

ANDRÉS DE CLARAMONTE Y LA AUTORÍA DE «EL CONDENADO POR DESCONFIADO»

La atribución de **El condenado por desconfiado** a Tirso de Molina es uno de los motivos de controversia más conocidos dentro del estudio de nuestro teatro clásico. Incluso quienes aceptan la atribución de **El Burlador** al fraile mercedario no siempre admiten esta otra autoría. Como ha observado Pilar Palomo, «salvada ya la respetuosa aquiescencia al juicio de Menéndez y Pelayo, la crítica actual parece inclinarse a un juicio negativo»¹.

La primera evidencia contra la atribución a Tirso procede del mismo dramaturgo, que, refiriéndose a la edición hecha en 1635 por Francisco Lucas de Avila, **Segunda Parte de Comedias de Tirso de Molina**, observa que de las doce comedias que contiene el volumen, sólo cuatro son suyas². De éstas, hay tres que no ofrecen duda: **Por el sótano y el torno**, **Amor y celos hacen discretos** y **Esto sí que es negociar**. La candidata principal para ocupar el cuarto puesto admitido por Tirso es **La mujer por fuerza**, «donde se encuentra el recurso de la dama vestida de hombre que así busca su solución ante su galán, como en otras comedias del mercedario»³. Un reciente y cuidadoso estudio de pares de obras confirma esa atribu-

1. **Obras de Tirso de Molina**. Tomo CCXXXVI. B.A.E. Ed., introducción y notas de María del Pilar Palomo. Madrid, Ed. Atlas, 1970. Ver prólogo, pág. IX, nota 19.

2. En el preliminar del volumen, el propio Tirso señala sobre las ocho comedias restantes: «no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas». El problema es que Tirso no explicitó que obras eran las suyas, dando lugar a seculares polémicas.

3. VALBUENA PRAT, A.: **El teatro español en su Siglo de Oro**, Ed. Planeta, Barcelona, 1974, pág. 200. En cuanto a la obra **Esto sí que es negociar**, todos los tirsistas la admiten, ante la evidencia de tratarse de una variación de **El Melancólico**, recurso frecuente en Tirso, como ha señalado Gerald Wade. Hay polémica sobre cual de las dos obras es fuente de la otra. Ruth Lee Kennedy, que, por cierto, no admite la atribución a Tirso de **El condenado**, cree que **El melancólico** es de 1623, y unos años posterior a **Esto sí que es negociar**. David Darst fecha **El Melancólico** hacia 1611 y la otra hacia el 18. El reciente artículo de F. y R. Labarre propone el período 23-26 para **El melancólico**, lo que coincide también con Margaret Wilson. Véase LABARRE, R. y F.: «En torno a la fecha de **El vergonzoso en palacio** y de algunas otras comedias de Tirso de Molina», en **Crítica**, n.º 16. Toulouse, 1981, págs. 47-64. Sobre los problemas de refundiciones y sobre el trasfondo político de las obras de Tirso en los años 20 pueden consultarse los trabajos de Vern Williamsen, Ruth Lee Kennedy, Jaime Asensio, Sol Bonofaci y Harold Jones, incluidos en la **Revista Estudios**, número especial dedicado a Tirso: **Homenaje a Tirso**. Madrid, 1981.

ción de Tirso⁴. El análisis del resto de las obras incluidas en la **Segunda Parte** ha llevado a la constatación de que dos de ellas son de Mira de Amescua, y una tercera de Hipólito de Vergara⁵, lo que ha hecho tambalearse a Tirso en las restantes atribuciones. A Cioranescu ha avanzado la hipótesis de que la observación de Tirso sobre esas ocho obras sería de carácter irónico, aludiendo a un aprovechamiento de material original suyo por otros poetas⁶; esto, en mi opinión, no es sino rizar el rizo de la postura de Doña Blanca de los Ríos, que creía que todo era una broma de Tirso⁷, y que el volumen entero le correspondía.

El asunto se complica aún más tras la investigación del profesor Alan K.G. Paterson, que ha señalado que **El condenado por desconfiado** habría aparecido editado en una **Primera Parte** fraudulenta, de la que desapareció en la edición impresa en Sevilla por Francisco de Lyra, en 1627, lo que viene queriendo decir que implícitamente Tirso rechazó esa obra por dos veces⁸.

El candidato más fuerte a la autoría de **El condenado** era Mira de Amescua, con algunas de cuyas obras se pueden encontrar notables coincidencias. No obstante, tras el minucioso estudio métrico de la obra de Mira de Amescua, hecho por Vern Williamsen⁹, resulta difícil seguir sosteniendo la atribución de **El condenado** a Mira de Amescua.

Revisando los puntos de atribución a Tirso de Molina, manejados por la más conocida tirsista, Doña Blanca de los Ríos, nos encontramos con que en realidad las pruebas más fuertes de autoría se basaban en el parentesco indudable entre escenas, pasajes o personajes de **El condenado**, **El Burlador de Sevilla** y **La Ninfa del Cielo**¹⁰. Ninguna de estas obras es con seguridad de Tirso, pero todas ellas pa-

4. DARST, David: **The comic art of Tirso de Molina**, Estudios de Hispanófila, Castalla, 1974, pág. 104: «La mujer por fuerza is related thematically to **El amor médico** as **Don Gil** is to **La villana de Vallecas**». A continuación Darst evalúa los episodios de **La mujer por fuerza** y su construcción dramática y los compara con el técnica de otras obras de Tirso.

5. MONTOTO, S.: «Una comedia de Tirso que no es de Tirso», en **Archivo Hispalense**, Sevilla, 2ª época, Tomo VII (1946). JULIA MARTÍNEZ, E.: «Adversa fortuna de Don Alvaro de Luna», en **Revista de Bibliografía Nacional**, Madrid, Tomo IV, 1943. Posteriormente Nellie Sánchez Arce ha hecho edición crítica de la obra, confirmando la autoría de Mira de Amescua, y fechándola entre 1618-1621.

6. CIORANESCU, A.: «La biografía de Tirso de Molina. Points de repère et points de vue», en **Bulletin Hispanique**, LXIV, Bordeaux, 1962.

7. Ver **Tirso de Molina. Obras dramáticas**. Ed. Aguilar, Madrid, 1962 (3 vols.).

8. PATERSON, S.K.G.: «Tirso de Molina: Two Bibliographical Studies», en **Hispanic Review**, Vol. XXXV, 1967, págs. 43-68.

9. WILLIAMSEN, V.: «The Versification of Mira de Amescua's Comedias», en **Studies in Honor a Ruth Lee Kennedy**, Estudios de Hispanófila, Castalla, 1977, págs. 151-167.

10. La argumentación de Doña Blanca para atribuir a Tirso de Molina **La Ninfa del Cielo** está desarrollada en el Tomo Primero de su edición de Aguilar, págs. 911-926 y 750-759. En la Compulsa Primera, de los seis argumentos utilizados, cinco de ellos se refieren al parentesco entre **El burlador** y **La Ninfa del Cielo**. En la segunda compulsa, la mayor parte de la argumentación se basa en estas dos obras, y las notas que hay sobre la **Santa Juana** se podrían aplicar igual a cualquier obra de Mira de Amescua, o cualquier comedia de santos de la época.

recen, en efecto, de la misma mano. Dejaremos, de momento, el problema de la autoría de **El Burlador**¹¹ y abordaremos la cuestión de **El condenado** desde el punto de vista siguiente: no se debe sostener la autoría de una obra en litigio apoyándose en otra que también está en litigio, ante el riesgo de equivocarse doblemente. Se trata, pues, de postular semejanzas, parentescos o repeticiones de distintos elementos entre **El condenado por desconfiado** y otras obras que no hayan sido atribuidas a Tirso, y comprobar si las condiciones de homología aparecen o no en el teatro de Tirso. En suma, procederemos a una evaluación o cotejo entre la obra indisputada de Tirso de Molina, y **El condenado por desconfiado**, por una parte, y entre **El condenado**, y las comedias de Andrés de Claramonte, autor que propugnamos como posible creador del drama teológico más importante de nuestro teatro.

Dividiremos nuestra propuesta en varios apartados, que englobarán diferentes modelos de análisis métrico, léxico, estilístico, construccional e ideológico, pero antes nos detendremos en una breve consideración respecto a la fecha de composición de la obra, según la cual la autoría de Andrés de Claramonte permite una mayor adecuación cronológica al problema teológico tratado en ella.

En **El condenado por desconfiado**, hay unos versos sacados de la comedia de Lope **El remedio en la desdicha**. Ahora bien: ésta obra de Lope, como observan Morley y Bruerton «no es posterior a 1602»¹². El manuscrito de esta obra, en efecto, es del año 1596. Quienes sostienen la atribución de **CoDes** a Tirso manejan como fecha de composición el año 1625, para explicar que la obra no se encuentra mencionada antes en ningún documento tirsiano¹³. Se haría coincidir así la composición de **CoDes** con la estancia de Tirso en Sevilla y su plenitud de autor dramático en esos años, y se acercaría a una obra que guarda alguna lejana semejanza, como es **Quien no cae no se levanta**, fechada entre 1623 y 1627¹⁴. Esto quiere decir que Tirso habría utilizado unos versos de Lope escritos como mínimo 30 años antes y, precisamente en unos años en que las relaciones entre ambos dramaturgos eran, como mínimo, frías y distantes¹⁵. Para colmo, y dejando aparte la

11. RODRIGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A.: «La autoría de **El burlador de Sevilla**: Andrés de Claramonte», en Revista **Castilla**, Universidad de Valladolid, Febrero, 1983.

12. MORLEY, G.S. y BRUERTON, C.: **Cronología de las comedias de Lope de Vega**. Ed. Gredos, Madrid, 1968, pág. 48.

13. Así Ciriaco Morón y Rolena Adorno en su edición de Cátedra, en donde se lee: «Nosotros creemos que la escribió en Sevilla en 1625 o principios del 26... la unidad temática de **El condenado** y **El burlador**, la traducción en 1624 al castellano del **Arte de bien morir** y la intención ejemplar de ambas obras... hacen pensar que las compuso durante su estancia en Sevilla, a las puertas del mar tartesio». TIRSO de MOLINA: **El condenado por desconfiado**. Ed. Cátedra, Madrid, 1976, págs. 45-46.

14. B. de los Ríos la fecha en 1627 y Ruth Lee Kennedy en 1623.

15. Véase sobre este punto de fricción entre Tirso y Lope el prólogo a Florigio Minelli a su edición de **La Fingida Arcadia**, Ed. Estudios, Madrid, 1980, donde se incluyen algunas interesantes observaciones sobre la hipotética estancia de Tirso en Alcalá o Salamanca, que Minelli ha tratado de rastrear sin ningún éxito.

discordancia métrica entre el estilo de Tirso en esos años y la estructura de **Co-Des**, queda una interrogante molesta. Si la obra está relacionada con la polémica **De auxillis** y el problema de la predestinación y el libre albedrío, como se admite generalmente, ¿para qué escribirla unos 20 años después de que los ecos de la polémica se hubieran apagado? La propuesta de autoría de Andrés de Claramonte nos lleva en cambio, a una fecha anterior a 1611, y probablemente próxima a 1605, lo que encaja perfectamente con la cita de **El remedio en la desdicha** y con los años en que el problema teológico suscitado resultaba de actualidad.

Pasamos, una vez hecha esta observación, a abordar el punto ideológico más importante de la obra: su relación con el problema del libre albedrío y la predestinación.

La postura de los tirsistas en torno a ello ha sido contradictoria. Para unos, se trata de una defensa de las tesis ideológicas de Zúmel¹⁶; para otros, la obra es molinista o anti-molinista¹⁷. El último trabajo interesante trata de buscar una solución intermedia: «Tirso acaso pudiera inclinarse en su fuero interno hacia el molinismo», aunque la obra no es «ni rigurosamente predeterminacionista... ni rigurosamente posdeterminacionista»¹⁸. Esto es lo que los franceses llaman «un constat d'échec». No hay manera de explicar la obra como obra de tesis teológica precisa, aunque está claro que se trata de una obra en donde se aborda un problema teológico.

Andrés de Claramonte, que había escrito obras teatrales ya antes de 1602¹⁹, es un escritor que aborda problemas de teología moral fuera de su producción de dramaturgo. Así, en 1613, con aprobaciones desde 1611 publica en Sevilla su **Letanía Moral**²⁰, que viene siendo un compendio de historia sagrada, con atención a temas morales y teológicos, escrita toda ella en quintillas. En 1617, también en Sevilla, publica una oda teológica titulada **Fragmento a la Purísima Concepción**²¹, obra que guarda notable interés para el entendimiento de **El condenado**, y unos años más tarde, en 1621 y en la misma imprenta, publica dos **Loas sacramentales**.

16. MARTÍN ORTUZAR, P.: «**El condenado por desconfiado** depende teológicamente a Zúmel», en *Revista Estudios*, IV, 1948.

17. El supuesto molinismo de la obra fue defendido por Menéndez Pidal y atacada por R. M. Hornedo en varios artículos. Ver HORNEDO, R.M.: «**El condenado por desconfiado** no es una obra molinista», en *Razón y Fé*, CXX, 1940.

18. FERREYRA LIENDO, M.A.: «**El condenado por desconfiado** de Tirso: análisis teológico y literario del drama», en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)*, Julio-Octubre, 1969.

19. Aparece citado elogiosamente en la loa de **La duquesa constante**, de Tárrega (muere en 1602), y habla de él Agustín de Rojas como uno de los cómicos que había hecho «muchas y buenas comedias», en **El viaje entretenido**, editado en 1603.

20. CLARAMONTE, A. de: **Letanía Moral**, Sevilla, Imp. de M. Clavijo, 1613.

21. Publicada en 1617 en la Imprenta de Franciscò de Lyra, Sevilla. Hemos consultado el ejemplar existente en el Archivo del Rectorado de la Universidad de Sevilla.

La preocupación de Claramonte por la ortodoxia cristiana se revela en el prólogo de la **Letanía Moral**, en donde declara: «en mis maternas coplas escribo, a mí mismo me sigo, y me acojo a la Santa Iglesia, abrazándome con sus piedras, no temiendo detractores»²². Más adelante el autor declara que da a la imprenta esta **obra de juventud**, lo que permite suponer su redacción varios años antes, y nos acerca a los años de mayor virulencia en la polémica sobre el libre albedrío²³. En las dedicatorias de la obra hay varios nombres de teólogos y figuras intelectuales de órdenes religiosas, como Fray Alonso Márquez, «catedrático de Prima en Salamanca, del hábito agustino», Fray Luis Bernaldo «General de la Orden del Císter y Catedrático de Salamanca», y hay también dedicatorias a ilustres personajes salmantinos, Universidad, como se sabe, que fue el centro originador de la polémica entre Báñez y Molina. Es interesante notar, también, que entre las dedicatorias a teólogos y eclesiásticos, la Orden más frecuente citada por Claramonte es la de los Agustinos (7 religiosos, frente a 2 ó 3 dominicos, jesuitas o mercedarios y franciscanos), lo que nos acerca más al punto de la polémica sobre el libre arbitrio. La decisión teológica de la Iglesia sobre la polémica es una solución de compromiso entre ambas tendencias, molinista y bañecista, que coinciden, en síntesis con la doctrina clásica de San Pablo y San Agustín, como observaba Ferreyra Liendo acertadamente: «Vuelvo a insistir aquí en un aspecto nada difundido hasta el presente y que constituye —a mi modestísimo criterio— el sustrato ideológico del drama: la obligatoriedad de la cooperación del hombre a la voluntad salvífica de Dios; la necesidad de un entregarse confiado en los brazos de un Dios de amor, no de terror, sin inquirir de su mayestático misterio los arcanos concernientes a la salvación. San Pablo, San Agustín, el Kempis, todos los santos moralistas de la iglesia habían enseñado esta doctrina»²⁴. La tesis de **El condenado**, al igual que la **Letanía Moral**, se limita a «acogerse a la Santa Iglesia». Claramonte, por sus amistades religiosas estaba al tanto de la polémica y especialmente del pensamiento de San Agustín. En la introducción a la **Letanía Moral** hay citas de San Mateo, San Juan, el libro de la Sabiduría, el Eclesiástico, Proverbios, Salmos, Filón de Alejandría y una notable cita de San Agustín comentando el Salmo 88, que evoca uno de los motivos teológicos de **El condenado**.

El tema central, reflejado en el título que dan los últimos versos de la obra (**El mayor desconfiado, o pena y gloria trocadas**), es el de la caída del justo que duda

22. El ejemplar de la **Letanía Moral**, que hemos utilizado es el de de la Biblioteca Nacional, signatura R 7891.

23. En 1597 Clemente VIII instituyó la Congregación **De auxiliis**, cuyos trabajos duraron diez años. Llegando al pontificado Pablo V en 1605, decretó que molinistas y bañecistas podían seguir sosteniendo sus teorías, pero sin atacarse mutuamente. Como esta solución seguía causando problemas, terminó por prohibir toda polémica. El punto culminante está, pues, alrededor de 1605-1610.

24. FERREYRA LIENDO, M.A.: Op. cit. pág. 942.

y la salvación del pecador que cree. Pero, la anécdota precisa sobre Paulo ermitaño y Enrico bandolero, ¿de dónde procede? La referencia a Belarmino, o a las **Vitae Patrum** no aclara nada²⁵. Quien se acerca al modelo ideológico-moral es M.A. Ferreyra Liendo, al recordar la pista dada por Menéndez Pidal sobre las historias de brahmanes y parias²⁷ como fuente lejana de la anécdota. Alude Ferreyra a un santo concreto, San Pafnucio. Daré la cita **in extenso**, por su notable interés: «Originariamente en su versión hindú, el cuento gira alrededor de la transmigración de las almas y el problema de las castas. En éste, el más remoto antecedente, el bramhán Kaucita por indicación de una mujer va en busca de un cazador —oficio pecaminoso en la India— cuya virtud es la piedad filial... Hace notar Menéndez Pidal que mientras en la versión original hindú el cazador se muestra vidente, en los cuentos árabes y judíos los carniceros son ignorantes; y que la lección moral emanada del cuento va desplazando del cazador y carnicero hacia el varón santo —Moisés, Rabí, un ermitaño— todos pagados de su virtud y confiados en sus propias virtudes. Reconoce asimismo Don Ramón no haber podido establecer con precisión cuándo se produce este cambio en la irradiación de la moraleja, pero advierte que se da en todas las versiones cristianas, que son anteriores en fecha al cuento árabe y judío... De allí a poco se llegó a substituir el oficio pecaminoso de los cuentos orientales por el de ladrón o bandolero... la sustitución data del siglo IV, cuando en el monasterio de San Pafnucio, en la Tebaida, narraron los monjes a unos viajeros que el Santo patrono y fundador rogó una vez a Dios le mostrase a cuál de los santos era semejante; un ángel le respondió que a un cierto músico ambulante. El santo corrió a la aldea, buscó al flautista y se informó de su vida y acciones. Cuál no sería su angustia al enterarse que estaba frente a un borracho y libertino y hasta poco hacía, también ladrón. Pafnucio insistió al flautista para que recordara si entre sus maldades no recordaba alguna

25. Mi opinión es que la referencia a Belarmino es de introducción posterior, y no del autor de **El Condenado**. Probablemente Roque de Figueras, que en **El Burlador** sustituyó la iglesia de San Juan de Toro, que es el panteón de Ulloa, por San Francisco el Grande en Madrid, al hacerse con el manuscrito de **El condenado**, uno o dos años después de la traducción de Belarmino al español, utiliza su nombre como aval de prestigio. El mismo fenómeno pasa con la referencia a Ludovico Blosio en **La ninfa del cielo**, que probablemente se debe a Juan de Salazar en los años 1613-14, cuando representó la obra en Toledo. Teológicamente, tanto en Blosio como en Belarmino se pueden encontrar lejanas ideas que recuerdan el motivo del santo y el bandolero, pero las constantes búsquedas en toda la obra de ambos teólogos han dado muy escaso fruto. Ver Serge MAUREL: **L'Univers dramatique de Tirso de Molina**, Poitiers, 1971, y más recientemente Eliseo TOURON DEL PIE: «Aproximación a las fuentes e interpretación de "El condenado por desconfiado", de Tirso de Molina», en **Revista Estudios**, Madrid, 1981.

26. Ver el artículo «El condenado por desconfiado» y la «Adición a las fuentes de **El condenado por desconfiado**», en MENÉNDEZ PIDAL, R.: **Estudios literarios**, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral. Acertadamente Menéndez Pidal señala el parentesco moral y estético entre Pafnucio y Paulo mucho más acusado que las demás variantes. Sobre algunas aproximaciones teológicas al motivo de «pena y gloria trocadas» véase también VARELA JACOME, B.: «Antecedentes medievales de "El condenado por desconfiado"», en el Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela, n.º 61 y 62 (1953-1954).

buena acción; el músico recordó haber socorrido y salvado en cierta ocasión a dos mujeres. Viene así el cuento a amonestar al varón que se cree justo no sólo para que se humille al descubrir las virtudes ocultas del que se le compara en méritos, sino también para que no se escandalice al ver en él mismo todos los delitos de un bandolero. Pafnuncio, comparado a un músico borracho y libertino, sugirió a Tirso la homologación del ermitaño Paulo con el matón Enrico»²⁸.

Esta observación es una buena prueba de la perspicacia crítica del profesor Ferreyra Liendo. Hecha la salvedad de que Tirso no parece ser el autor de **El condenado**, lo que sí es muy verosímil es que, en efecto la imagen de San Pafnuncio motiva la de Paulo. En su comedia **El Gran Rey de los desiertos, San Onofre**²⁹, Andrés de Claramonte dedica una parte importante a la figura de San Pafnuncio, presentándola con un entorno escénico y un léxico absolutamente coincidentes con los que se utilizan para Paulo. La coincidencia —como veremos más adelante— es tan acusada que no puede ser debida a casualidad. Por otra parte, en la **Leyenda Dorada**, de Jacques de Voragine (o Jacobo Voraggio), fuente de numerosas *Vitae Patrum*, San Pafnuncio aparece relacionado con un episodio clave en la conversión de la pecadora Thais, episodio que repite un motivo clave de **El Condenado**³⁰. Con ello entramos ya en la parte ideológico-moral de **El condenado por desconfiado**, que desarrollaremos como primer punto de análisis.

Partiremos de la hipótesis de que el contenido moral o teológico del drama está explicado a través de las apariciones sobrenaturales en la obra: el ángel, el demonio, el pastorcillo, la apoteosis angélica en la muerte de Enrico, etc... Según ello, las intervenciones sobrenaturales tienen, junto a su lectura teatral habitual, una lectura teológica y simbólica que contribuye a su valoración religiosa. Esto ha sido muy bien expuesto por dos estudiosos de la obra, los profesores T.E. May³¹ y M.A. Ferreyra Liendo³². La presentación dramática de Paulo, su primera aparición en escena, tiene un valor simbólico esencial para el entendimiento de la obra en su aspecto teológico:

«Comienza el drama con un extenso y hermoso monólogo de Paulo, el ermitaño. A la puerta de su gruta, inmerso en una 'soledad apacible y

28. FERREYRA LIENDO, M.A.: Op. cit., págs. 938-940.

29. Seguimos la edición hecha en Sevilla, en la Casa del Correo Viejo, por Francisco de Leefdael, con el título **El gran Rey de los Desiertos, San Onofre. Comedia/Famosa/de Andrés de Claramonte**, que hemos consultado en la Biblioteca Nacional, y que lleva la signatura T 3848. La obra aparece con el título **Vida y muerte de San Onofre**, entre las obras de Claramonte que el autor Jerónimo de Almella tienen en su repertorio en 1627.

30. En Voragine, San Pafnuncio consigue que la pecadora Thais deje su oficio de prostituta, y, tras retirarse al yermo, resulta preferida como candidata a la gloria eterna frente a San Antonio, en una comparación que recuerda el tema de Paulo y Enrico.

31. T.E. MAY: «El condenado por desconfiado», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958), págs. 138-156.

32. Op. cit., págs. 932 y sgs.

deleitosa', muy propia de una naturaleza selvática y paradisiaca, Paulo intenta cantar las maravillas de Dios: árboles, peñas, nubes, pájaros, hierbas, flores y arroyuelos. Son notorias en este monólogo ciertas reminiscencias de Virgilio, de Garcilaso, de Fr. Luis y del mismo San Juan de la Cruz. El alma de Paulo, en estado de gracia, está en comunión estrecha con la naturaleza virgen, símbolo de esa misma gracia y también del Creador. Un halo sutil de la gracia divina comienza a envolver el poema desde estas hermosísimas liras. Algunos cultismos en el léxico —selva umbrosa—; algunas metáforas al estilo gongorino —cubre las esmeraldas de cristales... que de su coche sale por jarales... alfombra azul... aquestos tafetanes luminosos... arroyuelos, jirones de cristal en campo verde... nos dicen muy a las claras de algunas inclinaciones artísticas del poeta...»³³.

Este es un análisis exacto y elegante. La primera intervención de Paulo, reflejo de ideas virgilianas y de Fray Luis, está expresada en liras, o, para ser exactos en estrofa alirada aBaBcC, que otros autores analizan como sexteto-lira o como sextina quebrada; tienen un evidente contenido simbólico relacionado con el estado de gracia; el paisaje es inseparable de este contenido, y, por último, hay un cuidadoso esplendor metafórico de raíz gongorina. Veamos cómo presenta Claramonte a San Pafnuncio en **El Gran Rey de los Desiertos**:

(Véanse; va baxando por lo alto de un monte Panuncio vestido de esteras)

Panunci: La verde primavera
de mis prolixos juveniles años,
sombra fue lisonjera,
cándida flor la edad, la vida engaños,
y las horas aleves
larga esperanza en pensamientos breves.
Siéntome al mediodía
junto a la risa deste arroyo puro,
plato en que Dios me embía
de apoplexía y tósigo seguro,
bañada en oro y grana
la túnica...³⁴

La estrofa utilizada es la misma, la presentación del personaje en escena, idéntica, la referencia divina, y la observación psíquica (apoplexía y tósigo), que

33. FERREYRA LIENDO, M.A.: Op. cit., pág. 932.

34. CLARAMONTE, Andrés de: *El Gran Rey...*, pág. 11, Op. cit.

Ferreira Liendo hace notar en el carácter de Paulo: «Paulo ve a Dios sólo en la penumbra de su desequilibrio psíquico, y a pesar de su hermoso canto a las criaturas del Creador no encuentra realmente lo que busca»³⁵. El parecido estructural se hace más evidente en el comienzo de la jornada tercera, en la que sale Panuncio solo, de nuevo expresándose en sexteto-lira, y ampliando los mismos conceptos:

Panun: Ya el sol partiendo el día
un razimo de luz está fingiendo,
y en átomos rozía
el monte de esplendor que gime ardiendo,
por bocas desiguales
de robustos y fieros pedernales.
Relox es, que me llama
a refitorio deste arroyo manso,
cuyo vidrio en la grama,
provocando a sosiego y a descanso,
aunque en guijas se pierde,
limpia mesa me pone en felpa verde.
La bendición echemos,
bendito sea el Señor, cuya clemencia
y cuya bondad vemos
bendita su inefable providencia,
pues en su santa mano,
sustento tiene hasta el menor gusano³⁶.

Y en el mismo parlamento de la escena inicial, respondiendo al motivo de Paulo «es fuerza el veros», Pafnuncio exclama:

«O eterna providencia
de Dios! En tantos años saber quiero
quien usa esta clemencia
connmigo, el arroyuelo lisonjero
mediré hasta la cumbre
de su parda y caduca pesadumbre³⁷.

La contrapartida de Pafnuncio en la obra, San Onofre, se expresa en un lenguaje que recoge exactamente las mismas llamativas metáforas gongorinas usadas por Paulo en **El condenado**; pero, sobre todo, plantea la misma pregunta, pro-

35. FERREYRA LIENDO, M.A.: Op. cit., pág. 933.

36. CLARAMONTE, A. de: Op. cit., pág. 23.

37. *ibidem*, pág. 33.

yectada por la angustia, sobre su salvación y sobre la recompensa para su estado de vida eremítico. Es notable observar que Claramonte introduce, en el pensamiento de Onofre, la cita de los Salmos, que el mismo Claramonte había relacionado con San Agustín en su **Letanía Moral**, y que está tan estrechamente ligada a la idea de la gracia y la predestinación. He aquí parte del discurso de Onofre, en donde la idea de la salvación, de la angustia humana y de la penitencia, están presididas por el tema teológico de la redención del pecado por la sangre de Cristo:

Onofre Todas las veces, Señor,
que al Salmo cinquenta llevo,
mirándome en el Profeta,
de mis pecados me acuerdo.
.....
Ay! y qué poco he llorado,
que son descargo pequeño
lágrymas de setenta años,
si un pecado causa infierno.
Si os ofendí, ¿cómo vivo?.
Si pequé, como no muero
a manos dessa justicia
que ya en clemencia se ha buuelto?
Porque después que en el blanco
de la Cruz se hizo aquel trueco,
cada lágryma es un siclo,
y cada pequé un talento.
Las lágrymas tanto allí
se levantaron de precio,
que la lágryma menor
vale por treinta dineros;
mas nó es mucho, que selladas
con la Cruz, que es vuestro sello,
vengan a valer la misma
cantidad en que os vendieron.
Ya parece medio día,
sentarme a la mesa quiero
que este arroyuelo me está
de mil perlas componiendo.
.....
Ha dichosa soledad,
Ha santa vida del yermo,

con qué sosiego en tí vivo,
con qué quietud en tí duermo³⁸.

En este estado original de gracia, aparece simbólicamente el momento de la tentación demoníaca, lo mismo para Paulo que para Onofre. Antes de detenernos en este punto, y para hacer ver el espíritu simbólico que Claramonte presta a la escena, recordaremos un fragmento de su poema a la Purísima Concepción, en el que el sentido simbólico de esa naturaleza de gracia, expresada en el agua (símbolo vivificante) en los pájaros y las flores, se repite y explicita:

Trepando por las jaulas cristalinas
las aves le bendizen y engrandecen,
y en galerías de esmeraldas finas
los animales en sus labios crecen;
y en cárceles (los peces) diamantinas
sus alabanzas dicen, y enmudecen.
El los mira, y en ver que los ha hecho
tan acabados, queda satisfecho.

.....
Esta casa de campo, hermosa y bella
llena de bendiciones a su nombre
labra por caridad, y pone en ella
por digno alcaide, y vice Dios, al hombre;
mas el hombre incapaz de merecella
(inobediencia que a la tierra assombre)
señor apenas de su margen verde
toma la posesión, quando la pierde³⁹.

Es una alegoría clara del estado inicial de gracia, al que sigue un momento de angustia existencial, que provocará la tentación diabólica. Los pensamientos de Onofre parecen una transposición teológica de los siguientes versos:

De la dichosa libertad que alcanza
para plazo de angustia y de tormento,
dezid, qué le avéys hecho la fiança
y qué fiança fue de saneamiento.
Papel será la Cruz, pluma la lanza
con que se ha de escribir el mandamiento⁴⁰.

Ese «plazo de angustia y de tormento» al que alude Claramonte, enlaza perfec-

38. CLARAMONTE, A. de: *El Gran Rey...*, pág. 12.

39. CLARAMONTE, A. de: *Fragmento a la Purísima Concepción*. Op. cit.

40. *ibidem*.

tamente con el segundo momento de Paulo, tras el sueño que le hace dudar. Resulta interesante observar que este segundo momento psicológico, el de angustia, está resuelto en **El condenado** en la misma estrofa que Claramonte utiliza para su **Fragmento a la Purísima Concepción**: octavas reales. La pregunta de Paulo sobre su salvación está formulada a través de una metáfora que contrapone «los reinos del espanto» con el «sagrado alcázar cristalino», términos que aparecen también en el **Fragmento** de Claramonte, y en otras comedias de Santos que estudiaremos más adelante. Lo que sí importa señalar es la proximidad estética e ideológica entre este Paulo, tal como está presentado, y las octavas reales del **Fragmento** de Andrés de Claramonte, que desarrollan el mismo contenido teológico. La inspiración procede directamente de los Salmos, lectura, como hemos visto, frecuente en Claramonte, que, además inserta en otra comedia una traducción del Salmo «De profundis clamavi», y paráfrasis de otros salmos. Me limitaré a señalar el parentesco entre la situación inicial de Paulo (o del Hombre en el **Fragmento**), y el Salmo Primero, en donde se encuentra el símbolo del hombre que se complace en la Ley de Yahvé: «Dichoso el hombre que no sigue el consejo de los impíos, ni va por la senda de los descarriados, ni se sienta en el banco de los pérfidos; mas se complace en la Ley de Yahvé, su ley medita día y noche. **Es como un árbol plantado junto a corrientes de agua**⁴¹... El segundo momento psicológico de Paulo, el de la angustia y tormento, está reflejado precisamente en el Salmo 88, que Claramonte había puesto como cita en su **Letanía Moral** con los comentarios de San Agustín: «Yavé, Dios mío, a Tí clamo de día, de noche me lamento ante Tí; llegue ante tí mi oración, inclina tu oído a mi clamor. Porque mi alma está saturada de males, y mi vida está al borde del Sehol... Mis ojos de miseria consumidos, yo te llamo, oh Yavé, incesantemente, tiendo mis manos hacia Tí... ¿Se habla en la tumba de tu misericordia, de tu fidelidad en el infierno?... ¿Por qué mi alma rechaza, lejos de mí tu rostro ocultas?»⁴². En **El Gran Rey de los Desiertos**, el personaje central, San Onofre, utilizaba un tono similar, parafraseando el Salmo 50. En el Salmo 33, también citado por Claramonte en la Introducción a la **Letanía Moral**, encontramos otro motivo de Paulo: «Busqué a Yavé, y me contestó, y me libró de todos mis temores... Un mísero grito. Yavé escuchó, y lo libró de todas sus angustias... Gritan los justos y Yavé los oye y los libra de todas sus angustias. Cerca está Yavé de los de quebrado corazón y salva a los de espíritu abatido»⁴³. Más adelante veremos cómo este uso de los salmos se repite en otras comedias de santos de Andrés de Claramonte, con la misma proyección simbólica y metafórica y con el mismo léxico usado para **El condenado**.

41. **Santa Biblia**, Ed. Paulinas, Hoffman S.A. Madrid, 1972, pág. 669.

42. *ibidem*, pág. 715.

43. *ibidem*, pág. 685.

Tras la duda y la angustia, Paulo aparece como un sujeto posible de la tentación diabólica. La tipología establecida en **El condenado** respecto a la figura del ángel caído es muy interesante, y así ha sido señalado por los estudiosos de la obra. Como observa T.E. May, «As soon as Paulo has made his prayer, the Devil appears and tell us that Paulo manifestly sins against the article of faith which teaches that by serving God and doing good works man will attain Heaven, for it is precisely because he doubts this dogma that he asks for knowledge. He sins also by pride; and by distrust. (This distrust will not be the same thing as doubt of the dogma, but will be a failure of personal attitude, a failure of dependant love which accompanies the doubt). The Devil then goes on to say that he has God's permission to try Paulo by futher deceits, appears to Paulo as an angel of light speaking for God...»⁴⁴. A fin de cuentas, este Diablo se nos presenta como un experto en matices teologales, ya que él mismo tiene cierta experiencia en el tema, dada su historia personal. No sin motivo señala Ferreyra Liendo que, «el diablo, aunque 'padre de la mentira', suele decir grandes verdades; y más en materia teológica no suele equivocarse»⁴⁵. El motivo que se desarrolla ahora es el de la **tentación del diablo al ermitaño**, en donde un requisito obligado es el disfraz diabólico. La presentación de la figura diabólica tiene en la obra una interesante valoración, que se refleja en ese «nadie como yo lo sabe, pues por soberbio padezco»⁴⁶; hay una intención de mostrar una psicología del diablo, en la medida en que el mismo diablo está haciéndonos ver que la angustia y el pecado de Paulo son repetición de factores psicológicos que el diablo mismo tiene. En **El Gran Rey de los Desiertos**, el demonio, que acecha también a San Onofre ermitaño, se le aparece disfrazado y trata de hacerle creer que el Señor le ha premiado por sus años de penitencia y que ahora le ofrece el Solio real. También aquí el diablo aparece presentado de manera psicológica, con evidente interés por parte de Claramonte, de hacernos ver su lado humano:

Demonio: Infierno en tantos años,
de que sirven mis mágicas y engaños?
No soy sabiduría?
No soy estrella al rosicler del día?
Pues, ¿cómo a un hombre temo,
y estos peñascos no consumo y quemó?
Trage humano he tomado,
para poder venir más disfrazado,
quiero quando recuerde,

44. T.E. MAY: Op. cit., pág. 139.

45. FERREYRA LIENDO, M.A.: Op. cit., pág. 934.

46. **El condenado por desconfiado**, Jornada primera, v. 219-220.

que esta robusta pesadumbre verde
sacro Palacio sea

..... Onofre?

(Sale Onofre, con la corona puesta)

Onofre: ¿Quién me llama? Ay Dios! qué es esto?

Demonio: Es tu alcázar famoso.

Danos tus pies, Monarca poderoso.

¿De qué, señor, te assombras?

Viste púrpuras sacras, pisa alfombras,

honra Solios reales,

mira el cielo y el viento por cristales,

que aquí Dios te ha traído

de tanta penitencia agradecido⁴⁷.

A diferencia de Paulo, Onofre resiste a la seducción diabólica, y responde con unos versos que explicitan muy bien el valor sacro del arroyo en el que se lava: «Apartad de ahí, yo me lavo en el crystal deste Arroyo, y luego en él, me compongo, y de piel hago púrpura real»⁴⁸. En la escena siguiente, se va Onofre, y aparece Plácida, una eremita, que insiste sobre el motivo de la naturaleza que Dios ha otorgado al hombre; he aquí parte del monólogo:

Plácida: Quién, Señor, no engrandece
vuestro divino nombre,
pues le ofrecéis al hombre
lo que apenas merece?
Quando la yerva crece
la matizáis de olores,
estrella es de colores,
y si llega a cogellas,
por flores coge estrellas,
por rayos coge flores,
aunque en guijas se pierde
viendo el campo fingirse campo verde.
Los árboles se ríen
mostrando limpios dientes,
de frutas transparentes
que los mandáis que críen:
y si al alva se engríen,

47. CLARAMONTE, A. de: Op. cit., págs. 17-18.

48. CLARAMONTE, A.: *Gran Rey...*, pág. 18

en verdes guarniciones
son pendientes botones
ya en proporción iguales
pespuntos de corales

.....
Esta para mí ha sido
la Región peregrina
de promisión divina,
joven aquí el vestido,
jamás se ha envejecido,
y aquí me da consuelo,
cándido Pan, el Cielo,
y el suelo, en verde enea,
aquí me lisonjea,
cada ave, cuando velo,
y ahora que descanso,
por dormir me retoza el viento manso⁴⁹.

El texto de Claramonte deja bien a las claras que el espacio eremítico es una transposición de cualidades divinas: el Arroyo que vivifica, el Pan cándido que nutre (con mayúsculas en el texto) y la región de promisión divina. En otras obras de Claramonte, como son **La ciudad sin Dios**, **El mayor Rey de los Reyes** o **Púsoseme el sol, sallóme la luna**, aparece la misma tipología del demonio como tentador, con las mismas características. En **La ciudad sin Dios**, en donde se escenifica la historia de Jonás y la ciudad de Nínive, también aparece el Demonio disfrazado para tentar a Jonás, pero en un momento dado, ambos llegan ante un arroyo, y aparecen en las aguas unas letras de fuego de origen divino. Al pasar el arroyo el Demonio, se hunde, pese a que «a la rodilla no llega / el agua, corriendo mansa», y la voz divina le explica a Jonás la misión de su desaparecido acompañante⁵⁰.

La siguiente intervención sobrenatural en **El condenado por desconfiado** está a cargo del pastorcillo que teje una corona de flores, en el Acto segundo, escena XI. El pastorcillo es un trasunto de Cristo niño pastor de ovejas, que advierte a Paulo de que está a tiempo aún de arrepentirse, y, en sencillas frases, le recuerda la doctrina de la salvación: «Es tai su misericordia, que con decirle: **Señor, pequé, pequé**, muchas veces, le recibe al pecador en sus amorosos brazos; que en fin, hace como Dios. Porque si no fuera aquesto, cuando a los hombres crió, no los criara sujetos a su frágil condición. Porque si Dios, sumo bien, de nada al hombre for-

49. *ibidem*, págs. 18-19.

50. CLARAMONTE, Andrés de: **El Inobediente o La ciudad sin Dios**, en el Volumen **Comedias escogidas de los mejores autores de España**. Madrid, 1652, págs. 159-181. (Biblioteca Nacional, signatura R 22655).

mó para ofrecerle su gloria, no fuera ningún blasón en su magestad divina dalle aquella imperfección. Dióle Dios libre albedrío y fragilidad le dió al cuerpo y al alma; luego, dio potestad con acción de pedir misericordia, que a ninguno le negó. De modo que, si en pecando el hombre, el justo rigor procediera contra él, fuera el número menor de los que en el sacro alcázar están contemplando a Dios»⁵¹. Esta es la primera parte del discurso del pastorcillo, que podríamos intitular: «de la misericordia divina y el libre albedrío humano». Hay un correlato en el **Fragmento de Claramonte**, que explica bien el «yerro» de Paulo en su desconfianza, en este segundo momento: «Ignorancia es decir que Dios no quiso / como yerro dudar que Dios no pudo / pues si quiso y si pudo, quiera y pueda, creer Adán»⁵². Esta referencia a la **Purísima Concepción** y su relación con la fe del hombre y su salvación, completan el ordenamiento teológico de **El Condenado**, en un importante lugar del discurso del pastorcillo en este segundo acto, alusión que ha sido pasada por alto por los críticos de la obra, y que aparece como un engarce significativo en cuanto nos atenemos a la autoría de Claramonte. Dice el pastorcillo: «que es Dios misericordioso, y estima al más pecador, porque todos igualmente le costaron el sudor que sabéis, y aquella sangre que liberal derramó, haciendo un mar a su cuerpo, que amoroso dividió en cinco sangrientos ríos que su Espíritu formó nueve meses en el vientre de aquella que mereció ser Virgen cuando fue Madre, y claro oriente del sol, que como clara vidriera, sin que la rompiese, entró»⁵³. El hombre se salva por la sangre derramada del Hijo, y por la concepción purificadora de la Virgen. La doctrina explicada por el pastorcillo es una paráfrasis de algunos puntos del **Fragmento a la Purísima Concepción**, de Claramonte. Por otra parte, la figura de un pastorcillo que aparece tejiendo una guirnalda está en otras comedias de Claramonte. En el acto tercero reaparece en una escena resuelta el romance hexasílabo (-e -a), que culmina el proceso de perdición de Paulo. En esta escena, de diálogo, el pastorcillo dice un total de 122 versos hexasílabos. En la escena anterior, que era una tirada de romance octosílabo decía 111 octosílabos. En ambos casos una extensión muy similar. Pues bien, en **El Gran Rey de los desiertos**, el niño aparece en escena con 86 versos octosílabos una vez, 13 otra vez, y 61 en estancias, la otra. Como se ve, un total de tiempo de escena muy aproximado. Y este es un índice muy interesante, porque el estilo general y la métrica de **CoDes** y de **GRDes** coinciden por completo. Ahora bien, sabiendo que Claramonte estaba en el teatro, y sabiendo que las obras se escribían pensando en una compañía de actores concreta para su representación, cabe pensar que, de ser Claramonte el autor de ambas obras, escribió el papel del pastorcillo sabiendo quién iba a repre-

51. **El condenado...**, v. I. 521-1548.

52. CLARAMONTE, A. de: **Fragmento...**, Op. cit.

53. **El condenado...** v. 1558-1574.

sentarlo. Pocas compañías tenían un niño en el repertorio de actores, pero hay una en concreto, que nos da una fecha coincidente con el auge del problema de la predestinación y el libre albedrío, en la que Claramonte estaba como actor: la compañía de Baltasar de Pinedo, cuyo hijo pequeño (desde los cuatro años) representaba papeles.

En efecto, sabemos por una investigación del dramaturgo norteamericano Thornton Wilder⁵⁴, que entre los años 1599 y 1606 la compañía de Baltasar de Pinedo representaba algunas obras de Lope de Vega, que el Fénix escribía ex profeso para dicha compañía, haciendo entrar un «papel» de niño. Además, detalle importante, había también un «papel» de león, que, suponemos tendría gran efectismo entre el público. Pues bien, en **El Gran Rey de los desiertos** hay, además de ese niño pastorcillo que tiene igual tiempo de escena que el pastorcillo de **El condenado**, un león que sale también en un momento del drama. Sabemos que Claramonte estuvo en la compañía de Baltasar de Pinedo, al menos entre 1603 y 1605. Y por la evolución del estilo métrico de Claramonte, una fecha entre 1605 y 1610 resulta bastante aceptable para estas obras, ya que el porcentaje de romance que hay en ambas obras, demasiado alto para cualquier otro autor en esa fecha, resulta compatible con una obra de Claramonte que sabemos fue representada en 1612, y que tiene aún mayor porcentaje de romance. Además, como veremos en el apartado que dedicamos a la métrica, y a las fechas, otro de los índices de fechación de **El mayor Rey de los reyes**, obra de tono similar a estas dos, nos lleva hacia 1605.

No querríamos terminar este apartado sin mencionar un hecho sorprendente, que, pienso, contribuye más aún a eliminar a Tirso como autor de **El condenado**. De todas las obras de Tirso en las que la autoría está garantizada, **no hay ni una sola** en la que aparezca el demonio. Aparecen, eso sí, la Virgen, el Angel de la Guarda, diversos ángeles, Santos, Cristo crucificado, Cristo, El Niño Jesús, pero en ningún caso aparece el diablo, ni siquiera en los **Autos Sacramentales**, cosa bastante sorprendente. De los seis autos sacramentales atribuidos a Tirso por Doña Blanca de los Ríos, uno de ellos, **La Ninfa del Cielo**, le ha sido atribuido en función de su parecido con la comedia hagiográfica del mismo título, y ésta a causa de su parecido con **El condenado por desconfiado**. En cuanto a **La madrina del cielo**, la única garantía es que en 1664 (esto es, 16 años después de la muerte del fraile mercedario) fue impresa a nombre de Tirso. En estas dos aparece, en efecto, el demonio. Pero en los tres autos que Tirso mismo editó en **Deleytar aprovechando**, no hay demonio alguno. En cuanto a la obra mayor, ni **Caer para levantarse**, ni las tres **Santa Juana**, ni **La dama del Olivar**, **Los lagos de San Vicente**, **Santo y**

54. WILDER. Th: «Lope, Pinedo, Some Child-Actors and a Lion», en **Romance Philology**, VII, 1953.

Sastre, El caballero de Gracia, La elección por la virtud, La mejor espiigadera, La mujer que manda en casa o La vida y muerte de Herodes, en ninguna hay demonio. Tirso, en efecto, escribía comedias de santos, no comedias de demonios. En cambio, de lo poco que conservamos con seguridad de Claramonte, en comedias de santos, el demonio es pieza esencial en la progresión dramática de la obra y utiliza el mismo tipo de léxico y los mismos modelos estróficos.

Otro índice analítico usado habitualmente para atribución de autoría es el uso de determinadas rimas, que caracterizan a unos autores frente a otros. Por supuesto, rimas como «cielos, celos», o «justicia, injusticia» o la inevitable «reyes, leyes», aparecen en todos los autores de la época. Pero hay rimas específicas de autores determinados, que, en muchos casos se explican por algún trabajo anterior (por ejemplo, una glosa de canción popular, con lo que el pie es forzado, y obliga al poeta a resolver un problema de rima precisa) que luego se refleja asiduamente en forma más o menos subconsciente al elegir una rima con preferencia a otra. En el caso de Claramonte, tenemos un espléndido ejemplo con la traducción que hizo del salmo «De profundis» en su obra **Púsoseme el sol, sallóme la luna**:

¡A Tí, Señor, clamé de los profundos!
Escucha la voz mía,
pues eres en dos mundos
dueño del día eterno y breve día,
donde el sol que me asombra,
dilatado a tus pies sirve de alfombra⁵⁵.

De los tres pares de rimas que hay en este sexteto-lira, uno de ellos (día-mía) es anodino y generalizado; los otros dos, en cambio resultan interesantes para la verificación analítica. Sobre el mismo tipo estrófico, en Paulo volvemos a encontrar ambas rimas en la misma escena:

¿Cuándo yo merecí que del estruendo
me sacárais del mundo,
que es umbral de las puertas del profundo?
.....
Su belleza me asombra;
calle el tapete y berberisca alfombra⁵⁶

La rima «asombra, alfombra» y la rima «mundo, profundo» son típicas de Claramonte, donde aparecen con notable frecuencia. Sin embargo, ante la posibilidad de que se tratara de rimas frecuentes en otros autores, o en Tirso, con lo que el ar-

55. **Obras de Lope de Vega**. Ed. E. Cotarelo. Madrid, 1930. R.A.E.

56. **El condenado por desconfiado**, Op. cit., versos 33-60.

gumento perdería fuerza, hemos hecho un análisis en quince obras de Tirso que deberían tener relación con **El condenado**, al tratarse de comedias de santos o de obras profanas escritas alrededor de la fecha que se da como posible para una redacción de **CoDes**, en caso de haber sido Tirso el autor, y hemos completado el muestreo con los tres autos sacramentales que sabemos que son de Tirso. Los resultados en detalle los damos en el apéndice correspondiente; la conclusión es demoledora: sobre un total de más de 50.000 versos computados la rima «asombra, alfombra» no aparece nunca, y la rima «mundo-profundo» aparece una sola vez, en la Santa Juana, Segunda parte, III acto, en una quintilla en donde vemos la rima «fundo, mundo, profundo». A cambio, como se puede ver en el apéndice de rimas de Claramonte, la rima «mundo, profundo» es constante en casi todas las comedias, y la rima «alfombras, asombras» en la mitad de ellas.

Otro tanto sucede con el sistema de metáforas e imágenes típico de **El condenado por desconfiado**. El presumible valor simbólico es inseparable del entendimiento de la obra y de la voluntad estética de su autor. Pues bien, las imágenes más características están abundantemente representadas en la obra de Claramonte. La imagen de rasgar los cielos, en donde adivinamos simbólicamente la expresión de angustia por penetrar en los designios celestes, es una imagen muy llamativa en el discurso de Paulo: «¿Quién, oh celeste cielo,/ aquestos tafetanes luminosos/ rasgar pudiera un poco/ para ver...? Ay de mí, vuélvome loco!»⁵⁷. Como observa Ferreyra Liendo «Paulo ve a Dios sólo en la penumbra de su desequilibrio psíquico»⁵⁸. Interesa aquí subrayar la exquisita articulación de la obra entera, ya que la imagen se repite varias veces en las escenas de los actos siguientes: «un ángel, rompiendo nubes/ y cortinas de oro y plata»⁵⁹, y más adelante: «¿No ves cómo el cielo rompe/ ya sus cortinas celestes?/ Ya rompiendo densas nubes/ y esos transparentes velos»⁶⁰. La imagen fascina especialmente porque reaparece como elemento integrador de dos oposiciones semánticas distintas: «tiniebla/luz» (con evidente proyección simbólica) y «corporeidad/espiritualidad» (en relación con el **tacto**). En ese sentido el universo sensorial de Paulo está perfectamente delineado, completándose con el color y el olor: «No el sol por celajes rojos/ saliendo a dar resplandor/ a la tiniebla mayor...»⁶¹, o bien la siguiente nota pictórica, correlato de la pintura barroca de santos: «y los rayos que arrojáís, dese divino arrebol»⁶². Frente a este cielo luminoso que rompe las tinieblas y baña de color la

57. **El condenado...**, versos 21-24.

58. FERREYRA LIENDO, Op. cit., pág. 33.

59. **El condenado...**, versos 1931-2.

60. *ibidem*, versos 2.770-3.

61. *ibidem*, 1.104-6. Esta cita es muy interesante, porque se trata de una metáfora usada por Enrico para hablar de su padre, a quien compara con el sol («y los rayos que arrojáís de ese divino arrebol son las canas»), en una excelente muestra del correlato Paulo-Enrico.

62. *ibidem*, versos 1.111-3.

escena, tenemos el «campo verde» donde «silvestres flores/ el fugitivo viento aromatizan/ y de varios colores/ aquesta vega humilde fertilizan»⁶³. Un universo simbolista «avant la lettre», en donde la atracción sonora «cielos-celajes», la rima «velos-cielos» y la exploración de lo sensorial y de lo psíquico-espiritual contribuyen a desarrollar visual y emocionalmente el fondo moral y el conflicto interior de Paulo, lo que podríamos llamar su «desgarramiento vivencial» provocado por la espera y la esperanza, que provocará la duda y la condenación.

Todos estos componentes metafóricos reaparecen en la obra de Claramonte. Así, en **Púsoseme el sol, salióme la luna**⁶⁴, y en **El mayor Rey de los reyes**⁶⁵ leemos:

«Ya desde la cortina hasta los cielos
está vertiendo el celestial topacio
rayos de luz...»⁶⁶.

«..... el cielo
sus bellas cortinas rompe»⁶⁷

«corred el velo celeste»⁶⁸

63. *ibidem*, versos 55-58.

64. Esta obra trata de la vida y muerte de Santa Teodora. La fuente para la comedia pudo ser un **Flos sanctorum** de Francisco Ortiz Lucio, cuya segunda edición es de 1605, en Madrid (el título es: **Compendio/de vidas de santos/del Nuevo Testamento./Nuevamente recopilado y reducido a un breve estilo de Flos sanctorum**. Madrid, 1597). Madrid, 1597 y 1610 se hicieron en Madrid cuatro ediciones de esta obra, en donde aparece la historia de Santa Teodora. Esta versión de la vida de Teodora según Ortiz Lucio concuerda más que la de Rivadeneyra con el drama de Claramonte. La obra la incluyó Cotarelo en su edición de Obras de Lope de Vega para la R.A.E., basado en que le es atribuida en una **Parte de Comedias de Lope**. Sin embargo se trata de una de las llamadas **Extravagantes**, publicada en una ciudad inexistente (Guesca), por un falso editor, con licencia apócrifa y sin privilegios. Para colmo, en esa **Parte** no hay ni una comedia que sea de Lope. A cambio, hay constancia documental de que Claramonte escribió una obra llamada **Púsoseme el sol, salióme la luna**, y como tal aparece en el Catálogo de Medel. Además, en la **suelta** sacada de la **Extravagante** publicada a nombre de Lope hay una corrección que señala: **Es de Claramonte**. Morley y Bruerton han analizado la obra métrica y consideran que no es del estilo de Lope. Basta un cotejo sencillo con **El gran Rey de los desiertos** para comprobar la identidad de estilo entre ambas obras.

65. Esta es otra de las obras que Cotarelo editó a nombre de Lope. Mejor dicho, la editó como comedia de Andrés de Claramonte, dentro de las obras de Lope, basado en que en otra **Extravagante** (de las mismas características que la anterior) le aparece atribuida. Frente a ello tenemos tres manuscritos más antiguos que la edición extravagante, en donde la obra se declara ser de Claramonte por los copistas. De hecho uno de los manuscritos podría ser autógrafo del mismo Claramonte. La base conjetural de Cotarelo para editarla en las obras de Lope es que «pudo ser un original de Lope retocado por Claramonte». Pero a continuación el mismo Cotarelo confiesa: «Ahora bien, ¿qué parte puede corresponder a Lope en esta obra? No nos atrevemos a señalarla». Lo que pone de manifiesto que, o bien Claramonte era muy capaz de escribir igual que Lope, y engañar a toda la crítica, o bien que Lope no intervino para nada y la obra es entera de Claramonte. El procedimiento para poner en duda la autoría de Claramonte recuerda al que siguió Don Marcelino para **El infanzón de Ilescas**.

66. LOPE DE VEGA, F.: Op. cit. Ed. Cotarelo, R.A.E. 1930, pág. 457.

67. *ibidem*, pág. 463.

68. *ibidem*, pág. 428.

«El Sol, sin bajar de allá,
y el velo velo sutil pasaba
sin romper...»⁶⁹

«y esa cortina del aire
que diversas aves rasgan»⁷⁰

«..... entre estrellas
y celajes de rubíes
parece que el sol despierta»⁷¹

«una estrella luminosa
dice que vayas tras él
y con luciente arrebol...»⁷²

«El prometido arrebol
en apacible mañana»⁷³

Como en **El condenado**, el amanecer es evocado por medio de una prosopopeya de raigambre mitológica y presentado de forma que se insiste en el paso de la negrura a la luz por medio de tonos carmesíes, rubíes, lo que presenta como fondo pictórico el color; hay, pues, una intención de evidencia sensorial. Esto, con ser muy notable, no es la única coincidencia entre **El condenado** y estas obras de Claromonte. La proyección de lo alto sobre lo bajo, es decir, de lo celeste sobre lo terrenal, surge a partir de las mismas coordenadas léxicas y metafóricas, y permite enlazar la idea de la «cortina celeste», verdadera «metáfora obsedente» (para usar la terminología acuñada por Ch. Mauron) dominada por la sensorialidad táctil y el color, con la «alfombra terrestre» evocada también, a través del color, pero con una variante crucial: la sensorialidad olfativa. Así, en **El condenado...**, al aludir al paso de la noche a la luz, se hablaba del cielo como «alfombra azul» de pies hermosos (los de la Virgen, que aparece en una imagen de iconografía típica de Purísima Concepción) y al hablar del «tapete verde» de la tierra se insiste sobre la «aromatización», tras lo cual reaparece el término «alfombra». Todo ello perfectamente articulado:

«Agora, cuando el alba
cubre las esmeraldas de cristales,
haciendo al sol la salva
que de su coche sale por jarales,

69. *ibidem*, pág. 433.

70. *ibidem*, pág. 434.

71. *ibidem*, pág. 8.

72. *ibidem*, pág. 36.

73. *ibidem*, pág. 18. Las citas 70-73 son de **Púsoseme...**, y las citas 66-70 son de **El mayor rey...**

con manos de luz pura,
quitando sombras de la noche oscura
.....
alfombra azul de aquellos pies hermosos.
.....
aquí silvestres flores
el fugitivo viento aromatizan,
y de varios colores
aquesta vega humilde fertilizan.
Su belleza me asombra;
calle el tapete y berberisca alfombra»⁷⁴.

Esto explica bien la importancia de la rima «asombra/alfombra» y su conexión con la otra rima «mundo/profundo». La rima, fenómeno fónico, responde a una concepción semántica-simbólica, que cohesiona y atrae todos los aspectos lingüísticos de la obra, todas las redes sémicas. Esta idea de «pisar» en el tapete verde, o en la alfombra verde o azul es de raíz mítica, pero también mística. En **Púsoseme el sol...** y en **El mayor rey...** reaparecen en ambas variantes:

«va la noche con pies de oro
pisando montes de estrellas»⁷⁵
..... del sol
que con plantas puras
montes de luz pisa
que cielos dibujan»⁷⁶
«¿No te vi entonces temblando,
y vi tus madejas rojas,
marañadas y sin luz
sirviendo a tus pies de alfombras?»⁷⁷

La intención mítica y mística de este pasaje es clara; Melchor, que es quien habla, se está dirigiendo al demonio, que acaba de tentarle (la similitud con Paulo es notoria), y ha abierto esta cita con una referencia a la gloria divina «cuando los cielos abrieron/ y con apacibles solfas/ 'Hossanna Sabaoth' decían»⁷⁸. Se podría proseguir interminablemente este tipo de citas en la obra de Claramonte. Como final, vamos a extractar unos versos de otra obra, probablemente algo anterior a és-

74. **El condenado...**, Op. cit, versos 7-60.
75. **Púsoseme el sol...**, pág. 11.
76. *ibidem*.
77. **El mayor rey...**, Op. cit, pág. 452.
78. *ibidem*, pág. 452.

tas, en donde aparecen a las claras las relaciones entre «alfombra/asombrá» y la majestad divina, y «mundo/profundo» y lo infernal:

«... al mundo assombra
tal novedad. Callemos, que el Rey viene.

Música: Tu Majestad en esta rica alfombra...»⁷⁹

«debaxo del mar profundo
dicen que está el otro mundo»⁸⁰

En esta obra, **El Inobediente**, o **La Ciudad sin Dios**, se nos presenta un modelo tipológico, el de Jonás, que comparte con Paulo un motivo: el paso de la santidad al vicio, o, como explica el texto, el dar «de un extremo en otro extremo»; se observará que en el léxico del discurso de Jonás reaparecen los mismos motivos simbólicos de **El condenado...** (el sagrado Alcázar celeste, el universo como reflejo del poder divino, el carácter falible del hombre, etc.). He aquí un fragmento: «Sobre el móvil de topacios/ que más imitan al fuego,/ labró su inmóvil Alcázar/ contra los tiempos eterno./ En el estudio divino/ deste Dios que estoy diziendo/ que Jeová los nuestros llaman,/ nombre inefable y inmenso./ Desde mis primeros años/ me crié, siendo en su pueblo/ Apóstol, por varias partes,/ de sus altos Sacramentos./ Prediqué su luz divina/ profetizé sus misterios,/ hize en su nombre milagros,/ confirmación de sus hechos./ Mas como la inobediencia/ es culpa con que nacemos,/ y está abraçada a la carne,/ y nosotros somos cuerpo,/ pudo hazer que al Dios que digo,/ en cuyo Altar está ardiendo/ la gran lámpara del Sol,/ que en su açul capilla vemos,/ perdiessse el respeto, y diessse/ de un extremo en otro extremo,/ que la virtud, si va al vicio, del alma se arroja presto»⁸¹.

Claramonte no cuenta aquí un simple cambio de comportamiento. Lo explica a base de una característica humana: la desobediencia de Adán, relacionada con el estado humano actual, y amplía este concepto abstracto con una apostilla psicológica: el exceso de virtud lleva también a un exceso de vicio. Esto es la base del comportamiento de Jonás, pero también, más o menos desarrollado, de Paulo.

Y vamos ahora a analizar otro de los motivos esenciales de **El condenado...**: la contrapartida de la salvación de Enrico, y su explicación por la piedad filial para con Anareto. También aquí la relación entre Enrico y Paulo es muy notable, y puede verse filigranada en el cuidadoso uso de las imágenes, Recordemos (citas 61-62) el enlace mítico entre el amanecer en el discurso de Enrico, y la visión que tiene de su padre. Como contraste veamos las sensaciones de Paulo ante el anoche-

79. **El Inobediente**, Op. cit. pág. 164.

80. *ibidem*, pág. 178.

81. **El Inobediente**, Op. cit. pág. 174.

cer, en un bello párrafo que alude a un motivo mitológico importante: el sueño como anuncio de la muerte:

«El sueño me venció, viva figura
(por lo menos imagen temerosa)
de la muerte cruel»⁸²

Como sabemos, este es el comienzo del desfallecimiento moral de Paulo, ya que el sueño le vence, y, como consecuencia «la devota oración puse en olvido». Paulo es incapaz de sobreponerse a la fatiga física, en contraste con la futura actitud de Enrico, capaz de llevar en hombros a su anciano padre, como el pío Eneas llevaba a Anquises⁸³. Lo notable es que el motivo de la muerte y del sueño, enlazados al tema mitológico de llevar a hombros una carga física o moral están desarrollados en unos versos de **El mayor Rey de los reyes** (utilizando la misma estrofa que usa Paulo en su primera intervención, el sexteto-lira):

«Oh sueño, imagen fría de la muerte,
Oh pensamiento amargo,
Oh cadáver caduco, sombra fuerte
Que causándome asombros
Cargas montes de agravios en mis hombros.
¿Piensas que soy Alcides,
que puedo sustentar el negro ocaso?»⁸⁴

Llama la atención la facilidad con que se pasa de la expresión de vivencias psicológicas personales (montes de agravios, pensamiento amargo) a un referente mítico que las orienta y engloba. El episodio de Enrico y Anareto recupera todos los elementos de este ambiente: el frío, el sueño, la muerte, la fortaleza de los brazos de Enrico que suple la enfermedad de Anareto. El valor moral infundido por el amor paterno-filial vence «ánimos gigantes», y, tras matar a Octavio, el propio Enrico habla de volver para acudir junto a su padre, usando una imagen mítica que revela el origen latino de estos fragmentos:

«¡Ay Padre de mi vida! Volver quiero
a llevarle conmigo y ser Eneas
del viejo Anquises»⁸⁵

Se ha señalado frecuentemente que la piedad de Enrico por su padre es el va-

82. **El condenado...**, Op. cit, versos 141-143.

83. Claramente utiliza frecuentemente este tipo de referencias a la imaginería de la obra virgiliana. A veces en fragmentos que parecen traducciones directas de textos de Virgilio; concretamente, la descripción de la tempestad con que se abre el tercer acto de **El Inobediente**, retoma frases y elementos léxicos de **Eneida**, III.

84. **El mayor rey...** Op. cit, pág. 445.

85. **El condenado...**, Op. cit, pág. 130, versos 1360-62.

lor que lleva a su salvación eterna. Si Claramonte es el autor de **El condenado...**, como estamos defendiendo, la base teológica pudo muy bien encontrarla en Ortiz Lucio, que, como hemos visto, era ya fuente para su obra **Púsoseme el sol...** En uno de sus tratados más generalizados, y de amplia difusión entre 1600 y 1610, Ortiz Lucio explica así el valor de la piedad filial: «pues si tanto pone el padre, qué mucho es que ponga el hijo obediencia, servicio y amor y que no sea su voluntad, sino la de su padre, **ni se case sin su padre**, ni salga un punto de **su voluntad**. Y si le vee con necesidad, que **le sustente**»⁸⁶.

Estos son exactamente los tres puntos ejemplares que Enrico cumple con su padre: sustentarle en su necesidad, cumplir su voluntad, y —detalle importante— atender a los consejos de Anareto respecto a cómo debe hacer para elegir una mujer (los versos que toman de **El remedio en la desdicha**, sobre las cualidades de la buena esposa). La contrapartida a esa actitud, es la que podemos leer en Ortiz Lucio: «Y en este precepto de honrar los padres están todas las obras de misericordia mandadas, y esta es la mayor, y no hay obra ni servicio tan encarecido como este y así, por ser grande el servicio son grandes las promesas eternas y temporales. El hazer el padre por el hijo es muy natural, y por eso no prometen al padre lo que promete al hijo, porque el que el hijo afane para el padre no es natural, sino gran Christiandad... y promete el Rey del Cielo tan grandes premios, como cosa que le agrada mucho... que Dios manda guardeyds con vuestros padres y hazedlo así **para que os salveys**»⁸⁷. En otra obra de Ortiz Lucio encontramos la aplicación al caso de Paulo y Enrico. Hablando de la desconfianza y del libre albedrío, Ortiz Lucio explica: «No devemos desconfiar, pues perdona a la Magdalena: mi presumir, pues tan leve culpa como comer una mançana castiga en todos los hombres... y hazeys gran engaño a Dios, porque presumís dél que es injusto... y está tan en la mano de Dios nuestro remedio que con la menor ocasión del mundo por El tomada, basta a convertir un hombre duro»⁸⁸.

Esta idea de la **justicia divina**⁸⁹ enlaza con el trasfondo ideológico-moral de **El condenado...**; recientemente Pierre Guenoun⁹⁰ ha mostrado que **El burlador** está construido a manera de una representación de sesión de tribunal, vista de **caso ju-**

86. ORTIZ LUCIO, Fco.: **Jardín de divinas flores**. Madrid, Imp. L. de Ayala, 1599, pág. 73.

87. *ibidem*, pág. 76.

88. ORTIZ LUCIO, Fco.: **Lugares comunes**. Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica, Año de 1592. Pág. 102. Para esta obra hemos utilizado el ejemplar existente en el Seminario Mayor de Santiago de Compostela. Para el **Jardín de divinas flores**, el ejemplar de la Biblioteca Nacional que lleva la signatura R 29297.

89. Desde el comienzo, en la escena III, Paulo alude inequívocamente al «Justicia mayor del Cielo» y al «Juez santo» que «lee las culpas y condena» y al «fiscal de las almas» que evalúa las «culpas» y la «injusticia».

90. GUENOUN, P.: «Crimen y castigo en **El burlador de Sevilla**», en Revista **Estudios**, n° 132-135, 1981, ver nota 6, pág. 385.

dicial en donde se acumulan considerandos y pruebas. El mismo Guenoun alude a la juridicidad de **El condenado por desconfiado**, evidente en el final de Enrico a un doble nivel: ajusticiado por el Tribunal humano y salvado por el Juez Supremo.

Este trasfondo jurídico es típico de las obras de Claramonte, que no en vano estaba relacionado con la Real Audiencia de Sevilla, a través de sus dos protectores, Ulloa y Saavedra. Hemos analizado el uso jurídico de la obra de Claramonte en relación con otras autorías⁹¹, y no utilizaremos aquí esas otras obras. Nos limitaremos a **Púsoseme el sol...** y a **El mayor rey...**, siempre haciendo la salvedad de que no presentamos este apartado como prueba de autoría para **El condenado...**, sino como verificación de que Claramonte cumple un requisito importante del modelo ideológico de **El condenado**⁹².

El análisis léxico de **Púsoseme el sol...**, revela más de un centenar de vocablos de tipo jurídico-legal⁹³, inscritos con minucia en el tratamiento del «caso» de Teodora (jurídicamente, un adulterio con atenuantes, seguido de pena de destierro que la redime para la justicia divina), lo que muestra la voluntad del autor de plantear los acontecimientos como un desarrollo jurídico a partir de la conciencia moral de Teodora, sancionado por la justicia divina. Esto es muy evidente en la preparación dramática de los acontecimientos, y en las reflexiones de los personajes. Así, una vez consumado el adulterio de Teodora, Natalio se dice: «Mas dejar a su marido/ una mujer en tal pena/ es acción que la condena/ no es acto que a ley se iguala»⁹⁴. La introspección de Teodora tiene el mismo matiz jurídico; ella piensa que la coacción a que se veía sometida no era eximente, ya que «si lo mismo que el obrar/ viene a ser el consentir/ lo mismo es querer decir,/ si se llega a ejecutar;/ y así, yo vengo a pecar,/ si no obrando, consintiendo,/ y tanto mal voy haciendo/ consintiendo como obrando»⁹⁵. Este discurso, con valor jurídico de alegato, está construido desde una lógica que prepara la de los personajes calderonianos.

91. RODRIGUEZ LOPEZ-VAZQUEZ, A.: «La Estrella de Sevilla y Andrés de Claramonte», en Revista *Criticón*, Univ. de Toulouse, n° 21, 1983.

92. No obstante hay que indicar que en Claramonte hay mayor porcentaje léxico, cuantitativamente hablando, que en Tirso, y también mayor precisión terminológica en el léxico jurídico. En **Púsoseme...**, vocablos típicamente jurídicos como «delito, justicia, culpa» aparecen hasta una docena de veces en la obra. Si comparamos con una comedia de santos de Tirso como **Quien no cae, no se levanta**, en que la palabra «delito» no aparece para nada en todo el texto, y la palabra «ley» aparece sólo una vez, en el sentido de «regla de juego», la diferencia resulta significativa.

93. El muestreo es: «Justicia, justo, justificar, juzgar, juramento, justamente, causa justa, querella, injusto, castigo, culpa, culpar, condenado, condenar, excusar, castigar, delito, testigo, testimonio, cargo, descargo, perjurio, leyes, pena, destierro, acción legal, acto, homicida, adulterio, inocencia, testigo del delito, caso atroz, dura ley, preso, disciplina, contra razón, abuso legal».

94. **Púsoseme...**, Op. cit., pág. 15.

95. *ibidem*, pág. 11.

Por fin, tras una serie de pruebas, Teodora se dice: «Lloran mis ojos sin culpa/ y así alcanzará perdón... pero si el llorar no culpa/ y así he de tener descargo,/ si ha sido tan grave el cargo,/ ¿quién pudiera en mis enojos/ dar el alma por los ojos/ a fruto que es tan amargo?»⁹⁶. Y, en la misma escena, tras la aparición del ángel (momento que recuerda el diálogo último e infructuoso entre Paulo y el pastorcillo divino), Teodora insiste: «Que inmensas mis culpas fueron»⁹⁷; a lo largo que el enviado divino le tramite la sentencia final absolutoria del Juez Supremo: «Dios te justifica en él»⁹⁸.

El mismo ámbito jurídico trasluce en **El mayor rey...**, donde la ideología de la obra nos propone, como en **El condenado**, que la ley humana es de rango inferior a la divina, y debe quedar circunscrita a su esfera moral. Esto se expresa con admirable precisión léxica, en un pasaje que es, como la escena III de Paulo, la explicación de un sueño: «Señor,/ yo interpreto el sueño así:/ Es del Sol el resplandor/ la justicia que hasta tí/ del cielo desciende y pasa/ por la vidriera, que es/ la razón con que se abrasa/ a quien fraude ni interés/ no vence, aunque le traspasa./ El hombre, que se fabrica/ desta justicia es la pena/ que al que la debe, se aplica;/ la esfera de estrellas llena/ todas sus culpas publica;/ las coronas, que ofendió/ el reo al rey y a sus jueces,/ los juncos, que mereció/ castigo infinitas veces»⁹⁹. Y algo más adelante, cuando Gaspar conoce la fe cristiana, dice: «Al Mayor rey de los reyes/ vengo de conocer; mira su imagen;/ a promulgar sus leyes/ a los hombres, del cielo ángeles bajen»¹⁰⁰. La estrofa, habitual en Claramonte, sexteto-lira.

Todo esto es inequívoco. Se habla de justicia, de aplicación de penas, de publicación de culpas, de reo y jueces, de promulgar leyes. El trasfondo jurídico alcanza e ilumina cada uno de los hechos humanos, que se contemplan como elementos de una urdimbre prevista por el Justo Juez Supremo. Lo jurídico es reflejo de una norma moral que trasciende a la existencia terrenal humana. Este es el universo ideológico de **El condenado por desconfiado**, de raíz agustiniana. En efecto, San Agustín, cita frecuentemente en Claramonte, autor de un tratado sobre la Gracia y de otro sobre el libre albedrío, explica perfectamente estos puntos: «los que viven según la ley temporal no pueden, sin embargo, quedar libres de la ley eterna, de la cual, como dijimos, procede todo lo que es justo y todo lo que justamente se modifica»¹⁰¹. Y más adelante, en un párrafo que aparece ilustración de las dudas y de la problemática de Paulo: «Pero como dudar de la omnipotencia y

96. *Ibidem*, pág. 33.

97. *Ibidem*, pág. 33.

98. *Ibidem*, pág. 33.

99. **El mayor rey de los reyes...** Op. cit., pág. 434.

100. *Ibidem*, pág. 446.

101. SAN AGUSTÍN: **Obras**. Tomo III. B.A.C. Madrid, 1974, pág. 301.

de la justicia de Dios sería una locura, debemos proclamar que esta pena de que tratamos es justa y es debida a algún pecado. Porque no puede darse ninguna potestad dominativa injusta que haya podido abstraer al hombre a la autoridad divina ignorándolo Dios, ni tampoco obligarle, como a más débil, bien por temor, bien por la violencia, a atormentar el hombre con una pena injusta. No queda pues, sino, que la justicia de la pena tenga su fundamento en que el hombre se condene a sí mismo. Y no es de admirar que, como consecuencia de la ignorancia, no goce del libre albedrío de la voluntad para elegir el bien que debe obrar»¹⁰².

Como se ve, los problemas de la presciencia divina, de la predestinación, de la libre voluntad del albedrío, están tratados con la perspectiva jurídica y con apoyo léxico de tipo legal. Claramonte, que había leído a San Agustín, y que vivía en un entorno de amistades con intelectuales y clérigos agustinos, responde al mismo tipo de organización ideológica y de trasfondo moral.

Por último, vamos a pasar a analizar el modelo métrico de **El condenado**, y compararlo con los estilos respectivos de Claramonte y Tirso. Dividido en actos, el esquema métrico de **El condenado** es éste:

	I Acto	II Acto	III Acto	Total	Porcentaje
Romance	484	366	412	1.262	42,1%
Redondilla	224	0	202	426	14,2%
Quintilla	65	565	85	715	23,8%
Décimas	0	30	90	120	4 %
rom 6-síl.	0	0	162	162	5,4%
octavas	64	0	0	64	2,1%
sueltos	100	42	0	142	4,7%
sextillas	0	36	0	36	1,2%
sext-lira	76	0	0	76	2,5%
TOTALES	1.013	1.039	951	3.003	100,0%

El número final de versos nos da 10 versos más que en la edición Morón-Adorno, porque hemos contado los versos que faltan para completar redondillas y décimas truncadas.

El cuadro métrico se completa con las siguientes informaciones: tipos métricos de comienzo de acto: sexteto-lira; sextillas; redondillas. Tipos métricos de final de acto: romance-romance-romance. Pasaje más largo en romance: 290 ver-

¹⁰². SAN AGUSTÍN: Op. cit., pág. 483.

sos. Pasaje más largo en redondilla: 144. Pasaje más largo en quintillas: 280. Número de pasajes por jornada: primera jornada: 10 pasajes; segunda, 10; tercera, 12.

Desde luego, este modelo métrico no tiene absolutamente nada que ver con el estilo de Tirso. Griswold Morley ha hecho una minuciosa recensión de las formas estróficas de Tirso, y las ha comparado con las obras de atribución dudosa. En lo que atañe a **El condenado**, su dictamen es radical: «The verse-analysis, it will be seen, is all against Tirso. Again we have an unprecedented lack of **redondillas**, and again we find the use of those 6-syllable assonants, which, as was remarked when treating of **El Rey Don Pedro en Madrid**, are next to unknown in Tirso. Whatever force there is in the verse argument points to some other author than Tirso»¹⁰³. Morley ha analizado 32 obras de atribución segura a Tirso¹⁰⁴, y ha comparado los resultados con ocho obras de otros autores, y con cuatro obras de atribución dudosa a Tirso. Nosotros hemos querido ampliar el muestreo, y hemos analizado varias obras que Morley había dejado fuera de su catálogo, pensando en obras que tuvieran precisamente relación posible con **El condenado**, por ser comedias de santos¹⁰⁵, o bien obras escritas en años cercanos a la supuesta fecha en que Tirso habría escrito **El condenado**¹⁰⁶ y hemos confrontado nuestros resultados con los ofrecidos en las 16 obras tratadas recientemente por F. y R. Labarre¹⁰⁷. Las razones para negar la autoría de Tirso son numerosas. Veamos:

La relación entre porcentaje de romance/porcentaje de redondillas, que es esencial en un análisis, es incompatible con cualquier época de Tirso. Para encontrar una obra con más de un 40% de romance, hay que situarse en la fase posterior a 1623 (de las 16 obras analizadas por F. y R. Labarre, tan sólo **Marl-Hernández la gallega** tiene más de un 40% de romance; de las comedias de santos que hemos verificado nosotros, el índice más alto anterior al viaje de Tirso a América está en el 30% de **Los lagos de San Vicente**), pero eso no concuerda con el índice tan bajo de redondillas. El índice más bajo de redondillas lo tenemos, entre las listas de F. y R. Labarre, en el 25,2% de **El celoso prudente**, cuya fecha, de acuerdo con todos los críticos está en el periodo 1610-16. Los análisis de Morley confirman esto ampliamente. Extrapolando estas cifras a la obra de Lope de Vega, estudiada minuciosamente por Morley y Bruerton, o a la de Mira de Amescua,

103. GRISWOLD MORLEY, S.: «The Use of Verse-Forms (Strophes) by Tirso de Molina», en **Bulletin Hispanique**, Bordeaux, 1905. Tomo VII, págs. 387-408.

104. Aunque, en el caso de **La venganza de Tamar**, debe admitirse la colaboración de Calderón en el tercer acto. Ver nuestro artículo sobre este problema en **Cauce**, nº 5. Sevilla, 1982.

105. Como es el caso de **La trilogía de Santa Juana**, **La Dama del Olivar** o **Los lagos de San Vicente**, obras que Morley no analiza, y que, como se sabe, Doña Blanca de los Ríos consideraba parecidas a **El condenado**.

106. Hemos analizado obras cuya fecha casi segura está entre 1622 y 1627.

107. Ver nuestra nota nº 3.

analizada por Williamsen, la apreciación se confirma: el porcentaje de redondillas por debajo del 20% tan sólo aparece en **El desprecio agradecido**, posterior a 1630, en Lope, y es también posterior a 1630 en Mira de Amescua (**Obligar contra su sangre**, con aprobación de 1615), y se trata de casos muy excepcionales. Lo normal, aún en el periodo de menor índice de redondillas, suele sobrepasar el 25%. Más grave es la comparación de este índice principal con el porcentaje de décimas: a partir de 1623, en Tirso las décimas se estabilizan por encima del 10% (frente a ese 4% de **El condenado**, que sería típico del Tirso de 1613-1616). Y todavía más incompatible es el porcentaje de quintillas. El 23,8% de quintillas, con un acto construido mayoritariamente en quintillas, no existe en ninguna obra de Tirso. Por encima del 20% en quintillas, sólo tenemos obras anteriores a 1616. Es decir: si fecháramos la obra entre 1613-16, habría, para todos los rasgos mayores de tipo métrico, menor discordancia que en cualquier otra época del teatro de Tirso, aunque la discordancia estaría por encima de un 10% de variación en el romance y por debajo de un 10% en la redondilla, aceptando a cambio como normales los porcentajes de décima y quintilla. Esto admitiendo la posibilidad más alta, acercándolo a una época de obras típicamente de santos, como la **Santa Juana, La Dama del Olivar** o **Los lagos de San Vicente**.

Por esta razón hemos hecho un análisis más en detalle de estas cinco obras (véase apéndice). A la notable diferencia de romance y redondillas hay que añadir aquí como variaciones importantes las siguientes: no existe ni sextilla ni sexteto-lira como comienzo de acto; a cambio, en Tirso hay Silva I y tercetos en casi todas esas obras, cosa no existente en **El condenado**. El índice de pasajes más largos difiere excesivamente para todas las formas métricas mayores: en romance, redondilla, quintilla y décima, los pasajes más largos de **CoDes** son mucho más breves que los más largos de cualquiera de esas cinco obras. Por otra parte, los usos de cada tipo métrico difieren, aunque esto daría lugar a otra demostración que, creemos, es ya innecesaria.

A cambio, el cotejo métrico de **El condenado** con las pocas obras de Claromonte de que disponemos nos da una notable coincidencia. En **El gran Rey de los desiertos**, por ejemplo, encontramos todos estos rasgos típicos de **CoDes**: sexteto-lira para comienzo de acto; porcentaje de romance y romance hexasílabo idénticos a **CoDes**: 39% de romance (frente a 42,1% en **CoDes**) y 5,3% de romance hex. (frente a 5,4% en **CoDes**) porcentaje muy bajo de redondilla y octavas reales en un sólo acto con extensión parecida (88 en **GRD**, 64 en **CoDes**). La función de cada tipo métrico es similar a **CoDes**, como ya hemos visto al hablar del uso del romance hexasílabo para actor niño, y del sexteto-lira para monólogo dramático de Paulo-Pafnuncio. En **El Inobediente** tenemos un porcentaje de redondillas igual

de extrañamente bajo que en **CoDes**: un 12,9%, aunque el romance está algo lejos (30,6% frente a 42,1% de **El condenado**); en cambio la quintilla se emplea mucho más (40,9% frente a 23,8%), lo que ilustra sobre la evolución de la tipología métrica de Claramonte; en efecto, para **El Mayor rey de los reyes**, también con un porcentaje muy bajo de redondillas (8,5%), el romance es algo mayor, pero muy cercano a **CoDes** (46,1%) y las quintillas han bajado (35% todavía superior al porcentaje de **CoDes**). También en **El mayor rey** tenemos sexteto-lira como comienzo de acto, igual que en **El Inobediente**, en todos los casos con un porcentaje muy similar y muy parecido a **CoDes**: 2,5%; 2,5% y 2,9%. Teniendo en cuenta que, de todas estas obras, la única que presenta tercetos encadenados es **El inobediente**, que, al mismo tiempo no tiene décimas, pienso que la fecha de **El condenado** sería posterior a **El Inobediente**, algo posterior, pero cercana a **El mayor rey de los reyes**, y anterior a **Púsoseme el sol** y a **El gran rey de los desiertos**. Todo esto nos da fechas entre 1605 y 1611, de acuerdo con varios índices de observación, lo que concuerda muy bien con el problema ideológico de la obra. En cuanto a los índices de pasajes más largos, **Púsoseme el sol**, **salióme la luna** es muy similar a **El condenado**. Así, el romance tiene 214 frente a 290 de pasaje más largo; la redondilla, 160, frente a 144, la décima 100 frente a 90 y la quintilla 170 frente a 280. El cotejo total hace pensar en una redacción de **El condenado** un poco anterior, pero no muy alejada, de esta otra obra, ya que la variación de todos los parámetros es pequeña y va en el sentido general de la evolución. Otra coincidencia es los finales de acto, en ambos casos en formas romanceadas, con la única diferencia de ser en **Púsoseme el sol** un romance hexasílabo, en vez de octosílabo para el final del primer acto. La comparación con **El mayor rey...** confirma que los rasgos generales son más modernos en **CoDes** frente a esta obra, lo que permite fecharla entre ambas. Así, en **El mayor rey...**, sólo terminan en romance el primero y tercer acto, pero no el segundo, y el pasaje más largo en quintillas es de 425 versos (frente a 280 de **CoDes** y 170 de **Púsoseme**) lo que coincide con la verificación estadística de un progresivo decrecimiento; sucede exactamente al contrario para el romance (172 en MRR; 290 en **CoDes**) cuya evolución es creciente. En **El mayor Rey** todavía no hay décimas, que ya existen en **El Condenado** (4%) y en mayor porcentaje en **Púsoseme el sol** (10,7%). Para orientarnos sobre el porcentaje de décimas, recordaremos que en Lope a partir de 1610 hay siempre décimas y que los porcentajes superiores al 10% se sitúan entre 1610-16 (fechas aceptables como orientación para **Púsoseme el sol**). Antes de 1600 casi no hay obras que tengan décimas. Si buscamos en Mira de Amescua (en quien Claramonte pudo haberse inspirado para **El condenado**), el 3,9% de décimas de **El esclavo del demonio** es idéntico al de **El condenado**, y está fechado hacia 1605. Como se ve, todos los índices llevan hacia el mismo periodo de tiempo, 1605-1610, que descarta por completo a Tirso y que

casa bien con Claramonte. Falta por explicar el motivo de un porcentaje tan elevado de romance para esta fecha tan temprana, porcentaje que es altísimo para cualquier autor. En efecto, para Lope, el máximo de romance de este periodo es de un 25%; para Mira de Amescua de un 26,1% y para Tirso de un 27,4%.

Esta es otra prueba más de que la obra, métricamente sólo puede ser de Claramonte. Según ha demostrado Barceló¹⁰⁸, **El valiente negro en Flandes** fue representado en 1612 por la compañía de Vicente Guerrero en Murcia. Pues bien, esta obra de Claramonte tiene ya un porcentaje de romances de 63,8%, junto a un porcentaje de décimas muy parecido al de **El condenado**: 4,2%, y del sexteto-lira también similar: 2,8%. Esto quiere decir que Claramonte usaba del romance muchísimo más que el resto de los dramaturgos de la época. De las tres obras publicadas por Mesonero Romanos¹⁰⁹, podemos calcular bien las líneas de evolución de Claramonte, y orientar la búsqueda de una fecha para **El condenado**. De acuerdo con los índices de evolución generales (que Claramonte sigue también, aunque de forma más acelerada para el romance y más lenta para la quintilla), el cotejo del modelo métrico de **El condenado** y de estas tres obras confirma los resultados que ofrecemos en este análisis:

	<u>CoDes</u>	<u>DViPin</u>	<u>DesAg</u>	<u>ValNegF</u>
Romance	42,1%	49 %	42,2%	63,8%
Redondilla	14,2%	18,3%	24,3%	19,2%
Quintilla	23,8%	6,7%	16,9%	0 %
Décima	4 %	18,2%	8,7%	4,2%
Sexteto-lira	2,5%	6,2%	2,2%	2,8%

En el caso de la redondilla, los índices de **De lo vivo a lo pintado** y **El valiente negro en Flandes** están bastante cercanos a **CoDes**, en todos los casos por debajo del 20%. Para la décima y el sexteto-lira, **CoDes** y **ValNegF** coinciden sensiblemente. Ahora bien, en la quintilla hay una evolución que sugiere el orden **CoDes - DesAg - DViPin - ValNeg** que coincide —a la inversa— con el aumento del romance. Como ambos fenómenos son generales y están bien documentados en todos los autores, pensamos que estas cuatro obras están todas ellas englobadas en un periodo de unos diez años como máximo y unos cinco como mínimo, y que **El Valiente negro** es la última, con una fecha documentada en 1612. Este período se caracteriza por la ausencia de tercetos (fenómeno datado en Lope a partir de 1599 y frecuente a partir de 1603), la presencia de décimas (típico a partir de 1609, y frecuente entre 1603 y 1610) y la variabilidad de uso de la quintilla (de un máximo de

108. BARCELO, J.: *Historia del teatro en Murcia*. (2 vols) Murcia, 1964.

109. *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, B.A.E. Madrid, Ed. Rivadeneyra, 1881. Tomo n° XLIII. Ed. int y notas R. de Mesonero Romanos.

23,8% a la no presencia de esa forma) que se aproxima al índice establecido por Morley y Bruerton para el periodo 1604-1609, en que encontramos obras con un máximo de quintillas de 24,6% y obras que carecen de quintilla. Si utilizamos el índice complejo de «conjunto de quintillas/redondillas» (38% **CoDes**; 25% **DVIPin**; 41,2% **DesAg** y 19,2% **ValNegF**), y lo verificamos en Lope, vemos que el total está siempre por encima del 50%, lo mismo que pasa con Mira de Amescua. Ahora bien, la relación interna de ese índice, es decir el porcentaje variable entre redondilla y quintilla corresponde siempre (y también en Tirso) a un aumento de la redondilla y descenso de la quintilla. La relación existente para este índice en **CoDes** es de 36%-64% favorable a la quintilla. Esta misma relación, o muy similar la encontramos en varias obras de Mira de Amescua de fecha cercana a 1605, especialmente **El esclavo del demonio**, **La rueda de la fortuna** y **El primer conde de Flandes**, que presentan motivos y temas comunes a estas cuatro obras de Claramonte.

Como se ve, no sólo la obra **El condenado por desconfiado** está dentro del estilo métrico de Claramonte. También las características métricas más sobresalientes coinciden para reforzar la fecha de composición que más conviene al problema teológico que en ella se plantea, y que es común a otras obras de Claramonte.

Veamos ahora que tipo de problemas sugiere la posible o probable autoría de Claramonte, y cómo afectan estos problemas a una futura edición crítica y a una búsqueda de los pasos que siguió **El condenado** desde su composición hasta su edición a nombre de Tirso.

La primera edición probable de **El condenado** se encuentra en esa **Primera parte de Comedias** editada en Madrid, hacia 1627 a nombre de Tirso, aunque sin su consentimiento¹¹⁰. Esta edición «larga» de unos 3.000 versos, se ve seguida, años después por una suelta «breve» que contiene unos 275 versos menos, y de la que se ha retirado el pasaje en prosa de la sentencia¹¹¹. Curiosamente esta misma dualidad, de una primera edición «larga» y otra posterior «breve» aparece en otras dos obras atribuidas a Tirso y que nosotros hemos reclamado para Claramonte: **La estrella de Sevilla** (atribuida indistintamente a Tirso o a Lope, con igual escasez de argumentos) y **El burlador**. Lo mismo sucede con una obra cuya primera versión impecable lleva la atribución a Andrés de Claramonte, como es **El Infan-**

110. La propuesta de A.G.K. Paterson a que hemos aludido, ha sido criticada por Ruth Lee Kennedy y aceptada por Manuel Penedo Rey. De acuerdo con la historia de las ediciones de Claramonte, inmediatamente después de su muerte en 1626, esa edición publicada fraudulentamente en 1627 en Madrid es no sólo creíble, sino casi obligada.

111. Según A. Schaeffer esta suelta es de «hacia 1640», y según D.W. Cruickshank y D. Rogers es «anterior a 1650». Hay ejemplar en la Biblioteca Real de Copenhague, la Biblioteca de la Universidad de Friburgo, y la Biblioteca del Congreso (USA). Ver el artículo de J.J. REYNOLDS: «**El condenado por desconfiado**: tres siglos y medio de ediciones», en **Estudios**, Madrid, 1981, págs. 733-750.

zón de Illescas (manuscrito) y de la que posteriormente se hizo impresión, resultando una versión más larga. La explicación de esta dualidad constante es muy sencilla desde el punto de vista de la autoría de Claramonte. Como consta por el documento de concierto entre Claramonte y Cerezo de Guevara, en 1614, Claramonte había escrito unas cuarenta comedias, y presumiblemente seguiría escribiendo algunas más hasta 1617 en que deja de tener compañía propia. Esto concuerda muy exactamente con la cifra de 60 comedias que se puede reconstruir por medio de distinta documentación, y que es normal en un autor de la época. Ahora bien, esas cuarenta o más comedias son parte del propio repertorio de Claramonte cuando tiene compañía, y está protegido por la familia Sandoval. A partir de 1617, empezamos a encontrar contratos de representación de otras compañías (Tomás Fernández, Andrés de la Vega, Avendaño...) que incluyen obras de Claramonte en su repertorio. No debe ser aventurado suponer que Claramonte, en estos casos reharía algo el texto original, adaptándolo a las necesidades de cada compañía, y, generalmente, añadiendo versos para perfilar mejor los personajes. A la muerte de Claramonte, se publican las versiones más recientes, que correspondían a las últimas representaciones hecha a veces por Avendaño, por Roque de Figueroa o por Juan Acacio Bernal, y estas versiones son precisamente las más largas. Posteriormente otros libreros tienen acceso a las versiones originales (en muchos casos a través de Sevilla, donde Claramonte representó durante tantos años) y las publican en la versión «breve». Es el caso del **Tan largo** respecto al **Burlador**. El cotejo entre unas y otras versiones demuestra que las largas son expansiones a partir de las breves, que han sido efectuadas por el mismo autor. Ahora bien, una parte del texto de las versiones «largas», incluye los avatares clásicos en una obra que pasa por otra compañía: pequeñas **morcillas**, relacionadas con comicidad burda, o con lugares de representación, o, en el caso posible de copias **al oído**, malas transcripciones del texto original en pasajes defectuosos. Esto es muy evidente para **El burlador**, en el desperfecto ocasionado en los pasajes de octavas reales antes de la llegada del Duque Octavio en el segundo acto, que se embarullan y oscurecen, transformándose en endecasílabos sueltos¹¹². Creo que para **El condenado**, también «representada por Roque Figueroa», hay algunos endecasílabos sueltos que en origen no debieron de existir, también en el segundo acto.

A la muerte de Claramonte, no sólo son los libreros los que se hacen con sus obras para editarlas (a su nombre o al de Lope o Tirso en ediciones fraudulentas

112. Mi impresión sobre ese discutido pasaje es que Figueroa recuperó el texto a través del actor que hacía el papel del Duque Octavio, quizás antiguo actor de Claramonte. Llama la atención el que, en efecto, los endecasílabos sueltos no están en **Tan largo**, y que precisamente el texto se hace comprensible con la entrada en escena del Duque Octavio, coherentísimamente con la hipótesis que avanzamos.

de **Doze comedias de Lope de Vega**, o **Segunda Parte de Comedias de Tirso**). Los directores de otras compañías también se apresuran a copiar estas obras, y así Juan Acacio Bernal dispone de **El infanzón de Illescas** cuatro meses después de la muerte de Claramonte, y Juan J. Almella tiene en su poder dos años después **quince** obras del dramaturgo murciano¹¹³.

Esto está muy en relación con los leves cambios de nombre en los títulos de las comedias. Así **El burlador de Sevilla**, aparece como **El convidado de piedra**, en las representaciones que hace en Nápoles Francisco Fernández Galindo, en 1625, y ese es el título que da en realidad el texto. Sospecho que la obra de Claramonte **El difunto vengador**, en el catálogo de Almella, es esa misma, máxime habida cuenta que **El gran rey de los Desiertos**, **San Onofre**, aparece en ese catálogo como **La vida y muerte de San Onofre**. Pues bien, respecto a **El condenado por desconfiado**, que en los últimos versos del texto sacado de Roque de Figueroa, aparece como **El mayor desconfiado o pena y gloria trocadas**, tenemos otro posible título, si la obra es la que deja Juan Acacio Bernal en prenda al Hospital de Valencia el 13 de Marzo de 1627, obra que lleva el inequívoco título de **El condenado por dudar**. Creo que esto explica muy bien la diferencia entre las dos versiones. No es que la **suelta** sea un capricho de un editor que corta 275 versos y el fragmento en prosa. Es que la obra en su versión original, probablemente representada entre 1605-1610 tenía una extensión de unos 2.700 versos, como el **Tan largo**, o como la **breve** de **La estrella de Sevilla**, y ese es el texto que se descubrió tras haber editado el de **última factura**, con los añadidos de Claramonte para su versión definitiva, y probablemente algún fragmento introducido por Figueroa, o por Juan Acacio. En ese sentido urge hacer un estudio comparativo de esas dos versiones, y cotejar los resultados con los que se obtienen del análisis de la «breve» y la «larga» de **La estrella de Sevilla**, o del **Tan largo** y **El burlador**. En el mismo caso se encuentra **El Rey Don Pedro en Madrid / Infanzón de Illescas**. Otro camino para rastrear estas idas y venidas de obras de Claramonte es el ulterior destino de actores que trabajaron en su compañía. El caso más llamativo e interesante es, creo, el de Francisco Fernández Galindo, que representa **El burlador** en Nápoles, aún en vida de Claramonte. Este actor había entrado a formar parte de la compañía que llevaron entre 1614 y 1616 entre Pedro Cerezo de Guevara y Andrés de Claramonte. Sería interesante indagar sobre su paradero posterior a 1626. Si reapareciera en las compañías de Tomás Fernández Cabredo, de Cristóbal de Avendaño, de Roque de Figueroa o de Juan Acacio, tendríamos un importante punto de apoyo para explicarnos todos esos puntos que aún hoy siguen oscuros.

113. Ver el artículo de Vicenta ESQUERDO sobre las representaciones en los Hospitales de Valencia en el siglo XVII. B.R.A.E. 1975.

APENDICE PRIMERO: La métrica de las comedias de santos de Andrés de Claramonte.

El Inobediente:

Comiezos de acto: Red-oct-sexteto-lira.

Finales de acto: Red-end. sueltos-romance.

Nº pasajes por acto: 13, 10, 9. Total: 32. Pasajes más largos: red: 76; quint: 335; rom: 170. No hay décimas. Hay tercetos.

Porcentajes: Quin: 40,9%; rom: 30,6%; red: 12,9%; octava real: 7,8%; tercetos: 1,3%; sexteto-lira: 2,9%; sueltos: 2,5%; canción: 1%.

El Mayor rey de los reyes:

Comienzos de acto: quint-octava-romance.

Finales de acto: romance-sext. lira-romance.

Nº pasajes por acto: 6, 13, 11. Total: 30. Pasajes más largos: Quin: 425; rom: 172; red: 136. No hay décimas. No hay tercetos.

Porcentajes: Romances: 46,1%; quint: 35%; red: 8,5%; oct: 3,6%; sext. lira: 2,9%; sueltos: 3,6%. Otros: 0,3%.

Púsoseme el sol, sallóme la luna:

Com. acto: Octavas-silvas-redon.

Final acto: rom 6-s; rom-rom.

Nº pasajes acto: 14, 12, 16. Total: 42. Pasajes más largos: Rom: 214; quin: 170; red: 160; décimas: 100. Hay décimas. No hay tercetos. Hay déc.-6 síl.

Porcentajes: Romance: 32,7%; red: 25,1%; décimas: 10,7%; quint: 6,4%; silva: 4,8%; octava: 5,1%; lira sex: 2,4%; déc. 6-s: 2%.

El Gran rey de los desiertos:

Com. acto: Romance-quintilla-sext. lira.

Final acto: romance-redond-romance.

Nº pasajes acto: 12, 9, 9. Total: 30. Pasajes más largos: Romance: 222; Red: 136; décimas: 100; quintilla: 55. Hay décimas y déc. 7-síl. No hay tercet.

Porcentajes: Romance: 38,7%; redond: 26,3%; décima: 9,8%; Silva t. I: 9,2%; sext. lira: 5,2%; Rom. 6-síl: 5,3%; octavas: 3,3%; quin: 2,2%.

Nota: Hemos contado como décimas las estrofas heptasilábicas con estructura abbaaccddc, que van rematadas por un pareado aA, que tal vez otros analistas incluirían como silvas o estancias. La existencia de décimas hexasilábicas justifica, creo, esta decisión, de aceptar la figura estrófica de décima heptasilábica. De **El gran rey...**, que métricamente es la obra más moderna de las cuatro (y más moderna, sin duda que **CoDes**) consta representación en Sevilla en Julio de 1620, por la compañía de Ortiz y los Valencianos. Personalmente pienso que la obra debió de ser representada por el mismo Claramonte entre 1610 y 1617.

APÉNDICE SEGUNDO: La métrica de las comedias de santos de Tirso.

	Redondilla	Romance	Quintilla	Décima	Año
Elección Virtud:	42,9%	23,1%	13,3%	3,4%	1612
Santa Juana I:	40,9%	26,5%	6,3%	6 %	1613
Santa Juana II:	33,9%	28,5%	7,4%	14 %	1613
Santa Juana III:	33,4%	13,1%	37,1%	7,6%	1614
Lagos San Vicente:	44,2%	30,4%	4,3%	7,8%	1614-15
Dama del Olivar:	61,8%	22,4%	8,2%	3,3%	1614
Mejor espigadera:	36,4%	22,4%	8,2%	3,3%	1614
Mujer manda en casa:	42,3%	24,7%	0 %	10,1%	1.620(?)
Árbol mejor fruto:	54,1%	19,3%	3 %	16 %	1621

Hemos procurado, en lo posible, acercar los porcentajes, en los casos dudosos, a los que más pudieran favorecer la autoría de Tirso. Así, hemos sumado los romances heptasílabos al porcentaje general de romances, y lo mismo hemos hecho con los rarísimos casos de romance hexasílabo. Aún así, el porcentaje más alto de romance en el periodo 1612-1621 queda muy lejos del porcentaje de **CoDes**. Lo mismo sucede con la redondilla, pero al revés. En cuanto a los comienzos y finales de actos, la tabla es esta:

Elección virtud:	Quin-	quin-	red.	Rom-	rom-	rom.
Santa Juana I:	Red-	quin-	quin.	Rom-	rom-	rom.
Santa Juana II:	Terc-	red	déc.	Rom-	rom-	rom.
Santa Juana III:	Quin-	red-	quin.	Red-	red-	rom.
Lagos San Vicente:	Red-	quin-	rom.	Red-	red-	rom.
Dama del Olivar:	Red-	red-	red.	Rom.	red-	rom.
Mejor espigadera:	Quin-	quin-	red.	Rom-	Sex.li-	rom.
Mujer manda en casa:	Sil I-	red-	Sil I.	Rom-	rom-	rom.
Árbol mejor fruto:	Sil I-	red-	silva.	Red-	red-	son.

Para las cinco obras que guardan menos diferencias métricas con **CoDes**, los pasajes más largos en las formas métricas principales son Santa Juana I: Red, 256; rom, 272; quin, 160; déc, 110. Santa Juana II: Red, 432; rom, 248; quint, 95; déc, 280. Santa Juana III: Red, 284; rom, 212; quint, 535; déc, 100. Lagos San Vicente: red, 324; rom, 430; quint, 135; déc, 130. Dama del Olivar: Red, 388; Rom, 188; quint, 185; décima, 110.

APÉNDICE TERCERO: El sistema de rimas de Tirso.

A) La rima —OMBR (-a, -e, -o).

Elección virtud:

asombro, nombro, hombro (31, I); hombre, nombre (612, I); nombre, hombre (236, II); asombra, nombra (602, II).

Santa Juana I:

nombra, sombra (75, I); asombre, renombre (725, I); nombre, hombre (142, II); hombre, asombre (470, II); hombre, nombre (525, II); hombre, nombre (628, II); renombre, hombre (1.059, II); nombre, hombre (431, III).

Santa Juana II:

asombre, hombre, renombre (115, I); nombre, asombre, hombre (744, II); hombre, asombre (142, III).

Santa Juana III:

hombre, nombre (109, II); nombre, hombre (307, II); asombre, nombre, hombre (720, III); asombre, hombre, nombre (142, III).

Dama del Olivar:

asombre, hombre (143, II); nombre, hombre (367, II); asombre, hombre (861, II); hombre, nombre (1.017, II); hombre, asombre (413, III); hombre, asombre (731, III)

Lagos San Vicente:

hombres, asombres (671, I); asombres, hombres (846, I); nombra, sombra (874, I); asombres, hombres (267, III); nombre, hombre (681, III).

Fingida Arcadia:

nombres, asombres (421, II).

Quien no cae...:

hombre, nombre (293, II); nombre, hombre (224, III); hombre, nombre (239, III); hombre, nombre (252, III); nombre, nombre, hombre (613, III).

Caballero de Gracia:

hombre, nombre (44, I); hombres, nombres (452, II); asombre, nombre (525, III); hombre, nombre (530, III); nombre, hombre (549, III).

Don Gil...:

nombre, sobrenombre (519, I); hombres, nombres (701, I); nombre, asombre (810, I), renombre, hombre (197, II); hombre, nombre, asombre (764, II); nombre, asombre (69, III); nombre, hombre (101, III); hombre, asombre (914, III); sombra, asombra, nombra (1.035, III).

Como han de ser...:

nombran, asombran (41, I); nombre, hombre (669, I); hombre, asombre

(538, II); asombre, nombre (688, II); sombra, nombra (14, III); hombre, nombre (47, III).

El melancólico:

hombre, nombre (296, I); hombre, nombre (355, I); hombre, asombre, nombre (589, I).

Mujer por fuerza:

nombre, gentilhomme (285, I); hombre, nombre (671, I); hombre, gentil-hombre (742, I); nombre, hombre (102, II); nombras, sombras (442, II); hombre, asombre (635, II).

Colemenero divino:

No hay esta rima.

No le arriendo...:

nombre, hombre (389).

Hermanos parecidos:

hombre, nombre (139).

La rima —UND (-o, -a) en Tirso.

Elección virtud:

segundo, mundo, fundo (26, I); fundo, segundo (38, I); fundo, segundo, mundo (21, II); segundo, mundo (181, II); mundo, segundo (597, II).

Santa Juana I:

fundo, mundo (231, II); fundo, mundo (518, II); fundo, mundo (988, III).

Santa Juana II:

segundo, mundo, segundo (140, I); fundo, mundo, profundo (201, III).

Santa Juana III:

segundas, fundas (349, I); fundo, mundo (911, I); mundo, segundo (914, II).

Dama del Olivar:

mundo, fundo (99, I).

Lagos San Vicente:

funda, segunda (540, I); mundo, segundo (690, I); funda, inunda, redunda (1.016, I); profunda, funda, segunda (86, II).

Fingida Arcadia:

fundas, vagabundas (82, II).

Santo y Sastre:

mundo, fundo (274, II); mundo, segundo (886, III).

Quien no cae...:

segundo, fundo (216, II); mundo, fundo, vagabundo (732, II); mundo, segundo (520, III); mundo, segundo (746, III); funda, segunda (841, III).

Caballero Gracia:

fundo, mundo (330, I); segundo, mundo (22, II); fundo, mundo, segundo (66, III).

Don Gil...:

fundo, mundo (330, I); segundo, mundo (22, II); fundo, mundo, segundo (66, III).

Como han de ser...:

fundo, mundo (183, III).

Colmenero divino:

fundo, mundo (439); mundo, fundo (889); fundo, mundo (901); inundo, mundo (917); segundo, mundo (929).

No arriendo ganancia:

mundo, fundo (82).

Hermanos parecidos:

mundo, fundo, segundo (165); fundo-falta verso (307).

Para la notación seguimos la edición hecha por Pilar Palomo para la B.A.E. Damos como indicativo sólo el número de verso donde empieza la rima.

Para la rima «-ombra, -e, -o», en donde se permiten variaciones «alfombra, alfombro, alfombre» y los plurales, como se ve, no hay ni uno sólo ejemplo en Tirso. Tanto más grave cuanto que la motivación «asombra», que hace rima en **CoDes**, aparece en total 28 veces. La rima «-undo, -a», hace aparecer tan sólo dos veces el término «profundo», cuando la motivación «mundo», de **CoDes** aparece 31 veces. En los dos casos en que aparece «profundo» se trata, además, de un sistema de tres rimas. En las rimas dobles no aparece nunca.

APÉNDICE CUARTO: El sistema de rimas «-undo, a» y «-ombra, o» en Claramonte.

— La rima «-undo» en la **Letanía moral** (1611)

profundo, segundo, mundo (pág. 6); profundo, mundo (14); profundo, mundo (23); profundo, mundo (55); profundo, fundo, mundo (67); segundo, mundo (69); profundo, mundo (70); segundo, profundo, mundo (120); confundo, segundo, mundo (120); confundo, segundo, mundo (129); profundo, mundo, segundo (170); segundo, profundo, mundo (236); mundo, segundo (280); profundo, mundo, segundo (309); mundo, segundo (309);

mundos, profundos, segundos (312); profundo, mundo (334); segundo, mundo (364); segunda, funda (375); profundo, mundo (377); mundos, profundos (409); inundo, segundo (418); profundo, mundo (465).

Como se observa fácilmente, en la **Letanía Moral**, la rima más común y repetida es precisamente «profundo, mundo», que en rimas simples aparece más de la mitad de las veces (8 de 14), y en rimas triples aparece casi obligadamente (7 veces de 8). El estilema es muy obvio, y el año de 1611 centra bien la fecha de **CoDes**.

— Las rimas «-undo» y «-ombras» en las comedias de santos.

Púsoseme el sol...:

asombre, nombre (pág. 5); asombre, hombre (p. 14); nombre, asombre (p. 17); nombre, hombre (p. 18); hombre, asombre (p. 27); asombra, alfombra (p. 30); hombre, asombre (p. 33); hombre, cohombre (p. 29); mundo, fundo (p. 16); confundo, mundo (p. 26); profundos, mundos (p. 30).

Mayor Rey Reyes:

nombra, asombra, sombra (p. 430); hombros, asombros (p. 432); asombros, hombros (p. 445); nombra, sombra (451); segundo, profundo, mundo (p. 429); profundo, mundo (437).

El Inobediente:

asobre, hombre (164); renombre, hombre (164); nombra, asombra, alfombra (164); hombre, asombre, renombre (166); hombre, nombre (170); nombre, hombre (178); nombre, hombre (172); asombre, hombre (174); asombres, hombres (178); asombre, hombre, nombre (179); mundo, profundo, fundo (169); profundos, mundos (171); segundo, mundo (173); profundo, mundo (178); mundo, fundo (179).

Gran Rey Desiertos:

asombras, alfombras (18); nombre, hombre (18); alfombras, nombras (23); nom.: nombres, hombres (23); hombre, asombre (25); nombre, hombre (25); fundo, mundo (p. 8).

Como se ve, la rima «mundo, profundo» sigue siendo la principal, como sucedía con la **Letanía**. En estas cuatro comedias, de un total de 9 rimas dobles, 4 son «mundo, profundo»; y en las dos rimas triples aparece esa rima. Como nota especial señalaré que en **El inobediente**, hay un romance en asonancia «u-o» donde aparece la palabra «mundo» una vez y «profundo» dos veces.

En cuanto a la rima «asombra, alfombra», además de **Púsoseme**, aparece en rima doble en **El Gran rey de los desiertos** y en rima triple en **El inobediente**.