas*), pasando por *La dama del Olivar (tosco/conozco)*, *El celoso prudente (parentesco/merezco)*, hasta *Esto sí que es negociar*, y *La celosa de sí misma (merezco/parentesco)*, etc., rara será la comedia en que no aparezca alguna de estas rimas, según dejé ya señalado anteriormente. (19)

Más adelante, en nota a los versos correspondientes, Fray Luis Vázquez amplía sus consideraciones: “Rima en seseo, a lo andaluz, corriente en Tirso:” que después acá que sé / ser hija vuestra, la estimo. / No ha escogido mal arri-mo.—Y haceisla mucha merced. (*La Santa Juana*, I,1,3). Hago notar que en el ms. original, conservado en la BN, aparecen incluso las formas “ensoberbescas” y “conoscas”. En la *princeps* quedan sólo con funcionalidad fonética... Parece mentira que Alfredo Rodríguez siga insistiendo en que es característica de Claramonte. Y más mentira parece la integridad de su nota al verso 1637 [a continuación Fray Luis Vázquez repite íntegra la nota que abre esta sección]. Que no es rara en Tirso acabo de demostrarlo con las cifras arriba señaladas. Es tan extraño todo el tinglado “claramontiano” de Alfredo Rodríguez, que ya no me sorprende siquiera su sorprendente sorpresa...” (20).

(19) *Ibidem*.

(20) *Ibidem*.



No ha lugar a tanta sorpresa. Basta con acudir a cualquier manual de *Métrica española*, como por ejemplo, Navarro Tomás, pág. 40, o a un texto de EGB, en donde se explica en qué consiste la rima consonante: en la coincidencia de todos los sonidos, a partir de la última vocal acentuada, pero no antes. De este modo, efectivamente, en la rima Onzeno/Gaseno no hay rima con seseo porque la variante *z/s* está antes de la última vocal acentuada. En *dice/avise*, sí hay rima con seseo porque estamos después de la vocal acentuada. Esta es la única rima con seseo en *El burlador* y para saber que es así basta con conocer las reglas de versificación castellana, cosa que podría haber hecho Fray Luis Vázquez antes de hablar de *clamorosa falacia*. Máxime teniendo en cuenta que ya Xavier A. Fernández había aludido a este principio para criticar la nota de Gerald E. Wade. En cuanto a las rimas del tipo *ensoberbecas/Illescas*, aquí estamos, efectivamente en posición posterior a la última vocal acentuada, pero los usos métricos del siglo XVII permiten este tipo de rima consonante que aparece, efectivamente, en Tirso, y otros autores de la época, como yo ya he señalado en su momento, sin que esta licencia implique seseo. Probablemente la explicación de que la licencia se permitiera está en que fonéticamente, en el plano articulatorio hay proximidad en el punto de articulación, lo que en posición implorativa de sílaba lleva a neutralizar, y en el plano acústico tan sólo existe la diferencia *estridente/mate*: ello se completa con las variantes gráficas *s/z/ç*, comunes a todos los autores de época. Sea como sea, la variante *s/z* en posición final de sílaba, previa a una oclusiva, se permite como rima consonante. Lo que no se permite como rima consonante es la alternancia *s/z* en posición inicial de sílaba, después de la última vocal acentuada. El único ejemplo que aduce Fray Luis Vázquez, fuera de estas variantes, es *sé/merced*, en donde Vázquez vuelve a evidenciar su desconocimiento de las reglas de la rima: la última vocal acentuada es la *e*, y la variante *s/c* es anterior, por lo tanto está fuera de la rima. En *El burlador* hay una rima con seseo, y sólo una; la rima con seseo es típica de Claramonte, y en Tirso ni yo, ni tampoco Fray Luis Vázquez hemos podido encontrar ningún ejemplo. De donde se determina que las cinco clamorosas falacias consisten en una imputación errónea de Fray Luis Vázquez, a partir de la constatación de cuatro errores mínimos en el cotejo entre el texto de la *princeps* y la fotocopia de la edición Guenoun que utilicé para ese cotejo, más un error grave del propio Luis Vázquez, que aplica principios inexistentes en materia de métrica, y a partir de esta equivocación, critica en los demás estudiosos lo que él mismo desconoce.

No creo que valga la pena detenerse en otros aspectos del estudio de Luis Vázquez, en donde propone variantes basadas en su “intuición poética” –como él mismo afirma sin ambages– frente a los quebraderos de cabeza de un número muy amplio de críticos que, descartando la intuición poética como método ecdótico, hemos tratado de proponer enmiendas basadas en algunos principios de crítica textual. Sí, en cambio, voy a aludir a cuestiones de tipo metodológico que me parece necesario apuntar para comentar la aportación de la edición mencio-



nada, en la parte en que realmente interesa dentro de este debate.

Si no me equivoco, el conjunto de problemas sobre los que la crítica viene trabajando desde hace ya varios decenios, en lo que atañe al primer Don Juan, puede resumirse en dos grandes temas, y un conjunto de motivos de mayor o menor importancia relacionados con estos temas. Los temas son:

1. La determinación de si hay o no un texto común al *Burlador* y al *Tan largo*, y de qué tipo de texto se trata.
2. La cuestión de la autoría y de la posible refundición. Hay, al menos dos autores, Tirso y Claramonte, y una hipótesis mixta, que implica a ambos, entendiendo al segundo como refundidor de un texto del primero.

De estas dos cuestiones, se derivan una serie de motivos que afectan a una, otra o ambas posibilidades. Por ejemplo:

- a) la fecha de composición de la versión original.
- b) la determinación de cuál sería la refundición a partir de qué texto primero.
- c) la identidad del autor del *Tan largo*.
- d) la identidad del autor del texto divergente entre *B* y *TL*.
- e) el juicio estético sobre el estilo de cada texto.
- f) la evaluación crítica de las pruebas documentales a favor de la autoría de Tirso.
- g) la evaluación crítica de las conjeturas que implican la hipótesis de que Claramonte haya refundido el texto inicial.
- h) la evaluación crítica de los argumentos en torno a la autoría de Claramonte.

Sin descartar, obviamente, otros motivos suplementarios.

En cuanto a los dos primeros problemas, que a cualquier investigador le parecen centrales, Fray Luis Vázquez se sitúa en una nueva perspectiva: “a mi juicio se trata de “falsos problemas, por eso no tienen solución” (pág. 47). Como se ve, el discurso de Fray Luis Vázquez es ajeno a Descartes por completo. El método es innecesario, puesto que Vázquez, al determinar que se trata de falsos problemas, parte de la perspectiva de la verdad única, lo que le permite aludir a las propuestas, hipótesis y teorías que no concuerdan con esa verdad única, como “clamorosas falacias, fantasía, elucubraciones, falsas interpretaciones, imaginarias incorrecciones, disquisiciones, delirios” y otras calificaciones similares. A la inversa de Polonio, el chambelán de Dinamarca, Vázquez, una vez diagnosticada la locura, no atiende al método.

Y sin embargo, un mínimo de respeto por las reglas del método, me parece muy necesario para aceptar el discurso, y tratar de establecer qué decimos cuando decimos “verdad” y cuando decimos “falacia”.



La diferencia entre el método y la aserción apodíctica consiste en que en el primer caso cada una de las proposiciones de que consta un discurso ha de demostrarla una fase de criba racional. Este proceso es más engorroso que la mera práctica de la verdad revelada, ya que exige el planteamiento de las proposiciones como hipótesis, y de las hipótesis como partes de una teoría que tienen mayor o menor validez en función de su adecuación a esa teoría (general o particular) y en función de la consistencia racional de la misma teoría. La aserción apodíctica ahorra mucho trabajo, sin duda, al prescindir de todo este pesado bajaje de discusiones, dudas y verificaciones, y tiene a su favor la estadística: el 50% de posibilidades de acertar. En el caso que nos ocupa, Luis Vázquez ha tomado como punto de partida un modelo apodíctico para resolver los dos temas centrales: se trata de un falso problema. A partir de esta consideración, sus propuestas parecen ser de carácter axiomático: se establece el axioma inicial de que Tirso es el autor de la obra, y a partir de este axioma se deducen sus consecuencias. No se puede discutir la coherencia crítica de Fray Luis Vázquez, una vez precisados estos puntos. Veamos un ejemplo de esta coherencia, en uno de los puntos que han sido presentados como *prueba* de autoría.

En su estudio sobre Tirso, Blanca de los Ríos observó, entre otras cosas, que en *El burlador* había varias referencias mitológicas, y que esas referencias reaparecían en obras de Tirso. Como en aquel entonces no había ningún autor alternativo, el argumento se dio por bueno. Una vez que apareció Claramonte como autor alternativo, yo tuve que verificar si también en la obra de Claramonte había las mismas referencias. El resultado, desde mi punto de vista, elimina la observación de Blanca de los Ríos como prueba, ya que todos los ejemplos aparecen también en obras de Claramonte. Es más, al hacer el cómputo advertí también que en *El burlador* existía la mención de Tifis, que *no aparece* en obras de Tirso, y sí en varias obras, fechadas desde 1604, de Claramonte. El método crítico implica que la observación correcta de Blanca de los Ríos, sobre coincidencias de citas mitológicas, ha de ser refrendada por medio del cotejo. Es decir, si se propone un autor alternativo, ese autor tiene que cumplir con la condición observada en el autor inicial; en caso de cumplir esa condición, la observación no puede tomarse como prueba. Sucede que en el caso de Claramonte, la observación permitió una ampliación: hay al menos una cita del *Burlador* que Tirso no cumple (a pesar de haberse rastreado más de cincuenta comedias), y que sí aparece cumplida por Claramonte, y además varias veces, pese a que el número computado de comedias no llega a la docena. En este caso tenemos una prueba, más restringida, al tratarse sólo de una, pero que parece tener alguna validez en el cotejo. La formulación teórica, si no me equivoco, es esta: de las doce referencias buscadas, Tirso cumple once, y Claramonte cumple las doce. Esto puede tener algún valor, mucho o poco, pero en el peor de los casos, un mínimo de aplicación metodológica debe admitir que la aseveración antedicha *no* puede tomarse como prueba de la autoría *de Tirso*, que es el autor que menos cumple



la condición. Bien, pues Fray Luis Vázquez, después de haber publicado yo esto, ofrece como prueba de autoría de Tirso la constatación de que hay once referencias mitológicas del *Burlador* que reaparecen en obras del mercedario. Como el método crítico adoptado por Vázquez es de tipo apodíctico-axiomático, el cotejo y la evaluación de pruebas son innecesarios. La lectura de las páginas 17-90 de su edición confirma que este modelo es general.

No seré yo quien critique esta manera de enfocar las cosas. De hecho, los resultados a los que se llega (considerar *El burlador* como texto único no interpolado, y *Tan largo* como refundición posterior a partir de la edición), representan un punto de partida muy favorable para dilucidar los problemas de autoría. Si descartamos las complicaciones de la hipótesis alternativa, a partir del *Tan largo*, y trabajamos sólo sobre el texto del *Burlador*, la determinación de la autoría por medio de pruebas resulta mucho más fácil. Sucede tan sólo que en ese caso se favorece excesivamente la autoría de Claramonte, ya que el texto del *Burlador* es muy próximo en léxico, estilo, métrica y temática a muchas comedias de Claramonte. Como además Luis Vázquez y yo coincidimos en la apreciación de que *El burlador* tiene que haber sido escrito en el período 1613-1616, y Vázquez pone como ejemplo de parentesco estilístico las obras *La Dama del Olivar* y la trilogía de la *Santa Juana*, esto permite un cotejo entre esas cuatro obras de Tirso, que corresponden a la época de redacción de *El burlador*, y *La católica princesa Leopolda*, *El nuevo rey Gallinato*, *El secreto en la mujer* y *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, todas ellas manuscritas y sin problemas de atribución, fechables documentalmente entre 1604 y 1613. Es lo que me propongo mostrar en un próximo artículo, como ampliación de los trabajos anteriores y como vía de estudio para dirimir las cuestiones críticas que he expuesto en este breve artículo.

