

La relación textual entre «El burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»

José M.^a Ruano de la Haza
Universidad de Ottawa

[Publicado en Madrid: Revista Estudios, 1995, págs 283-95]

Como es bien sabido, existen dos versiones de la comedia de don Juan Tenorio, cada una de las cuales lleva un título diferente.¹ Don Cruickshank ha establecido que la edición más temprana que conocemos de *El burlador de Sevilla* fue impresa en Sevilla por Manuel de Sande entre 1627 y 1629.² Aunque no tan seguro de la fecha de publicación de la suelta en que ha sobrevivido *Tan largo me lo fiáis*, Cruickshank sitúa su lugar de impresión también en Sevilla, alrededor de 1635.³ ¿Cómo se explica la existencia de dos versiones de una misma comedia, ambas publicadas en Sevilla con una diferencia de unos 6 a 8 años? Alfredo Rodríguez López-Vázquez cree que *Tan largo* es la versión original de la comedia de don Juan, y que *El burlador* es una refundición de ella, con evidentes errores de copia o de impresión.⁴ Xavier Fernández, por el contrario, defiende la prioridad de *El burlador*, obra que le parece mucho mejor escrita, siendo *Tan largo* una refundición tardía hecha teniendo a la vista el original perdido de Tirso.⁵ Si bien se mira, cada una de estas teorías contienen en sí el germen de su propia refutación. Si, como nos asegura Fernández, *Tan largo* es una refundición inferior de *El burlador* hecha con el texto de Tirso a la vista, ¿a qué poeta o autor de comedias se le ocurrió refundirla para empeorarla? ¿No poseía ya el texto de *El burlador*? ¿A qué re-escribirlo y producir el inferior *Tan largo*? Se podría quizá aducir que esto lo hizo con la intención de ocultar su hurto. Pero difícil sería ocultarlo si, en su nueva versión, reproduce casi sin cambios más de la mitad del texto de *El burlador*, conservando además los nombres de los protagonistas y otros detalles que claramente delatarían la fuente de

¹ La edición *princeps* de cada una de ellas ha sido reproducida en facsímil por Xavier A. Fernández en *Estudios*, 44, 1988. Todas las referencias remiten a esta edición.

² «The First Edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-67.

³ Véase el *Prólogo* de Xavier Fernández a la edición facsímil, p. 11, n. 18.

⁴ Véase su edición de *El burlador de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1987, y su *Andrés de Claramonte y «El burlador de Sevilla»*, Kassel, Reichenberger, 1987.

⁵ Véanse sus ediciones de *El burlador de Sevilla*, Madrid, Alhambra, 1982, y *Tan largo me lo fiáis*, Madrid, *Estudios*, 1967.

la comedia. La misma objeción es aplicable a la teoría de Rodríguez López-Vázquez. Si, como él sostiene, *Tan largo* es anterior y superior a *El burlador*, ¿quién tuvo la brillante idea de refundirlo, conservando más de la mitad del texto, para empeorar la otra mitad?

Recientemente, Rodríguez López-Vázquez ha cotejado minuciosamente, escena por escena, y casi frase por frase, los textos de *El burlador* y *Tan largo* con la intención de demostrar su tesis.⁶ En su trabajo, el profesor López-Vázquez aduce una serie de pruebas que pueden dividirse en dos grupos: algunas de ellas son perfectamente aceptables y, a veces, acertadas; el resto consiste en argumentos demasiado complicados, confusos en ocasiones, y altamente subjetivos siempre. De hecho, muchos de los argumentos que, según López-Vázquez, demuestran la prioridad y superioridad de *Tan largo* sobre *El burlador* podrían ser utilizados para probar exactamente lo contrario: esto es, la prioridad y superioridad de *El burlador* sobre *Tan largo*.

Pero los argumentos más difíciles de aceptar son los que están basados en razones de índole subjetiva, tales como «coherencia dramática», «construcción coherente», «calidad técnica y poética», «esquema trágico», «composición estructural» y una serie de criterios estéticos, estilísticos, y estadísticos de muy dudosa comprobación. Cada uno tenemos derecho a opinar sobre lo que constituye la «calidad técnica y poética» de una comedia o sobre si la «composición estructural» de *Tan largo* es mejor o peor que la de *El burlador*. Pese, pues, a los malabarismos y piruetas lógicos y retóricos que ejecutan con suma destreza tanto el profesor Rodríguez López-Vázquez como el profesor Fernández, en mi opinión, así no se puede probar nada; o, mejor dicho, así se puede probar todo, ya que la «coherencia dramática» y el «esquema trágico» del profesor Rodríguez-Vázquez son tan válidos como los del profesor Fernández, y viceversa.

Cuando, por otro lado, los profesores López-Vázquez y Fernández utilizan argumentos de tipo textual para señalar, por ejemplo, que *El burlador* es un texto deturpado, que evidencia errores propios de la transmisión de una comedia en el siglo XVII, errores que pueden explicarse por la intervención de uno o varios copistas y compositores, entonces nos encontramos sobre terreno mucho más firme. Persuasiva es también la demostración de López-Vázquez de que estos errores, típicos de *El burlador*, no están presentes en *Tan largo*, lo cual sugiere que éste se halla derivado directamente de un manuscrito en relativo buen estado de conservación. Donde creo

⁶ Véase la *Introducción* a su edición de *Tan largo me lo fiáis*, Kassel, Reichenberger, 1990.

que se equivoca el profesor López-Vázquez es en suponer que esta evidencia necesariamente demuestra que *Tan largo* procede del manuscrito original y que *El burlador* es una refundición posterior. Si acaso, lo que probaría sería lo contrario. No es fácil aceptar que un original de una comedia se conservase intacto durante los veinte años que transcurren—según opina el mismo López-Vázquez—entre su composición y su impresión, esperando a que un impresor sevillano lo descubriera para publicarlo como una suelta. Más lógico sería suponer que si un impresor en 1635—la fecha probable de la suelta de *Tan largo*, según Cruickshank—consiguiera un manuscrito en magnífico estado de conservación de una comedia originalmente escrita en la década de los 1610, ese manuscrito fuese uno recientemente refundido.

Según mis cálculos, *El burlador* y *Tan largo* comparten entre sí un total de 1.433 versos idénticos o con variantes de poca importancia textual. Por otra parte, *El burlador* tiene aproximadamente un total de 1.416 versos sin correspondencia en *El burlador* y *Tan largo* 1.328 versos que no aparecen en *El burlador*. Como estos versos sin correspondencia incluyen las loas a Lisboa y Sevilla, las cuales claramente no son esenciales para un estudio de su relación textual, las suprimiremos de nuestros cálculos, para concluir que *El burlador* tiene 1.276 versos diferentes y *Tan largo* 1.066. Es decir, sin contar las loas, un 47% de los versos de *El burlador* y un 43% de los de *Tan largo* son diferentes de los del otro texto, en ocasiones muy diferentes. Obviamente, como han concluido muchos otros investigadores, esta diferencia no puede explicarse simplemente en términos de la transmisión azarosa y accidentada de una comedia del siglo XVII. Para justificar la existencia de aproximadamente la mitad del texto de una de las dos versiones hemos de suponer, pues, la intervención consciente y voluntaria de una o varias personas. Es curioso que hasta ahora se haya pensado que esa persona tuviera que ser un dramaturgo o un autor de comedias: Tirso o Claramonte. Pero en el curso de la transmisión de un texto teatral del Siglo de Oro participaban muchos otros individuos.

Pero, ¿cómo justificar que esos individuos intervinieran para modificar solamente la mitad del texto que llegó a sus manos? Una posible explicación—la adoptada por López-Vázquez y Fernández—es que alguien quería mejorarlo o refundirlo, para perfeccionarlo, «modernizarlo» o por cualquier otra razón. Pero, dejando aparte la dificultad que presenta el tratar de averiguar qué versión mejora la parte en que ambas difieren, la hipótesis de la refundición no me parece sostenible, ya que la práctica normal de los dramaturgos del XVII—según comprobamos en

Calderón, Moreto y otros⁷—era refundir toda la pieza y no solamente porciones de ella. Además, que yo sepa, nadie ha logrado detectar ningún diseño o plan o coherencia en el método de refundir uno de los dos textos que nos han llegado de la comedia de don Juan. En esta ocasión no se refunde, por ejemplo, solamente un acto, o el final de la comedia, o el comienzo; no hay adaptación a otras condiciones escénicas; no hay puesta al día del tema, los personajes, el final. Se refunde de vez en cuando; unas escenas sí y otras no; unos pasajes sí y otros no. Una refundición supone un esfuerzo por parte de alguien de rehacer un texto y presentarlo de manera obviamente diferente; y ese esfuerzo yo no he logrado vislumbrarlo en ninguna de las dos versiones.

Y, sin embargo, el hecho persiste de que casi la mitad de una de las dos versiones es una especie de refrito de la otra, ya que presenta una serie de situaciones dramáticas parecidas pero en diferentes palabras. ¿Qué conclusión podemos sacar del hecho de que una serie de pasajes de un texto A corresponde a la de otro texto B y el resto difiere sin motivo aparente? Lo más lógico será concluir que el copista de A tenía a la vista solamente esos pasajes de B que reprodujo casi sin cambios, teniendo que reconstruir el resto de alguna manera que por ahora desconocemos. Fijemos nuestra atención primero, no en los pasajes que aparecen en forma diferente, sino en los que son compartidos por ambas versiones. ¿Poseen algo en común? Un primer cotejo de las dos versiones me llevó inmediatamente a la conclusión de que, sobre todo en las dos primeras jornadas, más de la mitad de los versos idénticos se dicen cuando Catalinón está presente en escena. De los 1.433 versos que ambas versiones comparten en común, 810 (56,5%) aparecen en las escenas en que está presente Catalinón, pero Catalinón está presente en escena solamente durante 1.028 versos de *El burlador* (38%) y 937 de *Tan largo* (37,5%). Es decir, aunque Catalinón está presente solamente durante algo más de una tercera parte de la comedia, más de la mitad de los versos en común se encuentran en estas escenas. Esta incidencia es todavía más notable si se consideran las jornadas de la comedia separadamente, según la siguiente tabla:

⁷ Véase, por ejemplo, el cap. II de Ann L. MacKenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool University Press, 1993.

ACTO	Total de vv. con Cat.	vv. idént.	dif. en B	dif. en TL
I	152 en B 137 en TL	135	17	2
II	443 en B 454 en TL	415	28	39
III	433 en B 346 en TL	260	173	86
TOTALES	1028 en B 937 en TL	810	218	127

Según podemos comprobar, en los dos primeros actos, en las escenas en que interviene Catalinón, sólo hay un total de 45 versos en *El burlador* y 41 en *Tan largo* que no son reproducidos por el otro texto. O sea, en las escenas en que se encuentra Catalinón presente en las dos primeras jornadas, el 92,5% de los versos de *El burlador* reaparece sin cambios importantes en *Tan largo*; y el 93% de los de *Tan largo* concuerda con los de *El burlador*. Los pocos versos de *El burlador* que se suprimen en *Tan largo* son generalmente chistes de mal gusto de Catalinón. La razón de esta supresión puede que sea debida, como sugiere López-Vázquez, a la intervención de un copista pacato.

En el tercer acto, no se obtiene tan alta proporción de versos idénticos en las escenas en que interviene Catalinón, pero todavía es importante: un 60% de los versos que se dicen en *El burlador* en presencia de Catalinón son reproducidos por *Tan largo*, y un 75% de los que se dicen en *Tan largo* reaparecen con mínimos cambios en *El burlador*. Significativamente, la mayor parte de los versos suprimidos en *Tan largo* se encuentran en tres escenas: 1) cuando la estatua va a visitar a don Juan (75 vv. de *El burlador*); 2) la visita de don Juan al sepulcro de don Gonzalo (66 vv. de *El burlador*); 3) el final de la comedia (27 vv. de *El burlador*). Aunque estos cortes, como ha sugerido López-Vázquez, pudieron tener como objetivo ahorrar el papel de impresión, lo cual se trata de hacer generalmente en la tercera jornada de una suelta, que es cuando el impresor tiene mejor idea de la cantidad de folios que ocupará la comedia, la naturaleza de algunos de los pasajes suprimidos apunta también a la intervención de un copista o impresor púdico. Efectivamente, en la escena en que la estatua visita a don Juan en la posada (vv. 2264-2409 de B y

vv. 2379-2466 de TL), *Tan largo* reproduce solamente 58 versos de los 146 que utiliza *El burlador*. Lo que se suprime en esta escena, como se hace sistemáticamente en las dos primeras jornadas, son chistes de Catalinón («A mi agüela hallaron muerta, / como racimo colgada, / y desde entonces se suena / que anda siempre su alma en pena»); las expresiones de miedo de Catalinón ante la aparición sobrenatural; su alusión a San Panuncio y San Antón; el chiste de que huele mal; la estatua bebiendo vino con nieve. La segunda escena que sufre grandes recortes es la de la visita de don Juan al sepulcro de don Gonzalo. Primero, se suprime el diálogo de don Juan y Catalinón sobre las bodas de su amo y la referencia al martes aciago (vv. 2626-2641); luego se extirpan algunos chistes de Catalinón, por ejemplo, sobre la cena de fiambres; a continuación, desaparecen los enlutados con sillas; además de otros versos que quizá se eliminaran para ahorrar espacio. La última escena con grandes cambios es el final de la comedia. Aquí no se puede argüir que los cambios se deban a cortes del impresor, copista o editor de *Tan largo*, ya que las dos versiones sólo comparten 12 versos, mientras que *El burlador* tiene 27 versos adicionales que no aparecen en *Tan largo*, y *Tan largo* 41 versos que no aparecen en *El burlador*. *Tan largo* contiene en este monólogo de Catalinón una versión más precisa y completa de lo ocurrido desde que don Juan encontró el sepulcro de don Gonzalo que la que encontramos en *El burlador*, pero esta cancelación quizá se deba a intervención editorial, ya que de haberse reproducido todo el discurso de Catalinón, los impresores de *El burlador* hubiesen tenido que utilizar la cara de una hoja para apenas 14 versos.

¿Qué conclusión podemos sacar de estos datos? Parece obvio que el copista de una de las dos versiones (todavía no sabemos cuál) tenía a la vista un manuscrito bastante completo de las escenas en que intervenía Catalinón. ¿Qué manuscrito era éste? Naturalmente, el manuscrito utilizado por el actor que representó Catalinón; esto es, el manuscrito del «papel» de Catalinón, que fue «sacado», como era costumbre, por el copista de la compañía. Para la comedia calderoniana de *Psiquis y Cupido*, por ejemplo, consta que se pagaron 200 reales a un tal Juan Francisco, «que copió la comedia y la sacó por papeles».⁸

El manuscrito original, vendido por el dramaturgo a un autor, era celosamente guardado en la caja fuerte de la compañía, como comprobamos en una de las cláusulas del contrato de unión

⁸ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis, 1982, p. 83.

de las compañías de Antonio de Granados y de Pedro de Valdés, que especifica «que las comedias nuevas que se meten o adelante se compraren estén en la caja donde se han de llegar los dichos cincuenta reales de cada representación, y de la dicha caja ha de haber dos llaves y la una ha de tener el dicho Antonio de Granados y la otra el dicho Pedro de Valdés».⁹ Como implica esta cláusula, cuando había un solo autor, solamente él o ella tendría acceso a la dicha caja y a los dichos originales. En efecto, en el contrato de formación de la compañía de Melchor de León, de 9 de julio de 1602, leemos «que todo lo que toca al gobierno de la dicha compañía, ansí de la orden que han de tener en las comedias que han de ir haciendo y en la compra de ellas [...] como de otra manera, todo ello ha de quedar a elección del dicho Melchor de León como tal autor».¹⁰ La vigilancia era estrechísima en el caso de comedias nuevas, sobre las cuales el autor trataría de mantener la exclusiva todo el tiempo que le fuera posible. Por ello, al comprar comedias nuevas, los autores se aseguraban no sólo de que eran efectivamente nuevas, sino de que no existían otras copias de ellas. Una de las cláusulas del contrato de unión de las compañías de Antonio de Granados y de Pedro de Valdés de 1603 se refiere a cinco comedias que Granados va a aportar a la compañía y especifica que: «el dicho Antonio Granados se obliga que las dicho cinco comedias [*El cuerdo loco, Los esclavos libres, El príncipe despeñado, El español de más fuerzas, Roldán casado*] son nuevas, e que no se han representado, ni persona alguna tiene dellas traslado».¹¹ Sin embargo, los traslados eran inevitables una vez que se empezara a ensayar. Generalmente, se sacaba un traslado completo del original para uso del apuntador y una serie de traslados parciales para los actores. A estos traslados parciales se refiere una cláusula del concierto entre Antonio Antúnez, actor, vecino de Madrid, y Segundo de Morales, autor de comedias, que dice: «Y los gastos como son comedias, viajes, sacas de papeles, y otros gastos que procedieren han de ser por cuenta de entrambos».¹² El hecho de que el costo de sacar papeles se repartiera entre el actor y el autor sugiere que el manuscrito parcial del «papel» se consideraría en parte propiedad del actor para el cual había sido sacado.

⁹ SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Góngora, 1935, p. 76.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 57.

¹¹ *Ibíd.*, p. 75.

¹² PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imp. de la Revista Española, 1901, p. 279.

Una vez que se representaba la comedia, la probabilidad de que fuese hurtada y vendida a otra compañía aumentaba considerablemente, como podemos comprobar en el caso de Alonso de Olmedo, quien dio poder en 1637 a Juan de Garabito «para requerir a las personas que tuvieren noticia que tienen en su poder la comedia *Los trabajos de Job* y otras cualesquier comedias mías, como son: *Tanto hagas [cuanto pagues]*; *Tener o no ser*; *Basta intentarlo*; *Los balcones de Madrid*; *El caballo vos han muerto*; *La coronación de romanos*; *La muerte de Froilán*, y otras cualesquier comedias que constare ser mías, y por ellas pueda pedir [...] dos mil ducados que me ha sido de daño por habérmelas hurtado. Y asimismo pida y demande más de cuatro mil ducados que me serán de daño si las representaren en cualesquier partes, y seguir el pleito y pedir que no las hagan. Madrid, 25 de marzo, 1637».¹³

Los manuscritos de comedias hurtadas pertenecerían a diversos tipos. Los que se pagarían mejor serían los traslados completos, pero éstos resultarían difíciles de obtener. Más hacedero sería conseguir una copia de actor; es decir, uno de esos «papeles» que se sacaban para los ensayos. Estas copias incluirían no sólo el papel del actor en cuestión, sino también el diálogo de los otros personajes que estaban con él en escena. El diálogo de los otros personajes quizá no siempre apareciera completo, pero el traslado parcial contendría la suficiente información para permitir que el actor para el cual se había sacado el «papel» pudiese reconstruir lo que decían los otros personajes sin gran esfuerzo. Recientemente, Bernard Bentley ha publicado un interesante artículo sobre un manuscrito parcial de *Antes que todo es mi dama*, de Calderón, donde hay un total de 559 versos truncados, de los cuales sólo queda el principio. Curiosamente, el texto de los personajes secundarios está generalmente copiado íntegramente, mientras que el de los personajes principales aparece truncado en ocasiones. Así, por ejemplo, Bentley menciona que en cierta escena, «aunque la criada Beatriz no tiene nada que decir, todos los veinte versos de Laura que no son esticomíticos están truncados». Bentley concluye que «este manuscrito, incompleto a propósito, fue escrito al dictado, quizás por uno de los actores de la tropa [*sic*] de Margarita Zuazo, y que fue uno de los dos galanes principales o uno de los dos graciosos. Es probable que el manuscrito fuera redactado para que los cuatro, o uno de los cuatro, pudiera memorizar su

¹³ *Ibíd.*, pp. 264-265.

papel». ¹⁴

Volviendo a las dos versiones de la comedia de don Juan, parece claro que lo que uno de los dos editores utilizó para su impresión fue un manuscrito parecido, esto es, un manuscrito parcial del «papel» sacado para Catalinón, el cual reproduciría, no sólo la parte hablada de Catalinón, sino también, en forma completa o truncada, la de los otros personajes que aparecen con él escena. De cualquier forma, el traslado de las escenas en que está presente Catalinón pudo hacerse con poco esfuerzo, ya que, como vimos, el responsable de una de las dos versiones logró reproducirlas con un mínimo de variantes.

Esta hipótesis explica la procedencia de poco más de la mitad de una de las dos versiones de la comedia de don Juan. Como el texto de esta parte es casi idéntico, no es posible deducir cuál de las dos versiones posee prioridad sobre la otra. Todo lo que podemos concluir es que, como ya notó López-Vázquez, *El burlador* contiene en estas escenas más errores, propios de copistas e impresores, que *Tan largo*. Pero, como dije antes, la presencia de errores no demuestra más que la intervención de un compositor menos cuidadoso y, quizá, la probabilidad de que el texto copia utilizado por este compositor sufriese más que el otro al pasar por las manos de un número más elevado de copistas. Analicemos, pues, las otras escenas—las escenas en que Catalinón no se halla presente—en busca de respuestas a dos preguntas: ¿Cómo reconstruyó el editor de una de las dos versiones el texto de estas escenas? y ¿puede este proceso de reconstrucción resolver la incógnita de cuál de las dos versiones descende del original?

Ambas versiones comparten, en las escenas en que no figura Catalinón, un total de 623 versos idénticos o casi idénticos. Al mismo tiempo, sin contar las loas, en estas escenas sin Catalinón, *El burlador* tiene un total de 1.058 versos sin equivalencia en *Tan largo*, y *Tan largo* un total de 939 versos sin equivalencia en *El burlador*. En porcentajes, *El burlador* posee un 63% y *Tan largo* un 60% de versos diferentes en las escenas sin Catalinón. Comparando estos porcentajes con los de las escenas en que Catalinón se halla presente en las dos primeras jornadas—solamente un 8% de cuyos versos eran diferentes—nos damos cuenta en seguida de que, para las escenas sin Catalinón, los impresores de *El burlador* o de *Tan largo* tuvieron que recurrir a un texto de procedencia muy diferente al utilizado para el resto de la comedia.

¹⁴ BENTLEY, Bernard P. E., «Del autor a los actores: el traslado de una comedia», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 179-94.

Tratemos, primero, de explicar la presencia de esos 623 versos idénticos o casi idénticos en las escenas en que no interviene Catalinón. Algunos de ellos podrían haber sido recobrados de memoria por el actor que hizo el papel de Catalinón. Muchos de estos versos idénticos son de los más memorables de la comedia y un actor que representara la versión primitiva durante un período de cuatro o cinco años los recordaría muy bien. Por ejemplo, los doce versos que comienzan «Cuando los negros gigantes», con que don Pedro explica a Otavio cómo se descubrió la seducción de Isabela (B: vv. 279-301 y TL: vv. 337-48); o algunos segmentos de los dos monólogos de Tisbea en la primera jornada «Yo de cuantas el mar» (B: vv. 375-516 y TL: vv. 439-500) y «Fuego, fuego que me quemo» (B: vv. 984-1029 y TL: vv. 984-856); o el monólogo de Batricio en el segundo acto, «Celos, reloj y cuidado» (B: vv. 1784-1839) y «Celos, átomos de amor» (TL: vv. 1882-1944); o el parlamento de don Juan a Aminta en el segundo acto: «Aminta, escucha y sabrás» (B: vv. 2013-37 y TL: vv. 2123-47). Todos estos ejemplos de versos comunes en ambas versiones pertenecen al tipo de pasajes que, como las arias populares de una ópera, eran retenidos y repetidos de memoria tanto por actores como por espectadores. Existe otra posible explicación: como se comprueba en el entremés de *El ensayo*, de Andrés Gil Enríquez, los actores se tomaban unos a otros los «papeles» o se «apuntaban», si el apuntador no se encontraba presente en un determinado momento (vv. 125-30)¹⁵ por lo cual no es sorprendente que algunos recordaran de memoria retazos de algunas escenas en las que no tenían que intervenir. Además, como nos recuerda el padre Fomperosa y Quintana, en los ensayos, «a las mujeres muchas veces se los leen los hombres, unas por no saber leer, otras por abreviar en este ejercicio con lo que han de tomar de memoria».¹⁶ Significativamente, gran parte de los versos idénticos en las escenas sin Catalinón pertenecen a diálogos amorosos o monólogos de mujeres; por ejemplo, los monólogos de Tisbea; las dos escenas del primer acto entre don Juan y Tisbea; la escena de la seducción de Doña Ana en el segundo; y sobre todo las escenas de Aminta en el tercero. La memoria del actor, sin embargo, no debía de ser perfecta, lo cual explica, por ejemplo, que el primer monólogo de Tisbea aparezca incompleto y con el orden alterado en una de las dos versiones.

¹⁵ Cito de la edición en *Ramillete de entremeses y bailes*, de Hannah E. Bergman, Madrid, Castalia, 1970.

¹⁶ COTARELO Y MORÍ, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 267.

Otros versos que las dos versiones poseen en común en las escenas sin Catalinón ocurren inmediatamente antes e inmediatamente después de las escenas con Catalinón. Deben de ser los «pies de entrada», los cuales habrían sido transcritos en el papel que se sacó para él;¹⁷ por ejemplo, B: vv. 499-516 y TL: vv. 485-500; B: vv. 633-36 y TL: vv. 609-12; B: vv. 1137-43 y TL: vv. 955-61; B: vv. 1334-41 y TL: vv. 1414-19; B: vv. 1555-61 y TL: vv. 1634-43, etc. Curiosamente, en la gran mayoría de estos casos, ambas versiones reproducen de 6 a 10 versos idénticos no sólo antes de que Catalinón deba de aparecer en escena, sino también inmediatamente después de su salida. Es posible, pues, que los «papeles» que se sacaban para los actores incluyeran no solamente los «pies de entrada» sino también el inicio de la siguiente escena.

Finalmente, es probable que los «papeles» que se sacaban para un actor principal incluyeran el «papel» de otro u otros personajes; por ejemplo, el de una actriz que no supiera leer. Esto explicaría la fidelidad con que se reproducen las escenas de Aminta en la tercera jornada de ambas versiones.

Puede que haya otros factores que expliquen la presencia de versos comunes en las escenas en que no interviene Catalinón, pero me parece que podemos concluir con un alto grado de certeza que el texto que llegó a manos del impresor de una de las dos versiones de la comedia de don Juan estaba basado en parte en el papel de Catalinón y en parte en textos escritos y/o reconstruidos de memoria, probablemente por el mismo actor.

Lo que tenemos aquí, pues, es un caso típico de hurto de un traslado parcial de una comedia por parte de un actor que dejó la compañía que la poseía para pasarse a otra. Al no poder llevarse el original, o la copia completa de éste, la cual habría sido cuidadosamente guardada por el autor o su apuntador, este actor hurtó lo que pudo: un traslado parcial que incluía su «papel», los «pies» y salidas, y quizá el «papel» de Aminta, recurriendo para recobrar el resto de la comedia a su memoria de una obra que representaría muchas veces. En la memoria conservaría no sólo pasajes memorables, sino también las escenas que habría ayudado a las damas a aprender y, más importante todavía, la «traza» de la comedia. En un contrato firmado en Toledo el 22 de febrero de 1606 entre el actor Juan de Ribera Vergara y el autor de comedias Alonso Riquelme, se acuerda lo siguiente: «por cuanto él [Ribera] se va de la compañía del dicho Alonso Riquelme y

¹⁷ En el citado entremés de *El ensayo*, Rosa llama a Mariana porque se ha olvidado de intervenir en el momento adecuado, y Mariana pregunta «¿He errado alguna salida / en el tablado?» (vv. 161-62).

sabe las comedias y trazas que tiene ansí algunas que él ha dado, como otras que tiene de otras personas [...] por tanto, se obligó al dicho Alonso Riquelme a que no dará las dichas comedias ni ninguna dellas, ni compondrá las historias ni trazas dellas ni de otras ningunas que ha visto e viere hacer en la compañía del dicho Alonso Riquelme de aquí adelante [...]».¹⁸ Si los autores de comedias se cuidaban de hacer prometer por escrito a un actor que dejaba su compañía que no entregaría ni las comedias que sabe o ha aprendido, ni sus trazas, ni sus historias o argumento, a otra persona, esto es, a otro autor de comedias, es porque esta práctica estaría bastante generalizada.

La historia de la transmisión de la comedia de don Juan y de su supervivencia en dos versiones tan parecidas y tan diferentes puede, pues, explicarse de la siguiente manera: El autor del texto original vende su manuscrito a una compañía; esta compañía lo representa en exclusiva absoluta durante varios años; un actor de esta compañía, probable pero no necesariamente el que durante esos años hizo el papel de Catalinón, se pasa a otra compañía, llevándose consigo el traslado parcial de su «papel» que incluía los «pies de entrada» y probablemente el «papel» de Aminta, y, en su memoria, varios pasajes importantes de la comedia junto con su traza e historia. Con ayuda del poeta, o autor, de la otra compañía, y basándose en el manuscrito parcial que lleva consigo, reconstruye una versión de la comedia, parte de la cual es casi idéntica a la original, ya que es copia directa, y el resto difiere, ya que es reconstrucción memorial basada en la traza de la comedia original. La parte copiada incluye todas las escenas de Catalinón con sus pies de entrada y salida y seguramente las escenas de Aminta; la parte recobrada de memoria comprende fragmentos de los monólogos más importantes y frases memorables junto con trozos de algunas escenas de mujeres; mientras que el resto, esto es, las escenas cuyo texto hablado es sustancialmente diferente en ambas versiones, es la parte reconstruida en base a la traza de la comedia original.¹⁹

¹⁸ SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Góngora, 1935, p. 124.

¹⁹ Después de haber leído este trabajo, el profesor Don W. Cruickshank me comunica que existen casos parecidos en la transmisión de las obras teatrales de William Shakespeare. Fredson Bowers afirma que «In some plays the memorial-reconstruction of an actor, plus some working-over, as with Q1 *Hamlet*, offers a very satisfactory hypothesis with a considerable amount of positive evidence in its favour» (*Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, Clarendon, 1964, p. 149). Pero, según Cruickshank, el caso más parecido al que nos ocupa aquí es el de *The Merry Wives of Windsor*, cuyo texto se supone que fue

Se siguen de aquí dos consecuencias de importancia para el crítico textual. Primero, que las escenas en que se encuentra presente Catalinón y quizás las de Aminta están independientemente derivadas de un mismo original, por lo cual ambas versiones podrán utilizarse para corregirse y complementarse mutuamente. Aunque en estas escenas, *El burlador* parece a primera vista reproducir el texto más completo en las dos primeras jornadas, en la tercera, y especialmente en la escena final, *Tan largo* probablemente contiene pasajes originales que faltan de *El burlador*. Segundo, que el resto del texto de una de las dos versiones no es refundición de la otra, como se venía pensando, sino reconstrucción memorial. Esta distinción es de importancia crucial para el editor, ya que una refundición implica un intento de mejorar, cambiándolo, un texto primitivo y es por tanto de utilidad nula para un editor; mientras que una reconstrucción memorial implica un propósito de recuperación de un original que no se tiene a la vista pero que se recuerda parcialmente y puede, en ocasiones, suministrar lecturas acertadas de ese original.

Pero, ¿qué versión tiene prioridad o precedencia sobre la otra? Esto es, ¿cuál descende del original y cuál es la reconstruida con ayuda del manuscrito parcial de Catalinón, la memoria del actor y la colaboración y apoyo de un poeta?

Hace ya algunos años publiqué un estudio sobre un manuscrito de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* que me llevó a la conclusión de que se trataba de una reconstrucción realizada con ayuda de un memorión y la colaboración de un poeta o autor de comedias.²⁰ La versión memorial apenas presta atención al fondo histórico de la comedia; los personajes son estereotipados; las alusiones mitológicas y literarias desaparecen; cualquier connotación sexual o irreverente es expurgada; los temas e imágenes poéticas son simplificados, reiterados y reducidos en número. Esta versión es, pues, una auténtica reconstrucción memorial, realizada por un poeta mediocre para un público poco culto y no resiste comparación con la obra maestra de Lope. Sin embargo, también encontré que, como personas que tenían diariamente contacto

reconstruido por el actor que hizo el papel de The Host: «The Host's part is generally much the best reported, and the text as a rule improves when he is on or near the stage [...] I formerly suggested that the report was made by the actor of this part» (GREG, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare*, Oxford, Clarendon, 3.^a ed., 1954, p. 71).

²⁰ «An early rehash of Lope's *Peribáñez*», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1983, pp. 5-29.

directo con los espectadores, los adaptadores de *Peribáñez* supieron en ocasiones estimular el interés de su público aumentando el suspense dramático y acentuando el impacto teatral de algunas escenas y situaciones. El texto reconstruido de *Peribáñez* se ajusta en gran medida al modelo de texto pirateado por un memorión que Lope describe en su *Prólogo* a la *Parte trecena* de sus comedias y a *La Arcadia*. El memorión recuerda la traza de la comedia, la secuencia de escenas, los temas poéticos principales tratados en ellas y, como máximo, unos cien versos de la versión original. El texto reconstruido de la comedia de don Juan está mucho mejor hecho, ya que se contaba con un manuscrito parcial y en vez de cien se lograron recobrar de memoria varios centenares de versos. ¿Es posible, pues, establecer cuál de estas dos versiones procede del original y cuál es la refundida? Si es posible, el tipo de evidencia que lo demostrará se encontrará en las escenas diferentes de ambas versiones y consistirá en pasajes que parecen producto del esfuerzo por recuperar un texto medio olvidado; repeticiones de ciertos temas e imágenes poéticas; simplificaciones de situaciones o pasajes complejos; tanteos en busca de la expresión original; incluso amplificaciones que son como rodeos alrededor de la frase o pasaje original, y que sugieren—nunca se podrá probar con absoluta certeza—una reconstrucción memorial, hecha, claro está, con ayuda de un poeta. Si este poeta es, como supone Rodríguez López-Vázquez, Andrés de Claramonte, entonces encontraremos también en las escenas en que no interviene Catalinón y, especialmente, en los 1.058 versos de *El burlador* sin equivalencia exacta en *Tan largo* y los 939 versos de *Tan largo* sin equivalencia en *El burlador*, frases, motivos y maneras de expresión típicas de Claramonte. Si estos dos tipos de evidencia aparecen en solamente una de las dos versiones, ésa será la reconstruida, siendo la otra la que procede del texto original. Lo que deberemos recoger no son, pues, pruebas de intentos de refundir, mejorándolo, un original que se tiene a la vista, como se ha venido haciendo hasta ahora, sino tentativas de recuperar de memoria un texto que no se tiene a la vista, lo cual será labor algo más fácil, ya que el texto que se trataba de recuperar, nosotros, los editores, sí que lo tenemos a la vista.

El problema muy especial que presentan las dos versiones de la comedia de don Juan es que la reconstrucción de aproximadamente el 40% del texto de una de ellas está profesionalmente hecha y es, por tanto, de difícil detección. Si Claramonte fue el responsable, entonces no es de extrañar que nos sea difícil establecer cuál es la versión reconstruida. Sus conocimientos teatrales, su experiencia como dramaturgo y actor, y su habilidad, reconocida por sus

contemporáneos, para imitar o tomar de prestado situaciones, escenas y expresiones dramáticas de otros dramaturgos le permitiría, basándose en el manuscrito parcial, la traza y la memoria de Catalinón, reconstruir la parte que le faltaba de la comedia en el espíritu y el estilo del original. Pese a esta dificultad, una comparación global de ambas versiones en las escenas en que no interviene Catalinón me hace pensar que la parcialmente reconstruida debe de ser *Tan largo me lo fiáis*, y esto por varias razones. Primero, el menor número de versos diferentes que encontramos en *Tan largo*, unos 210 menos. Si mi deducción sobre la procedencia memorial de estos versos diferentes es acertada, será de esperar que el texto reconstruido contenga menos versos diferentes, ya que el memorión no lograría recordar todo. Segundo, el hecho de que todos los otros testimonios de la comedia de don Juan que han sobrevivido (las llamadas abreviadas) pertenecen a la misma línea de transmisión de *El burlador*. Dadas las precauciones legales que, como vimos, tomaban los autores de comedias, es de esperar que la versión más difundida en letra de molde fuese la legal y no la pirateada. Tercero, los errores tipográficos y de copia de *El burlador* sugieren una vida como texto manuscrito e impreso más larga que la de *Tan largo*, lo cual también es de esperar si se trata de la versión original. Cuarto, la supresión de chistes groseros o irreverentes de Catalinón y de algunas escenas sobrenaturales en *Tan largo* parece más bien labor de un autor que prepara su texto para un público de provincias más conservador y gazmoño que el de Madrid. Naturalmente, la gran mayoría de los textos pirateados se representaban fuera de Madrid, ya que en la capital hubiese sido relativamente fácil detectar el hurto. Quinto, como lector del teatro del Siglo de Oro, a mí me parece *Tan largo* peor ejecutada y concebida, mientras que *El burlador*, una vez corregidos sus errores de impresión y pasajes cancelados, se revela como la perfecta comedia que todos admiramos.

He de reconocer, sin embargo, que todas estas razones son subjetivas y susceptibles de ser interpretadas de manera diferente por otros críticos, por lo cual no puedo estar completamente seguro de que mis conclusiones a este respecto sean acertadas. Pero hay un aspecto muy positivo de todo este asunto que me parece que ha sido olvidado en el curso de esta larga y a veces enconada polémica y es que, como sucede con *La vida es sueño*, la existencia de dos versiones de la comedia de don Juan no empobrece sino que enriquece nuestro acervo literario y cultural. Se me dirá que el caso no es el mismo, ya que las dos versiones de *La vida es sueño* son indiscutiblemente de Calderón mientras que una de las de la comedia de don Juan es producto del

hurto y fue realizada en parte por otro poeta. Además, ¿qué deberá de hacer el crítico textual que desee editar *El burlador de Sevilla*? La respuesta a esta última pregunta es fácil: deberá editarlo, corrigiendo y complementando las escenas en que interviene Catalinón con ayuda de *Tan largo* y respetando la integridad textual del resto. Y lo mismo deberá hacer el crítico que desee editar *Tan largo me lo fiáis*. En cuanto a la otra objeción, mi respuesta es que ya es hora de que admitamos que, hasta que no se descubra evidencia documental, la paternidad de estos dos textos teatrales no tendrá solución satisfactoria para todos y de que celebremos el hecho de que en vez de una tenemos la inmensa suerte de poseer dos versiones de la inmortal comedia de don Juan.