

ANOTAR EL TEATRO DE TIRSO

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra. IET

Generalidades: la anotación de los textos del Siglo de Oro

Me han preocupado en otras ocasiones los problemas de anotación de los textos auriseculares, y no volveré a tratar ciertas cuestiones sobre las que me he demorado en anteriores trabajos¹.

Recordaré solo algunos aspectos y trataré unos pocos ejemplos tirsianos que quizá no sean inútiles, si al menos sirven para comentar lugares concretos que han ofrecido dificultades a diversos editores de las obras dramáticas de Tirso, a la vez que sugiere ciertos posibles criterios que en la segunda parte de este trabajo intentaré aplicar algo más minuciosamente a diversos textos del Mercedario.

Dos actitudes fundamentales que se encuentran a propósito de la anotación enfrentan a los partidarios de reducirla al máximo y aquellos que subrayan su necesidad. Según los primeros no hay que abusar de un aparato que distrae al lector y no le permite la fruición gozosa de una obra. Según los segundos es preciso anotar con mucho detalle los textos.

Desde mi punto de vista, la anotación es muy necesaria, tanto más cuanto mayor sea la lejanía entre los ámbitos históricos y culturales del lector y de la obra: hay que reconstruir, en palabras de Eugenio Asensio, «todo el contexto lingüístico, social y sentimental, que únicamente a través de una niebla de erudición logramos a veces percibir»². Como apuntan Carreira y Cid «no son gratuitas en absoluto las referencias internas ni la erudición acumulada para mostrar si un determinado microtexto, imagen, concepto, chiste o neologismo, es original del autor, quien lo brinda al lector como

¹ Dedicados fundamentalmente a la obra quevediana; ver, por ejemplo, Arellano, 1981, 1984a, 1984b, 1985, 1987, 1987-1988, 1990, 1993a, 1995b. Adapto en estas primeras líneas algunos pasajes de alcance general, contenidos en Arellano, 1998.

² Asensio, 1965, p. 246.

creación propia y novedosa, o si, por el contrario, es préstamo o está lexicalizado y se incrusta en el relato esperando que se reconozca como tal»³.

Observación muy cierta. En *Marta la piadosa*⁴ dice don Felipe a don Gómez: «Eres noble y eres pío», a lo que comenta Pastrana «Nombre de pollo le ha dado». La cualidad socarrona de las palabras que el disfrazado don Felipe dirige al padre de su dama se subraya por el comentario de Pastrana, pero también por la condición tópica del chiste que pertenece al registro jocoso de la época, y que reitera, por ejemplo, Quevedo en varias obras, entre otras la dedicatoria del *Alguacil endemoniado*: «Al pío lector. Y si fuéres cruel y no pío, perdona, que este epíteto, natural del pollo, has heredado de Eneas»⁵. Captar esta condición de topicidad jocosa, existente aun sin el comentario de Pastrana, es fundamental para el matiz de la lectura.

Quienes se inclinan a la poca anotación consideran que esta acaba siendo en muchos casos un elemento parásito. Y ciertamente, si acaba siendo elemento parásito, resultará superflua y perniciosa. Pero ¿en qué momento resulta parásita? ¿Cómo entenderá un lector «ingenuo» los difíciles textos del Siglo de Oro sin la ayuda de un editor responsable que facilite la comprensión? ¿Y cómo podrá fijar un editor el texto sin comprenderlo, materialice o no esa comprensión en una nota? Todo editor con experiencia sabe que es necesario simultanear la interpretación y el trabajo estrictamente textual.

Tomemos un pasaje⁶, discutido incluso por los mejores conocedores de la pieza, de *El burlador de Sevilla*. En la conversación de Mota y Catalinón se comentan algunos aspectos de la famosa calle de la Sierpe sevillana. En mi propia fijación del texto escogí la lectura siguiente:

– [viven] En la calle
de la Sierpe, donde ves
a Adán vuelto en portugués;
que en aqueste amargo valle

³ Edición de *Estebanillo González*, 1990, I, p. CCXII.

⁴ Ed. Arellano, 1988, vv. 1934-35.

⁵ Quevedo, *Sueños*, ed. Arellano, 1996, p. 137. Lo repite en *El Buscón*, en poesías... Ver la nota en mi edición de los *Sueños* y la que pongo en el lugar correspondiente de *Marta la piadosa*.

⁶ En mi edición (1989) son los vv. 1509-25; en la de Rodríguez López-Vázquez (1987b) los vv. 1504-19; en la de Luis Vázquez (1989), vv. 1508-24. Depende del texto que cada editor ha elegido como definitivo.

con bocados solicitan
 mil Evas que, aunque dorados,
 en efeto, son bocados
 con que el dinero nos quitan.
 – Ir de noche no quisiera
 por esa calle cruel,
 pues lo que de día es miel
 entonces lo dan en cera.
 Una noche, por mi mal,
 la vi sobre mí vertida,
 y hallé que era corrompida
 la cera de Portugal.

En la edición de Rodríguez López-Vázquez se lee:

– [viven] En la calle
 de la Sierpe, donde ves
 a Adán vuelto en portugués;
 que en aqueste amargo valle
 con bocados solicitan
 mil levas; que, aunque dorados,
 en efecto, son bocados
 con que las vidas nos quitan.
 – Ir de noche no quisiera
 por esa calle cruel,
 pues lo que de día en miel
 de noche lo dan en cera.
 Una noche, por mi mal,
 la vi sobre mí vertida,
 y hallé que era corrompida
 la cera de Portugal.

Y en la de Vázquez:

– [viven] En la calle
 de la Sierpe, donde ves
 anda envuelto en portugués.
 Que en aqueste amargo valle
 con bocados solicitan
 mil Evas que, aunque en bocados,
 en efeto son ducados,
 con que el dinero nos quitan.
 – Ir de noche no quisiera
 por esa calle cruel,
 pues lo que de día es miel

entonces lo dan en cera.
 Una noche, por mi mal,
 la vi sobre mí venida,
 y hallé que era corrompida
 la cera de Portugal.

Las diferencias proceden de la distinta valoración que se concede al texto de la príncipe o al de la versión titulada *Tan largo me lo fiáis*, preferida como base por Rodríguez López-Vázquez. La justificación de unas u otras lecturas implica necesariamente una toma de postura interpretativa, porque todos los textos fuente adolecen de alguna deturpación, y es imposible atenerse sin más a ellos. Sin entrar en todos los detalles, apuntaré que Rodríguez López-Vázquez⁷ defiende las lecturas de «levas» 'llamadas', por la idea del 'solicitar'; de «las vidas nos quitan», relacionándolo con el sentido 'veneno' de *bocados*; y cree que está bien «Adán vuelto en portugués» porque las prostitutas son portuguesas, aunque, como veremos, hay algo más. Luis Vázquez, en cambio, cree cristalinos los versos de la príncipe: no adopta «Adán» (que es enmienda de los editores, no aparece en la príncipe) sino «anda envuelto en portugués» (el gusto, entiende, que se menciona unos versos antes); defiende la lectura «ducados» ('en realidad nos quitan ducados'), por lo cual puede decirse «con que el dinero nos quitan»; rechaza la lectura de «levas» por totalmente injustificada...

El texto integra una serie de juegos y alusiones complejas, que influye en la lectura final. Yo entiendo que en la calle de la Sierpe es propio que haya tentaciones, como las del Paraíso. Por eso aparecen Adán y Eva, menciones complementarias que me parece razonable aceptar en el texto. Adán va envuelto en portugués tanto por ser portuguesas las rameritas aludidas, como por la condición (tópica) enamoradiza de los portugueses⁸ ('andan los hombres en

⁷ Ed. 1987b, pp. 48-50. No me hacen ahora al caso las hipótesis de alteraciones, falsas enmiendas, etc. de responsabilidad de cajistas, que son difícilmente demostrables en esta ocasión y que Rodríguez López-Vázquez argumenta sin mucha posibilidad de asegurarlas, entre otras cosas, porque, evidentemente, a mi juicio, elige en ocasiones malas lecturas.

⁸ Llevaban fama de enamoradizos; es motivo tópico: como se derriten de amor se les llama a menudo «sebosos» a los portugueses. Las referencias son abundantes: Gracián, *Criticón*, III, p. 247: «los fidalgos portugueses [...] serían famosos si no fuesen fumosos [...] Llámanles sebosos vulgarmente», con nota de Romera Navarro que cita a Correas: «Portugués sebo, portugués rabudo [...] Llamamos sebosos a los portugueses motejándolos de muy enamorados, que así se derriten ellos con el amor como el sebo con el fuego»; ver Tirso, *Marta la piadosa*, ed. Arellano, 1988, p. 198, y referencias citadas en nota. Otras más en Herrero,

amoríos'). Las mil Evas ('prostitutas') solicitan ('seducen') a Adán ('los hombres'), con bocados (alusión al bocado de la manzana del Paraíso, al freno de los caballos y al veneno), alusión también a la condición pidona de las ramerías, que buscan el dinero de los hombres. Los bocados en su acepción de frenos de caballerías pueden ser dorados, pero esa condición positiva aparente oculta su verdadera realidad de mordiscos con que arrebatan el dinero. Quitar «las vidas», que es lectura defendida por Rodríguez López-Vázquez, borra el chiste alusivo a la codicia de las mujeres, un tópico muy esperable en estos contextos. La lectura «levas» es muy poco defendible. La imagen de «Adán vuelto en portugués» que a Luis Vázquez parece absurda no me lo parece a mí tanto. En cualquier caso, como se ve, se elija una u otra opción, es necesario explicar razonablemente la coherencia de las alusiones del pasaje. Los versos siguientes son también difíciles para un lector medio actual: se refieren a la costumbre de arrojar las inmundicias por la ventana a la calle, a partir de ciertas horas de la noche, con el grito «agua va». Lo que de día es *miel* 'amores y dulzuras' de noche es excremento (*cera* significa 'excremento'; establece además antítesis dilógica, pues tanto la miel como la cera son productos de las abejas) que cae sobre Catalinón: por eso descubre que la cera portuguesa (probable alusión a la condición de sebosos 'enamorzados, derretidos de amor' de los portugueses) es corrompida, inmunda. Nada de esto se explica, por ejemplo, en la edición escolar y divulgativa que hizo Casaldueiro para Cátedra⁹, lo que hace improbable que un lector «ingenuo» comprenda ese texto en la citada edición.

En la segunda parte¹⁰ de *La Santa Juana*, Lillo se burla de las mujeres nobles llenas de galas y ropajes, prefiriendo las sencillas labradoras, a las que compara con las perdices con poco adobo:

Enfádame la mujer
que gasta galas sin suma,
porque ave de mucha pluma
tiene poco que comer.
¡Oh colorados botines,
a vuestros libros me llevo,

1966, pp. 172-78, con textos de *Estebanillo* («Me fui a decirle adiós a mi querida Belerma y a derretirme con ella como si fuera portugués»), Castillo Solórzano («nuestro Macías, más derretido que todo Portugal»), Jerónimo de Alcalá («más amoroso que Macías y más derretido que un portugués»), etc.

⁹ Ed. 1980, p. 88.

¹⁰ Ed. Fernández, 1988, p. 77. No lleva nota explicativa.

donde se halla el texto luego
sin hojear faldelines! (vv. 325-32)

La idea general está clara, pero no tanto algunos detalles. Los colorados botines pueden sorprender, pero si recordamos que acaba de comparar a las mujeres unos versos antes con las perdices, y que un rasgo tópico de la descripción de la perdiz son sus patas coloradas¹¹, satisfaremos una primera coherencia semántica. Nos falta, sin embargo, justificar la coherencia que podemos llamar poética: sigue siendo extraña la mención de los botines colorados de las labradoras de Cubas. En el lenguaje de Lillo, cercano a cierta obscena crudeza, seguramente habrá que apelar a la expresión «dar botín» o «dar botín cerrado» para comprender del todo el texto; expresión que significa ‘copular’, o como dice Correas «Hacer con mujer», y que es frecuente en la poesía erótica¹².

¿Hasta qué punto este tipo de referencias es accesible al lector de hoy y hasta qué punto hemos de llevar su anotación?

Que la anotación sea mucha o poca, por tanto, no se puede decidir ni calificar absolutamente: un aparato con «muchas» notas puede ser muy pequeño si el texto exige más; lo excesivo de una anotación no lo da el número de notas sino la superfluidad de las mismas.

La extensión del aparato tiene que ver, pues, con el texto y también con el destinatario. Es evidente que una anotación profusa será menos necesaria para el lector especializado que para el aficionado. El aparato dirigido a lectores especializados podrá ser más reducido, pero exigirá una documentación rigurosa, de la que se puede prescindir en una edición divulgativa. Esto podría dar lugar a dos tipos de buena anotación: la redactada de manera clara y sencilla, cuya fiabilidad le viene de la competencia reconocida del anota-

¹¹ Góngora, Soledad primera, v. 317 dice de las perdices que van «tafiletes calzadas carmesíes».

¹² Baste remitir a Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1983, p. 47. Comp. el soneto que publica Foulché, 1889, soneto 47, vv. 1-4, con versos muy cercanos a la idea del texto tirsiano: «Alzó Venus las faldas por un lado, / de que el herrero sucio enternecido / por el botín que descubierto vido / quiso al momento dársele cerrado». La redondilla en cuestión no figura en la edición de Blanca de los Ríos, que sigue a la príncipe de la *Quinta parte*, pero sí en el manuscrito conservado, que sigue Fernández. Para otras consideraciones ver Fernández, 1991, III, pp. 1227-29. Una explicación de la supresión (la hiciera Tirso o el cajista de la *Quinta parte*), que no considera Fernández, pero que me parece bastante verosímil, podría ser precisamente su calidad obscena.

dor, y la nota documentada y especializada, en la que se aportan todos los elementos necesarios para demostrar una interpretación.

Respecto al texto, aunque hay muchas diferencias en los autores y en los géneros, hay un dato común en la estética dominante del periodo, la de la agudeza, el conceptismo, que persigue multiplicar las dificultades para el lector. Semejante estética de la ingeniosa dificultad convierte a muchos textos en laberintos de equívocos, alusiones, invenciones lingüísticas y juegos mentales y de palabras, difícilmente asequibles al lector de hoy, incluso al especialista, que debería reconocer más a menudo las dificultades.

Otro problema importante es la disposición del aparato, que tiene que ver con la extensión. Una posibilidad que han practicado con buenos resultados Jammes y Pedraza es la de usar páginas enfrentadas¹³ para el texto y notas explicativas. El aparato a pie de página le resulta incómodo, como a muchos lectores, a De la Granja¹⁴, y no deja de tener razón, pero ¿acaso es más cómodo remitirlas al final? Si el lector no entiende y necesita la nota habrá de ir a buscarla donde sea; si lo entiende siempre le resulta sobrante. La idea de que la nota distrae del texto es cierta... en parte. Pues la ignorancia del sentido de un texto es la máxima distracción posible.

Es verdad, sin embargo, que quizá deberíamos plantearnos el modo de lectura de los contemporáneos a quienes dirigimos nuestros aparatos explicativos. Quizá sea más práctico dejar que un lector no entienda parte del texto a cambio de que aprecie una proporción suficiente, que abrumarlo con aparatos extensos que le inclinen a rechazar el texto en bloque. En este sentido parece buena solución la adoptada por la Biblioteca Clásica (Barcelona, Crítica) dirigida por Francisco Rico, de duplicar el aparato, con unas notas fundamentales al pie de página que permiten un entendimiento básico al lector, y otra documentación más completa y compleja en la parte final de los volúmenes.

A mi juicio, en suma, hay muy pocas tareas tan útiles como llevar a cabo una buena anotación de un texto, reflejo de una tarea de exégesis meticulosa. Ni siquiera se puede establecer críticamente un texto sin una simultánea tarea de interpretación.

Una revisión somera de los principales escollos nos hace reparar en la importancia de los juegos microtextuales, que hacen necesaria una atención escrupulosa al detalle. La afición erudita y cultural, y el modo de agudeza de «acomodación de lugar antiguo» (en pala-

¹³ Ed. *Soledades* de Góngora, 1994, y ed. *Rimas* de Lope, 1994, respectivamente.

¹⁴ A. de la Granja, 1996, pp. 84-85.

bras de Gracián) provocan numerosas alusiones intertextuales que es preciso aclarar, lo mismo que los juegos con materiales folklóricos y frases hechas.

Creo que sería poco útil establecer una serie de normas a modo de preceptiva de la interpretación y anotación, dado que su ámbito es indefinido e ilimitado, y está marcado por el tipo de texto, por la dificultad peculiar del autor, etc. Sí pudieran establecerse algunos criterios elementales:

a) Evitar la nota estrictamente literal que no contempla el contexto. La comprensión estrictamente literal es imprescindible, pero casi siempre hay que llegar a otros niveles, en los que quizá funcionan connotaciones o semas no revelados en una aclaración literal y parcial. En suma, es preciso atender al contexto.

En la tercera parte de *La Santa Juana*, su editora moderna, Consuelo Barrera, a la respuesta de Lillo relativa a su miedo «Hay harto ingüente amarillo»¹⁵, que inaugura una larga serie de bromas escatológicas, se limita a anotar: «*ingüente*, unguente. Lo mismo que unguento. Es del estilo vulgar», pero no se percató del sentido en el texto 'excremento', que es el operativo. Algo semejante sucede con la anotación que Hualde pone a su edición de *El melancólico*¹⁶, a un texto del gracioso en el que éste dice tener su amor, que es niño pañalón, con «cerapez», término que explica la editora con una nota literal que no revela el sentido del texto (otra vez 'excremento'): «*cerapez*: Mezcla de cera y pez. Sirve para emplastos y también para encerar cuerdas e hilos, porque corran mejor cuando se cosiere con ellos» (Hualde), definición de *Autoridades*, que, naturalmente, no recoge el valor metafórico (bastante lexicalizado por otra parte) presente en la comedia.

b) Un segundo peligro es la nota excesiva. De hecho, a veces, por huir de la nota literal incompleta, el anotador tiende a ver demasiados sentidos, sin percatarse de que los excluidos por el contexto no constituyen más que nuevos casos de literalidades imperinentes, o bien no se preocupa de seleccionar entre las acepciones de una palabra la que realmente funciona en el texto. Los *sainetes* de *Cómo han de ser los amigos* («Deja de buscar sainetes / al manjar que me prometes»¹⁷) son solamente 'salsa que se pone a los manjares', y no, como anota Blanca de los Ríos, también «Pieza dramática jocosa en un acto», acepción excluida por el contexto.

¹⁵ Ed. 1992, v. 1012.

¹⁶ Ed. 1992, p. 108.

¹⁷ *Obras dramáticas completas* (en adelante *ODC*), I, p. 276.

c) Si el contexto es la perspectiva que debe dominar la anotación, sería conveniente dar primacía a las notas tipo 'traducción' cuando sean precisas, y no limitarse a la explicación de un solo término, que deja sin aclarar el sentido global de un pasaje.

Una buena explicación debe ser de triple coherencia: gramatical, semántica y poética. Debe explicar, si es preciso, el aspecto lingüístico de la fonética, morfología y sintaxis, la semántica, y la coherencia global, propiamente poética. Veremos algunos ejemplos de estas variedades enseguida.

d) Para solucionar y precisar estos problemas sigue siendo muy importante el método de los lugares paralelos.

Una expresión que a propósito de un texto de Lope indaga De la Granja¹⁸ es «más embreada que navío pchelingue», lo que comenta el estudioso: «expresión popular cuyo origen se me escapa». El vocablo aparece en Tirso, y poniendo en paralelo todos estos lugares, se ve que *pechelingue* significa 'pirata, holandés' (en la época tanto monta). Tirso de Molina en *Marta la piadosa* habla de los enemigos «moros y pchelingues»¹⁹. Hartzenbusch lo supone derivado de «speak english», pero más cierta parece la explicación de Gillet, en una reseña al *Diccionario crítico etimológico* de Corominas (diccionario que ignora esta palabra en su primera edición). Gillet lo cree derivado de *Ulisingen*, nombre de una ciudad holandesa. En Portugal la palabra tuvo cierta aceptación; en España arraigó poco, pero se documentan algunas aplicaciones en el sentido de 'pirata' o 'corsario holandés', como en el texto de Fray Alonso Remón «herejes holandeses, gelandeses y pchelingues».

En fin, siempre quedarán textos difíciles, o se redactarán notas que algunos lectores consideren superfluas. Habremos de reducirnos con la obligada modestia a proponer aparatos de notas que puedan ayudar lo mejor posible al lector ideal a quien pudiera dirigirse una edición determinada.

Pero no es solo el tipo de público lo que hay que tomar en consideración, si fuera posible, a la hora de redactar las notas. El tipo de texto impone también sus condiciones. No requiere igual anotación un auto sacramental que una comedia de capa y espada o una histórica.

La consideración generalmente negativa que los autos de Tirso han merecido a la crítica procede en buena parte de no haber examinado los textos con meticulosidad, valga decir, no haber aplicado

¹⁸ A. de la Granja, 1996, p. 93.

¹⁹ Ver mi edición, 1988, p. 129, con la nota correspondiente para mayor documentación.

una técnica de lectura equivalente a la tarea de anotación minuciosa del texto²⁰. Pondré solo el ejemplo de la imagen central de la abeja en *El colmenero divino*, que a Wardropper²¹ le parece absurda, cuando en realidad, como documentaría una anotación pertinente, se trata de una adaptación de alegorías patrísticas seguramente bien conocidas por Tirso y por la parte más ilustrada de su público. La metáfora apicultural se halla en Orígenes (*In Isaiam Homilia, II*)²²:

Est quaedam ut dicam, apis super apes, et quomodo inter apex rex quidam est qui nominatur esse rex, sic princeps apum Dominus est Jesus Christus, ad quem mittit me Spiritus Sanctus ut comedam mel, bonum est enim, et favus eius ut indulcentur fauces meae [...] Si vero sermones nostri amaritudine pleni sunt, ira, animositate, molestia, turpiloquio, vitiis, contentione, dedit in os meum fel, et non comedit ab his sermonibus Salvator.

Alegorías apiculturales se documentan en otros Padres de la Iglesia, como Clemente Alejandrino o San Atanasio (*Expositio in Psalmum, CXVII*): «Apis est Ecclesia: mel autem operatur quae Dei sapientiam... facit». Más cerca de la formulación poética tirsiana están otros pasajes de San Gregorio Nacianceno que califican a los hombres de ‘abejas de Cristo’: «Utinam nos quoque, qui Christi apiarium sumus, ac tale tum sapientiae, tum industriae et laboris exemplum accepimus, eas imitemur» (*Oratio XLIV*).

Diego Sánchez de Badajoz escribió una *Farsa del Colmenero*, y Francisco Tárrega un auto de *El colmenar*, entre otras versiones de la alegoría.

Una anotación de los autos exige documentar mínimamente las tradiciones religiosas, los comentarios exegéticos, la literatura patrística o la doctrina teológica que está en la base de las imágenes y alegorías sacramentales.

En las comedias de capa y espada, cuyo objetivo de exhibición ingeniosa es primordial, el juego de palabras, la alusión o el torneo alusivo, junto con las referencias costumbristas, son fundamentales, y a ello habrá de atender el anotador. Un solo ejemplo entre miles posibles: en *Marta la piadosa* don Felipe asegura a Marta que le va a enseñar latín y gramática hasta que empiece «a conjugar» (vv. 1940-43), texto bastante inocente y liso, a menos que se repare en la dilogía alusiva que hay en *conjugar*, de *conjugare* ‘unir’; lo que

²⁰ Tarea que hemos intentado en nuestra edición crítica, en el primer tomo de lo que serán las obras completas de Tirso: *Autos sacramentales I*, 1998. Para la documentación de las referencias sobre la imagen apicultural que comento enseñada remito a nuestra anotación en ese volumen.

²¹ Wardropper, 1953, p. 313.

²² Ver la *Patrología griega* de Migne, 13, col. 227.

tiene que ver con *conyugal*, y en otros pasajes de Tirso alusión transparente al coito, como en *Ventura te dé Dios, hijo*: «mas de amor no ha de llegar / conmigo a conjugación»²³.

Para las comedias históricas como la *Trilogía de los Pizarro*²⁴, la localización de episodios, personajes, sucesos, es fundamental, no solo para saber cuáles son las referencias, sino para advertir los cambios que de los hechos históricos ha decidido realizar el dramaturgo, en uso de la libertad poética, reveladores de su objetivo artístico.

En una trilogía hagiográfica y devota de tan marcada condición popular como *La Santa Juana*, la anotación de los elementos folklóricos, cancioncillas, bailes, etc., es imprescindible: se suceden canciones de boda («para en uno son los dos», «La zagala y el garzón / para en uno son»), juego popular de los propósitos, canciones de vela, de bienvenida a la primavera («Norabuena vengáis, abril»), pullas y vayas aldeanas, otras canciones de bienvenida («El comendador, / bendiga vos Dios»), cuentecillos folklóricos (el de «Yo a vos también»)²⁵, etc., que es preciso apuntar al lector de hoy.

Estado de la cuestión de los textos tirsianos

Pero ¿cuál es, en términos generales, el estado de la cuestión de los textos de Tirso en este terreno?

Carecemos todavía de un panorama abordado de manera sistemática. Este es precisamente uno de los objetivos del Instituto de Estudios Tirsianos, que ha iniciado la edición crítica y anotada de las obras completas de Tirso, con el primer tomo de los autos y las comedias de la *Cuarta parte*²⁶. Dejando a un lado esta iniciativa, todavía muy reciente, se puede decir que los textos de Tirso son hoy accesibles al común de los lectores por medio de ediciones completas y sueltas²⁷, con aparatos de notas de envergadura muy variable y variopinta.

²³ *ODC*, I, p. 1642.

²⁴ Ver la edición de Zugasti, 1993.

²⁵ Ver *ODC*, I, pp. 770, 773, 777, 784, 785, 830, 837... No entro a anotar ahora estas ocurrencias. Para el cuento de «Yo a vos también» que adapta Tirso, y se halla en Hernán Núñez, Mal Lara, Correas, o Calderón y Lope, ver Chevalier, 1975, pp. 204-11.

²⁶ Publicado hasta ahora el primer tomo, con las seis primeras comedias: *Privar contra su gusto*, *Celos con celos se curan*, *La mujer que manda en casa*, *Antona García*, *El amor médico* y *Doña Beatriz de Silva*; ver *Cuarta parte de comedias I*, ed. 1999.

²⁷ Problemas textuales propiamente no me interesan ahora. Remito al trabajo de Fernández, 1991, y al de Oteiza en este mismo volumen.

De colecciones de obras completas prácticamente podemos ceñirnos a la de Blanca de los Ríos, en la editorial Aguilar, seguramente la fuente más usual para el conocimiento de las comedias de Tirso de los lectores modernos. No presenta realmente un aparato de notas apreciable, ni mantiene un criterio unitario. Casi todas las comedias carecen de anotación; algunas tienen muy esporádicas notas; buen número se dedican a señalar diferencias con ediciones de Cotarelo o Hartzenbusch, sin valor textual; a veces se indica que esta o aquella palabra no se recoge en los diccionarios al uso; otra notable cantidad subraya supuestas irregularidades métricas... en conjunto no puede considerarse que la edición de Blanca de los Ríos sea edición anotada.

De las ediciones de comedias exentas hay muy pocas hechas con talante crítico. No hace al caso revisar ahora todas: como muestra baste mencionar algunas sintomáticas.

En lo que respecta al *Burlador de Sevilla*, por ejemplo, tenemos la edición de Rodríguez López-Vázquez ya mencionada, cuyo aparato de notas se preocupa fundamentalmente por justificar elecciones textuales de la versión *Tan largo* decididas *a priori*. Esta obsesión le impide abordar los problemas de significado (semánticos y poéticos), y así se enfrenta a veces al texto con excesiva ingenuidad: cuando don Juan pide prestada la capa a Mota para hacerse pasar por él y jugarle una mala pasada con su prometida, le dice Catalinón²⁸: «Echaste la capa al toro» y responde cínicamente don Juan: «No, el toro me echó la capa». Rodríguez López-Vázquez elige la variante de *Tan largo*, que reza: «Escapéme por la capa», que le parece «mucho más lógica, comprensible, correcta y coherente». Lógica y comprensible porque «escaparse por la capa» tiene significado en el arte de torear, mientras que la idea de que «el toro eche la capa a uno es desatinada», etc. El problema es que don Juan no se ha escapado de nada ni tiene por qué escaparse en ese momento, ni está torear, ni hay más razones para mentar a los toros que el hecho de tener una capa y un cornudo delante... que es Mota, el cual presta su capa a don Juan para ser engañado por él, y por tanto convertido en cornudo: en suma, Mota es el toro (en avance irónico de don Juan) y Mota es, en esta inversión ridícula, el toro que echa la capa a don Juan. Esta es realmente la lectura coherente con el sentido global del pasaje. Y así sucesivamente.

La edición de Luis Vázquez es más completa y aborda la anotación tal como aquí la propugno, con abundante documentación y

²⁸ Edición citada, pp. 122 y 222 para el texto y la nota correspondiente.

lugares paralelos bien seleccionados. Caben discrepancias puntuales, pero su aparato es el más valioso. La edición de Parr²⁹, destinada a lectores americanos, tiene un doble aparato de notas, al margen y al pie de la página, sencillas, pero cuidadosas, y el público al que se dirige justifica notas explicativas para *majadero*, *sosiego* o *madrugar*, que para lectores españoles serían superfluas.

Dejando a un lado *El burlador*, una de las comedias más editadas, el panorama es reducido.

Abundan ediciones divulgativas sin notas ni particular cuidado textual, de las que no voy a hablar. De las críticas o *cuasi* críticas, algunas se han publicado en colecciones conocidas como las clásicas de Cátedra o Castalia. Por ejemplo, en esta última editorial Berta Pallares ha publicado *La huerta de Juan Fernández*, *La villana de la Sagra*, y recientemente *Desde Toledo a Madrid*; Zamora Vicente *Don Gil de las calzas verdes*; en Alhambra Enrique Rull un *Vergonzoso en palacio*; en la revista *Estudios* han aparecido, además del *Burlador* de Luis Vázquez, *La fingida Arcadia*, a cargo de Minelli y *El melancólico*, de Ángela Hualde³⁰... Con más o menos diferencias todas estas son apreciables y meritorias ediciones en lo que respecta a las anotaciones.

Edición crítica, pero con aparato exclusivamente textual y de variantes es la de *La Santa Juana*, segunda parte, de Fernández³¹. Estrictamente críticas, y además anotadas, hay que considerar a las de la *Trilogía de los Pizarro* (*Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*), de Miguel Zugasti, *Celos con celos se curan* y *El amor médico*, de Blanca Oteiza, además de los volúmenes publicados por el Instituto de Estudios Tirsianos de autos y la *Cuarta parte* de comedias³². Las anotaciones de Zugasti y Oteiza son modélicas, a mi juicio. En particular el aparato de *El amor médico*, que es comedia sumamente complicada, con todo tipo de referencias culturales, intertextuales, chistes y juegos de todas clases, me parece resuelto de modo verdaderamente ejemplar por Oteiza.

Una aportación de muy estimable valor, tanto en el terreno textual como en el de la explicación de textos y pasajes controver-

²⁹ Ed. 1993. Ver pp. 10-11.

³⁰ Ver datos de todas en la bibliografía. Anotación sistemática puse también en mis ediciones de *Marta la piadosa*. *Don Gil de las calzas verdes*, ed. 1988. Merece la pena recordar la edición de *Esto sí que es negociar*, de V. García, ed. 1985.

³¹ Ed. 1988.

³² Ver datos completos en Bibliografía.

tidos es la de Fernández en los tres volúmenes de *Las comedias de Tirso de Molina*.

En suma, puede decirse que aunque hay importantes avances en algunas comedias, la tarea de anotación (y de edición) de Tirso queda en su mayor parte pendiente.

En este marco dedicaré el resto de mi exposición a una serie de casos prácticos que muestran, creo, algunas de las dificultades para esta labor, y también, espero, alguno de los criterios que podrían ser útiles, sin ser excluyentes, para llevarla a cabo.

Algunos problemas y casos sintomáticos en la anotación del teatro de Tirso

Si, como pienso, la anotación es más un arte que una ciencia, resultará difícil avanzar mucho por el camino de la teorización y las normas. Será más práctico examinar casos reales de los textos y plantear al hilo de sus comentarios algunas otras precisiones.

La relación entre ecdótica y hermenéutica se evidencia en aquellos casos en que es difícil saber si una mala fijación textual provoca una mala nota o una previa interpretación errada dirige una elección textual equivocada.

En *La república al revés*³³, en el pasaje «¿qué suspensión / os trae confusa y sin calma?», Blanca de los Ríos ha introducido una enmienda sobre la príncipe «confusa y en calma», que producía ya a Cotarelo dudas, resueltas con despistada seguridad por la editora, que anota: «como Tirso no pudo afirmar juntamente que Lidora estuviese a la vez suspensa, confusa y en calma, es indubitable que escribió “sin calma”». Enmienda y explicación ociosa, claro, porque «calma» en el Siglo de Oro significa ‘estado de angustia, paralización’, por recuerdo de las angustiosas calmas de la mar. En *El burlador*³⁴ se lee: «Pensamientos de Isabela / me tienen, amigo, en calma» (vv. 203-04), etc.

En *La vida y muerte de Herodes*, por un error textual transmitido en las ediciones de Blanca de los Ríos, Cotarelo y Pilar Palomo se imprime en estas, en un pasaje sobre los Reyes Magos, que el tercero de ellos, rey robusto, «con el enano se atreve, / bruñido a hacer que la nieve / su color envidie adusto». Una lectura poco advertida podría satisfacerse por el hecho de que siendo tan robusto ese rey (Baltasar) se atreva, lógicamente, con el enano. Pero el misterio está precisamente en tal enano; como apunta Fernán-

³³ ODC, I, p. 394. Ver Fernández, 1991, III, p. 1123, con buena explicación.

³⁴ Cito por mi edición, 1989.

dez³⁵ (quien aduce la buena solución) «Por ochenta años se habrán preguntado los curiosos lectores quién sería ese enano, con el cual se atreve el rey negro, de recia y hermosa musculatura...». El *enano* no es sino una mala transcripción de la príncipe, donde se lee «euano», es decir «ébano»: no había una errata por inversión de una ene en forma de u, sino una grafía normal en la época: el rey negro se atreve con su color de ébano bruñido a dar envidia a la nieve. Un anotador que no se percate de este error puede revisar todos los repertorios iconográficos, y todos los comentaristas posibles en busca del enano sin encontrarlo jamás.

También sería difícil hallar el sentido de un pasaje como el de *La ninfa del cielo*³⁶: «Siempre que siendo aprendiz / del mar, que es danés Urgel, / me pongo el guante infeliz / y luego el halcón en él...», que Blanca de los Ríos renuncia a indagar asegurando que el verso «del mar, que es danés Urgel» es «ininteligible». Y tiene razón tal como está impreso, con esa separación de palabras y esa puntuación. No se ve cómo un personaje puede ser aprendiz del mar, y qué significa que el mar sea danés Urgel... La clave está en dos detalles: uno, que el pasaje evoca textos del Romancero; otro, que conociendo la relación intertextual se puede proponer una mejor fijación. En el romance «De Mantua salió el marqués»³⁷, quien sale de Mantua para cazar con sus halcones es el marqués «Danés Urgel»; el personaje que habla, Roberto, se califica de aprendiz del «marqués Danés Urgel» (no «del mar, que es danés Urgel»), precisamente por salir de caza con halcón. El verso no estaba tan mal: únicamente era necesario puntuar y dividir de otra forma las palabras.

Pero hay casos en los que puede ser más difícil orientarse, con pasajes que incluyen deturpaciones caracterizadoras del habla de los personajes. En *No le arriendo la ganancia*, un rústico amenaza a unos cortesanos: «si yo tiro / a tilibobis, hermano»³⁸, vocablo que Blanca de los Ríos no halla en el diccionario y que supone un latinajo macarrónico invento del vulgo o del propio Tirso. Algo de eso hay, pero se puede añadir alguna cosa. Es, sin duda, deturpación rústica de «Atelevavi», «Hecha una palabra de tres: *ad te levavi*. Dícese cuando es condición y quitaron algo a otro de entre

³⁵ Fernández, 1991, III, p. 1187.

³⁶ ODC, I, p. 928.

³⁷ Durán, *Romancero general*, I, núm. 35: «De Mantua salió el marqués / Danés Urgel el leale, / allá va a buscar la caza / a las orillas del mare».

³⁸ ODC, I, p. 646. Ver la edición de Arellano, Oteiza y Zugasti en *Autos sacramentales I*, p. 324.

las manos, y se lo desaparecieron y trampearon, como decir, voló; y entero dicen: Atelevavi, anima mea, corruptamente tomado de la primera dominica de adviento que dice: Ad te levavi animam meam, también dicen Atelevavi el de los bigotes, por mofa y burla de él»³⁹. El rústico lo habrá oído en algún sermón de la aldea y lo mezcla con «vobis», que es otra palabra frecuente en la liturgia, y que le produce un vocablo que le recuerda también a «bobo». Es evidente que este tipo de deformaciones jocosas no se pueden hallar en el diccionario.

Otras veces, para encontrarlas en el diccionario y determinar su sentido bastará probar con una forma más usual: Roberto en *La ninfa del cielo* dice que quien sirve a un señor vano, está siempre «hecho fantasma en la tierra / y hecho labanco en el agua»⁴⁰, palabra ésta, «labanco», que la editora de la comedia no halla en ninguno de los diccionarios consultados. Con la forma *lavanco* viene en el *Diccionario de la Real Academia*: es una especie de pato, metáfora jocosa del criado.

La selección de variantes en textos que no cuenten con testimonios irrefutables y que exijan una decisión del editor, ha de tener en cuenta la coherencia global de un pasaje. El examen de los valores poéticos puede orientar sobre la elección que mejor conviene para mantenerlos, si se ha conseguido advertirlos en el conjunto del lugar observado. Dicho de otro modo: la coherencia o «lógica» de una elección textual no puede establecerse solamente con palabras sueltas, sino con los contextos.

En *Cómo han de ser los amigos* se ve el diálogo siguiente: «-Oiga, hidalgo. -Yo soy ese / y clavo de vuesancé», que comenta Fernández⁴¹: «Clavo quizá sea una broma del gracioso. El manuscrito da esclavo, que parece más razonable», es decir, propone leer: «Yo soy ese / y esclavo de vuesancé». El manuscrito ha optado efectivamente por una *lectio facilior*, restaurando lo que intuye el sentido de la respuesta. Pero ha borrado el juego de palabras y ha trivializado el texto que estaba bien, pues la marca de los esclavos era una ese y un clavo, y decir que es «ese y clavo» es forma de calambur para significar 'esclavo'. No se puede analizar solo la palabra *clavo*, sino todo el calambur inserto en los versos. Covarrubias explica a propósito de *esclavo*: «algunos quieren se haya dicho del hierro que les ponen a los fugitivos y díscolos en ambos carrillos, de la s y del clavo».

³⁹ Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 69.

⁴⁰ *ODC*, I, p. 961.

⁴¹ Fernández, 1991, I, p. 32.

Como se advertirá, hay un juego constante con terminología de campos diversos: el examen de un contexto y sus componentes exige un buen conocimiento de las referencias variadas que el lenguaje conceptista elabora para su exhibición de ingenio. Tirso de Molina, muy inclinado a estas exhibiciones, integra todo tipo de alusiones y lenguajes, jergas y sistemas poéticos.

Una mezcla de referencias del lenguaje de naipes y de la medicina da lugar a uno de los chistes no entendido por Blanca de los Ríos en *Tanto es lo de más como lo de menos*⁴²: imprime en su edición:

perdió el dinero en diez pintas
(de tauardillo serán).

Pasaje que complementa con una nota: «En la Ed. Cotarelo dice “tabardillo” que significa insolación. Tirso escribió aquí tauardillo, diminutivo de tahu [*sic*] jugador fullero, como en su auto *Los Hermanos parecidos* [...] donde el Engaño dice: “El tauardillo de ogaño / con todos juega a las pintas”. Y de las pintas se trata aquí».

En *Los hermanos parecidos* imprime efectivamente, en su edición, «El tahuardillo», interpretándolo de nuevo como diminutivo de tahúr.

Mala fijación textual y mala explicación, con un ejemplo de adopción perversa de la técnica de los lugares paralelos. La forma diminutiva de *tahúr* no podría ser «tauardillo» ni «tabardillo», que es la palabra de la que se trata en el texto. Tirso se refiere exactamente al *tabardillo*, especie de tifus que provoca unas manchas en la piel⁴³, o pintas, palabra ésta usada dilógicamente para aludir al juego de naipes. Quevedo, en el soneto «Pecosa en las costumbres y en la cara», escribe en el v. 5: «vestís de tabardillo la antipara». Juegos, por tanto, con las pintas del naipes y las pintas del tabardillo, que Étienvre⁴⁴ explica muy bien en su comentario del juego de naipes de *Los hermanos parecidos*.

La dificultad, claro está, radica en que muchas de estas referencias son opacas para el lector actual y necesitan una ardua tarea de erudición menuda para su elucidación; pero es inevitable.

Otro caso ejemplar de referencias médicas de época lo hallamos en los versos de *El pretendiente al revés*: «entre los labradores / las

⁴² ODC, I, p. 1113.

⁴³ Según el *Diccionario de Autoridades* «arroja fuera unas pintas leonadas o negras».

⁴⁴ Étienvre, 1990, p. 99.

bubas y los amores / se sanan tomando el palo»⁴⁵, texto que Blanca de los Ríos cambia en «las burlas y los amores». Si acudimos a un lugar paralelo de *La fingida Arcadia*, Minelli ofrece en vv. 2726-28: «¿mas que soy tan venturoso / que sin sentirme buboso / me mandan tomar el palo?», lo que nos asegura la lectura «bubas» ‘tumores venéreos’ en el texto anterior, y no «burlas», pero Minelli advierte en nota que otras ediciones leen «me mandan tomar el pelo», como si esta última lectura fuera atendible. Una buena anotación mostraría que solo es buena la lectura que incluya *bubas* y *palo*, y que son malas las de *burlas* y *pelo*. Se trata de una alusión a un remedio contra el mal venéreo, el palo santo, especie de guayacán, árbol de Indias, que se usaba contra estas enfermedades, sobre el que publicó un tratado Francisco Delicado, el autor de *La lozana andaluza*, que tituló *El modo de adoperare el legno de India... salutifero remedio a ogni piaga et mal incurabile et si guarisca il mal francese*, en Venecia, 1529.

Constantes son las alusiones a costumbres y juegos populares como el de «salga la parida», mencionado en *Del enemigo el primer consejo* y *La elección por la virtud*⁴⁶. Los editores Cotarelo y Blanca de los Ríos imprimen para el primer caso «salga la partida» y en la segunda comedia Blanca de los Ríos «salga la parda», en una redondilla que exige rima con «vida». La nota de Blanca de los Ríos comete varias inferencias abusivas a partir de este error inicial. Propone suprimir el verso primero de la redondilla «Niégamelo, por tu vida», que no rima con nada; coger como primer verso de la redondilla en cuestión el último de la anterior «Necio, disparates deja» (con lo cual quedaría esa redondilla incompleta), y modificar el último verso de la tal estrofa, que imprime «juega a salga la parda» en «juega a salga la pareja», que rima con «deja», aunque confiesa ignorar qué juego era ese. Todas estas complicadas soluciones son falsas: la redondilla está bien, y debe leerse:

Niégamelo, por tu vida,
que estoy yo ciego, señor.
Yo sé que en tu pecho amor
juega a salga la parida,

⁴⁵ Ver Fernández, 1991, I, p. 84. Para el pasaje de *La fingida Arcadia* ver la edición de Minelli, 1980, p. 149.

⁴⁶ Para los textos editados por Cotarelo y Blanca de los Ríos, a los que aludo arriba, ver Fernández, 1991, II, pp. 455 y 515.

que es un «juego común con que se divierten los muchachos estrechándose y apretándose entre sí para echar a alguno del corro, en cuyo lugar admiten otro» (*Autoridades*), y que explica muy bien el sentido del pasaje.

Los elementos folklóricos, personajes proverbiales o frases hechas son partes notables del discurso dramático tirsiano y ofrecen pistas de valor textual que una adecuada anotación puede confirmar, lo mismo que una anotación o interpretación errada puede oscurecer. En *La villana de Vallecas* el galán califica de sol a la dama, que le responde que es sol, pero «con uñas»⁴⁷. Esta respuesta ha intrigado a los sucesivos editores, que intentan explicarla de distintos modos. Fernández cree que otro pasaje de *La elección por la virtud* la aclara, porque la encuentra en un diálogo amoroso, en boca de Sabina. La interpreta mal, sin embargo, creyendo que es un requiebro cariñoso, lleno de picardía y propio de una labradora. Brown interpreta *uñas* como ‘nube del ojo’ (apelando al bajo latín *unguis*, que podía significar ‘nube del ojo’), partiendo del tópico de ojos=soles, que no es, dicho sea de paso, buen sentido para los versos aludidos. Ninguna de esas explicaciones es pertinente. El *Diccionario de Autoridades* recoge la explicación oportuna, al señalar que «sol con uñas se llama cuando se interponen algunas nubecillas que no le dejan despedir su luz con toda claridad y fuerza». Es frase hecha aplicada por las mujeres de los textos tirsianos para amenazar al galán con su desdén. En el romance de Quevedo «Qué preciosos son los dientes»⁴⁸ se aplica a la rapiña de las pidonas, jugando en este caso con la imagen de los ojos como soles con uñas «que se van tras la moneda».

Otras frases hechas⁴⁹ permiten asegurar como buenas las lecturas de «la ida del cuervo» en vez de «la ida del cuerno» en *Averígüelo Vargas*; «el pan de la boda» en vez de «el pan de la boca» en *La Santa Juana*, primera parte, etc.

Hallar, en fin, la buena lectura y/o buenas explicaciones es tarea básica para el editor-anotador de cualquier texto, y tarea que debe ser llevada a cabo en la obra de Tirso de manera sistemática. Implica ciertas dificultades, claro está, como con cualquier otro poeta.

⁴⁷ Para los textos ofrecidos por las diversas ediciones remito a Fernández, 1991, I, pp. 110-46, especialmente p. 129 para el lugar que comento.

⁴⁸ Ver Quevedo, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, núm. 265, vv. 59-60, con notas correspondientes.

⁴⁹ Para los pasajes en cuestión ver Fernández, 1991, II, p. 498; III, p. 1217. Para las frases hechas recogidas en los pasajes de Tirso ver *Autoridades*, s. v. *cuervo*, *pan*.

Lo que no conviene en ningún caso es recurrir a explicaciones inventadas, sin documentación alguna, o despistar al lector con una explicación forzada para salir del paso: es mejor señalar que no se encuentra el sentido de un texto. La editora⁵⁰ de *La Santa Juana*, tercera parte, transcribe el manuscrito que le sirve de base:

el diamante, en firmeza no vencida
que con sus rayos los del sol esmalta
no está de faltas y malicia ajeno
porque deshecho sirve de beleno.

Y anota: «*beleno*: embelesar con engaños, que hacen los charlatanes y nos sacan de sentido» remitiendo a *Autoridades*. Es una explicación críptica, que no se hallará en *Autoridades* en esa forma, y que además carece de sentido en el contexto. «Beleno» es ‘veneno’, y hace alusión a la creencia de que el diamante bebido deshecho, en polvos, era venenoso. Baste un testimonio de *La Dorotea* de Lope (acto I, escena octava): «¿Qué haces, señora? ¿Qué has metido en la boca? ¡Jesús! La sortija de los diamantes se ha tragado para matarse»⁵¹.

Conclusiones

En resumen, la tarea de anotación del teatro de Tirso está apenas comenzada. Hay que relacionarla con la estricta labor de la edición, para la cual es preciso volver a los textos originales de las ediciones príncipe o algunos manuscritos de valor. En la historia editorial de Tirso con demasiada frecuencia se ha tomado una edición anterior para reproducirla, y la más completa y difundida, la de Blanca de los Ríos, aunque meritoria sin duda (como lo son también las de Cotarelo o Pilar Palomo), adolece de innumerables lugares deturpados y malas elecciones textuales. Muchos de estos problemas se pueden solucionar mediante una adecuada tarea anotadora. Los ejemplos que he abordado en esta exposición sirven de muestra de un panorama mucho más amplio que habrá de ser, así lo esperamos, el

⁵⁰ Edición de C. Barrera, 1992, p. 192, vv. 1362-65. No es el único caso de esta especie que se puede hallar en esta deficiente edición de la profesora de la Universidad Pública de Navarra.

⁵¹ Ed. Morby, 1980. Morby aduce suficiente documentación sobre el motivo; al diamante, como a otras piedras preciosas se le atribuían ciertas virtudes: llevado encima protegía contra los hechizos y el veneno, pero tragado era él mismo veneno, como Lope vuelve a repetir en *El guante de doña Blanca*: «¿Y qué mayor desengaño / que ser en polvos veneno?» y otros textos que aduce Morby (no sirve el de *La dama boba*, que solo se refiere a la dureza).

campo de trabajo del Instituto de Estudios Tirsianos en los próximos años.