

NUEVAS ORIENTACIONES EN TORNO A LA ATRIBUCIÓN DE *EL CONDENADO POR DESCONFIADO*

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidade da Coruña

RESUMEN

El condenado por desconfiado es una obra que plantea muchos problemas de atribución. A la autoría rutinaria de Tirso de Molina se han opuesto otros nombres, y se han planteado diferentes métodos y procedimientos para abordar el estudio de la atribución de esta obra. Se amplían aquí los argumentos expuestos en favor de la autoría de Andrés de Claramonte con un repaso al estado de la cuestión y varios análisis estadísticos sobre la frecuencia de las asonancias en los romances.

PALABRAS CLAVE

Condenado por desconfiado, autoría, Tirso, Claramonte, *romance*, estadística, estilística.

ABSTRACT

El condenado por desconfiado is a play with many problems. The traditional authorship to Tirso de Molina has been discussed many years ago within the tirsists. We have studied the problem of authorship in a statistical way concerning the use of the rhyme in the excerpts written in *romance*, then we have compared these data with other texts from Tirso and Claramonte. Our analyse points to a similar sense than other studies in a stylistic way: this is the play least likely to be Tirso's.

KEY WORDS

Condenado por desconfiado, authorship, Tirso, Claramonte, *romance*, statistics, stylistics.

RÉSUMÉ

El condenado por desconfiado est une oeuvre qui pose beaucoup de problèmes. L'attribution traditionnelle à Tirso de Molina a été contesté depuis toujours par nombre de tirsistes. Nous avons procédé à une analyse statistique visant l'emploi de la rime dans les épisodes écrits en *romance*, et confronté ces données à des textes de Tirso et de Claramonte. Le résultat de cette analyse va dans le même sens que d'autres études de type stylistique: cette oeuvre est fort éloignée de l'univers dramatique de Tirso.

MOTS-CLÉ

Condenado por desconfiado, attribution, Tirso, Claramonte, *romance*, statistique, stylistique.

La reciente edición de *El condenado por desconfiado* hecha por Ciriaco Morón¹ introduce novedades importantes respecto al antiguo texto (edición C. Morón- R. Adorno) de la misma colección. El replanteamiento que hace Morón del problema de la autoría, abordado ya por R. Oakley y M. Stratil², amplía las reticencias clásicas de Ruth Lee Kennedy a atribuirle a Tirso, y su polémica con Alan Paterson³, para reestudiar los contenidos y la valoración de la obra, que el canon hermenéutico tradicional ha venido esquivando basándose en el presunto contenido teológico de la obra. Esta edición replantea viejas cuestiones que D. Rogers apuntó en el prólogo a la suya de 1977: "Concern with

1. Tirso de Molina (1992, 10ª edición revisada) *El condenado por desconfiado*, Ed. Ciriaco Morón; Madrid: Cátedra.

2. Stratil, M. y Oakley, R.J. (1987): "A disputed Authorship Study of Two Plays Attributed to Tirso de Molina", en *Literary and Linguistic Computing*, 2, pp. 154-160.

3. "Pero el mismo año 1973 la profesora norteamericana Ruth Lee Kennedy demostraba la invalidez del argumento de Paterson. La fecha del folio 45v. donde está la lista de comedias, no es de 1632 sino de 1638. La lectura de la profesora Kennedy es irrefutable (...) En trabajos anteriores citados en la bibliografía la profesora Kennedy niega que Tirso sea autor de *El condenado*. El profesor Jaime Moll dice sobre el número inserto en el documento aducido por Paterson: "Dudamos de que 38 sea una fecha. ¿Será una indicación de signatura o de orden de un tomo ficticio?" (Morón, págs. 13-14).

the baffling problems of authorship and of theological doctrine has in the past distracted attention from the merits of *El condenado por desconfiado* as a play. Detailed discussion of unsolved problems would make a discouraging start"⁴. Desviarse de la orientación teológica para abordar la obra como un artefacto dramático parece una vía de análisis interesante, que evita al menos uno de los problemas de atribución heredados por la disputa teológica: "puesto que" la obra es de Tirso "tiene que" tener un contenido teológico y, en consecuencia a partir de este contenido teológico "vamos a probar" que es de Tirso. Como apunta Morón en su primer párrafo "pero no está demostrado que lo escribiera Tirso y hoy parecen más fuertes los argumentos en contra de su autoría que los argumentos a favor"⁵, y más adelante recalca: "mientras un documento no permita conclusiones seguras sobre la autoría y fecha de *El condenado*, hoy el estudio de la lengua, la versificación y la estructura parecen demostrar que el drama no es de Tirso"⁶. Esta sospecha crítica apunta a rescatar antiguas opiniones sobre la calidad estética de la obra, como hace Rogers al recordarnos que para Menéndez y Pelayo está "admirablemente pensado y sólo medianamente escrito"⁷; Morón añade que "Cuando *El Condenado por desconfiado* se atribuía con gran seguridad a Tirso de Molina, daba miedo decir que no es una obra maestra. Don Julio Cejador lo llamó "esperpento teológico-místico-artístico". Todos los críticos han notado que no tiene el ingenio y la gracia de las comedias auténticas de Tirso.

Descartada la antigua propuesta alternativa de autoría hecha por Zeitlin en favor de Mira de Amescua, Morón se centra en las bases de atribución a Claramonte hechas en 1983 por el autor de estas líneas⁸. En términos generales creo que las grandes líneas que propone para el debate son asumibles y permiten, además, profundizar en puntos concretos en lo que atañe a métodos, procedimientos, y bases de sustentación crítica. Ahondar en estos puntos contribuirá sin duda a aclarar el espinoso problema de las obras de atribución dudosa en el teatro del Siglo de Oro, que aunque básicamente afectan a Tirso y a Lope como

4. Attributed to Tirso de Molina,(1973) *El condenado por desconfiado*. Ed. D. Rogers [cito como Rogers]. Oxford: Pergamon.

5. *ibidem*, pág. 11.

6. Morón, op. cit., pág. 20.

7. Rogers, D. Op. cit. p. 14.

8. Rodríguez López-Vázquez, A (1983) "Andrés de Claramonte y la autoría de *El condenado por desconfiado*", Sevilla: *Cauce*, nº 6, pp. 135-185.

autores *hiperatribuidos*, afectan también a otros de estatura semejante como Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla y aún al mismo Calderón⁹.

a) *El tema teológico en su justa proporción.*

El conflicto dramático expuesto en *CD* implica un contraste de conductas morales entre un penitente que se condena y un pecador que se salva. Respecto a lo que la obra expone, parece claro que se puede intervenir en el plano hermenéutico y proponer una opinión sobre el alcance teológico del problema. Lo cual no implica ni que el autor sea un teólogo, ni que la obra haya sido escrita con propósito teológico. Es perfectamente lícito proponer un debate teológico sobre la solución dada por el dramaturgo al contraste de conductas y personalidades, pero no parece tan sensato sostener que la obra está escrita con intención de terciar en una disputa teológica, porque ésa no es la función del teatro. Respecto a que un dramaturgo que no sea teólogo pueda sustentar una opinión religiosa lo suficientemente meditada sobre problemas morales, es el propio Ciriaco Morón el que lo asume en los siguientes párrafos:

“*El condenado* no dramatiza si se relaciona con las sutiles diferencias de los jesuitas y dominicos sobre cómo actuaban el mérito de la persona y la gracia de Dios en la salvación; presenta la tesis elemental de que Dios salva al mayor pecador si se arrepiente en el último segundo de su vida. En 1613 publicó Claramonte su *Letanía Moral*, conjunto de poemas a santos y condenados. En el poema a Caín se encuentran las ideas básicas de *El condenado por desconfiado*:

Pedid sagrado, y con llanto
vuestras culpas confesad,
porque, Caín, no me espanto
que negando la verdad
no os absuelva el Padre Santo.
*Qué demonio os ha engañado
en tan preciosa ocasión?*
Confesad vuestro pecado,
porque sin su absolución
moriréis descomulgado.

9. Ruiz de Alarcón es autor de la segunda parte de *El tejedor de Segovia*, pero no de la primera, que se editó a nombre de Calderón, pero que sin duda no es de ninguno de los dos. Respecto a Rojas, los propios especialistas admiten que *Del rey abajo, ninguno* tiene muy pocas trazas de ser suya; también se editó a nombre de Calderón, que no parece ser el autor. Incluso una obra como *El valiente negro en Flandes* en la que tenemos un manuscrito y siete ediciones a nombre de Claramonte, un siglo después fue editada a nombre de Calderón por Alonso del Riego en Valladolid.

Mas como en el mal acaba
el que en el bien no aprovecha,
la sangre que a Dios alaba
bará que os mate una flecha
y no sabréis de qué aljaba.

Pero el Padre sempiterno
buscándoos biene y dessea
daros un castigo eterno;
escondeos, porque no os vea
en un rincón del infierno.

(*Letanía Moral*, pp. 169-72)¹⁰

Esta observación de C. Morón, unida a la evidencia de que Claramonte en su teatro aborda problemas dramáticos de cierta complejidad teológica en donde se entremezclan además triángulos amorosos (como las historias de Santa Teodora, San Antón o San Onofre en *Púsoseme el sol*, *salióme la luna*, *El Tao de San Antón* y *El gran Rey de los Desiertos*), bastarían para certificar que la evidencia de la complejidad teológico-moral de *CD* no tiene que ver con el problema de la autoría. Tanto Claramonte como Tirso son autores convincentes respecto a la temática de la obra. Hay todavía más, y es la evidencia de que ambos autores han desarrollado independientemente el uno del otro una composición en la forma de *loa sacramental* con el mismo título, *El juego del Hombre*, metaforizando en el juego de cartas la partida de naipes entre Dios y el Diablo. La comparación entre ambas loas demuestra que lo que diferencia a estos autores es el estilo, y no la temática.

b) Los elementos de estilo de un autor.

Hay un uso tradicional de la nota a pie de página que, en los casos de atribución dudosa, resulta perjudicial para el debate crítico. Consiste en anotar a pie de página léxico o temas de la obra repetidos en otras obras. Esto está bien si, en las comedias de atribución dudosa se respeta el cotejo entre posibles autores y se ofrecen lecturas concordantes de ambos. Si sólo se ofrecen de un autor, las notas a pie de página desvirtúan el debate, al proponer como argumento de refuerzo lo que no puede ser más que selección léxica general. Hasta 1983 no se había postulado para *CD* la candidatura de Claramonte como autor alternativo a

10. Morón, op. cit., pág. 18.

Tirso, pero sí existía ya de la Mira de Amescua. Un ejemplo de actuación impecable técnicamente es la de la edición hecha por Rogers, que evita duplicar notas con textos de Tirso, para concentrarse casi exclusivamente en las lecturas alternativas de otras ediciones de la obra; ocasionalmente extracta algunos fragmentos de Lope, Mira de Mescua o Calderón, y en casos muy concretos apunta parentescos con motivos de *El burlador de Sevilla* (obra en la que la atribución a Tirso es -como dice Francisco Rico- “más que suspecta”). La reciente edición del profesor Morón, a la vista de la atribución posible a dos autores distintos, adopta la solución mixta. De este modo, en las notas al texto de *CD* encontramos referencias a Claramonte, a Tirso y a otros autores como Calderón, Cervantes o Lope. Incluso, en algún caso concreto Morón es un buen ejemplo del riesgo que implica usar textos de atribución dudosa, pues señala una semejanza temática entre *CD* y un pasaje de *El rey Don Pedro en Madrid*, atribuyendo la obra rutinariamente a Tirso. Como ya observó Carol B. Kirby, la atribución a Tirso no se basa en ningún documento, sino en una manipulación de Hartzzenbusch. La obra se imprimió en ediciones poco fiables a nombre de Lope primero y de Calderón después (nunca, hasta Hartzzenbusch a nombre de Tirso), y para complicar más el tema existen dos manuscritos diferentes y más antiguos que la edición a nombre de Lope, que coinciden en dar a Claramonte como autor.

En cuanto a los parentescos anotados por Morón en *CD* respecto a obras de Claramonte, se usan tres: *El valiente negro en Flandes*, *De lo vivo a lo pintado* y *El nuevo rey Gallinato*. Obviamente Morón no ha tenido acceso a *El Tao de San Antón*, *El Gran Rey de los Desiertos* o *El inobediente*, que siguen sin reeditarse desde el siglo XVII, excepto *El Tao*, editada con muchos errores en el XIX por A. Shäffer. Probablemente el recurso textual a estas otra obras habría aclarado lo que sin duda es una importante correspondencia de estilo entre texto y decorado. De la situación inicial, en la que sale Paulo de ermitaño, Ciriaco Morón anota una serie de términos (esmeraldas, tafetanes, alfombra, tapetes) que aparecen también en *El valiente negro en Flandes* y *De lo vivo a lo pintado*. La sospecha crítica es que se está usando un léxico concreto que designa el entorno escénico o el espacio dramático en que la acción transcurre. O bien es un estilema léxico que sirve para sugerir el espacio dramático, o bien es un uso léxico contextualizado, que alude a cómo el espectador debe interpretar los paños verdes que enmarcan la escena. En todo caso, llama la atención el notable parentesco que

El hombre primeramente
según San Juan Damasceno
es tierra, y se hace valiente
y es vaso de vicios lleno. (Schäffer, 115)

Vaso lleno de vicios, que metaforiza en lo moral ese barro quebradizo de *CD* o tierra quebradiza de *Tao*. Por otra parte en esta obra reaparecen elementos escénicos y significantes de lo que la crítica ha visto en *El condenado*. Apunta el profesor Morón que la repetición del motivo del pastorcillo/Cristo que teje la guirnalda de flores, esencial en *CD* (segundo y tercer actos) y que ha sido señalado en *El gran rey de los desiertos* es “argumento fuerte en favor de la autoría de Claramonte”. Sucede que este efecto escénico está también en *El Tao de San Antón*, con la aparición de un *Cristo de niño, de fraile, y debajo una tunicela de Cristo blanca*, que aparece para ayudar a Antón en su lucha contra los demonios; al término del discurso *Cáesele el hábito al niño y queda con la tunicela y súbenle en el aire con la apariencia que quisieren*. Daniel Rogers ha apuntado la importancia de estos efectos escénicos, tanto lo que se refiere a las apariciones del demonio, del pastorcillo divino, como a efectos de sentido como el cambio de hábitos o la mención a la serpiente o culebra diabólica: “Two other visual effects are particularly striking: Paulo’s trying to hold back the sheperd by force (the climax of the central scene, 1614-16), is avisual expression of what he has been trying to do all along. His lines about the snake (1882-3) are magnificiently re-enforced by the act of shedding his religious disguise (...) Disguise, discovery, concealment, business, movement: all the basic elements of the theatre’s second (visual) language have been made forcefully expressive. Sound effects, music and singing are used more sparingly, but at important moments. The truly heavenly messages, as distinct from the devil’s false ones, are not spoken, but sung. The sheperd’s off stage song at the beginning of the central scene has as its burden the play’s central message:”No desconfie ninguno”. Music also accompanies the *apariencia* of Enrico soul being carried heavenwards” (Rogers, 4).

Parece claro que *CD* es impensable fuera de este entorno escénico de lo que hoy llamamos “efectos especiales”. Lo notable es que absolutamente todo lo que se dice respecto a *CD* es aplicable a *El Tao*. Cuando los demonios huyen ante la visión del niño Jesús con tunicela blanca, San Antón le dice:

Niño hermoso, eterno niño,
que el cielo con los pies mueves,
ya me anega un mar de llanto;

aguárdame, no me dejes. (Schäffer, 118)
El niño desaparece y los músicos cantan dentro:

Músicos: "Fili David, ne fleatis,
sed in Domino gaudete".

En otra escena en la que los demonios y la Carne acosan a San Antón, bailando músicas profanas, el monje pide la protección de la Virgen María que habla desde dentro. El episodio de despojarse del hábito para asumir una vida de pecado está también en *El Tao* cuando Aurelio, que está como monje eremita, va a gozar de Anatilde en el tercer acto:

Quítase el hábito de fraile.

Quedáos, vestido, por mi bien vestido
y por mi mal dejado entre estas breñas,
que no quiero que entiendan estas peñas
que os dejado y que cobarde he sido.

Que no le declaréis, os ruego y pido
mis culpas grandes, por amor pequeñas,
porque, aunque mudo, entenderéis por señas,
que tenéis lengua, y buscaréis oído.

Aquí os quiero dejar en esta quiebra
donde, funda preciosa, veros puedan
las aves fieras y la tigre hircana.

Que mirándoos dirá que *fui culebra*,
y esta mujer el árbol que me vedan,
y mi ciego apetito la manzana.

Como se ve, el hecho de despojarse del hábito, que Rogers considera justamente como un signo escénico importante para configurar escénicamente el Paulo de *CD* está aquí reforzado con una reflexión bíblica que no deja lugar a dudas sobre la alegoría de Eva, la culebra/Satán y la manzana/apetito. Cuando al final de la obra, arrepentido de sus pecados, Aurelio cree que va a ser condenado ya que Lucifer lo tiene preso, reencontramos el simbolismo del hábito, unido al discurso (homólogo al de Enrico en *CD*) sobre el arrepentimiento ("es tal su misericordia,/ que con decirle: *Señor,/pequé, pequé* muchas veces,/ le recibe al pecador/ en sus amorosos brazos"); hasta tal punto se explota escénicamente que Aurelio hace interlocutor suyo, tú dramático, al propio hábito; en su discurso reaparece además el tema de Caín y Abel, que, como hemos visto antes, Morón consideraba relacionado con el problema teológico de *CD*.

Vanse y sale Aurelio, el hábito debajo del brazo.

AURELIO: (....)

Sin vos, hábito, intenté
un pecado contra Dios,
y es gran razón que con vos
la satisfacción le dé.

Pequé, vestido, pequé,
a voces mi culpa digo;
pues sois de Dios tan amigo,
por ser hábito de Antón,
alcanzadme mi perdón,
que de mi mal sois testigo.

(...)

Si el llanto no ha de salvarme
quiero aquí desesperarme.

Dejadme, hábito maldito,
que es de Judas mi delito
y no hay suficiente enmienda;
ya, Tao, si sois encomienda,
en mí seréis sambenito

Echa el hábito en el suelo y pónese un cordel al cuello.

Lazo, bien estáis ansí. *Sale SAN ANTÓN.*

SAN ANTÓN: ¿No es aquel hombre? ¡Oye, amigo!

¿Qué es esto? ¡Tente!

AURELIO: Enemigo,

déjame, o vuelve por mí.

SAN ANTÓN: ¿Que te desesperas?

AURELIO: Sí.

SAN ANTÓN: Vuelve a Dios.

AURELIO: Hame negado.

SAN ANTÓN: Lloro, amigo.

AURELIO: Ya he llorado.

SAN ANTÓN: Pues Él te oirá.

AURELIO: Es imposible.

SAN ANTÓN: ¿Tanta es tu culpa?

AURELIO: Terrible.

SAN ANTÓN: ¿Quién te espanta?

AURELIO: Mi pecado.

SAN ANTÓN: ¿Quieres ser mi amigo?

AURELIO: Quiero.

SAN ANTÓN: ¿Y de Dios?

AURELIO: No quiere Él.

SAN ANTÓN: No eres tú Caín.

AURELIO: Ni Abel.

SAN ANTÓN: Espera en su Amor.
 AURELIO: Sí, espero.
 SAN ANTÓN: Muere al mundo.
 AURELIO: Al mundo muero.
 SAN ANTÓN: Pídele perdón.
 AURELIO: Sí haré.
 SAN ANTÓN: Dí a voces: pequé.
 AURELIO: Pequé.
 SAN ANTÓN: Arroja el lazo.
 AURELIO: Sí arrojo.
 SAN ANTÓN: Acógete a Dios.
 AURELIO: Sí acojo.
 SAN ANTÓN: Ten fe, Aurelio.
 AURELIO: Tengo fe. (...)
 SAN ANTÓN: Propón la enmienda.
 AURELIO: Propongo. (Schäffer, 139-40)

Como se ve, Aurelio, desesperado al principio, igual que Paulo, no confía en la misericordia divina; al final, igual que Enrico, confiesa sus pecados y hace propósito de enmienda. Aurelio, como Enrico o Paulo, es un ejemplo de la dualidad humana: capaz de asesinar y fornicar y también de arrepentirse; de vivir en penitencia y de dedicarse al frenesí. Los problemas teológicos que puedan encontrarse en *El condenado por desconfiado* están también en *El Tao de San Antón*. Además de ello, está también la articulación escénica.

c) La estilística y la estadística. Ante la evidencia de un documento probatorio no caben dudas de autoría, como señala C. Morón; en su ausencia, que es lo que sucede con las atribuciones tirsianas, tampoco cabe minusvalorar la importancia de los datos proporcionados por teorías y métodos tanto de tipo estilístico como estadístico. De hecho la convergencia de ambos métodos, y la convergencia de distinto tipo de análisis en una dirección se convierten en índices de atribución fiables. Al mismo tiempo, la revisión de opiniones críticas, la verificación de datos o documentos, y la ampliación de materiales de cotejo o de terrenos de análisis sirven para modificar o corregir tendencias heredadas de la tradición que no se basan en debates objetivos.

En el caso de *El condenado por desconfiado*, la edición a nombre de Tirso en la *Segunda Parte* es un dato que aporta un 20% de posibilidades a la atribución al mercedario. La razón es que de las doce comedias publicadas en dicho volumen, tan sólo cuatro le pertenecen, en confesión del propio Tirso en el prólogo. Tan sólo dos de las doce están ava-

ladas dentro del propio texto, con lo que quedan dos de diez por atribuir. Sucede que en los estudios objetivos, hechos a partir de diferentes metodologías, *El condenado por desconfiado* es la que menos, o una de las que menos corresponden al estilo tirsiano. Esto ha sido observado ya por María Torre Temprano en su tesis doctoral de 1976, por Vern Williamsen, indirectamente, en su artículo sobre el uso de las quintillas en las obras de Tirso y por distinto tipo de observaciones críticas que apuntan a la poca semejanza de esta obra con el estilo de Tirso, especialmente en lo que atañe a construcción de personajes (Margaret Wilson sobre Enrico –too bad to be true–; o C. Morón globalmente: “al fraile mercedario se le considera observador sagaz de las reacciones humanas, especialmente de la mujer, *El condenado* desmiente esas cualidades). Pero hay un hecho además que refuerza la desconfianza de esa *Segunda parte*. La personalidad de Francisco Lucas de Ávila, compilador de ese volumen, que en el frontispicio del volumen dice ser sobrino del autor. Incluso estudiosos de Tirso, desconocen detalles importantes acerca de este peculiar individuo. Según C. Morón “para muchos críticos este sobrino es una ficción del propio Tirso, pues no se conoce ningún otro testimonio de su existencia”¹¹. Esto no es así. Autodeclararse sobrino de Tirso para editar dos partes (la *Segunda y la Tercera*) de comedias es seguramente un ardid para buscar credibilidad a esas ediciones, un lustro después del éxito de la *Primera Parte*. No consta, por otra parte que Tirso llegara nunca a tener conocimiento de la existencia de la célebre *Tercera Parte*, sorprendentemente publicada un año antes que la *Segunda* y entre cuyas comedias hay alguna con posible atribución alternativa. Lo único seguro es que se enteró a tiempo de la aparición de la *Segunda Parte* y avisó de que sólo le pertenecía un tercio de las comedias impresas.

Volvamos, pues, a la cuestión del estilo y la estadística. Una de las tirsistas más conocidas, Blanca de los Ríos, sostuvo en su día que todas las obras de atribución dudosa eran de Tirso, encontrando una “demostración matemática” en un escolio de veinte citas de esas obras dudosas que se repiten en obras ciertas de Tirso. La “demostración matemática” hubiera tenido algún valor si, además de las obras de Tirso, se hubieran utilizado otras de otros autores, para cotejar y verificar si esas citas eran características de un autor o de una generación entera. He podido comprobar en un artículo de 1987 que todas esas citas se hallaban también en obras de Andrés de Claramonte; seguramente en un porcentaje bas-

11. Morón, op. cit., pág. 22.

tante alto pueden encontrarse en Mira de Amescua, Lope o Vélez de Guevara. La estadística es una cosa, y los escolios otra distinta; recopilar citas es un trabajo de erudición que cobra sentido cuando se somete a criba crítica; y por supuesto, la primera fase exige el cotejo con otro corpus de citas. En este caso es posible llegar a delimitar tendencias de estilo; incluso pueden llegar a aparecer estilemas individuales. Un ejemplo aclarador está en el uso sintáctico del verbo *medrar*. Se trata de un verbo que aparece en el corpus del *Burlador*. Si el compilador se limita a registrar la aparición u ocurrencia del término podrá reencontrarla en casi todos los autores de la época. Pero en *El burlador/ Tan largo*, está usado con valor causativo: hacer crecer. “No se las podrá pelar/ Quien barbas tan fuertes medra (quien barbas tan fuertes hace crecer)”. Este valor causativo del término es lo que tiene interés estilístico. En *El Tao de San Antón* aparece este uso causativo: “Aguarda un poco, fiero, a ver qué medras” (Schäffer, 133). Ciriaco Morón anota también variaciones interesantes, por ejemplo, en cuanto a usos de palabras concretas como *tafetanes* (“aquesos tafetanes luminosos”, I, 20) que puede tomarse como “lienzos” o como “estandartes”. En *CD* viene con el valor de “lienzos”, que Morón detecta en otros pasajes de obras de Claramonte.

El buen uso de la estadística implica la explicación de las variables utilizadas y la de la traducción a valor estilístico de las cifras y datos que se usan. Acumular cifras y fórmulas algebraicas sin aclarar en qué sentido puedan ser pertinentes es un uso desviado de la aplicación matemática. Pondré ejemplos sencillos en distintos órdenes del análisis.

Si un estadístico se aplica a comprobar las ocurrencias léxicas del vocabulario de la loa sacramental *El juego del hombre*, tanto en la versión de Tirso como en la de Claramonte encontrará que algunos vocablos se repiten. Así, en Tirso, en posición de rima asonante se repiten varios vocablos, algunos hasta 6 veces. Esta es la lista de repeticiones, con el verso en que aparecen:

abismo [20, 92, 188]
amigo [246, 292, 324]
atrevido [96, 174]
castigo [72, 148]
Christo [278, 338]
consigo (pronombre)[30, 232]
dijo [60, 86, 118, 228, 314]
divino [256, 302, 362]
Egipto [194, 222]
enemigo [210, 272, 348]

excesivo [66, 280, 366]
hizo [52, 76, 162]
infinito [18, 220, 306, 358]
Limbo [184, 350]
ministros [88, 290]
mismo [4, 24, 144, 318]
Paraíso [116, 158, 336]
peligros [200, 372]
perdido [354, 370]
principio [10, 176]
prodigio [36, 286]
prohibido [132, 160]
quiso [50, 74, 204, 288, 356]
rico [98, 376]
río (nombre)[22, 40]
vino (verbo)[56, 130, 208, 262, 294, 334]
vicios [104, 128, 268, 368]
vivo(adjet.) [6, 284, 352]

Como esta loa contiene 376 versos, hay 188 palabras en posición de rima asonante. Si dividimos por categorías gramaticales nos encontramos que las tres palabras más repetidas son formas verbales: **vino (6 veces), dijo (5 veces), quiso (5 veces)**; a continuación, con cuatro repeticiones tenemos **infinito, mismo, vicios** (adjetivo, pronombre, sustantivo); repetidos tres veces tenemos adjetivos (**divino, excesivo, vivo**), sustantivos o adjetivos sustantivados (**abismo, amigo, enemigo, Paraíso**) y verbos (**hizo**). En todo caso, para un total de 188 palabras tenemos 28 repetidas con un total de 80 ocurrencias. Es decir, un 15% de palabras repetidas y un 45% de posiciones repetidas. Sin embargo lo más interesante no es esto, sino otro porcentaje que tiene relación con un valor estilístico concreto: el intervalo entre repeticiones.

Es sabido que se considera un error de estilo la repetición próxima de palabras. Pues bien, Tirso demuestra ajustarse a este patrón, ya que el intervalo más próximo en sus repeticiones está en 18 versos (entre el 22 y el 40 para **río/ríos**); las palabras que se repiten cuatro, cinco o seis veces tienen un intervalo de uso que varía entre 20 versos (**mismo**: 4, 24) y 140 (**vicios**: 128, 268). Parece pues que el margen mínimo de intervalo de uso es de 18 versos y expresa un límite de estilo bastante sólido ya que se respeta en 80 ocurrencias dentro de 376 versos. Obviamente estamos hablando del uso de romance para relaciones (como decía Lope, las relaciones piden los romances).

Un último uso interesante es el porcentaje de verbos (en conjunto, no sólo los que se repiten) que se usan en posición de asonancia, un total de 34, que representa un 19% sobre 188 palabras.

Es cosa de saber si Andrés de Claramonte, con un tema semejante presenta índices similares o distintos. Hay que tener en cuenta la variación que pueden representar una extensión menor (en vez de 376 su loa sólo tiene 212 versos) y un tipo de rima asonante distinto (**e-o**).

El conjunto de repeticiones es éste:

atrevimiento [44, 90]
conciertos [8, 24]
creciendo [58, 96]
decompuestos [50, 74]
ello/s [114, 130, 152]
(ha) hecho [30, 72, 118, 184, 212]
juego [32, 208]
perdiendo [68, 110, 134, 164]
preso [170, 178]
quisieron [62, 160]
remedio [46, 124, 138, 180]
repuesto [136, 182]
sangriento [102, 140]
Templo/s [64, 156]
teniendo [92, 100]
tiempo [4, 146]
tiernos [18, 88, 148]
viendo [116, 174]
vinieron [34, 132]

En este caso, sobre un conjunto de 106 palabras en posición de asonancia, se repiten 19, con un total de 47 posiciones. El porcentaje de palabras repetidas es de un 18% y el de ocurrencias de casi un 44%. En conjunto, la comparación con Tirso nos indica que Claramonte repite más palabras (18% frente a 15%) pero el porcentaje es casi idéntico. En cuanto a fluidez de estilo hay que indicar que estos datos apuntan a mayor destreza técnica en Tirso que en Claramonte, ya que 376 versos frente a 212 representa un índice de dificultad mayor.

En cuanto al intervalo de uso también el índice apunta a lo mismo: el intervalo de Claramonte es de sólo 8 versos, repetido en dos ocasiones (**preso/s**: 170,178; **teniendo**: 92, 100) seguido de otro de 14 (**remedio**: 124, 138) y otro de 16 (**conciertos**: 8, 24). Hay pues cuatro inter-

valos más cortos en Claramonte que en Tirso, lo que parece apuntar a un estilema interesante.

En cuanto al porcentaje de uso de verbos respecto al total, en Claramonte tenemos 29 sobre 106, es decir, un 26%, bastante más que el 19% de Tirso. Esto quiere decir que en fragmentos de romance, la frecuencia de los intervalos es un índice bastante interesante para diferenciar el estilo de Tirso y el de Claramonte, y el porcentaje de uso de verbos es también de interés. La confluencia de ambos índices es doblemente reveladora. Para hacer el cotejo con el autor de *El condenado por desconfiado* nos vamos a limitar a los romances con esas dos asonancias **i-o** (la de Tirso) y **e-o** (la de Claramonte). La asonancia **i-o** se encuentra en el pasaje de *CD* que corresponde a los versos 334 a 477, de donde hay que retirar cinco versos que son enmienda de Hartzenbusch. Sobre un total de 69 palabras en asonancia, 28 (es decir, un 40% son verbos), índice enormemente alejado del 19% que usa Tirso en esa loa sacramental, exactamente el doble. Las palabras repetidas son las siguientes:

afirmo [367, 379, 447]
amigo [369, 397, 441]
anillos [387, 401]
atrevido [421, 431]
dicho [341, 353]
dijo/digo [355, 365, 475]
Enrico [373, 407]
hizo [461, 467]
mismo [385, 405, 425, 455]
nacido [371, 381]
rico [359, 477]
sabido [399, 437]
Severino [417, 479]
vicios [343, 383]
visto [423, 429, 459]
tenido [435, 451]

Sobre un total de 69 asonancias, hay 16 términos repetidos, es decir, un total de 23%, más próximo a Claramonte (18%) que a Tirso; el porcentaje global es de 39/69, que supera mucho los índices de ambos autores. Es bastante probable que tal cantidad de repeticiones esté delatando un pasaje interpolado, cosa que confirma el propio texto. En todo caso, el intervalo de las repeticiones tampoco deja lugar a dudas; frente al uso clásico de Tirso, que deja pasar 18 versos antes de repetir la palabra, el autor de *CD* tiene varios intervalos inferiores al límite de 10 ver-

sos: **atrevido (421, 431), dijo (355, 365), hizo (461, 467), nacido [371, 381], visto [423, 429]**. Como hemos visto, Claramonte en su loa sacramental tenía dos intervalos de 8 versos, intermedio entre los intervalos de seis y de diez de esta serie.

Pasemos ahora a la comparación con los dos pasajes de romance **e-o** de **CD**, romance que es el usado por Claramonte para su loa. Los pasajes corresponden. En el caso del primer pasaje, versos 201-248, su brevedad no deja mucho margen para el análisis. Aún así el índice de uso de verbos (11 sobre 24) es altísimo, lo que apunta más a Claramonte que a Tirso. Aún así vuelve a aparecer al estilema revelador del intervalo: de las dos únicas repeticiones (**ha hecho: 208, 238**, y **cierto: 218-222**), en una de ellas se cumple ese intervalo escaso que apunta hacia Claramonte. Más ilustrativo es el segundo fragmento, que además coincide en ser una relación, la que hace Enrico de sus crímenes con lo que no hay cambio de interlocutor. Se trata de los versos 724-887, con 164 versos y 82 palabras en asonancia. El conjunto de verbos frente al total es de 24/82, un porcentaje de 29%, muy próximo al 26% de Claramonte y más alejado del 19% de Tirso.

En cuanto a los vocablos repetidos, la lista es:

acero [775, 793]
dineros [743, 785, 801, 853, 871]
dueños [757, 783]
juego [747, 759, 769]
juramento [829, 845]
mancebo [739, 789, 883]
muerto [819, 835, 863]
pechos [777, 823]
precio [751, 799]
respeto [861, 869]
tiempo [735, 807]
viejo [837, 879]

El estilema más evidente es de nuevo el intervalo de uso: en tan sólo 12 vocablos, encontramos los intervalos de ocho versos (**respeto**) 10 y 12 (**juego**), así como el 16 (**dineros, juramento**), típicos de Claramonte e inexistentes en Tirso. Y en este caso el intervalo difícilmente podría apuntarse a la cuenta de un interpolador, ya que esas cinco reapariciones de intervalo entre 6 y 16 versos afectan a todo el contenido del relato.

CONCLUSIONES

Por lo que hemos podido analizar, las reticencias habituales sobre la atribución de *El condenado por desconfiado* a Tirso, quedan corroboradas por la aplicación de una crítica metodológicamente objetiva, que confirma lo que una parte de la crítica tradicional había notado: que el estilo no es el del fraile mercedario. La investigación y recuperación de documentos de Claramonte avala el que este autor no resulta ajeno al mundo estético o conceptual de la obra, y que además, la misma investigación de datos objetivos y cotejables apunta a confirmar lo que por medio de una crítica temática y estilística habíamos observado en un trabajo anterior. Creo que podemos descartar a Tirso como posible autor de esta obra, y avalar el propio criterio del mercedario cuando apuntaba que ocho de las doce obras de la *Segunda Parte* no son obra suya. Provisionalmente la atribución a Claramonte parece bastante sólida y su hipotética refutación tendría que asumir una forma distinta de la que hasta ahora ha servido para atribuir la obra a Tirso. Subsisten problemas interesantes relacionados con la posible fecha de composición. Si nos atenemos a obras de Claramonte relacionadas con ésta, *El gran rey de los Desiertos*, *San Onofre* fue estrenada en Sevilla en 1620 por los Valencianos, en el Corral del Coliseo, que se quemó precisamente a causa de la yesca de una apariencia; la copia de *El Tao de San Antón* hecha para Ortiz y los Valencianos es de 1621, aunque la estructura métrica y la referencia a Felipe III y la reina Margarita apuntan a 1611 como fecha tope (Claramonte fue el encargado de escribir la relación a la muerte de la reina y el nacimiento del infante). La estructura métrica apunta también a una época entre 1610 y 1620, con bastante margen debido a la variabilidad de las quintillas. En todo caso la referencia a Belarmino del verso 2989 puede ser un añadido de la época de la representación; más sólida parece la alusión a las *Vitae Patrum*, si asociamos esta historia con los componentes de San Onofre, San Antón y San Pablo ermitaño de las obras de Claramonte. La alusión a San Juan Damasceno en *El Tao* podría abrir otra vía para aclarar la anécdota central. En cualquier caso el parentesco entre el Aurelio de esta obra y la pareja Paulo/Enrico es también prometedora.

LOA SACRAMENTAL DE
EL JUEGO DEL HOMBRE

Compuesta por Andrés de Claramonte.

- E** stando Dios en sí mesmo
yncomprehensible y ynmenso
Omnipotente, ynefable
Ser sin principio y sin tiempo
- H** acer quiso en el principio 5
del nada y chaos primero
una Baraxa de causas
en dos conformes conciertos
- S** us quatro manxares quiso 10
hacer los quatro elementos
de su Omnipotencia Cartas
y estampas de sus decretos
- H** iço al fuego el manxar de Oros
porque al Oro engendra el fuego
pues a los Rayos de el Sol 15
este metal le devemos
- E** l agua, el manxar de Copas
pues son sus cristales tiernos
copas, las fuentes y Ríos
en que el Sol está Beviendo. 20
- E** l Viento, el manxar de espadas,
pues desatándose el Viento
esgrimen montes y mares
sin horden y sin concierto.
- L** a tierra, el manxar de Bastos 25
siendo sus Arboles vellos
las pintas de este manxar
y el manxar de más sustento.
- V** io Dios la baraxa hermosa,
y alegre de haverla hecho 30
jugar quiso, q[ue] en sus manos
toda esta fábrica es juego.

- A** l modo de entretenele
 Angeles y hombres vinieron,
 unos espíritus puros, 35
 y otros vida de su aliento.
- F** ue este juego la primera,
 donde picados y necios
 a los primeros embites 40
 aventuraron sus restos
- M** as Dios, con el mayor punto
 la brúxula conociendo
 se los tiró, castigando
 tan locos atrevimientos.
- P** erdieron hasta la gracia 45
 los Angeles, sin remedio
 de desquitarse jamás,
 faltos de arrepentimiento.
- Y** los hombres, en Adán
 picados y descompuestos, 50
 ynventan quínolas viles
 en el çaguán de sus yerros.
- P** ero con la ociosidad
 los cientos ynventan luego, 55
 jugando en prolixos días
 con los años, a los çientos.
- D** espues creciendo los viejos,
 y los caudales creciendo,
 se disponen a jugar
 carteta, pintas y bueltos. 60
- P** ues pintándose en Altares
 a Dios ganarle quisieron
 con locas adoraciones
 los Simulacros y Templos.
- T** ahur de vicios el Hombre 65
 sin cordura y sin gobierno
 abre público tablaxe
 donde la gracia perdiendo,

para desplicarse y nventa mil Bárbaros sacrilegios.	70
M as viendo tan distrayda Dios la Mag[esta]d que ha hecho a su ymagen de sí misma y al Hombre tan descompuesto,	
abrió casa de piedad donde, para entretenerlo, divirtiéndose tubiese conversación con los Cielos.	75
Y porque en ella olvidara los juegos pasados hechos, con deseboltura tanta, en su ynefable desprecio	80
propuso el juego del hombre con tantas veras, que el Verbo quiso que pusiese en él su estudio y su cumplimiento.	85
Juega Dios enamorado, juega Dios piadoso y tierno, que le pudieron picar humanos atrevimientos.	90
La Muerte, Mundo y Pecado se asientan con él, teniendo ya la ganancia por suya, preciándose de fulleros.	
Alçan por la mano, y dan cartas, pasando y creciendo, de ver que Dios hombre se haga, la esperança y los deseos.	95
Para muchas veces Dios en triunfos, tal vez teniendo en Egipto la espadilla con que atropella sangriento	100

los primogénitos suyos tal vez librando su pueblo la malilla, con que admira su retablo el mar Bermexo.	105
En fin, pasando las manos con triunfos y con trofeos, Hombres la Muerte ganando y Hombres el Mundo perdiendo,	110
hacerse Hombre Dios juró con solemne juramento, y aunque Dios jura picado jamás se arrepiente de ello.	
Hombre me hago -al fin Dios dize- el triunfo de Bastos viendo, mas no roba, que Dios hombre no fue por rapiña hecho;	115
-como lo advierte el Apóstol por su carta a los Hebreos- de bastos el triunfo sale porque si la causa fueron	120
de la perdición del Hombre buelvan a ser su remedio. Juegan, y viendo de Dios el ser divino cubierto	125
de la Pobreza mortal, arrogante y satisfecho, baldado de oros le juzga, y así juega el Mundo de ellos;	130
pero como del Oriente con este manjar vinieron tres Reyes, jugando el Rey gana la baça, perdiendo	
el Mundo la confianza de ver al hombre repuesto, porque en reponello Dios está todo su remedio.	135

Juega en su circuncisión Dios espadas, mas sangriento dice el Mundo, "Yo me gano", pero la Muerte sirviendo	140
el Rey, se lleva la baça cortando ynocentes cuellos, llegando leche y cuchillos a sus gargantas a un tiempo,	145
q[ue] en perlas lugar no tubo de hacerse granates tiernos; en el Pináculo juegan, ofreciéndole el Ymperio	150
del Mundo y sus Monarquías Oros, mas baldado de ellos, Dios con un triunfo les gana la baça y los pensamientos.	
Triunfa con bastos glorioso arrojándolos del Templo y triunfa en Jerusalén segunda vez, mas soberbios,	155
llevársela de codillos Muerte y Pecado quisieron. Juegan copas, mas Dios sirve el as, que le dio en el huerto	160
el Angel, Cáliz por quien ellos la baça perdieron. Triunfa otra vez, derribando quantos vienen a prenderlo,	165
mas el pecado atraviesa la espadilla del ynfierno, con que la baça le gana quedando en sus manos preso.	170
Juegan otra vez espadas, atravesándole el pecho a su sacrosanta madre, mas Dios sus malicias viendo	

en el Calvario, atraviesa el basto, sagrado leño por quien la Muerte y Pecado quedan vencidos y presos,	175
mas viendo el Mundo que está en Dios Hombre su remedio, con cinco palabras pide que Dios se quede repuesto, en memoria soberana de haberse Dios hombre hecho,	180
en el lugar de la Polla repone un manso cordero, tan ynmaculado y santo, tan divino y tan ynmenso	185
que vale lo que Dios vale, tanto al Hombre ensalza el precio. Al fin en la yglesia dexa repuesto su mismo cuerpo,	190
porque en el juego del hombre en gracia a Dios nos llevemos; llegad a estas veras santas, q[ue] como la luz que ardiendo	195
está sin perder jamás la materia ni el sujeto, y dando ynfinitas luces tienen todas un ser mesmo.	200
Así en el Pan se da Dios yncomprehensible y eterno, que en Atomos dividido, en todos se ofrece entero;	
y vos, Devoto Auditorio,	205
celebrad tan gran misterio, ved que las veras de Dios se cifran en este juego:	

Omnipotencia ynefable,	
Ynefable sacramento,	210
donde el Hombre se hace Dios	
porque Dios Hombre se ha hecho.	212

FIN

De la Loa famosa de
EL JUEGO DEL HOMBRE

[rúbrica]

El manuscrito se conserva en el Museo Cerralbo de Madrid, nº de registro 6.784, Signatura B. XXVI-4837. Se publica con el permiso del Museo.