



El condenado por desconfiado y su atribución: problemas críticos, metodológicos y procedimentales

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidade da Coruña

RESUMEN:

Se estudian distintos aspectos léxicos y estilísticos de *El condenado por desconfiado* en relación con el problema de la atribución de la obra a Tirso, a Mira de Amescua o a Claramonte, exponiendo cotejos entre un corpus de obras de estos tres autores; se estudia la probable influencia del Polifemo de Góngora y se concluye con la verificación documental de un repertorio de 30 índices (palabras, sintagmas y configuraciones léxicas) en el corpus de Tirso, Mira y Claramonte; dado que de los 30 índices, Claramonte presenta 12, Mira de Amescua, 3 y Tirso sólo uno, se concluye que la obra debe atribuirse a Claramonte y fijarse probablemente en el período 1613-1616.

PALABRAS CLAVE: *Condenado por desconfiado*, atribución, Tirso, Claramonte, Mira de Amescua, Góngora.

ABSTRACT:

We study diverse stylistic and lexical aspects from *El condenado por desconfiado* as far as it concerns the attribution problem of the work to Tirso de Molina, Mira de Amescua or Claramonte, exposing comparisons between a corpus of plays by these three authors; we study the probable influence of the *Polifemo*, by Góngora, and conclude with the documental verification of a repertoire containing 30 indexes (words, syntagms, and lexical configurations) within the corpora belonging to Tirso, Mira de Amescua and Claramonte; given that, of the 30 indexes, Claramonte puts out 12, Mira de Amescua 3, and Tirso only one, we conclude that the play should be attributed to Claramonte and set it for a period of writing between the years 1613- and 1616.

KEYWORDS: *Condenado por desconfiado*, attributions, Tirso, Claramonte, Mira de Amescua, Góngora.

La edición de *El condenado por desconfiado* a nombre de Tirso de Molina plantea una serie de problemas centrales sobre metodología de la investigación y principios de atribución en los casos de autorías dudosas que parece muy necesario abordar y que no afectan solamente al *Condenado* sino a otras obras de atribución discutida editadas a nombre de

Tirso (como *El burlador de Sevilla* y *La ninfa del cielo*), a nombre de Lope (como *La estrella de Sevilla* y *Dineros son calidad*) o a nombre de ambos indistintamente, como *El rey don Pedro en Madrid*, también impresa a nombre de Calderón. Los editores del siglo XVII, y muy en especial los editores sevillanos, estaban muy acostumbrados a atribuir a Lope, Tiso y Calderón las obras de otros autores de menos fama con el loable propósito de obtener más beneficios económicos al prohiar bajo nombres ilustres obras anónimas o de autores menos conocidos. Conviene recordar que el mismo editor que imprime *Tan largo me lo fiáis* a nombre de Calderón, a cambio y en justa correspondencia, publica *La vida es sueño* a nombre de Lope de Vega.

Por ello, antes de continuar la costumbre de la picaresca editorial de la época, conviene establecer filtros críticos y plantear cuestiones metodológicas y de procedimiento. Y tener la precaución de editar las obras de autoría dudosa bajo la leyenda 'Atribuida a' y no editarlas, a la manera sevillana, bajo el amparo de Lope, Tirso o Calderón. Por ello, la última edición de *El condenado por desconfiado* a nombre de Tirso exige volver a plantear cuestiones centrales de metodología crítica, tanto en el terreno de la investigación como en el de la fijación del texto y el uso de los paratextos a pie de página.

Las constantes dudas sobre la atribución del *Condenado* a Tirso, procedentes ya de Cotarelo¹, y detalladas por Ruth Lee Kennedy o Serge Maurel, y las alternativas de atribución a Mira de Amescua o a Andrés de Claramonte deberían exigir por parte de los nuevos editores de esta obra una atención crítica a los problemas documentales o teóricos que puedan sustentar o desechar las atribuciones tradicionales.

a) *Los problemas documentales*

Como se sabe, *El condenado por desconfiado* formaba parte del volumen conocido como *Segunda parte* de comedias de Tirso, en donde el propio Tirso ya avisó de que tan sólo cuatro obras eran suyas; dado que se ha probado documentalmente que algunas obras incluidas en ese volumen son de otros autores como Mira de Amescua o Hipólito de Vergara, parece que el aserto del mercedario sobre que sólo cuatro de ese volumen le corresponden resulta bastante fiable. Tres de esas cuatro están bien localizadas: *Por el sótano y el torno*, *Amor y celos hacen discretos* y *Esto sí que es negociar*. A partir de aquí tan sólo una de las nueve restantes parece ser de Tirso y todos los estudios de carácter objetivo apuntan a que se trata de *La mujer por fuerza*. La posibilidad de que *El condenado por desconfiado* sea la cuarta obra pasa por demostrar previamente que *La mujer por fuerza* no es de Tirso. Hasta ahora los análisis (que no dependan de interpretaciones subjetivas y que puedan ser verificables y cuantificables, si es el caso) están a favor de atribuir a Tirso *La mujer por fuerza*. Análisis publicados en fechas anteriores a 2013, pero que Campbell no incluye en su bibliografía. Se trata, pues, de una laguna o de una omisión bibliográfica de la editora. En la parte documental la argumentación de Campbell se basa en lo siguiente:

1.- Cotarelo no incluyó *El condenado* en su amplia edición de obras de Tirso, detallando minuciosamente las razones de crítica interna que le llevaban a excluir esta obra del *corpus tirsiano*. Un reciente artículo de A. Rodríguez López-Vázquez ha retomado este asunto: «*La mujer por fuerza*, *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla*: tres comedias atribuidas a Tirso», en *Castilla*, nº 1 (2010), pp. 131-153. Pese a estar publicado en 2010, tres años antes de la edición Campbell de *El condenado por desconfiado*, la estudiosa mexicana tampoco lo incluye en su bibliografía.

Nuestra idea parte, por tanto, de considerar que si la obra se publicó en tiempos de Tirso, bajo su nombre, es probable que sea el autor. El documento de la Biblioteca Nacional de Madrid, descubierto por Alan Paterson en 1967 y fechado por Ruth Lee Kennedy hacia 1638, nos indica que en vida de Tirso se le atribuía *El condenado*.

Efectivamente, tres años después de que la obra se publique a nombre de Tirso, el documento descubierto por Paterson prueba que hay alguien que asume esa atribución editorial. Ese tipo de documento tiene el mismo valor que la edición a nombre de Lope de Vega de *La verdad sospechosa* manejada por Pierre Corneille para transformarla en *Le menteur*; Corneille escribió esta obra creyendo que seguía un texto de Lope de Vega. El documento Paterson tiene la misma fiabilidad que la convicción inicial de Corneille. A cambio, Ruth Lee Kennedy, que ha fechado el documento Paterson en 1638, ha argumentado exhaustivamente en contra de la atribución de esta obra a Tirso. Como apunta F. Ruiz Ramón «mientras los argumentos en contra o a favor de la autoría de Tirso no se funden en criterios críticos verificables con absoluto rigor científico puede considerarse como obra posible de Tirso» (citado por Campbell, p. 15). Obra *posible* quiere decir que hay que contemplar tanto los argumentos favorables como los contrarios a la atribución a Tirso o a cualquier otro autor y procurar ajustar esos argumentos a criterios de verificabilidad y a procedimientos de refutación o demostración.

Blanca de los Ríos, muy proclive a atribuir a Tirso cualquier obra, tanto *El condenado* como *La ninfa del cielo* o *El rey don Pedro en Madrid*, inauguró un modelo metodológico basado en la catalogación de *escolios*, que la ilustre tirsiana proponía como ‘prueba matemática’. Este método de los *escolios* se basaba en buscar paralelos léxicos entre las obras en disputa de autoría y otras obras de Tirso o atribuidas a Tirso. Es decir, obras en disputa de autoría, como *El rey don Pedro en Madrid*, *La venganza de Tamar*, *La ninfa del cielo* o *El burlador de Sevilla* se utilizan como pruebas para avalar las otras atribuciones en disputa. Parece que sería más cauto adoptar el principio de Morley y Bruerton de diferenciar entre obras seguras y obras atribuibles. Un segundo problema metodológico en los procedimientos de Blanca de los Ríos está en la no verificación de los *escolios* en otros autores que no sean Tirso. Parece que el principio de *verificabilidad* (de raíz popperiana) debería atender a este doble filtro: no incluir entre las piezas del elenco obras en disputa de autoría y verificar si lo que se presenta como ‘escolio demostrativo’ aparece o no aparece en otros autores; es decir, si realmente tiene algún valor probatorio respecto a la autoría.

b) Los problemas teóricos de los escolios propuestos por Y. Campbell

Conforme a los principios sentados por Blanca de los Ríos, Y. Campbell introduce indistintamente para sus escolios tanto textos de Tirso como comedias en discusión de autoría y que Tirso no incluyó en ninguna de sus cinco partes. El caso de *La ninfa del cielo* y *La condesa bandolera* es tal vez el más llamativo, ya que el error de atribuir esta obra a Tirso se conoce desde el artículo de Courtney Bruerton, fijándola como obra de Luis Vélez. En el manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, al final de cada una de las tres jornadas, se repite: ‘de Vellez’. La grafía con doble –ll– procede de que el copista de Parma es, sin duda, italiano y transcribe el sonido de –é– tónica, seguida de consonante líquida, como

–e– seguida de doble –ll–. La confusión de la V– inicial con una T– es lo que hace que algún editor del siglo XIX la atribuya a ‘Téllez’. En todo caso, nos limitaremos a analizar los escolios con los ejemplos que Campbell propone en obras realmente de Tirso. Es el caso del pasaje vv 7-8: «Agora, cuando el alba/ cubre las esmeraldas de cristales», en donde ‘esmeraldas’ se toma por ‘campos de color verde’. Campbell anota un uso similar en *Habladme en entrando*: «sale a invadir de luz el verde prado/ y la escarcha en sus faldas/ perlas le ofrece en ramos de esmeraldas». Y en *La romera de Santiago* encontramos un verso donde se dice «la esmeralda de los prados». Campbell no verifica si esto es un uso metafórico general o de varios autores de esa época; dado que una de las ediciones que maneja es la de Ciriaco Morón, podría haber anotado lo que el propio Morón registra en nota pie de página en su edición: «El alba cubre de rocío el verde de la tierra. «El abril coronado de esmeraldas» (Claramonte, *El valiente negro en Flandes*, I, 493) y «Márgenes de esmeraldas,/ lisonjas de este río,/ que transparente y frío,/ guarnece de cristales esta falda» (*id*, *De lo vivo a lo pintado*, I, 532a)». Ciriaco Morón usa la edición de la BAE preparada por Mesonero Romanos, en donde hay sólo tres obras de Claramonte, y en dos de ellas aparece esa metafóricación. En realidad esta segunda cita de Morón es mucho más cercana a la del *Condenado por desconfiado*, en tanto que asocia ‘esmeraldas’ y ‘cristales’, metafóricaciones ambas de ‘hierba’ y ‘rocío’, como ha visto Morón con claridad. Las dos citas de Tirso en los escolios de Campbell coinciden en ‘esmeraldas’, pero no en la configuración ‘esmeraldas-cristales’, que aparece en la obra de Claramonte anotada por Morón y en otras obras del mismo Claramonte que no han sido utilizadas por el editor al no estar incluidas en el volumen de la BAE. Pero que Campbell habría podido encontrar fácilmente en la edición de *El gran rey de los desiertos* (Cátedra, 2010), tres años anterior a la fecha de la edición Campbell de *El condenado*. La configuración ‘esmeraldas-cristales’ apunta a Claramonte, más bien que a Tirso. El mero escolio aislado de ‘esmeraldas’ como metáfora de los campos verdes, es común a Claramonte, Tirso, Vélez, Mira de Amescua y otros autores. Es decir, es irrelevante para la atribución. En Mira de Amescua: «y tú, con sangre tiñendo/la yerba, estás convirtiendo/ en coral las esmeraldas» (*El primer conde de Flandes*, circa 1600), Vélez: «que al campo esmeraldas da» (*Don Pedro Miago*, circa 1614). A cambio, la configuración ‘cristales-esmeraldas’ sólo aparece en Claramonte. Por lo tanto, el escolio de Campbell no sólo no avala a Tirso como posible autor, sino que, en su verificación fuera de Tirso, avala al otro autor implicado en la atribución. Se trata de un error metodológico que provoca una falsa convicción crítica. Más grave, en este caso, porque Campbell omite ejemplos que aparecen en la edición de Ciriaco Morón, que dice haber consultado.

En la edición de Ciriaco Morón se anota el verso «aquestos tafetanes luminosos» de la siguiente forma: «El mal dibujado día/ en los lienzos de la aurora» (Claramonte, *Valiente negro*, I, 494b). En Tirso «tafetán» significa estandarte: «Vieron nuestros días/ al tremolar hebreos tafetanes» (*La venganza de Tamar*, II, 4, de. De Cotarelo, I, 418a)» (Morón, p. 64).

Lo que Morón está anotando es que en Claramonte la imagen visual de la aurora tiene un componente metafórico textil: lienzos o tafetanes. Morón no lo dice, pero es posible que el uso de ‘tafetanes’ en el caso de Claramonte tenga que ver con la escenografía, como parece ser el caso del pasaje inicial del *Condenado por desconfiado*. En cualquier caso el vocablo ‘tafetanes’ está en varias obras de Claramonte, que Morón no ha podido consultar, unas veces con el valor ‘estandarte’, (como en *La venganza de Tamar*) y otras veces con valor ‘lien-

zo. La nota de Morón a este verso apunta a que el pasaje del *Condenado* es más acorde a los usos de Claramonte que a los de Tirso. En todo caso Campbell no pone ninguna nota a este verso. Respecto al uso del vocablo en sí, 'tafetanes' aparece, repetido, en *El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto*: «en las astas plegad los tafetanes» (v. 1652) y más adelante: «mil negros tafetanes y las salvas/ en el largo viaje se suspendan» (vv. 1671-2). Y la realidad del uso de tafetanes como elemento escenográfico está documentada en una obra de las obras de Claramonte editadas en la BAE por Mesonero, *De lo vivo a lo pintado*, donde encontramos esta acotación: «Descubre un criado a Lisbella en el retrato, cubierta con un tafetán»

En cuanto a la atribución de *La venganza de Tamar* a Tirso, es muy controvertida, ya que la primera mención documental la asigna precisamente a Claramonte, en 1628, mientras que en la segunda, el manuscrito de 1632, no se precisa nombre de autor. La edición a nombre de Tirso corresponde a la *Parte tercera*, editada en 1634, con fecha anterior a la *Parte segunda* (1635), y en un año en que regía aún la prohibición de imprimir obras de teatro en el reino de Castilla. Para completar el embrollo, la única *suelta* de esta obra (Sevilla, Leefdael, s.a.) está a nombre de Felipe Godínez, por lo que convendría no utilizar este uso de 'tafetanes' como evidencia de uso en Tirso. En la forma de plural Tirso no lo usa nunca, aunque sí en singular en *Los cigarrales de Toledo* y en *Marta la Piadosa*. Dado que *Los cigarrales* es obra narrativa en prosa no podemos asignarle valor escenográfico; en todo caso la observación crítica de Morón tiene interés y sorprende que Campbell no la tenga en cuenta para su edición.

Otra observación interesante de la edición Morón está en la nota al pasaje de los versos 49-55: «Pajarillos, arroyuelos (49), flores (55) enumeran aspectos de la naturaleza como hace Calderón en *La vida es sueño*. Pájaros, arroyos y flores simbolizan la inocencia de la naturaleza frente a la riqueza de la corte («el tapete y berberisca alfombra», v. 60). «Le traigo esta bandera,/ tapete sea de sus pies» (Claramonte, *Valiente negro*, II, 500b)» (Morón, nota 43, p. 65).

Como se ve, Morón plantea el análisis de los contenidos simbólicos de un breve pasaje dentro del discurso del ermitaño Paulo. Un breve pasaje que implica una configuración lírica: {pajarillos, arroyuelos, silvestres flores, tapete, berberisca alfombra}. La anotación que hace Campbell a este pasaje es la siguiente:

En *Privar contra su gusto* don Juan reposa en las márgenes de un río y dice que rescata flores «por líquido cristal y oro en arenas» (IA, v. 157). Don Álvaro alaba a María «este arroyo y fuente fría,/ cristal de vuestra belleza», *La gallega Mari Hernández*, C, I, X, p. 114. Judas cuenta: «Y sacándole de allí,/ le echaron en un camino,/ por donde corre en cristales,/ el Cedrón, arroyo limpio», *El árbol de mejor fruto*, O, III, vv. 462-465. Esta imagen vuelve a aparecer en varias ocasiones. Vid. n. vv. 118, 1650, 1668, 2596.

En este caso Campbell sí se está ateniendo a obras de autoría contrastada de Tirso. No obstante, de la configuración lírica que propone el texto del *Condenado*, no aparecen en los pasajes de obras de Tirso ni el diminutivo 'arroyuelos' ni el diminutivo 'pajarillos', que sí parecen rasgos de estilo, ni tampoco el 'tapete' ni la 'berberisca alfombra', que es lo que parece rasgo estilístico del autor. Si Campbell hubiera acudido a las tres obras de Claramonte que ha consultado Morón para su edición de *El condenado por desconfiado* habría

podido comprobar la frecuencia de uso en este autor de toda esa configuración lírica. Mostraré algunos ejemplos.

De lo vivo a lo pintado: A su margen cristalino
con cortesías de perlas
te está convidando el río;
llega, que por calles de oro
va quebrando precipicios
de plata, quedando en ellos
más argentados los riscos,
las yedras desestimando
sus sitiales, donde quiso
Milán mostrar de sus telas
la admiración y artificio,
enlazándose a los olmos
te forman mil laberintos
sobre alcatifas de flores,
que en los *vientos fugitivos*,
hechos pebetes, te ofrecen
olorosos sacrificios.

Lisbella: Redimirme de sol quiero
entre sus sauces y mirtos;
siéntate, Laura.

Laura: Señora...

Tiéndese un tafetán y siéntese Lisbella.

Como se ve, el tafetán en esta obra de Claramonte no se refiere a un estandarte, sino a un elemento escenográfico. Estamos en un entorno cortesano, en donde tenemos 'alcatifas de flores', es decir, 'alfombras de flores', y en donde se usan vocablos y metáforas habituales en *El condenado por desconfiado*.

En el caso de *Deste agua no beberé* reaparece el diminutivo 'arroyuelo', del mismo modo que el diminutivo 'pajarillo' aparece también en *El inobediente*², en *El secreto en la mujer*³ y en otras obras de más difícil acceso, al no estar editadas después del siglo XVII:

Siéntate un poco, señor
en la margen cristalina
deste arroyuelo. (vv. 31-33)

Así, frente al uso 'arroyo', que Campbell localiza en Tirso en *La mujer que manda en casa* y en *Los cigarrales de Toledo*), en el caso de Claramonte las ediciones de la BAE y Hernández Valcárcel ofrecían la posibilidad de encontrar exactamente 'arroyuelo', pero también

2.- 'Inocentes pajarillos/donde solo cantan grillos/ y si cantan, cantan pocos.' Tras estos versos aparece una redondilla con la misma metáfora del reloj desconcertado que conocemos del parlamento inicial del tercer acto del *Burlador de Sevilla*: «Quédate, reloj formado/ de malicia y los que están/ en ti a todas horas dan/ aunque estás desconcertado». En *El burlador* Batricio decía: «Celos, reloj de cuidados/ que a todas las horas dais/ tormentos con que matáis/ aunque estáis desconcertado». La misma redondilla aparece en boca de Juana Tenorio en la obra de Claramonte *Deste agua no beberé*: «Celos, reloj de cuidados/ que a todas las horas dais/ tormentos con que matáis/ aunque estáis desconcertados» (vv. 486-489).

3.- «y el celeste pajarillo/ que entre las estrellas anda» (p. 18).

‘tafetán’ en el sentido de ‘lienzo’ y en relación con la aurora y el entorno lírico que caracteriza *El condenado por desconfiado*.

En *Púsoseme el sol, salióme la luna*, que desarrolla otro tema procedente de las *Vitae Patrum*, la historia de Santa Teodora de Alejandría, Claramonte incluye una paráfrasis del salmo 130, en donde reencontramos la alfombra en el mismo entorno escenográfico de ‘márgenes del río o del ‘arroyuelo’’. El modelo estrófico para exponer esta mezcla de lirismo, arrepentimiento y preguntas directas al Señor, de raíz bíblica, es también la combinación de heptasílabos y endecasílabos en estrofa alirada o en estancias. La edición moderna de esta obra es de 1985 y su consulta habría sido un buen recurso para abordar problemas de construcción de *El condenado por desconfiado*, tanto en lo que atañe a la forma como al contenido. Este es el pasaje:

A tí, Señor, clamé de los profundos,
escucha la voz mía,
pues eres en dos mundos
dueño del breve y del eterno día,
donde el sol que le asombra
dilatado a mis pies sirve de alfombra
con bordado de estrellas,
pareciendo la luna plata en ellas..
No te llamo por mí, que mi pecado
soberano Dios mío,
de Sión me ha sacado
a llorar en las márgenes del río
mi cautiverio triste,
que un pecador en Babilonia asiste,
para que mi pecado,
si cometido mal, sea bien llorado.

El pasaje tiene interés porque, además de la coincidencia de léxico, de contenido doctrinal y de fuente bíblica, se está aludiendo al tema de los pecados de Babilonia, algo que está también en *El condenado por desconfiado*. En la parte doctrinal, la evidencia de que Claramonte introduce en sus obras paráfrasis y referencias a los *Salmos* avala la propuesta de atribución no sólo en el plano formal, sino también en el ámbito doctrinal o ideológico. En todo caso estamos aquí ante otro de los problemas de la propuesta de Y. Campbell en el orden metodológico, siempre en la perspectiva crítica inaugurada por Blanca de los Ríos. Así, dentro del discurso de Paulo, nos encontramos con una configuración lírica que desarrolla una idea dramática expresada a través de una secuencia de vocablos y expresada también escénicamente en un entorno visual que al espectador le refuerza el conflicto doctrinal por medio del decorado. Probablemente el deíctico ‘aquí’ está marcando la presencia escénica de un decorado pintado:

Aquí estos arroyuelos,
jirones de cristal en campo verde, 50
me quitan mis desvelos
y son causa a que de vos me acuerde.
¡Tal es el gran contento

que infunde al alma su sonoro acento!
 Aquí silvestres flores 55
 el fugitivo [viento] aromatizan.

El texto que transcribo es el de la edición Campbell, que sustituye el sintagma ‘fugitivo tiempo’ del original, por ‘fugitivo viento’, que en realidad es enmienda de Hartzzenbusch. En nota, la explicación para esta enmienda es un escueto: «P: *el fugitivo tiempo*. Sigo a los otros editores» (Campbell: 216). Lo justo sería precisar: «a los otros editores, excepto Rogers y López-Vázquez» y señalar que la enmienda es de Hartzzenbusch. Rogers, que mantiene el texto de P, explica que «*fugitivo tiempo* makes sense and may even be more expressive. The notion of giving fragrance to the fleeting hour is no more far-fetched than of fertilizing with colours in the following line». Parecería que la argumentación de Rogers para no seguir la enmienda de Hartzzenbusch es bastante sólida; sin embargo, el pasaje de la obra de Claramonte *De lo vivo a lo pintado* avala la enmienda de Hartzzenbusch: el entorno escénico es el mismo, y el sintagma ‘los vientos fugitivos’ es una variante sintáctica de orden del que propone Hartzzenbusch; de nuevo hay que recurrir a Claramonte, y no a Tirso, para sostener una enmienda. El ‘fugitivo viento’ se sustenta en ‘los vientos fugitivos’; el CORDE no registra ningún uso de este sintagma, porque precisamente no incluye esta obra de Claramonte dentro de su acervo general de obras. Tampoco anota Campbell algo que hubiera sido muy deseable aclarar: el verso 52 es un verso incorrecto como endecasílabo. En la edición de Ciriraco Morón se restituye la medida por el procedimiento de alterar el orden ‘y son causa y causa son’, con lo que reaparece el endecasílabo con acentos en 2º, 4º y 8ª, que es el modelo alternante al más habitual de endecasílabo con acento en sexta. El verso de P, editado por Campbell, tiene sólo diez sílabas, salvo que se introduzca un hiato muy forzado entre ‘causa’ y ‘a’, pero en ese caso no aparece el acento en cuarta, necesario para el esquema acentual del endecasílabo en 4ª y 8ª. Se requería una nota para explicar el problema de métrica del verso y, si es el caso, proponer alguna enmienda alternativa a la que ofrece Morón.

Pero volvamos al problema, de índole estética y crítica, de este pasaje. La imagen del arroyuelo discurriendo por el campo se sustenta en la metáfora ‘jirones de cristal’, en tanto que el agua es cristalina y su itinerario campestre provoca un ‘jirón’ en la ‘alfombra verde’. La imagen visual se completa con la imagen sinestésica del ‘fugitivo tiempo’ aromatizado por las silvestres flores. Incluye, como eje sinestésico, tanto el olor (‘aromatizan’) relacionado con las ‘silvestres flores’, como el oído (‘sonoro acento’) provocado por el ‘murmullo’ de la corriente. De hecho, en otra obra de Claramonte, *El inobediente*, donde se desarrolla la historia de Jonás en Nínive, aparece de forma muy explícita en qué consiste la ‘sonoridad’ del arroyuelo: «pues las blancas / guijas se ven como dientes / por donde las aguas hablan» (fol. 167. v.). El pasaje contiene además otra de las imágenes de *El condenado por desconfiado*: «haciendo al sol la salva» (v. 9), que en *El inobediente* vemos en «haced salva y alegrías» (fol. 174 v.) y en *El secreto en la mujer*: «No hay, con regalada salva, / cielo de rosas turquíes, / con follajes carmesíes / entre las perlas del alba» (10a).

Aparece también el adjetivo ‘silvestre’, que en *El condenado* se usa para «silvestres flores» (v. 55) y en *El inobediente* para adjetivar a los árboles: «y sustento los árboles silvestres» (fol. 176 v.). Así pues, además de la imagen sinestésica del ‘agua murmuradora’

gracias a las 'guijas' por donde va corriendo, tenemos el adjetivo 'silvestres' y la expresión 'hacer la salva'. Parecen bastantes coincidencias de estilo como para indagar en los textos de Claramonte antes de editar *El condenado por desconfiado* a nombre de Tirso.

Ese pasaje inicial de la obra propone una configuración sinestésica apoyada en un microsistema léxico muy claro {arroyuelo, cristalino, flores, sonoro, fugitivo}. Probablemente el adjetivo 'cristalino' sea importante, porque reaparece en el texto de *El condenado* por dos veces: en la primera secuencia, en boca del propio Paulo, que se pregunta si Dios le permitirá acceder al «sagrado alcázar cristalino» (v. 187) y más adelante, en la segunda jornada al hablar de «globo cristalino' (v. 1414). En el discurso inicial de Paulo la metáfora se propone a través del sintagma: cuando el alba/ cubre las esmeraldas de cristales» (vv. 7-8).

El uso del adjetivo 'cristalino' resulta otro buen índice de atribución porque remite al 'globo cristalino' como una imagen del mundo. Para ese verso Campbell propone una erudita nota a pie de página basada en una aproximación al vocablo 'globo' que, en efecto, aparece en varias obras de Tirso. Veamos la cita:

v. 1414: *globo cristalino*: se refiere a la concepción aristotélico-ptolemaica de la composición del mundo en esferas cristalinas sólidas -idea compartida por Copérnico-, cuyo centro era la Tierra. Por eso se habla de que el ángel rompe las esferas. En la octava esfera se encontraban las estrellas fijas. Afirma Clodio: «ha puesto el cielo en tu mano/ la esfera y globo romano», *El árbol de mejor fruto*, O, I, vv. 580-581. Cloro dice a Irene: «Para coronar tu frente/ la esfera del sol quisiera/ heredar.», *ibid.*, II, vv. 483-485. El Príncipe expresa: «Y si mira a luces claras/ ese rutilante Febo/ que desde la esfera cuarta/ hace diáfanos los aires/ con sus madejas doradas», *La joya de las montañas*, *ibid.*, I, vv. 877.881. Afirma Enrique: «y el supremo chapitel/ cercan planetas que son/ arcos errantes», *Cautela contra cautela*, C, I, IX, p. 505. Don Gabriel dice: «guarnezca, constelación/ del globo celeste el cinto/ tachonado de oro eterno/ que al sol adorne el camino», *Amar por señas*, *ibid.*, I, XVIII, p. 468.

Queda claro en esta nota de Campbell que Tirso no utiliza en ninguna obra el sintagma 'globo cristalino'; queda también claro que la estudiosa mexicana cree que *Cautela contra cautela* es obra de Tirso, cuando está documentalmente probado que es de Mira de Amescua y como tal se ha editado en las *Obras completas* de este autor, publicadas por la Universidad de Granada bajo la dirección de Agustín de la Granja. *Cautela contra cautela*, al igual que *El condenado por desconfiado* se publicó en la *Parte segunda*, de 1635. Ese volumen del que el propio Tirso afirma que contiene sólo cuatro obras suyas.

En cuanto a la nota a pie de página habría que precisar que Tirso, en sus obras, utiliza 'globo' habitualmente sin adjetivación, pero cuando lo adjetiva usa sólo 'globo romano' y 'globo celeste', no 'globo cristalino'. Sin embargo el adjetivo 'cristalino', que es lo realmente llamativo aquí (y en este sentido la nota erudita de Campbell es relevante para aclarar el sentido, aunque no lo sea para la atribución) sí lo utiliza Claramonte, que con el sintagma 'gigante cristalino' se refiere al mundo, que está movido por el amor, conforme a la siguiente cita de la comedia histórica de capa y espada *De Alcalá a Madrid*:

Alma es Amor del mundo, pues no hay cosa
viviente sin su espíritu divino:

él mueve este *gigante cristalino*
 en dulce unión y en concordancia hermosa.

Es el primer cuarteto de uno de los sonetos incluidos en la obra, cuyo protagonista es Gonzalo Fernández de Córdoba. Parece claro que 'gigante cristalino' está tomado en el mismo sentido que 'globo cristalino' en *El condenado por desconfiado*. De hecho el adjetivo 'cristalino' es muy característico de Claramonte. En esa misma obra encontramos: «a su margen cristalino/ en cortesías de perlas/ te está convidando el río». Y en la *Letanía moral*, que tiene aprobaciones desde diciembre de 1610, encontramos la expresión exacta que se usa en el pasaje de Paulo: «Volad, pluma, sin recelos,/ al alcázar cristalino» (p. 149). El poema está dedicado al evangelista San Marcos y no hay la menor duda de que el 'alcázar cristalino' es el Cielo, como lo confirma la referencia al arcángel San Miguel: «Miguel, en su alcázar santo» (p. 33).

El gracioso, el haz y el borrico

La primera aparición de Pedrisco, el gracioso que acompaña a Paulo en su retiro eremítico, es especialmente llamativa. La acotación dice: *Sale Pedrisco con un haz de yerba*. Y esta aparición, cargado con un haz, lo asemeja a una bestia de carga, concretamente a un borrico. Así los dos primeros versos de su parlamento son: «Como si fuera borrico/ vengo de yerba cargado». La anotación a pie de página que introduce Campbell es, sin duda, pertinente: «El gracioso Risel dice a Floriso: «Vuesasté se harte de hierba,/ pues es verde la esperanza/ y serálo de las bestias», *El laberinto de Creta, Autos, II*, vv. 1187-1189» (Campbell:62). En este nuevo escolio no se compara al gracioso con un 'borrico', pero sí se usa, referido a su amo, el término 'bestia'. En las notas al texto, al final de su edición, Campbell recuerda que en *La villana de la Sagra*, Carrasco usa el término: «Yo, señores, soy borrico,/ y me he de echar con la carga». Si Ysla Campbell hubiera cotejado tan sólo una obra de Claramonte, *El Tao de San Antón*, habría encontrado un pasaje similar, donde Aurelio y Panuflo, penitentes junto a san Pablo ermitaño, entran en escena con sendos haces de leña y ambos se comparan con bestias y más concretamente, con un borrico:

Viene Aurelio del monte con un haz de leña y Panuflo con otro detrás de él:

AURELIO: *Bestia* me hizo mi pecado
 y el *haz* no me da molestia
 porque, después que soy *bestia*,
 parezco muy bien cargado.
 PANUFLO: Yo también, que al *haz* me aplico
 y si hecho una *bestia* estoy,
 y tras otra bestia voy,
 seré mi padre, *borrico*.

La anotación del pasaje homólogo en *La villana de la Sagra* de Tirso, debería de haberse completado con esta otra de *El Tao de San Antón*, de Claramonte, para hacer ver que en la broma sobre el haz y el borrico, común a ambos autores, en el caso de Claramonte hay también una homología escénica que no hay en Tirso. Tirso menciona 'bestia' y 'borrico' en una réplica, pero esa réplica no tiene soporte escénico; Claramonte sitúa la réplica en

el mismo entorno escenográfico que vemos en *El condenado por desconfiado* y lo apoya con la repetición del vocablo 'haz'. De hecho, al igual que sucede con los 'arroyuelos' y los 'pajarillos', en la *Letanía Moral* ya había utilizado el vocablo 'hazecillo'. Pasajes similares hay en otras obras de Claramonte de ámbito eremítico, como *El gran rey de los desiertos*, *San Onofre*. Por un lado, el propio Onofre, acosado por el Demonio se enfrenta a él recordándole que «Yo me lavo en el cristal/ de este arroyo» (vv. 1372-3), con una evidente función simbólica sobre el valor purificador del agua del arroyo cristalino. Por otro lado, Plácida, que vive en el mismo entorno eremítico, establece con claridad el tema simbólico de la gracia a través del goce de la naturaleza como regalo divino:

¿Quién, Señor, no engrandece
vuestro divino nombre,
pues le ofrecéis al hombre
lo que apenas merece?
Cuando la yerba crece
la matizáis de olores:
estrella es de colores
y, si llega a cogellas,
por flores coge estrellas,
por rayos coge flores,
aunque en ellas se pierde
viendo el campo fingirse campo verde. (vv. 1394-1405)

c) Criterios verificables y modelos teóricos objetivos

Cuando F. Ruiz Ramón alude a que es necesario utilizar criterios verificables está proponiendo, sin duda, que los usos críticos que los editores utilizan se verifiquen. Es decir: que si se propone un 'escolio' para apoyar una atribución, se verifique si ese escolio corresponde a un *usus scribendi* del autor o es un uso general de varios dramaturgos. La edición Campbell, igual que otras ediciones recientes (Palomo, Prieto, Ángel R. Fernández...) omiten la aplicación de este criterio y se limitan a anotar a pie de página coincidencias léxicas, asumiendo que esas coincidencias demuestran la atribución. Ya hemos visto que la edición Morón (que corrige la antigua edición Morón-Adorno) cumple con el criterio de verificar comedias de Tirso. Lo que implica que considera sin resolver el problema de la autoría, aunque, en el caso de Morón, por un lado precisa que «Las rimas, el sistema de metáforas e imágenes y el modelo métrico de *El condenado* son más típicos de Claramonte que del fraile dramaturgo» (p. 17) y por otro lado expone las evidencias de construcción y significado que alejan esta obra de las auténticas de Tirso:

Otros argumentos corroboran por lo menos las diferencias entre esta obra y las auténticas del mercedario. Aquí sólo pueden enumerarse como hipótesis cuya prueba necesita mayor espacio. Los pasajes culteranos no tienen paralelo en Tirso. Son frecuentes en *El condenado* los ripios de versificación, que tampoco se encuentran en las obras auténticas; y en general, tratándose de un drama «teológico», Tirso hubiera introducido más reflexión y más sutileza. En consonancia con su obra genuina, hubiera dado un drama-texto, mientras aquí tenemos un drama-acción, más movimiento y espectáculo que teoría.

El condenado no dramatiza ni se relaciona con las sutiles diferencias de los jesuitas y dominicos sobre cómo actuaban el mérito de la persona y la gracia de Dios en la salvación; presenta la tesis elemental de que Dios salva al mayor pecador si se arrepiente en el último egundo de vida. (Morón: 17)

Dicho de otro modo: la dramaturgia de la obra es la de Claramonte, experto en el modelo drama-acción y teatro de espectáculo, no la de Tirso, más conceptual y reflexiva. Pero el problema principal es establecer eso que el propio Ciriaco Morón señala como ‘hipótesis cuya prueba necesita mayor espacio’, cuyo primer paso debe ser establecer criterios de verificabilidad. El modelo de ‘escolios’ de doña Blanca no cumple con esos criterios. En realidad seleccionar vocablos aislados no suele permitir encontrar índices fiables, cosa que sí sucede usando sintagmas o secuencias. Es el caso del sintagma de tres unidades léxicas ‘sagrado alcázar cristalino’ o el de dos unidades léxicas ‘fugitivo viento’. El primer sintagma se puede descomponer en dos distintos ‘sagrado alcázar’ y ‘alcázar cristalino’. El sintagma ‘alcázar cristalino’ lo registra el CORDE tan sólo una vez en el período 1610-1640 (años de producción literaria de Tirso), en la *Cristiada* de Bernardo de Balbuena. Hay que añadir el ejemplo de Claramonte en la *Letanía moral*. Por lo tanto hay sólo dos autores que lo usen y uno de ellos está implicado en la atribución del *Condenado por desconfiado*. En el caso de ‘viento fugitivo’ o ‘fugitivo viento’, variando en singular o en plural, el CORDE es todavía más determinante: no registra ningún caso. El que hemos detectado en Claramonte en *De lo vivo a lo pintado* no está recogido, ya que el CORDE sólo tiene en su acervo tres obras de Claramonte frente a las sesenta que tiene de Tirso. El CORDE incluye indistintamente obras de Tirso y atribuidas como *El burlador*, *El condenado*, *La ninfa del cielo* o *La venganza de Tamar*. Una primera precaución o filtro metodológico (el principio Morley-Bruerton) exige limitar el *usus scribendi* a las obras de autoría segura.

En todo caso, tanto ‘alcázar cristalino’, verificable en Balbuena y en Claramonte, como ‘viento fugitivo’ verificable en Claramonte, sí parecen cumplir con los requisitos que piden Ruiz Ramón y Ciriaco Morón, acotando el período de búsqueda a los treinta años de la vida activa de Tirso (1610-1640). Los datos escuetos confirman que Claramonte presenta los dos índices, Bernardo de Balbuena, uno y Tirso ninguno. Sin embargo se puede afinar algo más el uso que se encuentra en dos autores. Y del mismo modo que los vocablos aislados son poco demostrativos como índices de autoría, habría que proponer una fórmula clara para tener en cuenta tanto el número de unidades léxicas de las secuencias o sintagmas como el número de autores que la usan en un período dado. Esto nos daría un índice verificable de mayor exigencia teórica.

Esa fórmula, en su expresión más compleja, incluye dos principios matemáticos: el uso de una constante (el número e , usado en multitud de análisis, que en su expresión más habitual tiene el valor de $e=2,71828182$, pero que a efectos prácticos se puede redondear en 2,7) como base y el uso de un exponente $(n-1)$ que corresponde al número de unidades léxicas de la secuencia, menos uno. En el caso de los sintagmas o secuencias de dos unidades (‘viento fugitivo’, ‘alcázar cristalino’) la constante e se eleva al exponente 1, con lo que su valor aproximado es 2,7. La segunda parte de la fórmula permite diferenciar el valor de un índice (‘viento fugitivo’) que sólo usa un autor, de un índice (‘alcázar cristalino’) que usan dos autores. Consiste en multiplicar e ($=2,7$) por una fracción en donde el numerador corresponde al número de veces que un autor usa el índice y el denominador

al número de autores que lo usan. Si no hay ninguna fórmula de corrección eso hace que el valor del índice en 'alcázar cristalino' pase a ser 0,5 si cada autor la emplea una sola vez. Se trata simplemente de cuantificar el índice. De esta forma, en lo que atañe a esos dos índices, la cuantificación para Claramonte sería $2,7 + 1,85 (= 4,55)$; la de Balbuena: 1,85 y la de Tirso, cero. Al criterio de verificabilidad se le añade un criterio cuantitativo basado en el uso de una constante *e* modificada por las variables de frecuencia de uso en cada autor y de frecuencia de uso en un contingente de autores. Se trata de establecer un criterio fiable para evaluar el índice de atribución, criterio que tendrá tanto más valor cuantos más índices objetivos podamos integrar. Supongamos que somos capaces de detectar un conjunto de 10 índices verificables para un elenco de 5 autores (Claramonte, Tirso, Vélez de Guevara, Belmonte y Mira de Amescua). Supongamos también que se asume la hipótesis de que el autor del *Burlador* y el del *Condenado por desconfiado* es el mismo (como se ha venido sosteniendo tradicionalmente para Tirso). En ese caso podemos establecer que si de un conjunto de diez índices hay un autor que presenta al menos 8 (índice superior a la constante *e* elevada al cuadrado) mientras que todos los demás autores tienen menos de 3 índices, la diferencia es altamente significativa.

En cuanto a los índices fiables y verificables en *El burlador de Sevilla* hay al menos uno que parece evidente porque afecta a una conjetura 'ad hoc' elaborada para poder mantener la atribución a Tirso frente a las evidencias documentales contrarias. Se trata de la secuencia metafórica con la que comienza el célebre parlamento de Batricio al principio del tercer acto. En la *princeps* del *Burlador*, editada en Sevilla a nombre de Tirso, (aunque con falsa portada de Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630) la redondilla contiene varios errores de rima y de metro:

Celos, reloj y cuydado,
que a todas las horas days
tormentos con que matays,
aunque days desconcertados. (vv. 1784-7)

Esto es lo que imprime Francisco de Lyra en 1630, con error de rima 'cuydado/desconcertados', que implica una incongruencia semántica (celos: reloj y cuidado). En su edición de 1991 Ignacio Arellano corrige estos versos sustituyendo 'reloj y cuidado' por 'celos, reloj de cuidados», que rescata la rima, pero sin anotar a pie de página que está enmendando la *princeps* para rescatar la redondilla correcta. La opción de fray Luis Vázquez y de Antonio Prieto es más sorprendente, ya que enmiendan dos versos: 'reloj de cuidados' y 'dais desconcertado'. En este caso Prieto anota: «Leo *desconcertado*, en singular, de acuerdo con Vázquez, y no *desconcertados*, como la mayoría de las ediciones. (Prieto: 63). Sin embargo al enmendar 'reloj de cuidados' la segunda enmienda nos vuelve a proponer un verso con rima errónea.

El problema crítico se suele resolver acudiendo a la redondilla correcta de la obra de Claramonte *Deste agua no beberé*, en donde Juana Tenorio empieza su discurso así:

Celos, reloj de cuidados,
que a todas las horas dais
tormentos con que matáis
aunque estéis desconcertados.

El hecho de que Claramonte tenga en una de sus obras una redondilla casi idéntica a la redondilla defectuosa del *Burlador* no tiene una explicación fácil, fuera de admitir que el autor de ambas obras es el mismo. La alambicada propuesta de algunos críticos para salvar esto se basa en lo siguiente: Tirso habría escrito *El burlador*, luego le habría vendido la comedia a Claramonte, que habría aprovechado los nombres de Juan Tenorio y Diego Tenorio, más la criada Tisbea, y además de ello habría copiado la redondilla correctamente para ponerla en boca de Juana Tenorio. Se trata de una 'conjetura ad hoc' para poder mantener la atribución a Tirso, frente a la hipótesis más sencilla, de admitir que ambas comedias son obra del mismo autor, que simplemente repite algo que ya ha utilizado anteriormente, costumbre muy habitual entre los dramaturgos de la época y endémica en Calderón. Otra posible conjetura 'ad hoc' que también se ha propuesto sería que el cajista de la imprenta de Francisco de Lyra habría trasladado la redondilla de *Deste agua no beberé* al componer el folio de *El burlador de Sevilla*. En este caso habría que preguntarse cómo es posible que el cajista de Lyra traslade una redondilla alterando la sintaxis y la rima.

Hay un argumento que refuerza la hipótesis de que ambas obras son de Andrés de Claramonte. En la *Letanía Moral*, con aprobaciones en diciembre de 1612, varios años anterior al estreno de *Tan largo me lo fiáis* en 1617, Claramonte ya había utilizado la misma metáfora del reloj usando el mismo participio 'desconcertado': «Quédate, reloj, formado/ de malicia, y los que están/ en ti a todas horas dan/ aunque estáis desconcertado'. En este caso la rima es en singular 'reloj formado/desconcertado'. En *Deste agua no beberé* y en *El burlador de Sevilla*, hay una ampliación metafórica: el reloj desconcertado es imagen de los celos y, en consecuencia los 'celos' son 'reloj de cuidados.' 'Cuidados' en el sentido de 'preocupaciones' causadas por los celos.

Se podría pensar que tal vez esta imagen es muy frecuente y es común en los dramaturgos de la época por lo que no tiene mayor importancia que la use Claramonte en dos ocasiones. Sin embargo el rastreo en el CORDE del adjetivo 'desconcertado/s' resulta muy interesante. Este adjetivo, ni en singular, ni en plural, no aparece registrado en ninguna obra de Tirso (fecha de búsqueda: 15/08/2016) y tampoco aparece registrado en ninguna obra de Vélez de Guevara ni de Luis de Belmonte. A cambio sí se registra, una sola vez, en Mira de Amescua, en la comedia *El conde Alarcos*: «Reloj es desconcertado/ Blanca en sus acciones ya». Así pues, aplicando la fórmula anterior, el elenco de cinco autores (Claramonte, Vélez, Tirso, Belmonte y Mira de Amescua) nos da que [reloj [desconcertado]], que es núcleo de la metáfora [celos: reloj de cuidados: desconcertados], aparece en Mira de Amescua, una vez, y en Claramonte, dos veces. El índice de autoría es 'reloj [...] desconcertado' (dos vocablos, con posibilidad de expansión metafórica para 'reloj'. El valor indicial para Claramonte es 2,7 (2 usos dividido entre dos autores que lo usan) y el valor para Mira de Amescua es 1,85 (un uso dividido entre dos autores).

De esta forma, el conjunto de los tres índices 'fugitivo viento', 'alcázar cristalino' y 'reloj desconcertado' arroja un valor de 7,25 para Claramonte, de 1,85 para Balbuena y Mira de Amescua y de cero para Tirso, Vélez y Belmonte. Dado que un conjunto de tres índices empieza a ser un microsistema relevante para la atribución, y que se han usado los criterios de verificabilidad y de cuantificación, la atribución de *El burlador* y de *El condenado* a Claramonte, y no a Tirso, reposa en criterios objetivos y verificables. La atribución de ambas obras a Tirso procede de un sistema de conjeturas 'ad hoc', convicciones previas y

hermenéutica doctrinal sobre los supuestos contenidos teológicos que, como hemos visto en el párrafo de Ciriaco Morón, no todos los estudiosos comparten.

d) Elementos de construcción y dramaturgia en los niveles macroestructural y microestructural

La dramaturgia de una obra consiste en un plan general sobre cómo tratar los personajes, las escenas y las réplicas de cada personaje en función de los conflictos que viven. Las características de la dramaturgia de un autor tienen que ver con su concepción de la escena, de la exposición de los conflictos, de la escenografía y de los elementos dramáticos de la historia. El plan es general en tanto que afecta por igual a diseñar la forma de resolver los soliloquios, los monólogos, los diálogos entre dos o más personajes y cómo construir las resoluciones de cada acto o jornada y de la obra en su final. En este sentido la 'dramaturgia de los celos' que vemos en el monólogo inicial de Batricio la reencontramos en varias obras de Claramonte.

Batricio, solo en escena, se crea un interlocutor, los celos, y habla con él a lo largo de 14 redondillas. Las tres primeras redondillas (corrigiendo los errores transmitidos por la compañía de Roque de Figueroa) dejan claro ese principio dramático.

Celos, reloj de cuidados
que a todas las horas dais
tormentos con que matáis,
aunque dais desconcertados;
celos, del vivir desprecios
;con qué ignorancias nacéis,
pues todo lo que tenéis
de ricos, tenéis de necios!
Dejadme de atormentar,
pues es cosa tan sabida,
que cuando Amor me da vida
la muerte me queréis dar.

Se trata de una forma de explotar las cualidades histriónicas del actor para comunicar con el público; los celos son algo invisible, algo interior, pero que se puede 'manifestar' teatralmente por medio del diálogo 'in absentia'. La misma situación de Batricio la vemos en Juana Tenorio en su entrada en escena en *De este agua no beberé*:

Celos, reloj de cuidados
que a todas las horas dais
tormentos con que matáis,
aunque estéis desconcertados.
Gutierre Alfonso Solís
muchos años me sirvió
y la palabra me dio:
¿cómo no se la pedís?

La dramaturgia es la misma para ambas obras: el personaje se dirige a los celos («dejadme de atormentar», «¿cómo no se la pedís?») y su diálogo los evoca ante el espectador.

Otro tanto sucede en *De Alcalá a Madrid*. En este caso el personaje es don Alonso de Aguilar, hermano de Gonzalo Fernández de Córdoba:

Celos, que sois quien, sin ser,
sois ser que en el ser no cabe
y nadie lo que sois sabe
siendo cuanto queréis ser,
¿de qué enigma os deriváis,
de qué espíritu violento
que con lisonjas de viento
entre las flores matáis?
¿qué infierno os pare, qué airada
estrella os infunde espanto
y quién os hace ser tanto
si lo sois, no siendo nada?
Si sois una acción incierta
¿cómo acreditáis desvelos?
¿Cómo no vais, si sois celos,
con la cara descubierta?

Una de las estrategias de composición del personaje implica esa capacidad histriónica para hacer evocar a un interlocutor que no se encuentra en escena, indistintamente si el personaje es masculino o femenino. En *El secreto en la mujer*, el parlamento de Clavela, una vez que se ha ido Lelio, su marido, nos vuelve a proponer el mismo modelo de ‘dramaturgia de los celos’:

Del loco aborrecimiento
eres y soy, él te cría,
vives en la fantasía,
naces en el pensamiento
y mueres en la memoria
con tormentos y recelos,
y dante vida los celos,
que está en su infierno tu gloria.
¿No es bueno, tirano Amor,
que a tener celos comienzo?
De decirlo me avergüenzo,
pero cuando su rigor
se escapa entre los humanos,
que en rigor bárbaro y fuerte,
dicen todos que la muerte
y los celos son hermanos.

Probablemente esta dramaturgia de los celos está acompañada de una gestualización y una dicción de corte expresionista, manifestada por la gran cantidad de preguntas, que requieren una entonación interrogativa muy marcada y tal vez *in crescendo* a medida que se acumulan las preguntas, y por otra parte, debido a la insistencia en acumular sustantivos como ‘infierno, tormentos, rigor’ y la repetición constante de ‘celos’, sustantivo que designa a la vez al interlocutor ficticio y al estado de ánimo. Junto a estas coincidencias,

léxicas e histriónicas, conviene señalar el tono coloquial que implica el uso de la fórmula «¿No es bueno, tirano Amor, que...?». Es exactamente la misma fórmula que usa Batricio cuando critica la actitud de Don Juan en ese monólogo: «¿No es bueno que se sentó / a cenar con mi mujer / y a mí en el plato meter / la mano no me dejó?». La fórmula coloquial corresponde al actual y castizo «¿No te fastidia que...?»

Como se ve, la introducción de obras de Claramonte para explicar la dramaturgia del *Burlador de Sevilla* va en el mismo sentido que la verificación de unidades de estilo en el nivel de los sintagmas. Hay, en todo caso, otro nivel más general, relacionado con el planteamiento decimonónico del análisis de fuentes, que en el caso del *Condenado por desconfiado* resulta interesante. Todos los editores de la obra han hecho ver que el tema general del pecador que se salva y el beato que se condena tiene que ver con una leyenda oriental rescatada por don Ramón Menéndez Pidal y probablemente transmitida a Europa a través de los relatos árabes; un escueto resumen lo ofrece la propia Ysla Campbell, recordando que también la leyenda de San Pafnucio en las *Vitae Patrum* alude a un motivo similar:

Respecto a las fuentes, Menéndez Pidal descubrió la tradición del tema de *El condenado* en un poema hindú del *Mahabharata* —que tuvo versiones entre los hebreos y los árabes—, donde un prepotente brahmán se salva del infierno. En las *Vitae Patrum* figura la leyenda del monje san Pafnucio, quien le pidió a Dios que le dijera a qué ángel se parecía. Se le respondió que a un músico callejero de vida disipada, pero que había hecho un par de buenas obras.

La fuente posible detectada por Menéndez Pidal está en la colectánea *El Gulistán*, del escritor persa Sa'adí, y en Europa se conoce una traducción francesa de 1634, fecha muy cercana a la primera edición conocida del *Condenado* (la *suelta* K, fechable en 1629). No obstante la fama europea de este breve relato la adquirirá a través de la fábula de La Fontaine en su *Livre XI*. El escueto resumen que propone Ysla Campbell resulta, cuando menos desconcertante. La leyenda o fábula tiene interés porque relata cómo un durmiente sueña que un visir habita en los campos Elíseos, es decir, en el Cielo, mientras un ermitaño está condenado al infierno y rodeado por las llamas eternas. Una vez despierto, pregunta por la explicación de tan raro sueño y el intérprete de sueños le dice, según el texto de La Fontaine: «Pendant l'humain séjour, / Ce vizir quelquefois cherchait la solitude; / cet ermite au vizir allait faire sa cour». El tema, muy genérico, incluye la idea de que el que se condena es un ermitaño que no siempre cumplió sus deberes. Se puede asumir que el ermitaño Paulo puede provenir de este relato hindú, aunque el visir es difícilmente asimilable a Enrico, rufo y valentón que tiene como punto a su favor la devoción por su padre. Del mismo modo, la historia de San Pafnucio, traducida íntegra del texto de las *Vitae Patrum* (Rosweyde, Amberes, Plantino, 1615) en la edición López-Vázquez (Madrid Cátedra, 2008) sí contiene un elemento dramático esencial en la construcción del *Condenado*: al ermitaño Pafnucio se le revela que en la ciudad vive alguien que es el más parecido a él y Pafnucio marcha a la ciudad, encontrándose con un hombre de mala vida. Ese es el tema de Paulo dejando su vida de ermitaño y yendo a la vida pecaminosa de Nápoles, donde se encuentra a Enrico. Pero la verdadera importancia no está en esta interesante coincidencia, sino en que en las *Vitae Patrum* de H. Rosweyde, compendio escrito en latín y publicado en 1615, se encuentran también las historias de San Antón, de San Onofre y de Santa Teodora de Alejandría,

que son la base de las tres obras de Claramonte⁴ *El Tao de San Antón*, *El gran rey de los desiertos* y *Púsoseme el sol, salíome la luna*. Obras que contienen varias coincidencias y homologías importantes con *El condenado*. En el caso de *El gran rey de los desiertos* conocemos la fecha de su estreno en Sevilla, en junio de 1620, por lo que parece razonable pensar que las otras dos, más arcaicas de estructura métrica, son anteriores. La tipología métrica de *El condenado por desconfiado* es, en cambio, más moderna que la de *El Tao de San Antón*, pero más arcaica que la de *El gran rey de los desiertos*. Dado que en los últimos versos se dice que la historia «en la *Vida de los Padres* podrá fácilmente hallarlo», parece sensato proponer como fecha de composición el período 1615-1620. Y en el caso de *El Tao de San Antón* encontramos elementos de composición en lo que atañe a la microestructura (escenas, réplicas y personajes) que resultan homólogas de las de *El condenado*. Empezaremos por los personajes y en primer lugar, el Demonio, verdadero motor de la acción en las tres comedias hagiográficas de Claramonte y en *El condenado por desconfiado*.

La importancia teatral del Demonio en *El condenado por desconfiado* y su escasísima anecdótica presencia en obras auténticas de Tirso es un sólido argumento en contra de la atribución al mercedario. En este sentido es difícil asumir la observación de Ysla Campbell de que «es oportuno reconsiderar la idea de que en los textos de Tirso no aparece la figura del Demonio, pues se encuentra en *El colmenero divino*, *La madrina del cielo*, *Condesa bandolera* o la *Santa Juana* (primera parte)» (Campbell: 13).

Creo que, en efecto, es oportuno reconsiderar la idea de la presencia anecdótica del Demonio en textos de Tirso y, sin duda, es oportuno afinar los criterios metodológicos con los que se defiende esa existencia. De las cuatro obras mencionadas por Campbell hay que excluir *La Condesa bandolera*, que no es otra que *La ninfa del cielo*, obra de Vélez editada a nombre de Tirso a partir del siglo XIX. En cuanto a la primera parte de la *Santa Juana*, no hay ningún demonio, sino una niña poseída por el demonio, a la que la Santa libera de la posesión adelantándose a las propuestas de William Peter Blatty y al personaje tan sugestivamente creado en la pantalla por Max von Sydow. Una niña poseída por el demonio no es el personaje del demonio, que tiene una función dramática muy distinta. Y de los dos autos sacramentales que cita Campbell, tan sólo en uno de ellos aparece el Demonio, de forma muy esporádica, con un total de 60 versos entre todas sus réplicas y apareciendo en escena ya muy avanzado el *auto*; es decir, fuera del planteamiento dramático, mientras que en *El condenado por desconfiado* el Demonio aparece desde la primera secuencia dramática (tercera escena) y es el motor del drama al escenificar el engaño al ermitaño Paulo disfrazado de ángel. La diferencia de la dramaturgia de Tirso y la de Claramonte respecto al *Condenado por desconfiado* se ve muy clara comparando la función del demonio en la única obra en que aparece en Tirso con las dos obras de Claramonte que tratan también de tentaciones diabólicas a eremitas de la Tebaida: *El Tao de San Antón* y *El gran rey de los desiertos*.

Empecemos por *El Tao de San Antón*, en donde Luzbel tienta, en distintos grados, a cuatro eremitas: San Pablo, San Antón, el monje Anacleto y el monje Aurelio, antiguo rufián arrepentido. Luzbel aparece en las tres jornadas de la obra, en algunos casos con una escenografía suntuosa, y aparece como motor de la obra de manera que las cuatro tenta-

4.- El nivel de conocimiento de la lengua latina en Claramonte es lo suficientemente elevado como para permitirle escribir poesías en esa lengua, tanto en dísticos pareados como siguiendo la fórmula de la quintilla cruzada: ababa. Están en la *Letanía moral*, cuyo prólogo alterna en el uso del latín y el castellano.

- b) *Onofre*: Sentarme a la mesa quiero,
que este arroyuelo me está
de mil perlas componiendo.
- c) *Cantan*: *Unos le quitan los platos,
y otros, del claro arroyuelo,
cristal le dan en cristal
que del sol se está riendo.* (vv. 923-925)
- d) *Panuncio*: el arroyuelo lisonjero
mediré hasta la cumbre
de su parda y caduca pesadumbre. (vv. 1772-4)
- e) *Panuncio*: Después que esta aspereza
habito, solo como una corteza
de una manzana que el Cielo
me da por el cristal de este arroyuelo. (vv. 1989-91)
- f) el cristal de este arroyo, que contigo,
en cláusulas divinas
a Dios le da alabanzas cristalinas. (vv. 1963-5)

El 'arroyo' o 'arroyuelo' es un elemento escenográfico necesario para la acción dramática y el efecto escénico está perfectamente marcado en la acotación: «*Viene por un arroyo la cáscara de la manzana*». Por otra parte, en la primera intervención de Eudipo se usa precisamente un término de pintura: 'visos'. En lo que atañe a la forma estrófica que usa Panuncio para describir el entorno escenográfico, al comienzo de la tercera jornada, es la misma que usa Paulo al comienzo de *El condenado*: la sextina alirada, que parece ser la forma privilegiada para expresar el lirismo místico ante la naturaleza como don divino: el 'racimo de luz' de la salida del sol y el 'monte de esplendor que gime ardiendo' apuntan, de nuevo, a la descripción de la apariencia en torno al 'arroyuelo' o 'arroyo manso'. Probablemente la razón de usar esta forma métrica está en que es la que se suele utilizar para la traducción de los *Salmos*:

Sale Panuncio solo

Panuncio: Ya el sol, partiendo el día,
un racimo de luz está fingiendo,
y en átomos rocía
el monte de esplendor, que gime ardiendo
por bocas desiguales
de robustos y fieros pedernales.
Reloj es que me llama
al refitorio de este 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 le 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 gusano.

Volviendo a la figura del demonio, que aparece en hábito de hombre para tentar al eremita, la escena de presentación del personaje nos muestra el mismo tipo de obsesión diabólica por conseguir perder al santo por medio de las tentaciones. En este caso la tentación es a San Onofre y se lleva a cabo por medio de la mentira calculada, tratando de hacerse pasar por emisario divino, como en el caso de Paulo en *El condenado*:

Vase, y sale el demonio, y cuatro o cinco con fuentes de plata y jarros y toallas y una púrpura y un espejo:

Demonio: Infierno, en tantos años
 ¿de qué sirven mis mágicas y engaños?
 ¿No soy sabiduría?
 ¿No soy estrella al rosicler del día?
 Pues ¿cómo un hombre temo
 y estos peñascos no consumo y quemo?
 Traje humano he tomado
 para poder venir más disfrazado.
 Quiero, cuando recuerde,
 que esta robusta pesadumbre verde
 sacro palacio sea,
 donde de Egipto las grandezas vea.
 Con mi gran sutileza
 la corona le he puesto en la cabeza.
 Vengarme tengo presto.
 ¡Onofre!

Sale San Onofre con la corona en la cabeza.

Onofre: ¿Quién me llama? ¡Ay, Dios! ¿Qué es esto?

Demonio: Es tu alcázar famoso.

Todos: Danos tus pies, monarca poderoso.

Demonio: ¿De qué, señor, te asombras?
 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 agradecido.

Onofre: ¿Cómo? ¿Yo? ¿Cuándo? ¿Ahora?

Demonio: Esta es tu patria, un tiempo vencedora
 y en tu ausencia vencida,
 de tantas tiranías afligida,
 que en este desconsuelo
 quiso premiar sus lágrimas el Cielo:

dadle al rey alabanzas
 en himnos dulces y en corteses danzas. (vv. 1332-1363)

Al final Onofre vence la tentación y les espeta a la cohorte de disfrazados demonios: «Fieros, ya os he conocido». Así pues, la función dramática del Demonio, llámese Luzbel, Demonio o Angelio, como en *El esclavo del demonio*, consiste en disfrazarse, en urdir trampas lógicas, en tentar por diversos medios y en establecer una estrategia de acoso que, si es posible, lleve al eremita (Paulo, Aurelio) a la desesperación. Y dentro de esa estrategia dramática es esencial ocultar su identidad e inducir al desánimo al oponente acosado introduciendo la idea clave de que basta con un único pecado para condenarse. Sin embargo la dramaturgia del autor contrarresta la del demonio, al hacer ver que bandoleros y asesinos como Enrico o como Aurelio sí pueden salvarse si confían, mientras que Paulo se condena porque no confía. Quien va al infierno y se condena lo hace por sus actos.

Dentro de esta estrategia dramática la escenografía cumple una función y el discurso teatral de cada personaje se ajusta a esa idea dramática, expresada en réplicas breves o largas.

e) el ámbito cristalino, análisis cualitativo y cuantitativo

Desde la intervención inicial de Paulo el uso del entramado léxico {cristal, cristales, cristalino}, es decir, una configuración lexical restringida, se consituye en un eje metafórico en donde el imaginario lírico enlaza esa microestructura con un entorno vegetal que incluye sustantivos directos (jarales, selva, yerba, retama, arroyuelos) o metafóricos (esmeraldas, tapete, felpa, alfombra, jirones). Esto no es casual ni está restringido al pasaje inicial de Paulo. En la obra hay no menos que doce palabras, en 11 segmentos textuales significativos, que culminan en las escenas finales del tercer acto. Creo que es importante hacer ver esto, porque ni Campbell, ni Prieto, ni Fernández han prestado atención a este aspecto, que parece corresponder al estilo del autor. Veamos:

- 1) Agora, cuando el alba
 cubre las esmeraldas de cristales (vv. 7-8)

La forma de expesar el tiempo y el espacio (el 'cronotopo') de la comedia es típicamente metafórica y gongorina. Gongorina porque 'cristal' es uno de los vocablos cuyo uso se le reprocha a Góngora como preciosismo neoclásico, y metafórica porque en la construcción 'el alba cubre de cristales las esmeraldas' lo que se está evocando son las gotas del rocío (cristales) mañanero sobre la hierba (esmeraldas). En cualquier caso, la influencia del Góngora de la *Fábula de Polifemo y Galatea* en esta microestructura cristalina, es demostrable. Entre el último verso de la octava XXIV y el primero de la octava XLV (v. 192 a v. 353) tenemos la siguiente secuencia lexical: { «al sonoro cristal, al cristal mudo», «La ninfa pues la sonora plata/bullir sintió del arroyuelo», «a un fresco sitial dosel umbroso», «Sobre una alfombra que imitara en vano», «fugitivo cristal, pomos de nieve», «Mas (cristalinos pámpanos sus brazos)». El conjunto léxico {cristal, arroyo, arroyuelo, umbroso, fugitivo, alfombra} está, íntegro, en los 60 primeros versos del monólogo de Paulo; el adjetivo cristalino está en la segunda escena de Paulo, antes de la entrada en escena del demonio.

Es posible que la metáfora sea meramente producto de la proyección de lo imaginario y se trate sólo de ‘huella de lectura’ del *Polifemo*, pero es más probable que haya un referente visual en la escenografía, ya que en el parlamento de Paulo (76 versos) abundan los deícticos: «salgo de aquesta cueva» (v. 13), «pirámides altos destas peñas» (v. 14), «salgo a ver este cielo» (v. 19), «aquesos tafetanes luminosos» (v. 22), «en aquestas selvas» (v. 42), «Aquí los pajarillos» (v. 43), «aquí estos arroyuelos» (v. 49), «aquí silvestres flores» (v. 55), «aquesta vega humilde» (58), «con estos regalos» (v. 61), «aquí pienso servirte» (v. 65), «aquí pienso seguirte» (v. 67), «en aqueste camino» (v. 73). Contando simplemente los deícticos de proximidad (‘aquí’, ‘este/a/s’, ‘aqueste/a/s’) tenemos un total de 13.

2) Aquí estos arroyuelos,
jirones de cristal en campo verde (vv. 49-50)

Los ‘arroyuelos’ son ‘jirones de cristal’ en el campo verde. La imagen es formal y cromática y la volveremos a encontrar al final de la obra en una adjetivación poderosa: «en este verde tapete/ jironado de cristal» (vv. 2603-4).

3) Aquí, al sonoro raudal
de un despeñado cristal (vv.117-118)

El ‘sonoro raudal de un despeñado cristal’ corresponde al ruido o murmullo (‘sonoro’) del agua (‘cristal’) que cae en cascada (‘despeñado cristal’), lo que refuerza la idea escenográfica de una *apariencia* que sustenta visualmente el texto del personaje y que probablemente corresponde a un elemento proxémico de la representación.

4) como este sueño dice, o he de verme
en el sagrado alcázar cristalino (vv.186-7)

El ‘sagrado alcázar’ es la morada celestial y probablemente el uso de ‘cristalino’ debe despertar asociaciones fonéticas con ‘cristiano’.

5) y yo, sacando el acero,
le metí cinco o seis veces
en el cristal de su pecho,
donde puertas de rubíes
en campos de cristal bellos
le dieron salida al alma (vv. 821-6)

Otra metáfora cromática, en que ‘rubíes’ alude a las gotas de sangre que salen del pecho una vez apuñalada la víctima. No se puede descartar que una de las dos ocurrencias de ‘cristal’ sea en realidad un error por atracción del contexto. La idea, de raigambre gongorina, de ‘dar salida al alma en campos de cristal’ parece más natural (dentro del preciosismo lírico) que la metaforización ‘pecho>cristal’. Los ‘campos de cristal’ y el ‘alcázar cristalino’ se refieren al ámbito celeste. Tal vez haya que leer ‘en el dosel de su pecho’, como aparece en algún auto sacramental de Valdivielso, conjeturando que ‘dosel’ ha sido sustituido por ‘cristal’ en un ejemplo clásico de asimilación progresiva en el plano lexical. ‘Dosel’ está también en el *Polifemo*: «dosel umbroso» (v. 310).

- 6) que aunque mis entrañas duras
de peña, al blanco cristal (vv. 1080-1)

La secuencia corresponde al discurso de Enrico, expuesto en quintillas alternantes (*aabba* y *ababa*) y las ‘entrañas duras,’ expresión realista, se amplía en una hipérbole basada en la proyección ‘entrañas de peña > riscos de pedernal.’

- 7) en este circunvecino
monte, el globo cristalino (vv. 1413-4)
- 8) en esa verde ribera,
de tantas fieras aprisco,
donde el cristal reverbera (vv. 1648-1650)
- 9) En los cristales no helados
las dos cabezas se vían (vv. 1668-9)
- 10) una rica guarnición
sobre tan falso cristal (vv. 1876-7)
- 11) En este verde tapete
jironado de cristal (vv. 2595-6)

En conjunto los usos del ámbito cristalino nos dan 8 usos del singular ‘cristal,’ 2 del plural ‘cristales’ y otros dos del adjetivo ‘cristalino.’ Parece que una conjetura solvente es pensar que, al menos en la primera secuencia y en la última, el entramado lexical y metafórico tiene que ver con la escenografía, es decir, las ‘apariencias’ que se usan en escena. Pero tampoco puede descartarse un substrato metafórico de tipo doctrinal, ya que la raíz CRIST- es común a ‘crist-al’ y a Crist-o, y un adjetivo como ‘cristalino’ es un anagrama supernumerario de ‘cristiano’ (sobra la -l-). La proximidad de ambos vocablos en los versos 187 (cristalino) y 209 (en el cristiano) sustenta esta sospecha.

En todo caso tenemos un uso de una docena de vocablos que reaparecen en las tres jornadas y que vienen asumidos indistintamente por Paulo, Pedrisco, el Demonio, Enrico, el pastorcillo...

Una vía de indagación interesante es el cotejo de uso de esa microestructura léxica en una obra de Tirso y otra de Claramonte, para comparar los distintos usos de este ámbito cristalino. Campbell ha insistido en sus notas a pie de página en la obra *El árbol del mejor fruto* (3219 versos en la edición de Pilar Palomo), obra muy interesante para cotejo, ya que está en la irreprochable *Parte Primera* (Sevilla, 1627) y conocemos una versión manuscrita muy completa fechada en 1621. Esto la hace muy adecuada para cotejar con *El gran rey de los desiertos*, obra de Claramonte de la que está documentado el estreno en Sevilla en junio de 1620, un año antes que el manuscrito de la obra tirsiana. Tienen, además, la ventaja de que la acción de ambas transcurre en el siglo IV. La diferencia apreciable es que frente a los 3219 versos de *El árbol*, esta de Claramonte nos ha sido transmitida por una *suelta* tardía de tan solo 2510 versos. Setecientos nueve versos menos.

El único ejemplo que aparece en los 3219 versos de *El árbol del mejor fruto* es un pasaje de la tercera jornada, vv. 464-5: «por donde corre en cristales/ el Cedrón, arroyo limpio». La obra es una de las más usadas por Ysla Campbell para buscar pasajes semejantes a otros

de *El condenado por desconfiado*. De hecho este pasaje en concreto lo anota como ejemplo de uso similar para el verso 50, añadiendo en la nota «Esta imagen vuelve a aparecer en varias ocasiones», refiriéndose al texto del *Condenado*, no al corpus de Tirso. En cuanto a la obra de Tirso, Campbell extracta también en nota el verso «En tus manos será rayo» (*Árbol*, v. 937) para relacionarlo con el verso «Rayo del mundo he de ser», dicho por Paulo al final de la primera jornada. No parece que sea este un ejemplo muy pertinente, ya que ‘rayo’ es término común, usado por todos los dramaturgos de la época.

Si el investigador se limita a extraer ejemplos sólo de obras de Tirso, sin cotejar con su uso en Claramonte o en Mira de Amescua, puede quedar satisfecho con estas dos coincidencias de ‘cristal’ y ‘rayo’. Sin embargo el rastreo en *El gran rey de los desiertos* resulta muy poco favorable para sostener la atribución tirsiana. En la obra de Claramonte aparece tanto ‘cristal’ como ‘cristalino’ y de forma bastante más abundante:

- 1) Ya estás en tierra. Los ojos
vuelve al campo cristalino. (vv. 9-10).

El ‘campo cristalino’ es el mar, que también aparece como ‘campo espumoso’: «en una nave que el mar/ quiso prestarle, piadoso,/ por cuyo campo espumoso/ a Grecia vino a arribar» (vv. 415-8)

- 2) Los limpios
cristales de este arroyuelo
que en la yerba fugitiva (98-100)
- 3) Unos le quitan los platos,
y otros, del claro arroyuelo,
cristal le dan en cristal
que del Sol se está riendo. (vv. 923-6)
- 4) Salgamos
a esos cristales» (vv. 1066-7)
- 5) mira el Cielo y el viento por cristales,
que aquí Dios te ha traído
de tanta penitencia agradecido (vv. 1353-5)
- 6) Yo me lavo en el cristal
de este arroyo, y luego en él
me compongo (vv. 1372-4)
- 7) abismo es de cristales,
que quebrado le envía
el viento transparente argentería (vv. 1450-2)
- 8) del mar, que en los montes habla
con voz de cristal rompido (vv. 1846-7)
- 9) el cristal de este arroyo, que contigo,
en cláusulas divinas
a Dios le da alabanzas cristalinas. (vv. 1963-5)

- 10) lo que me da el cristal, mi mayordomo (v. 1969)
- 11) que el Cielo
ma da por el cristal de este arroyuelo (vv. 1989-90)
- 12) mas después, por la corriente
de este arroyo cristalino (vv. 2162-3)
- 13) junto a un libre arroyo
que en cristal ensarta
perlas y abalorios (vv.2279-81)

Como se ve, pese a tener quinientos versos menos que *El condenado por desconfiado*, en esta obra de Claramonte el uso de la microestructura lexical {cristal, cristales, cristalino} es prácticamente la misma: 13 pasajes con un total de quince usos. Frente a un solo uso en *El árbol del mejor fruto*.

Esta abundancia de ámbito cristalino es típica de Claramonte, que en *Deste agua no beberé* (representado en 1617) usa 'cristal' 14 veces, 'cristales' 3 veces y 'cristalin-o/a/s' otras tres veces. Esta obra, al igual que *Púsoseme el sol, salíome la luna*, está en el elenco del CORDE, por lo que hubiera bastado una simple consulta a ese repertorio para confirmar esta notable discrepancia entre el estilo de Claramonte y el de Tirso. Esto parece darle la razón a Ciriaco Morón cuando sostiene que en la parte de estilo la obra corresponde a Claramonte y no a Tirso.

f) interpretación teológica y evangelización del texto

Es conocido el planteamiento, de tipo ideológico y doctrinal, sobre la hipotética relación de *El condenado por desconfiado* con la querrela teológica de finales del siglo XVI sobre el tema *De auxiliis*, que opone al jesuita Molina con el dominico Báñez. El origen de esta conjetura ideológica está en un artículo de Menéndez y Pelayo, que condiciona la literatura crítica posterior, de Vossler hasta el padre Rafael Hornedo o Mario Trubiano. Según esto, la obra la habría escrito Tirso, maestro en teología, para demostrar una cuestión teológica. Según Y. Campbell «La doctrina teológica de *El condenado* es muy clara: el hombre -hechura de Dios- se compone de cuerpo y alma, pero ambas son frágiles; fue dotado de libre albedrío, de tal suerte que camina hacia la condenación o la salvación.» (Campbell, p. 24). El punto de vista doctrinal de Campbell es, también, muy sencillo: «coincido con Menéndez Pidal, Spitzer y Vossler en que Tirso estaría más del lado del molinismo —lo que Rafael M^a Hornedo considera un desacierto— que del bañecianismo» (Campbell, p. 26).

La propuesta de interpretación teológica es una conjetura crítica que ciertamente no ayuda a esclarecer los puntos centrales del debate sobre la autoría y hasta puede ser que los enrarezca por el procedimiento de introducir creencias y convicciones personales derivadas del ámbito confesional. En todo caso la adopción de este punto de vista teológico por parte de Campbell produce en la edición una serie de añadidos doctrinales innecesarios :

En la réplica de Enrico (vv. 1819-21) «Si Dios ya sabe/ que soy tan gran pecador,/ ¿para qué?». Campbell introduce la siguiente nota a pie de página: «Esta idea puede relacionarse con el molinismo. Vid. n.v. 2725». La alusión al verso 2725 se refiere al parla-

mento del pastorcillo, en donde, hablando de su 'mayoral' dice «y cuando lo sepa/ (aunque ya lo sabe)» (vv. 2724-5).

El personaje del Pastorcillo tiene, sin duda, un componente doctrinal. Dado que no hay ningún personaje de estas características en ninguna obra tirsiana de autoría garantizada, Campbell recurre al pastorcillo de *La ninfa del Cielo*, atribuida a Tirso por Doña Blanca de los Ríos y editada a su nombre contra la evidencia documental del manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, en donde se atribuye a Vélez al final de cada una de las tres jornadas. Sobre este aspecto Ciriaco Morón ha apuntado lo siguiente: «El profesor Rodríguez señala paralelos entre nuestro drama teológico y la obra de Claramonte *El gran rey de los desiertos, San Onofre*. Los paralelos estructurales y el motivo del pastorcillo en los dos textos son argumentos fuertes en favor de la autoría de Claramonte» (Morón, pp. 16-17). Habría sido interesante que Campbell tuviera en cuenta este análisis de Ciriaco Morón y también que propusiera alguna obra auténtica de Tirso para cotejar entre el uso del pastorcillo en las obras de Claramonte y en *El Condenado por desconfiado* y, en función de elementos críticos objetivos, contrastase las observaciones de Rodríguez López-Vázquez y de Morón. Dado que en la edición Campbell esto se omite, parece conveniente volver a ocuparse de este punto crítico.

En *El condenado por desconfiado* el Pastorcillo aparece a mediados del segundo acto, tras una breve escena de Paulo con unos bandoleros, realizada por el tratamiento musical. Al terminar la escena anterior en quintillas, suena música en romance agudo en -ó, que va a dar la tonalidad lírica del diálogo entre el Pastorcillo y Paulo. El Pastorcillo, papel que debe representar un niño, se presenta tejiendo una corona de flores y explicando su personaje: «...creo en Dios/ a pies juntillas, y sé/ aunque rústico pastor,/ todos los diez mandamientos / preceptos que Dios nos dio» (vv. 1501-1505). La interpretación de Y. Campbell en nota a pie de página es que «la intervención del Pastorcillo se relaciona con el *Nuevo Testamento*. Cuando Jesús predicaba el Evangelio en las ciudades, sintió compasión por las multitudes «porque estaban desamparadas y dispersas, como ovejas que no tienen pastor». *Mateo* 9:36. «Bautizará a Constantino/ de Roma el sacro pastor», *El árbol del mejor fruto*, O, II, vv. 1096-1097)» (Campbell, p. 139).

La alusión a *El árbol del mejor fruto* tal vez no sea muy acertada, ya que 'el sacro pastor de Roma' es el Papa, y no 'un pastorcillo'. En cambio es posible que la relación con el pasaje del Evangelio de Mateo sí sea atinada, porque el propio Pastorcillo, que según su anterior réplica sólo conoce los diez mandamientos, luego, en su discurso romanceado le recuerda a Paulo que «Mateo, su coronista,/¿no fue también su ofensor?» (vv. 1574-5). Del mismo modo le recuerda también la vida previa como pecadores tanto de San Francisco de Asís (v. 1578) como de María Magdalena (v. 1587), de modo que este Pastorcillo conoce, en efecto, al menos el Evangelio de Mateo y algo de historia de la Iglesia. En todo caso, escénicamente, el papel lo representa un niño, seguramente con la idea dramática de exponer la sencillez del pensamiento cristiano básico y no las profundidades teológicas del moli-nismo y el bañecismo. El diálogo entre ambos es de una claridad rotunda:

PAULO.— ¿Y Dios ha de perdonar
 a un hombre que le ofendió

con obras y con palabras
y pensamientos?
PASTORCILLO.– ¿Pues no?
Aunque sus ofensas sean
más que átomos del sol
y que estrellas tiene el cielo
y rayos la luna dio,
y peces el mar salado
en sus cóncavos guardó,
es tal su misericordia
que con decirle al Señor
«Pequé, pequé» muchas veces,
le recibe al pecador
en sus amorosos brazos,
que en fin, hace como Dios. (vv. 1506-1521)

El pastorcillo es, obviamente, un actor niño. Se trata de un pastorcillo, no de un pastor y seguramente en la construcción imaginaria del personaje ha pesado la idea cristiana del Buen Pastor, pero también la idea teatral, necesaria, de disponer de un actor niño para ese papel. Es el caso de *El gran rey de los desiertos* en que hay la evidencia de un actor niño que representa el papel del hijo de Plácida y Ninforo, pero también representa el papel de Niño al final del primer acto:

Vase [*Panuncio*] y sale un niño de Pastorcico:

NIÑO: ¡Plácida, recuerda!
PLÁCIDA: ¡Ay, Dios!
¿Quién me llama?
NIÑO: Yo te llamo.
PLÁCIDA: ¿Quién eres?
NIÑO: Un pastorcico
que cien ovejuelas guardo.
¿Con tanto descuido duermes? (vv. 747-751)

El actor niño que representa al pastorcico, va a desempeñar en el tercer acto el papel del niño, ya con siete años, que ha sido criado por Panuncio en el Yermo. La función de este personaje es de tipo sobrenatural, como lo es también la del Villano-pastorcillo que en *Deste agua no beberé* aparece al comienzo de la primera jornada para pronosticar el fin desastroso del Rey Don Pedro. Al igual que *El condenado* el carácter profético del personaje se resalta por medio de la música (también doce versos cantados en romance, en este caso con la asonancia -i-o), que establece una comparación entre la historia bíblica de Roboam y los sucesos del reino de Don Pedro. Al igual que sucede en *El condenado* la música indica el cambio de la escena anterior en quintillas a la nueva en romance. Tras la música, aparece el Villano, tejiendo una corona de mirtos:

Sale un Villano con una corona de mirtos.

Villano. ¿Decís a mí?
Fernando. Sí, a vos digo.
Villano. ¿Qué es lo que mandáis?

bíblico que sustenta el pensamiento dramático de *El condenado por desconfiado*, Campbell resalta los versos «que con decirle al Señor/ «Pequé, pequé, muchas veces» (vv. 1517-8), apuntando el parecido con un pasaje de la segunda parte de la *Santa Juana*, en donde Mari Pascuala dice: «confieso y tengo por fe/ que a un «Pequé», del alma olvida/ Dios infinitas ofensas./ Pequé, Señor, mi alma diga» (Campbell, p. 140)⁵. Si la estudiosa mexicana hubiera cotejado la obra de Tirso con la de Claramonte, se habría encontrado este pasaje de *El Tao de San Antón*, en que el monje Aurelio, cuya vida anterior fue semejante a la de Enrico, ante las asechanzas del Demonio se despoja del hábito diciendo: «Sin vos, hábito, intenté/ un pecado contra Dios,/ así ya es bien que con vos/ la satisfacción le dé:/ Pequé, vestido, pequé, a voces mi culpa digo» (vv. 2278-2283). Aurelio, tras haberse arrepentido y confesar su pecado, acaba salvándose de las trampas del Demonio, como sucede con Enrico. Tanto en Tirso como en Claramonte se puede encontrar este uso; en el caso de Claramonte, hay, además, en *El gran rey de los desiertos*, una referencia doctrinal importante, al relacionar la conciencia de pecado con el *Salmo 50*:

Todas las veces, Señor,
que al Salmo cincuenta llego,
mirándome en el Profeta,
de mis pecados me acuerdo.
.....
¡Ay, y qué poco he llorado,
que son descargo pequeño
lágrimas de setenta años
si un pecado causa infierno!
Si os ofendí, ¿cómo vivo?
Si peque ¿cómo no muero
a manos de esa justicia
que ya en clemencia se ha vuelto?
Porque después que en el banco
de la Cruz se hizo aquel truco,
cada lágrima es un siclo
y cada «Pequé», un talento. (vv. 813-836).

Este es el trasfondo doctrinal de la situación de angustia de la culpa por un pecado cometido y la zozobra personal que acosa tanto al ermitaño Paulo como al ermitaño Onofre. No se requiere el grado de maestro en Teología para abordar la dramaturgia de *El condenado por desconfiado*.

g) *El cotejo de Tirso y Claramonte con Mira de Amescua: de El esclavo del demonio a La mesonera del cielo.*

Ya hemos visto que el cotejo entre Tirso y Claramonte para la microestructura lexicográfica {cristal/es, cristalino/a/s} resulta muy significativo. Falta por saber qué sucede si en el cotejo entra una obra que toda la crítica ha asumido como fuente de composición

5.- El segundo ejemplo que aduce Campbell procede de *La venganza de Tamar*, obra que no se debe utilizar para este cotejo al estar atribuida a Claramonte en documento de 1628, estar copiada como anónima en el manuscrito de 1632 y haber sido publicada a nombre de Felipe Godínez. La prudencia crítica aconseja no usarla para atribuciones dudosas.

de *El condenado*: la comedia de Mira de Amescua *El esclavo del demonio*. Desde el punto de vista de construcción dramática, el personaje de Angelio, apariencia que toma el Demonio en su papel de Tentador, parece suficiente inspiración para construir el papel del Demonio en hábito de ángel en *El condenado*. El rastreo de la microestructura {cristal/ es, cristalino/a/s} da resultados interesantes, porque pese a presentar un uso muy reducido si lo comparamos con la obra de Claramonte (una ocurrencia para 'cristal', dos para 'cristales' y ninguna para el adjetivo 'cristalino'), el entorno en que aparece sugiere un posible tratamiento escenográfico, en todo caso coincidente con una parte del léxico de esa escena inicial de *El condenado*: «destos arroyuelos claros/ que echan grillos de cristal/ a los pies de robles altos» ; «junto a una fuente que espejo/ de cristales y diamantes/ es del sol»; «duerme Gerarda al ruido/ de fugitivos cristales». Los 'fugitivos cristales' están en el ámbito del 'fugitivo viento' y los 'arroyuelos claros' concuerdan con su omnipresencia en esa escena inicial. *El esclavo del demonio* se publica en 1612, con lo que está al alcance de cualquier dramaturgo que desee experimentar con la figura de un Demonio Tentador en hábito de ángel de luz y con los elementos escenográficos asociados al ámbito de lo cristalino, y esto parece más sólido que el recurso doctrinal a la querrela *De auxiliis*. Ahora bien, como ha observado Ruth Lee Kennedy tanto Vélez de Guevara como Mira de Amescua son dramaturgos muy opuestos a la práctica teatral y al estilo de Tirso; de hecho son oponentes personales y estéticos. A cambio, los elogios de Claramonte ya desde 1612 tanto a Vélez como a Mira (y a Góngora) permiten defender que se trata de escuelas teatrales de muy distinta dramaturgia, tanto en el uso de la carpintería teatral como en el estilo metafórico gongorino y la imaginería evocada en los textos. Desde la publicación de *El esclavo del demonio* hasta la fecha más probable de redacción de *La mesonera del cielo*, que desarrolla un tema transmitido por las *Vitae Patrum*, pasan unos veinte años y de por medio ha aparecido el fenómeno estético que asociamos a Calderón y a sus grandes obras del período 1625-1630: *El príncipe constante*, *La devoción de la Cruz* y *La vida es sueño*. También ha estallado la estética del Góngora de las *Soledades* y el *Polifemo*. El hecho importante es que en *La mesonera del cielo* nos encontramos con una frecuencia de uso del ámbito cristalino muy distinta a la de la época de *El esclavo del demonio*. Sobre un total de 3701 versos, el uso de los vocablos derivados de 'cristal' está en los mismos índices proporcionales que presenta Claramonte en sus obras de 1617-10 (*Deste agua no beberé* y *El gran rey de los desiertos*). El resultado del muestreo es éste:

- 1) «Arroyuelos ligeros... en líquidos cristales» (vv. 358-362).
- 2) «que huyendo de la saeta/ cristal busca en los arroyos» (vv. 571-2)
- 3) «cuando adoro las estrellas/ de su cristalino globo» (vv. 633-4)
- 4) «y si acaso no bastan los cristales/ que a derramar llorando me prevengo» (vv. 739-740)
- 5) «porque aquí sirve de vino/ un arroyo cristalino» (vv. 1090-1)
- 6) «Entre las grutas de estas altas peñas/ guerra me hace el cristalino cielo» (vv. 1285-6)
- 7) «se despeñe como loco/ y el que era cristal entero/ se convierta en abalorio» (vv. 1434-6)
- 8) «por buscar el cristal puro/ con grita y con alboroto/ ya trepa los altos riscos» (vv. 1535-7)
- 9) «Parte corriendo a un arroyo,/ y del cristal fugitivo» (vv. 1606-7)

- 10) «que con cristal sabe hacer/ terribles montes de fuego» (vv. 1775-6)
 11) «mirad que en tantos males/ se convierten mis ojos en cristales» (vv. 1809-10)
 12) «¿Entonces no decías,/ derramando cristales/ que curase tus males» (vv. 2661-3)
 13) «Al pie de aquesta fuente/ que desperdicia aljófár su corriente/ al son de sus cristales» (vv. 2829-31)
 14) «cristal puro, ¿qué haré para olvidalla?» (v. 2843)
 15) «¡Oh, tú, que entre cristales/ vienes a ser remedio de mis males» (vv. 2866-7)
 16) «si no es que aquesta fuente/ dando voz al cristal de su corriente» (vv. 2880-1)
 17) «sin duda que mi rostro retratado/ en el cristal ha visto» (vv. 2897-8)
 87) «pedazos del corazón/ convertidos en cristales» (vv. 3276-7)

El uso del adjetivo ‘cristalino’ hace que en uno de los 3 casos coincida con *El condenado por desconfiado*: ‘cristalino globo’. La mayor parte de las veces que se usa el plural ‘cristales’ es para rimar con ‘males’, pero tanto en su uso singular como en el plural el contexto nos reenvía a los mismos vocablos de *El condenado*: ‘arroyuelo’, ‘arroyo’, ‘fuente’. Como también coincide el uso deíctico ‘aquesta fuente’, «aquí», ‘estas altas peñas’, hay que contemplar la posibilidad de que Mira de Amescua, un verdadero maestro de la escenografía, esté adecuando el contexto léxico al entorno escenográfico, lo que nos aproxima mucho a la dramaturgia de Claramonte y nos aleja de la dramaturgia de Tirso.

La importancia de hacer entrar a Mira de Amescua en los planteamientos críticos sobre la atribución de *El condenado* es triple: por un lado, se trata de establecer filtros metodológicos para discernir usos lingüísticos específicos de los generales; por otra parte, de explorar en qué medida los usos lingüísticos tienen que ver con el entorno metafórico gongorino o con el entorno escenográfico de las obras, y, por último analizar en detalle la función e importancia del Demonio como personaje principal (antagonista) o como personaje esencial para el desarrollo de la trama. En el caso de *El condenado por desconfiado* nos encontramos con un personaje que es oponente doble y complementario, ya que tienta de forma exitosa a Paulo y tienta también, pero con fracaso final, a Enrico. En *El Tao de San Antón* y *El gran rey de los desiertos* su función es la misma: tienta a Anacleto, a Aurelio, a Pablo y a San Antón, en distintos grados, y fracasa en todos. Fracasa también en sus añagazas con San Onofre. En todos estos casos dispone de un variado muestrario de argucias, tanto en el plano del discurso textual como en el plano de las propuestas escénicas.

La primera aparición del Demonio en *La mesonera del cielo* está en la segunda jornada, por lo tanto, en el nudo, y no en el planteamiento. Hay que resaltar un notable paralelismo entre el comienzo del primer acto de *El condenado* y el comienzo del segundo acto de *La mesonera*. La diferencia está en que en *La mesonera* la escena inicial está a cargo del gracioso Pantoja, homólogo en todo al Pedrisco de *El condenado*⁶. La segunda escena de *La mesonera* es homóloga de la primera del *Condenado*, sustituyendo al ermitaño Paulo por el ermitaño Abrahán. Y la tercera es perfectamente homólogo en las dos comedias:

6.— J. M. Bella, editor de *La mesonera* dedica unas páginas de la introducción a estos aspectos: «La escena con que se inicia *El condenado*, monólogo del ermitaño Paulo, seguido del monólogo del gracioso Pedrisco, es muy similar al comienzo de la jornada segunda de *La mesonera* —sendos monólogos del gracioso, Pantoja, y del ermitaño, Abrahán—. Los dos graciosos, cuya actitud y espíritu son muy semejantes en las dos obras, aluden reiteradamente a las hierbas que constituyen su único alimento en el desierto, mientras que los dos ermitaños, después de ensalzar poéticamente las plantas, los pájaros y los arroyos, dan gracias al Creador» (Bello, p. XXIX).

el Demonio aparece, explicando que va a tentar al ermitaño y que para eso va tomar el hábito de Peregrino. Los códigos de composición son muy similares, especialmente en el tratamiento cómico del gracioso Pantoja/Pedrisco, que desarrolla el motivo escénico de ‘comer yerba’. Este es el comienzo del segundo acto:

Sale PANTOJA, de ermitaño, que trae unas yerbas y pan en una cesta.

PANTOJA. Deo gracias, padre Abrahán,
ya están cogidas las yerbas,
que son las dulces conservas
que en este desierto están.
.....
pues vino no hay que tratar,
porque aquí sirve de vino
un arroyo cristalino
que hace a las tripas guerrear.
.....
Y así habré agora de hacer,
porque hallo que es peor
y más crecido dolor
tener hambre y no comer. (vv. 1057- 1108)

El fragmento «porque *aquí* sirve de vino/ *este* arroyo cristalino», con la doble deixis, parece dejar claro que en la escenografía hay un ‘arroyo cristalino’ y que el resto del entorno escénico se reduce a ‘este desierto’. Tras el parlamento de Pantoja, la acotación escénica marca la entrada del ermitaño: *Aparece ABRAHÁN por el monte, con cabellera larga, negra*. De nuevo el deíctico ‘aquestos riscos’ y ‘aquestos peñascos’ proponen un entorno escénico desértico, que Pedrisco precisa algo más, introduciendo, junto a las peñas, los ‘álamos y las palmas’. El hecho de que se hable de ‘álamos’ habiendo mencionado las ‘fugitivas aguas’ y el ‘arroyo cristalino’, refuerzan la idea de que en el esenario hay una ‘apariencia’ pintada. Está claro que en la tramoya hay una figuración de monte, ya que, tras el verso 1204, tenemos la acotación escénica que nos indica que al decir Abrahán su parlamento (vv. 1177-1204), *ha ido bajando*. Deuda o guiño consciente a la escena inicial de Rosaura en *La vida es sueño*. Una vez que Pantoja se va en busca de más yerbas, la acotación nos informa de que «*Pónese ABRAHÁN en oración y sale el DEMONIO, de pasajero*. Conforme al comienzo de su parlamento, sabemos que está en lo alto, «Entre las grutas *destas* altas peñas».

La mesonera del cielo está escrita, con toda seguridad, después del estreno de *La vida es sueño*, y no sólo por la aparición de un verso como «Hipogrifo violento» en el texto de *La mesonera*, sino también, de forma drástica, por el esquema métrico, con ausencia total de quintillas y un porcentaje de romance altísimo. Al mismo tiempo, la continuidad de elementos de dramaturgia entre *El esclavo del demonio* y *La mesonera* no deja lugar a dudas sobre su autoría, pero al mismo tiempo obliga a un ejercicio de metodología muy cuidadoso para establecer los criterios objetivos que puedan diferenciar la dramaturgia de Claramonte y la de Mira de Amescua en lo que atañe a la autoría de *El condenado por desconfiado*. El establecimiento de esos criterios debería resultar conforme también en lo que atañe a la falta de consistencia de criterios de atribución a Tirso. El procedimiento de escrutinio analítico tiene que partir de una propuesta consistente respecto a unidades

significativas del texto de *El condenado* y su rastreo posterior en un corpus reducido de obras de Tirso, Mira de Amescua y Claramonte. Hemos asumido que para Tirso, las dos que Campbell considera significativas del estilo de Tirso, ambas escritas antes de 1622 (*El árbol del mejor fruto* y *Quien no cae no se levanta*); en el caso de Mira de Amescua, *La mesonera del cielo* y *La casa del tabúr* (manuscrito en 1621) y en el caso de Claramonte, *El gran rey de los desiertos* (representada en 1620) y *El Tao de San Antón*, fechable antes de 1615 por muchos motivos y por estructura métrica. Dado que el conjunto de las dos obras de Mira y de Tirso excede con mucho los 6000 versos, y las dos de Claramonte no alcanzan los 5000, para equilibrar el corpus hemos incluido también el auto sacramental *El dote del Rosario*, probablemente escrito entre 1616 y 1620, ya que en los últimos versos se indica que el caso lo encontró en la *Minerva* (1616). En primer lugar hay que determinar qué corpus léxico y sintáctico de *El condenado por desconfiado* vamos a seleccionar para hacer el escrutinio entre ese corpus y las comedias de Tirso, Mira y Claramonte. Entendemos que un corpus fiable debería constar, al menos, de 30 unidades. Como primera medida asumimos que la mitad de esas unidades deben proceder de las que Ysla Campbell selecciona como significativas para la atribución. Estas 15 unidades ‘campbellianas’ tienen que tener una restricción obligada: que no aparezcan en todos los autores mencionados. De manera que son unidades que tienen alta significatividad si no aparecen en ninguno de los tres, significatividad media si aparecen sólo en uno de ellos y significatividad baja si aparecen en dos. Estamos hablando del corpus reducido de 6400 versos, tan sólo algo inferior a los de Tirso y Mira de Amescua. Al asumir que alguno de los índices puede no encontrarse en el corpus restringido de ninguno de los tres autores, se establece una vía de verificación de su existencia en otras obras de esos mismos autores. Excluyendo, naturalmente, las obras en disputa de autoría, como *El burlador de Sevilla*, *La ninfa del cielo*, *El rey don Pedro en Madrid* o *La estrella de Sevilla*, para cuya atribución se han planteado los nombres de Lope, Tirso, Vélez y Claramonte. Lo que las hace inhábiles para el escrutinio; con esto se evita uno de los errores metodológico de Campbell, que atribuye las tres primeras a Tirso sin ninguna comprobación documental y las usa como prueba de la autoría del mercedario. Conforme a estas restricciones, el corpus de índices de autoría consta de estas treinta unidades:

1. configuración {esmeraldas+ cristales}: «cubre las esmeraldas de cristales» (v. 8)
2. sintagma ‘globo cristalino’: «el globo cristalino/ rompiendo el ángel veloz» (vv. 1414-5, de Campbell).
3. sintagma ‘luz pura’ «con manos de luz pura/ quitando sombras de la noche oscura» (vv. 11-12)
4. pirámides: «que en pirámides altos de estas peñas» (v. 14)
5. tapete: «calle el tapete y berberisca alfombra» (v. 60) ; «en este verde tapete/ jironado de cristal» (vv. 2577-8)
6. alfombra: «alfombra azul de aquellos pies hermosos» (v. 20) ; «calle el tapete y berberisca alfombra» (v. 60) .
7. fugitivo viento: «aquí silvestres flores/ el fugitivo viento aromatizan» (vv. 55-6)
8. quebradizo: «de barro, y de barro quebradizo» (v. 78)
9. felpa «entre verdes felpas» (v. 2598)

10. infernal morada: «de la infernal morada la malicia» (v. 174)
11. alcázar cristalino: «en el sagrado alcázar cristalino» (v. 189)
12. divino arrebol. «y los rayos que arrojáis/ de ese divino arrebol» (vv. 1108-9)
13. sintagma 'harta merced': «harta merced le hago, pues le saco» (v. 656)
14. configuración {cristal+jirones}. «Aquí estos arroyuelos/ jirones de cristal en campo verde» (vv.49-50) ; «en este verde tapete/ jironado de cristal» (vv. 2577-8)
15. configuración {riscos+pedernal/es}. «y mi corazón, igual/ a las fieras, encerradas/ en riscos de pedernal» (vv. vv. 1084-6)
16. fragilidad. «Diole Dios libre albedrío/ y fragilidad le dio» (vv. 1510-1); «La fragilidad del cuerpo/ es grande» (vv. 1522-3).
17. cabriolas: «Quién te viera/ hacer en una horca cabriolas» (vv. 700-1)
18. sintagma 'lascivos deseos'. «aquí venimos los dos/ no con lascivos deseos» (vv. 498-9)
19. guirnalda: «aquesta guirnalda/comencé a tejerla» (vv. 2627-8), «¿no es esa guirnalda/ la que en las florestas/ entonces tejías» (vv. 2645-8); «la pondrán guirnalda/ tan rica y tan bella» (vv. 2699-2700)
20. intrincado/a/s. «Cansado de correr vengo/ por este monte intrincado» (vv. 2253-4); «selvas intrincadas» (2581)
21. cándido/a/s: «cándidas ovejas» (v. 2596) «que en vuestro alcázar pisáis/ cándidos montes de estrellas» (vv. 2498-9)
22. sintagma 'aleve pecho': «que hiciera en tu aleve pecho/ mil bocas con esta daga» (vv. 2163-4)
23. sintagma 'lisonjeros pajarillos': «Lisonjeros pajarillos/ que no entendeidos cantási» (vv. 2569-70)
24. sintagma 'sombra triste': «sombra triste, que piadosa/ la verdad me aconsejaste» (vv. 2402-3)
25. sintagma 'larga esperanza': «Enrico, ved que hay infierno/ para tan larga esperanza» (vv. 2450-1)
26. configuración {juncos+tomillos}: «amorasas canciones repitiendo/ por juncos y tomillos» (vv. 44-45) «y holgazanes gorjeáis/ entre juncos y tomillos» (vv. 2571-2)
27. sintagma 'celajes rojos': «no el sol por celajes rojos» (v. 1101)
28. guijas. «Tú, fuente, que murmurando/ vas entre guijas corriendo» (vv. 2561-2), «fuentes que corréis/ murmurando apriesa/ por menudas guijas» (vv. 2585-7).
29. culebras. «en mis torpezas resbalo/ y a la culebra me igualo» (vv. 1853-4) «ceñido el cuerpo de fuego/ y de culebras cercado» (vv. 2908-9)
30. configuración {taberna+bodegón}. «El bodegón de Juanillo/ y la taberna del Tuerto»(vv. 327-8)

En los casos de sintagmas o configuraciones, que implican más de una unidad lexical y son significativos, entendemos que una ocurrencia en *El condenado* es suficiente; en los casos de palabras aisladas (cándido, intrincado, guirnalda, tapete, alfombra...) hemos seleccionado vocablos que se repiten en la obra. En cuanto a este repertorio de 30 índices, el corpus de los tres autores presenta estos resultados.

Tirso de Molina (*El árbol de mejor fruto, Quien no cae no se levanta*): En el caso de *Quien no cae, no se levanta*, obra en la que Campbell sugiere homologías entre el papel de Marga-

rita y el de Celia en *El condenado*, y obra cuya acción transcurre en tierras italiana, como *El condenado*, no aparece ninguno de estos treinta índices. En cuanto a *El árbol del mejor fruto* hay uno: 'intrincado': «en sus peñas intrincadas» (*Árbol*, II, v. 376). Es decir, respecto a ese repertorio, el recubrimiento del *corpus* tirsiano es de 1/30. Por debajo del 5% del total. Seguramente similar o inferior al que presenta cualquier dramaturgo, como Vélez de Guevara en un *corpus* de dos comedias de esa época. En *El verdugo de Málaga*, tenemos «infernical morada eterna» (v. 208) y «que con racimos cándidos y bellos» (v. 1977), y en *La luna de la sierra* «en las esperanzas largas» (II, 595). Un total de 3 índices sobre 30, incluyendo en ellos dos índices sintagmáticos.

En cuanto a Mira de Amescua, *La casa del tahúr*, (3195 versos), una comedia de ambiente garitero y tabernario y, en este sentido, próxima a los episodios napolitanos de Enrico, presenta una sola coincidencia, aunque repetida: «del cielo de quien es cándida estrella» (v. 596) y «El alba es la que llora,/ que no el cándido sol del cielo santo» (vv. 1288-9). No obstante hay un pasaje, casi al final de la obra, que permite aclarar lo que entendemos por 'configuración', ya que en la misma escena encontramos «y el líquido cristal de clara fuente» (v. 2839) y «dormida entre esmeraldas aquel río» (v. 2873). Según esto, si no se acotan las restricciones de aplicación del concepto 'configuración', y se deja como marco 'encontrarse en la misma escena' habría que admitir que aquí hay un ejemplo de la configuración {esmeraldas+cristales}, que corresponde al verso 8 de *El condenado* «Cubre las esmeraldas de cristales.» Obviamente hay mucha diferencia entre el hecho de estar en el mismo verso y en la misma réplica y estar en una réplica alejada más de 30 versos y que corresponde a otro personaje. Entendemos como 'configuración' una micro-sistema formado por dos o más vocablos que se encuentren en versos contiguos y dentro de la misma réplica. Esto valdría para 'cubre las esmeraldas de cristales' y también para hipotéticas fórmulas como 'cristal en esmeraldas despeñado' o 'de cristales en campo de esmeraldas'.

Con *La mesonera del cielo* (3701 versos) ya hemos visto que hay mayor semejanza estructural y léxica; se trata de verificar hasta qué punto el repertorio de 30 índices permite fijar cuantitativamente esa cercanía. Los filtros proporcionados por este repertorio son, en efecto, muy significativos, ya que en *La mesonera* volvemos a encontrar el adjetivo 'cándido/s/s', repetido y encontramos también 'globo cristalino' («cuando adoro las estrellas/ de su cristalino globo» (vv. 633-4) y 'pirámides' con uso en género masculino: «con ser cándido y hermoso» (v. 1444), «y en lilio morado y triste/ el cándido cinamomo» (vv. 1603-4), «y pirámides altivos» (v. 3505). En el conjunto de ambas obras tenemos 3 índices ('cándido/a/s', 'globo cristalino' y 'pirámide'), aunque un total de 6 usos, ya que 'cándido' aparece 4 veces. Como se ve, tanto Vélez como Mira, sobre todo el primero, tienen usos del repertorio superiores a los que presenta Tirso y en los dos se usa al menos un sintagma.

En el caso de Claramonte, en *El Tao de San Antón* (2476 versos) tenemos 'alfombras' («pisa alfombras y cojines» (v. 116), «seré alfombra de tus pies» (v. 842), «sobre la florida alfombra» (v. 860), 'guirnalda' («para su hermosa guirnalda» (v. 864) y «quebradizo/a» («que soy hombre/ y de tierra quebradiza» (v. 2215). Es decir, 3 índices, con un total de 5 usos. Con *El gran rey de los desiertos* (2510 versos) aparece una desviación al alza respecto a los mejores registros de Vélez y Mira.

Volvemos a encontrar ‘intrincado/a/s’ («intrincados laberintos» (v. 44) y ‘cándido/a/s’, varias veces: «al cándido toro hizo» (v. 70), «cándida flor la edad, la vida engaños» (v. 726), «cándido pan el cielo» (v. 1435) y ‘alfombras’ («Viste púrpuras sacras, pisa alfombras» (v. 1351), «tropecé en esas alfombras» (v. 1613), ‘guirnalda’ («haced del ramo la guirnalda hermosa» (v. 547) y encontramos el sintagma ‘luz pura’ («espíritus de luz pura» (v. 1562) y los sustantivos ‘felpa’ («limpia mesa me pone en felpa verde» (v. 1750) y ‘guijas’ («aunque en guijas se pierde» (v. 1749), ‘pirámides’ («y sus pirámides mismos» (v. 2187) y la configuración {taberna+bodegón}: «cielo será una taberna/ gloria será un bodegón» (vv. 1887-8). Es decir, un total de 7 índices, con 9 usos. Dado que el total de estas dos comedias es de sólo 4986 versos, completamos con el auto sacramental *El dote del rosario* (1410 versos), con lo que tenemos un número de versos más cercano, aunque siempre inferior, al corpus de Tirso, Vélez y Mira de Amescua. El recurso a este auto sacramental añade novedades. De nuevo reencontramos ‘luz pura’, esta vez en plural (·sin esas dos luces puras») y se añaden ‘cabriolas’ («salta y hace cabriolas») y ‘tapetes/’ («con tapetes de dama»).

En total el corpus de Claramonte presenta los siguientes índices: {alfombra (5), quebradizo/a, guirnalda (2), intrincado/a/s, cándido/a/s (3), luz/es pura/s (2), felpa, guijas, pirámides, tapete, taberna+bodegón, cabriolas}. Un total de 12 índices y 20 usos, frente a un solo índice en Tirso. Si eliminamos ‘intrincado/a/s’, que es común a Tirso y a Claramonte, el resultado es drástico: once índices, con 19 usos, en Claramonte y ninguno en Tirso.

Conclusiones

Los resultados de una batería de pruebas objetivas en corpus similares de Tirso y de Claramonte, con cotejos de refrendo en Mira de Amescua y Vélez, demuestran que *El condenado por desconfiado* es obra de Claramonte, probablemente compuesta en el trienio 1617-1620. La atribución tradicional de esta obra a Tirso es de carácter ideológico y doctrinal y ajena a los procedimientos de análisis basados en criterios objetivos y verificación de pruebas.

Bibliografía

- CLARAMONTE, Andrés de, *La estrella de Sevilla. El gran rey de los desiertos*, Madrid, Cátedra, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, 2010.
- *Comedias*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, edición de María del Carmen Hernández Valcárcel, 1983.
- *El honrado con su sangre*, Kassel, Reichenberger, edición de Erasmo Hernández Valcárcel, 1996.
- *El tao de San Antón*, ms. 16937, BNM.
- *Auto del dote del rosario*, ms. 15.254, BNM.
- *El Inobediente o La ciudad sin Dios*, impresos a nombre de Claramonte, R-22.655 BNM, y a nombre de Lope, en copia manuscrita con letra del s. XIX, BNM 15.443.
- *De Alcalá a Madrid*, British Library, 11.728 h.8
- GÓNGORA, Luis de *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, edición de Jesús Ponce Cárdenas. 2010.
- KENNEDY, Ruth Lee, «*El condenado por desconfiado: Various Reasons for Questioning Its Authenticity in Tirso' Thatre*», *Kentucky Romance Quarterly*, 23,(1976), pp. 129-148.
- MIRA DE AMESCUA, A., *Teatro*, III, Madrid: Espasa-Calpe, edición de J. M. Bella, 1972.
- *La casa del tahúr*, Valencia: Estudios de Hispanófila, edición de Vern G. Williamsen, 1973.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. *La luna de la sierra*, Zaragoza, Editorial Ebro, edición de Luisa Revuelta, 1958.
- *El verdugo de Málaga*, Zaragoza; Editorial Ebro, edición de María Grazia Profeti, 1975.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., «*La mujer por fuerza, El condenado por desconfiado y El burlador de Sevilla: tres comedias atribuida a Tirso de Molina*», *Revista Castilla*, nº 1, (2010), pp. 131-153.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar, edición de Blanca de los Ríos, con complementos de Luis Escolar Bareño, 1968.
- (1970), *Obras*, Tomo IV, Madrid: Atlas, edición de María del Pilar Palomo.
- (1990), *El burlador de Sevilla. El condenado por desconfiado*, Barcelona: Planeta, edición de Antonio Prieto.
- (2013), *El condenado por desconfiado*, Madrid: Castalia, edición de Ysla Campbell.
- (1992), *El condenado por desconfiado*, Madrid: Cátedra, edición de Ciriaco Morón.
- (1990), *El condenado por desconfiado*, Madrid: Espasa-Calpe, edición de Ángel R. Fernandez.
- TIRSO DE MOLINA/ Luis Vélez (Atribuido a) (2008), *El condenado por desconfiado. La ninfa del cielo*. Madrid: Cátedra, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez.