

## OBSERVACIONES CRÍTICAS SOBRE LA AUTORÍA DE

### 'EL REY DON PEDRO EN MADRID'

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VAZQUEZ  
Universidad de Santiago de Com  
postela

La cuestión de la autoría de El rey don Pedro en Madrid es una de las más espinosas dentro del complicado problema de las comedias de paternidad discutida en el teatro del Siglo de Oro. Por una parte la obra presenta semejanzas estructurales muy notables con El burlador de Sevilla, lo que ha hecho que algunos tirsistas se hayan apresurado a con siderarla del mercedario; por otra parte, el manuscrito más antiguo la atribuye a Andrés de Claramonte, cuya relación con El burlador de Sevilla ha sido puesta de manifiesto por varios estudiosos (1). La obra guarda interesantes puntos de contacto con otra obra de Claramonte. Deste agua no beberé (2), sin que la filiación entre ambas haya podido ser aclarada.

La actitud más serena, a falta de estudios sobre el particular, es la que reflejan estas líneas de Carol B. Kirby: "The authorship debate and the complex textual problems surrounding El rey don Pedro en Madrid have dominated much of the scholarship on this work. Since there is still no clear evidence as to who penned the play (Lope, Tirso or another playwright), I will refer to the author as the "dramatist" (3). Frances Exum, en su estudio sobre la figura del rey don Pedro en el teatro de Lope de Vega (4) hace mención de los nombres que se han barajado: "Lope, Tirso, even Claramonte" (5). Como en este asunto no ha habido mayor polémica que la que se deduce de los nombres señalados por Exum y Kirby, hay que precisar que, en efecto, ese "another playwright" es el escritor Andrés de Claramonte. Un escritor para el que, en su momento Sturgis E. Leavitt reclamó, con abundancia de argumentos, la autoría de una obra maestra atribuida a Lope de Vega: La Estrella de Sevilla (6). Cabe pensar si la falta de interés por ahondar en esa posible alternativa a los nombres de Lope y Tirso no se deberá, más que otra cosa, al desconocimiento puro y simple de la obra del dramaturgo murciano. Un reciente artículo de la tirsista

Sol Bonifaci parece confirmar esta sospecha. Dice la profesora Bonifaci: "Para evitar prejuicios y partidismos, voy a consultar los manuales de historia de la literatura española para ver qué lugar ocupa el señor Claramonte (para mí completamente desconocido)... Los mismos autores [Diez Echarrri y Roca Franquesa] vuelven a hablar de Claramonte al mencionar la comedia El rey don Pedro en Madrid o El infanzón de Illescas y de las discusiones críticas sobre la atribución de esta comedia a Tirso, Lope, Calderón a Claramonte; eliminado Calderón por razones de peso y Claramonte ...adocenado refundidor de obras ajenas, por incapacidad de crear obras de tan recia contextura... , sigue la cuestión en pie sobre si el autor fue Tirso o si lo fue Lope" (7).

Como se ve, S. Bonifaci no necesita acudir a la obra misma de Claramonte, ya que le basta con la opinión de Díez Echarrri y Roca Franquesa. De hecho en este conocido manual de literatura no hay tampoco una argumentación clara sobre los defectos evidentes de Claramonte; para ser más precisos, Díez Echarrri y Roca Franquesa tampoco necesitan consultar la obra de Claramonte, puesto que su certidumbre proviene directamente de Menéndez y Pelayo, que es el autor de los juicios asumidos por ambos antólogos. El profesor Alfred Rodríguez, al editar La Estrella de Sevilla a nombre de Lope, hace notar que la obra difiere bastante del estilo del Fénix, y se opone a la posible autoría de Claramonte en función de que ya Menéndez y Pelayo lo definió como un "adocenado refundidor", etc. etc. Ni el profesor Rodríguez, ni la profesora Bonifaci, ni los profesores Roca Franquesa y Díez Echarrri necesitan acudir al conocimiento de la obra de Claramonte, ni tampoco a contrastar los puntos de vista de Menéndez y Pelayo. Si Claramonte no aparece en los manuales de literatura es imposible que haya escrito nada bueno. A cambio Sturgis E. Leavitt si se ha tomado el trabajo de consultar las ediciones antiguas y los manuscritos de Andrés de Claramonte. Como Leavitt es un hispanista de cierto prestigio, y como ha dedicado páginas muy importantes (8) a esclarecer problemas del teatro de la Edad de Oro, podemos suponer que obra de buena fe al afirmar lo que dice en su estudio:

There is of course the possibility that some of the similarities quoted from Claramonte's plays may be later than the date of composition of the Estrella de Sevilla, but these cannot be numerous since Claramonte died in 1626 and much of his work was done years before. Not only this, but half of the passages cited above from Claramonte, come from three plays, one of which, La infelice Dorotea, we know for a certainty was written before The Estrella de Sevilla. Of the other two, El ataúd and Deste agua, the former, as Sánchez-Arjona argues, was probably written at practically the same time as the Estrella; while the latter, Deste agua, may have been, since Calderón imitates it so early.

Faced with so many similarities, not only in the plays of Claramonte of the same period but also in others, some of which, like La Católica Prince-

sa are certainly earlier, it seems clear that the resemblances pointed out convict Claramonte of having had no slight part in the composition of the play (9).

Leavitt se muestra muy cauteloso, al no disponer de datos precisos en materia de cronología. La redacción de La estrella data probablemente de cerca de 1623 y tan sólo sabemos que La infelice Dorotea fue representada en 1620. En realidad cuando Leavitt escribe estas líneas (hacia 1930) desconoce un dato esencial publicado por Narciso Díaz de Escovar ya en 1913: Deste agua no beberé había sido representada en 1617 por la Compañía de Antonio de Prado. En cuanto a El ataúd para el vivo, una copia lleva fecha de 1624, pero, de acuerdo con el cotejo con el otro manuscrito de la obra, una copia posterior, con letra del siglo XVIII que mejora sensiblemente muchos pasajes y lecturas dudosas, parece claro que el traslado hecho en 1624 pertenece a una fecha bastante tardía respecto a la composición de la obra. Si nos atenemos a los índices métricos habituales parece claro que El ataúd ha debido de ser escrito bastante antes de La infelice Dorotea y seguramente antes de Deste agua. Todo esto apuntala la tesis de Leavitt sobre la precedencia de las tres obras de Claramonte respecto a la fecha de composición de La estrella, lo que parece anular las sospechas de plagio posterior para justificar las notables semejanzas entre estas obras y La estrella. Aun sin disponer de estos datos documentales, Leavitt, tras la lectura cuidadosa de la obra de Claramonte no dudaba en sostener lo siguiente: "Everything considered, it seems entirely likely that the Estrella de Sevilla is the work of Claramonte" (10).

Tenemos pues una opinión, la de Leavitt, que se puede contraponer a la de Menéndez y Pelayo en cuanto a la evaluación de las cualidades dramáticas de Claramonte. Creo además que la opinión de Leavitt tiene algo más de peso que la de don Marcelino en este asunto, pues el ilustre hispanista americano había leído la obra de Claramonte, cosa que no podemos afirmar de don Marcelino. Al menos no por completo, ya que don Marcelino para anatematizar al dramaturgo murciano se basa exclusivamente en las tres obras de Claramonte editadas en la BAE por Mesonero Romanos. Editadas, por cierto, con una considerable cantidad de errores.

Pero además los juicios de don Marcelino, recibidos con tanto entusiasmo por algunos antólogos, son, en el caso de El rey don Pedro en Madrid, muy poco fiables al proceder de una conjetura que contiene un grave error documental, demostrado ulteriormente. Veamos qué es lo que dice exactamente Menéndez y Pelayo sobre la autoría de El rey don Pedro en Madrid:

El texto primitivo de la comedia de Lope no está en ninguna parte, pero el que más debe de parecerse a él es el del manuscrito de la Biblioteca del duque de Osuna, existente hoy en la Nacional. Este manuscrito es el que hemos seguido, y es en realidad el que sirvió para la edición de Hartzzenbusch; pues aunque dice haberle cotejado con una copia

moderna, las pocas y acertadas variantes que en él introduce, más bien que a la presencia de original distinto, deben atribuirse a su buen gusto y consumada pericia teatral.

Pero este manuscrito de la Biblioteca Nacional tiene circunstancias muy singulares, en que no reparó bastante Hartzenbusch, y que luego han sido puestas de realce por nuestro docto compañero D. Emilio Cotarelo en un libro de poco bulto y mucha sustancia acerca de las obras del maestro Téllez. El tal manuscrito está formado de otros dos diferentes, "el más antiguo de los cuales lo constituyen la cubierta de pergamino y las dos últimas hojas con la licencia para la representación, fechada en Zaragoza en 1626; y en el resto, también de la época, se contiene todo lo demás del drama, dándole por padre a Andrés de Claramonte".

En efecto, el manuscrito de Osuna tiene esta nota final:

"Esta comedia, titulada El Infanzón de Illescas, se puede representar, reservando a la vista lo que no fuere de su lectura. Zaragoza y Diciembre a 30 de 1626" (11).

El manuscrito en cuestión, de letra de Diego de Henao, es una copia hecha para la compañía de Juan Acacio Bernal, a finales de 1626. El copista atribuye la obra a Andrés de Claramonte. Esto resulta sin duda muy molesto para Menéndez y Pelayo, habida cuenta que la atribución es manuscrita, que la fecha es varios años anterior a la primera impresión atribuida a Lope en una Extravagante sin licencia, que, como señala el mismo Menéndez y Pelayo "no está citado en la segunda lista de El Peregrino". Para oponerse a todos estos datos, don Marcellino aprovecha un error de Casiano Pellicer en donde se afirmaba que Claramonte había muerto en 1610, para hacer compatibles sus sospechas sobre la necesaria re-fundición del manuscrito perdido de Lope:

Que Claramonte no murió en esa fecha, sino muchos años después, aunque no podamos precisar cuándo, se evidencia con sólo recordar que en 1613 publicó en Sevilla la Letanía moral; en 1617 un Fragmento a la Purísima Concepción de María; en 1621 Dos famosas loas a lo divino, y que en 12 de Noviembre de 1622 aprobó Vargas Machuca su comedia La Infanta Dorotea (manuscrito que fue de la Colección Durán y hoy es de la Biblioteca Nacional, y que tiene todas las señas de autógrafo); y que de 1631 es el manuscrito (de idéntica procedencia) de la comedia titulada El mejor rey de los reyes; y finalmente, que en el Ragguaglio, de Fabio Franchi, inserto en las Essequie poëtiche, de Lope de Vega, 1636, se habla de él en términos tales que parecen aludir a una persona viva.

No se opone, por consiguiente, ninguna dificultad cronológica a la hipótesis, muy verosímil, de que Andrés de Claramonte utilizara en sus correcciones dramáticas un manuscrito de El infanzón, de Lope, con fecha de 1626, procurando conservar las últimas hojas, que le autorizaban para representar

## OBSERVACIONES

el drama, y volviendo a copiar con intercalaciones lo restante (12).

Es difícil acumular mayor cantidad de errores en menos páginas. En primer lugar, desde 1901, se conoce la fecha de la muerte de Claramonte, ya que ha sido publicada por Cristóbal Pérez Pastor: Claramonte muere el 16 de Agosto de 1626. Así pues, difícilmente podía haberse dedicado después de esa fecha a las correrías que le hace vivir don Marcelino. Por otra parte no existe ninguna comedia llamada La Infanta Dorotea. Se trata de La infelice Dorotea, representada por los Valencianos en 1620. La copia que "tiene todas las señas de autógrafo" según don Marcelino, procede seguramente de una memorización posterior al estreno, y corresponde a cinco letras diferentes, como ha observado Charles Ganelin; el manuscrito de 1631 de El mayor rey de los reyes es copia debida al librero Martínez de Mora. Todo este cúmulo de errores es comprensible en el momento en que escribe Menéndez y Pelayo. Lo que no es tan comprensible es que su punto de vista, procedente de un error cronológico demostrado documentalmente, se siga manteniendo intacto. La copia de El rey don Pedro, hecha tres meses después de la muerte de Claramonte es, en principio, la única prueba fiable de atribución. El artificio imaginado por Menéndez y Pelayo para negar esta evidencia carece de base. Se trata ahora de plantearse en qué consiste la desconfianza respecto a las posibilidades dramáticas de Claramonte para escribir esa obra.

El hecho es que don Marcelino insiste por doquier en que Claramonte era un plagiaro y refundidor de obras ajenas. En ningún momento apoya con documentos lo que dice, por lo menos con documentos sustentados por evidencias cronológicas. Lo que sí advierte don Marcelino es que en algunas obras de Claramonte hay algunas escenas o temas dramáticos que se parecen a otras de Lope y de otros autores como Guillén de Castro, o incluso a obras de atribución discutida.

Dado que en muchos casos estos temas o motivos están ya tipificados y han sido desarrollados por bastantes dramaturgos resulta difícil probar que un tema procede de un dramaturgo concreto y que los demás copian de este. Recordemos que Ricardo de Turia hacía notar que incluso el mismo Lope aprovechaba escenas de éxito de otros dramaturgos, y las integraba en sus comedias sin grandes reparos (13). Conviene, no obstante, detenerse en las críticas de Menéndez y Pelayo. Hablando de la comedia El médico de su honra, atribuida a Lope, don Marcelino observa que Calderón se apropió integra la idea del Fénix y la completó con la obra de Claramonte Deste agua no beberé. Don Marcelino parte de la base de que Lope escribió ese primer Médico de su honra. Lo da por sentado. A partir de aquí dice lo siguiente sobre la comedia de Claramonte: "Su comedia es el más extraño centón que puede imaginarse; parece que Claramonte zurció retazos de las comedias más en boga, sin preocuparse de la unidad del conjunto. No sólo hay reminiscencias de El médico de su honra, sino de La fuerza lastimosa, de El burlador de Sevilla, de El rey don Pedro en Madrid" (14).

Vayamos por partes. Menéndez y Pelayo, explicita en nota en qué consisten las reminiscencias que componen el centón abominable de Claramonte. En el caso de La fuerza lastimosa el plagio viene de que "Don Pedro, que aquí está presentado como un tirano feroz, manda a D. Gutierre matar a su mujer". En este caso creo que don Marcelino acierta de pleno. Esa idea de construir el eje trágico a partir de la orden brutal procede seguramente de La fuerza lastimosa, obra que conoció un éxito especialmente popular a partir de su estreno. De hecho Claramonte debía conocer muy bien esta obra, ya que era actor en la compañía de Baltasar de Pinedo durante el año de 1604, año en que Pinedo representó varias veces la obra. Se recordará, por cierto, que el principio dramático de La fuerza lastimosa, además de reaparecer en Deste agua no beberé, lo hace también en La Estrella de Sevilla, si sustituimos al marido por el hermano. Ahora bien, no parece que el uso de este motivo dramático sea suficiente para considerar Deste agua no beberé como un plagio. También en El burlador de Sevilla hay motivos claramente inspirados en La fuerza lastimosa, y en este caso como "se supone" que el autor de El burlador es Tirso no habría plagio, sino legítima inspiración. En cuanto a El médico de su honra, la supuesta atribución a Lope es muy precaria y se basa exclusivamente en una edición fraudulenta. En cuanto a la relación entre El rey don Pedro en Madrid y Deste agua no beberé, el parentesco es obvio, pero para hablar de plagio o de inspiración en un sentido habría que establecer primero cuál es cronológicamente anterior. Para Deste agua no beberé tenemos la evidencia de la representación de 1617. En cuanto a El rey don Pedro, a falta de documentación probatoria, hay que recurrir a otro tipo de índices.

Uno de los índices más utilizados para orientar sobre la fecha posible de composición de las comedias del Siglo de Oro es el análisis métrico. En el caso de la obra de Lope de Vega, el modelo propuesto por S.G. Morley (15) y por C. Bruerton ha probado su fiabilidad en un porcentaje altísimo. El descubrimiento del manuscrito Gálvez confirmó la corrección de las propuestas de fijación cronológica hechas por ambos estudiosos a partir de la variabilidad y frecuencia de uso de los distintos tipos métricos usados por Lope en su larga vida de dramaturgo. En cuanto a Tirso de Molina, el propio S.G. Morley había esbozado, en fecha ya antigua, un esqueleto del modelo que después aplicaría a Lope (16); posteriormente otros investigadores como Harold G. Jones, Vern Williamsen (17) o F. y R. Labarre (18) han ampliado y afinado la metodología. Creo que, como tónica general se pueden aceptar las observaciones plateadas por Jones y Williamsen en su reciente estudio sobre Los balcones de Madrid:

Los varios estudios de la métrica española empleada en las comedias (S.G. Morley sobre Ruiz de Alarcón y Moreto, Morley y G. Guastavino sobre Tirso, H.W. Hilborn sobre Calderón, Morley y Bruerton sobre Lope de Vega, etc.) apoyan la tesis que no sólo siguió su propio sistema polimétrico cada uno de los dramaturgos, sino que había tendencias generales en el empleo de la polimetría en el teatro

que siguieron todos los comediógrafos. Así que la quintilla, estrofa empleada con frecuencia en pasajes expositivos de comedias escritas antes de 1610, se reemplazaba en general por las redondillas en el período 1610-1630; luego la estrofa pre dilecta en tales pasajes pasó a ser el romance (19).

Dicho esto hay que señalar que algunos autores utilizan el romance como sustitución de la redondilla ya en una época muy temprana. En este sentido es interesante notar que Vélez de Guevara o Andrés de Claramonte escriben obras con más de un 50% de romance ya hacia 1620, mientras que Lope de Vega o Tirso sólo conocen estos porcentajes de romance a partir de 1630. En el caso de Tirso de Molina, para el período anterior a 1616 el índice más alto de romance es de un 28%, índice que es todavía frecuente en las obras de 1620-1623 (20). Antes de 1625 el índice más alto de romance encontrado en Lope no llega al 45%, siendo lo más habitual un uso de romance cercano al 35%, como en Tirso. Obviamente el aumento de romance va en detrimento de la redondilla, e indirectamente de la quintilla. Al tiempo que se imponen los usos de la escuela calderoniana (Calderón empieza a escribir usando ya el romance como forma principal: Amor, honor y poder, de 1623 tiene ya un 50% largo de romance) también las décimas amplían su uso, a veces para sustituir pasajes de glosa para los que anteriormente se había usado la forma de copla real, contada con quintillas en los índices métricos.

Es el caso que la forma métrica de El rey don Pedro en Madrid está enormemente alejada de los usos de Lope y de Tirso. Respecto a Lope de Vega, la opinión de Griswold Morley es tajante: todos los índices están en contra de la atribución a Lope (21). El mismo Morley apunta también lo siguiente en su análisis de la obra: "the verse-analysis may add its weight, which is entirely against Tirso's authorship. Such an insignificant use of redondillas is not to be found elsewhere in Tirso, and is to my mind conclusive. The six-syllable assonating verse employed here several times is to say the least exceedingly rare in Tirso, despite his variety" (22). El índice de redondillas, un 11,1%, es ciertamente sorprendente para Tirso que en obras como Los balcones de Madrid, de la que conocemos dos textos diferentes, presenta un 22,1% y un 24,3%, índices que indican una fecha muy tardía de composición, posterior a 1630. Al mismo tiempo hay que señalar la ausencia de quintillas. Como observan Jones y Williamsen "todas las obras de Tirso con fecha anterior a 1625 contienen por lo menos un pasaje de esta estrofa" (23). Al mismo tiempo el uso de la décima en El rey don Pedro (13,9%) es exageradamente alto para los hábitos tirsiá nos. En los párrafos que dedica Morley al análisis de esta obra en el epígrafe general de obras "de dudosa o incierta autenticidad de Lope", termina señalando que "es necesario hacer un estudio de las estrofas de Claramonte para poder dilucidar quién es el autor" (24). Encomiable observación, hasta ahora desdeñada por la crítica. ¿Para qué estudiar el estilo estrófico de Claramonte si ya don Marcelino demostró que le faltaba genio para escribir esta obra?

Ciertamente la coincidencia de usos métricos con un autor no prueba gran cosa, sobre todo si frente a ella tenemos la opinión establecida desde el siglo pasado. Pero al menos el cotejo métrico con la obra de Claramonte tiende a apuntalar la modesta atribución de autoría que nos señalaba el manuscrito de 1626. Veamos:

Rey don Pedro: Romance: 57,3%; redondilla: 11,1%; décimas: 13,9%; Silva 1ª: 4,8%; Octavas: 6,1%; asonantado 6-silabas: 5,8%; canción aabB: 0,9%.

Un índice de romance del 57,3% es intermedio entre el 51% de El infante de Aragón (representada en 1622) y el 62% de El valiente negro en Flandes. De Alcalá a Madrid tiene un 52%, también muy similar, y el auto sacramental El horno de Constantinopla tiene un 66%.

El índice de redondillas, 11,1% está entre el índice de El nuevo rey Gallinato (9,8%) y El Inobediente (13,2%).

El 13,9% de décimas es corriente en Claramonte: El Infante de Aragón tiene un 13,1%, Púsoseme el sol un 12,6% y El honrado con su sangre (16,0%) y El Inobediente (16,2%), tienen incluso más.

La ausencia de quintillas aparece también en El honrado con su sangre, El infante de Aragón y El valiente negro en Flandes. En cuanto a la Silva 1ª, endechas hexasílabas, octavas y canciones, los índices son similares a las obras indicadas. Métricamente la obra coincide con los índices más frecuentes del teatro de Claramonte entre 1620 y 1624.

Esto implica, por otra parte, que la obra debe ser muy posterior a Desté agua no beberé, que presenta una estructura métrica mucho más primitiva, con un 40,2% de romance y un 20,1% de quintilla y porcentaje similar de redondilla. Estas observaciones nos hacen volver a otro de los problemas básicos de la atribución.

Según Menéndez y Pelayo lo que Claramonte no pudo idear de ninguna manera es la escena central de la Sombra que acusa al Rey: "La primera aparición de la Sombra es tan necesaria como las otras dos para la integridad del concepto dramático, y Claramonte no hubiera sido capaz de imaginársela" (25). En efecto, no sólo la primera aparición de la Sombra es esencial, sino que es precisamente el principio dramático que permite articular las otras dos apariciones. El dramaturgo que imaginó esta primera aparición de la Sombra tenía bien presente su articulación a todo lo largo del drama. Ahora bien, según don Marcelino Claramonte, para escribir Desté agua no beberé se habría inspirado en El rey don Pedro en Madrid para "toda la parte sobrenatural de la comedia" (26). Dicho de otro modo, para las apariciones de la Sombra y para los presagios y canciones fatales, Claramonte "no pudo imaginárselas él sólo". Sin embargo, Desté agua no beberé está escrita ya en 1617, como mínimo (no consta que la representación de Antonio de Prado fuera estreno) y El rey don Pedro parece estar escrita, de acuerdo con su avanzada estructura métrica, después de 1620. Esto quiere decir que la acusación



de plagio propuesta por Menéndez y Pelayo carece de base cronológica. Está claro que si antes de 1617 Claramonte había imaginado todas las escenas sobrenaturales de Deste agua no beberé incluyendo la aparición de la Sombra, con más motivo tenía facultades para volver a imaginar y, si acaso, mejorar, el mismo tipo de escenas unos cuantos años después.

Pero además la afición de Claramonte por este tipo de escenas en donde se combina la premonición trágica con lo sobrenatural se puede documentar desde bastantes años antes. Por lo menos en lo que es el esquema de construcción de la escena. En efecto, en El nuevo rey Gallinato, obra de la que constan varias representaciones en 1604 en Salamanca, encontramos una escena muy reveladora. El rey chileno Polipolo acaba de derrotar a las tropas del rey Guacol, aliado de la heroína española, María. Polipolo la encuentra, ataviada de guerra, con arco y flechas, y sorprendido, y le pregunta su identidad:

Polipolo: Di, ¿eres dios?  
María: No soy dios.  
Polipolo: Pues ¿quién?  
María: Tu muerte.  
 Y si no dejas el reino  
 y si al tuyo no te vuelves,  
 has de morir a mis manos.  
 ¡No me enojés!  
Polipolo: Sombra, vete. (27)

En ese momento, María desaparece y el rey se queda angustiado por la súbita y sorprendente aparición que se ha presentado como su futura muerte. La palabra sombra, única designación de María, que ha eludido dar su nombre presentan dose simplemente como la imagen de la muerte que amenaza al rey, crea un ámbito de misterio trágico que da pie a la siguiente escena, en donde Claramonte recrea el efecto producido en Polipolo por la aparición extraña a partir de la gradación Sombra, vete; Sombra, detente; Sombra, detente, y el constante acoso de la muerte imaginada:

Polipolo: ¡Hola, criados!  
Cacique: ¿Qué tienes?  
Polipolo: ¡Caciques, bonxos, criados!  
Cacique: ¡Señor, ¿qué das voces? ¿duermes?  
Polipolo: ¡Hola, criados, caciques!  
Cacique: ¿Qué mandas?  
Polipolo: Sombra, detente.  
Cacique: ¿Qué sombra, qué nada vemos?  
Polipolo: La muerte a espantarme viene.  
Cacique: ¿La muerte?  
Polipolo: Sí, yo la vi  
 con flechas, con arco y pieles.  
Cacique: Que ha sido imaginación.  
 Rey, a la batalla vuelve.  
Polipolo: ¿Y que la muerte no vi?  
Cacique: No, que jamás deja verse.  
Polipolo: ¿Que ha sido imaginación?  
Cacique: Sí, señor. ¿Cómo te sientes?  
Polipolo: Indispuesto. La batalla  
 haced que por hoy se quede.

Cacique: Ven a tu buxío.  
 Polipolo: Vamos, criados...  
 Cacique: Señor.  
 Polipolo: Tenerme.  
 Cacique: ¿Qué miras?  
 Polipolo: La muerte miro.  
 Cacique: Camina.  
 Polipolo: Sombra, detente.

Son tan sólo 21 versos, pero la tensión dramática y el uso de los presagios mortales confieren a esta escena un valor dramático muy notable: la mención de la muerte y de la sombra (3 veces cada una) y el presumible juego de escena a cargo del actor haciendo ver su espanto ante la sombra que le acosa, organizan perfectamente el momento escénico. El uso del romance como forma sirve para enlazar con el motivo de los presagios cantados en romance, que Claramonte explota hábilmente en su teatro. En Deste agua no beberé se ha ampliado el efecto dramático de la sombra al proyectar su aparición escénica en dos momentos distintos, enlazados por los romances cantados. Sin embargo el tipo de construcción es el mismo que aparecía ya en Gallinato: al laconismo de María contestando "Tu muerte" corresponde aquí la ampliación: "La sombra triste de tu muerte", respuesta a la pregunta "¿Quién eres?" hecha por el Rey. No parece exagerado argumentar que si Claramonte había tenido el talento necesario para construir la escena de la sombra en Gallinato, no haya necesitado de ayudas ajenas diez o doce años después para escribir la misma escena ampliada en Deste agua no beberé, y unos años más tarde utilizar el mismo principio dramático para El rey don Pedro en Madrid. Aquí tanto la cronología como los documentos están en contra de las apresuradas denuncias de don Marcelino que escribía sobre Claramonte sin información suficiente y utilizando hipótesis cronológicas erróneas. En cuanto al carácter del rey don Pedro en esta última obra, basta un cotejo atento con la figura creada ya en Deste agua no beberé, del mismo rey don Pedro, para darse cuenta de que está construida a partir de los mismos resortes dramáticos.

Para abordar este aspecto vamos a seguir indistintamente las aproximaciones teóricas planteadas por Carol B. Kirby y por Frances Exum, cotejándolas con pasajes concretos de Deste agua no beberé.

Señala C.B. Kirby que "As El rey don Pedro en Madrid centers totally on King Pedro, two further premises related to monarchy and history will be considered. The first is the political-theological doctrine of the King's two bodies, according to which a monarch possessed both a finite, human essence which linked him to his fellow men in sinfulness and physical corruptibility (the body personal), and a spiritual nature (the body mystical) through which God invested in him the office of the monarchy as a continuing social institution" (29).

El principio de la dualidad del monarca como hombre y como rey es esencial para entender la complejidad dramática del personaje. Este principio está muy claramente expuesto

## OBSERVACIONES

en varios pasajes de Deste agua no beberé. Extracto algunos: al comienzo del tercer acto, el rey, que es culpable de haber intentado seducir a Mencía, y de haber ordenado su muerte, tiene que administrar ahora justicia en un caso especialmente relacionado con su problema personal: la querrela de Juana Tenorio contra Gutierre. Estas son las reflexiones de don Pedro:

Rey: Siempre los vasallos llegan  
a ocasión; que un rey, durmiendo,  
en la mesa, en el sarao,  
en la sala, en el suceso  
próspero, en la infeliz suerte,  
ha de estar como en el Regio,  
administrando justicia;  
donde él está, está el gobierno  
del cuerpo místico suyo,  
que es la cabeza del reino;  
que un rey, por malo que sea,  
mientras juzga, ha de ser bueno (30).

Esta oposición entre los actos de don Pedro como Rey y los actos de don Pedro como hombre explica el conflicto dramático del monarca. En Deste agua no beberé la resolución de la comedia se basa precisamente en este principio. En primera instancia, juzgando como Pedro hombre, el rey se deja llevar por sus instintos; inmediatamente revoca su primera sentencia para actuar con la dignidad que le exige su función:

Rey: Aunque el vulgo inadvertido,  
con razones indiscretas  
me da el nombre de Cruel,  
siendo mi justicia recta,  
soy hombre que miro y pienso  
las cosas con más prudencia  
que lo siente el vulgo vario;  
y así quiero que se entienda  
que si condené esta parte  
con rigurosa sentencia,  
la revoco por injusta,  
y los perdono por ésta.  
A don Gutierre quité  
su amada y querida prenda,  
mandando a Gil de Colomba  
que le diera muerte fiera.  
Don Diego engañado fue  
por su hermana, y todas estas  
cosas obliga a esta gente  
a dejarme por su ofensa,  
pues siendo yo el ofensor  
desto, los perdono, y vea  
el vulgo que si castiga  
don Pedro, que el rey les premia. (31)

Es difícil articular de manera más clara el principio dramático de la dualidad del personaje de don Pedro. La comedia entera ha sido estructurada para que el propio don Pedro tenga que asumir su conducta a través de la peripecia

que desmiente la primera actuación del monarca como hombre. La doble justicia no es un elemento aislado de la pieza, sino perfectamente enlazado con la construcción interna de la obra: al final del primer acto el monarca, celoso y enfadado con Mencía por su rechazo amoroso, ordena a Gutierre que la haga matar. El encargado de cumplir la orden va a ser don Gil de Colomba, que, conocedor de los hechos reales, incumple el mandato y deja a Mencía en libertad; finalmente Mencía salvará a don Pedro de la persecución de sus enemigos y el rey tendrá una segunda oportunidad para revocar como monarca justifico lo que había ordenado como hombre cruel. El que Claramonte haya utilizado el artificio de la doble sentencia en el final de la obra está perfectamente justificado dentro del desarrollo del drama mismo. En este sentido el rigor teatral de las escenas y las unidades dramáticas es del mismo grado que el que sustenta El rey don Pedro en Madrid.

También hay coincidencia en el valor simbólico de los signos teatrales utilizados, y su inserción en el entramado de la obra. Hace notar Carol Kirby la escena inicial con que se presenta don Pedro, derribado por su fogoso caballo, y el valor simbólico de la escena: "The peasant's short commentary on the circumstances of the rider's presence amidst them suggests that this is an ordinary instance of the caballo desbocado motif, whereby the brute force of an animal is controlled by the superior moral power of a rational being" (32). Sin duda esto es así, y el referente mitológico de Faetón era lo suficientemente conocido -y usado- como para que nadie se despistara sobre la interpretación de la escena. Es importante hacer notar que la presentación de don Pedro en esta obra arranca precisamente con la caída del caballo.

Es exactamente el principio de composición utilizado por Claramonte cuando aúna referente mitológico y escena inicial de la obra a partir de la metáfora "caballo: rey". Los primeros versos de Desté agua son claros en este sentido:

- Rey: Coman los caballos, que hoy  
tengo de entrar en Sevilla,  
si en mi pensamiento voy.
- Gil: Morirán.
- Rey: No es maravilla  
que mueran, si muerto estoy.
- Fernando: Ya en este castillo están,  
donde con gusto les dan,  
por saber que tuyos son,  
abundante la ración;  
y soberbio el alazán  
con soplos atemoriza,  
que, enojado del camino,  
hunde la caballeriza.
- Gil: Parece un monstruo marino  
bañado en espuma riza,  
que a los huéspedes caballos,  
juzgándolos por vasallos,  
arrincona a las paredes;  
que imitando al de Diomedes

## OBSERVACIONES

pretende despedazallos.  
Tal brío y valor le ha dado  
el haberle sustentado,  
que por instinto y por ley,  
ve que es caballo del rey  
y quiere ser respetado. (33)

El comportamiento del caballo, en efecto, anuncia el que inmediatamente va a ejercer el rey, tratando de violar las leyes de la hospitalidad y el honor de Gutierre. Don Pedro, incapaz de frenar sus instintos y deseoso de poseer a Mencía se va a comportar en este primer acto con el mismo furioso desatino que su caballo alazán. Es interesante hacer notar en el discurso de don Gil esa referencia a la dualidad instinto y ley, que, establece una prolepsis importante en cuanto al contenido de la obra. En cuanto a la identificación "caballo: rey", que se nos propone en esa primera escena de Deste agua no deja de recordar a las intervenciones de don Pedro en la obra El rey don Pedro en Madrid. En el primer acto, don Pedro, de incógnito, avisa "Hablad bien del rey don Pedro: /advertid que es mal sufrido,/y que es rey, y que a no serlo,/os echara a puntapiés/ y a coces de aqueste asiento"; y más adelante: "Y si aquí a coces le mato,/mi misma justicia ofendo".

Otro de los signos teatrales muy utilizado en El rey don Pedro es el de la corona y el puñal. Frances Exum se ha detenido especialmente en este motivo:

Pedro states that he plans to build the convent on the very site where he had dropped his dagger during the interview with the sombra. When it is discovered that he dagger is missing, Pedro offers a rich reward to whomever finds it and returns it to him: "Tanto, que pondré a sus pies/ Mi vida y mi cetro real" (III. xviii). The irony of its over-generous offer becomes clear to the astonished king when it is none other than his half-brother Enrique who returns this precious possession to him. Pedro grows even more suspicious of the Infante's ambition:

Quando a verme vienes, ¿vienes  
con mi puñal en tu mano?  
O me amenazas tirano,  
O bárbaro me previenes:  
Ya me parece que tienes  
Imperio en mi fortaleza;  
pues aspirando a la alteza  
que en mis juventudes ves,  
Con el puñal a mis pies  
Amenazas a mi cabeza. (III,xix)

Enrique insists upon his willingness to submit to the will of the king and his loyalty to his brother in so moving a manner that Pedro is convinced by his words, and seeks to embrace him in an expression of brotherly affection and forgiveness, but he shrinks from Enrique when he sees the dagger still in his hand he starts to draw his

own sword in an instinctive reaction of self-defense. Immediately realizing his error, he admits that he has been unreasonably suspicious of his brother:

Mi grandeza ha descompuesto  
Un aparente temor:  
El pecho tembló el rigor  
Dese puñal homicida (III, xix)

(...) There is an obvious similarity between this scene between the half-brothers and the scene in El médico de su honra. In both Pedro feels threatened by the dagger which his brother is holding, and there is a foreboding of future violence in the momentary loss of self-control of the king... (34).

Antes de pasar a comentar las semejanzas entre estas escenas de puñal premonitorio y las de Deste agua no beberé, conviene detenerse en la reaparición de la versión atribuida a Lope de El médico de su honra, que Menéndez y Pelayo había señalado también, apuntando alguna inspiración de Claramonte. Conviene tratar de aclarar los indicios y los límites cronológicos, así como las posibilidades de influencias en uno u otro sentido. Parece que podemos admitir una línea cronológica Gallinato (1604)-Deste agua no beberé (1617)-El rey don Pedro en Madrid (1623-26), que explica bien la evolución del tema de la sombra. En este sentido hay que señalar que la sombra aparece armada de puñal ya en Deste agua no beberé, un poco como en Gallinato la imagen de María vista como sombra amenazadora por Polipolo llevaba arco y flechas. Se trata de un isomorfismo del principio dramático del objeto mortal, y sin duda permite gran rendimiento teatral en la escena. ¿Hacia qué fecha pudo haberse escrito la primera versión de El médico de su honra y quién pudo ser su autor?

Digamos en primer lugar que el volumen en el que la obra aparece atribuida a Lope (la Parte XXVII, Extravagante) por primera vez es muy poco fiable. En todo caso, se trata de la única atribución existente, por lo que se debe atender a los argumentos posibles para afianzarla o para dudar de ella. Morley apunta dos detalles de interés para considerar dudosa la autoría de Lope: tan sólo cuatro formas métricas, en contra del hábito de Lope de explotar bastantes formas; además aparece la Silva tipo I, que no está en ninguna comedia de Lope. Por otra parte -siempre siguiendo a Morley- "la larga silva 4<sup>a</sup> que significaría que era de 1625?-1635, no concuerda con las redondillas" (35). Faltan también las octavas, lo que en las comedias de Lope entre 1612 y 1635 sólo sucede una vez (¡Ay, verdades, que en amor...!, de 1625). El índice de 41,9% de romance es en todo caso posterior a 1620.

Como se ve hay bastantes argumentos métricos para desconfiar de la atribución a Lope, al menos en el estado en que se conoce la comedia. Como, en todo caso, la intervención de directores de compañía que alterarían algo la comedia, es asumible para quitar importancia al pasaje de Silva I, que podría ser interpolación o mala transmisión, y como se

puede aceptar que, si la obra está escrita hacia 1620, puede haber habido introducción posterior de romance, haciendo aumentar el índice, no resulta excesivo admitir una posible primera redacción de Lope hacia 1620, que hubiera sido ligeramente alterada en algunos pasajes, con introducción posterior de un breve pasaje de Silva I y de algo de romance. La otra posibilidad es que la obra no fuese de Lope, sino de algún otro autor, por ejemplo Vélez de Guevara, de cuya abundante producción han quedado pocos restos. No sería, desde luego, la primera obra de Vélez que aparece editada en Extravagante a nombre de Lope. Si fuese de Vélez, los rasgos métricos son compatibles, e incluso se puede apuntar a un período comprendido entre 1615 y 1620. En estos casos se podría aceptar que el pasaje de El médico de su honra puede haber servido como fuente de inspiración de pasajes similares de otras comedias.

Vamos a desarrollar con detalle este punto. En El rey don Pedro en Madrid, se utiliza el puñal como objeto escénico clave; el espectador está al tanto de la historia del rey don Pedro, y sabe que fue apuñalado por su hermano Enrique en Montiel. Por lo tanto el uso del puñal tiene valor premonitorio y su presencia en escena tiene una doble función: articula internamente los episodios en donde aparece el puñal, dándoles un relieve especial en la construcción dramática de la obra, y sirve, al tiempo, como eje de integración del espectador. El autor de El rey don Pedro actúa del mismo modo que hoy en día utilizan Hitchcock, Polanski o Kubrick para angustiar al espectador y prenderlo en la peripecia fílmica. Premoniciones o presagios fatales que contribuyen a crear un clima constante de amenazas que tan sólo se resuelven al final de la obra, a veces felizmente, otras veces trágicamente.

En Deste agua no beberé Claramonte explota ya el motivo del puñal asociado a la historia de don Pedro de manera teatralmente muy precisa: en la segunda escena del primer acto, una vez desarrollado el motivo del caballo del rey como metáfora de su condición humana, se oye una canción premonitoria: "Roboam, Roboam, coge/ la rienda a tus apetitos;/ mira que tus verdes años/ no cumplirán treinta y cinco". La alusión a Roboam enlaza a don Pedro con los principios trágicos de la Biblia, y la observación de coger la rienda a los apetitos con la escena inmediatamente anterior; en cuanto a los treinta y cinco años de la muerte de don Pedro, reenvían este pasaje trágico al tema de la muerte anunciada. El villano que canta la canción está tejiendo una corona de lirios para el rey. Vale la pena conocer la escena en este fragmento:

Villano: He querido  
que el rey la lleve en su frente;  
que así su fin pronostico.  
Símbolo los lirios son  
de la muerte.

Rey: Y dime, ¿has visto  
tú al rey?

Villano: Ni le quiero ver;  
pero a voces le apercibo  
que en breves días le espera  
el más tremendo juicio. (Vase.)

- Rey: ¡Ah, villano! Don Fernando,  
matalde.
- Fernando: En los brazos mismos  
le he de hacer dos mil pedazos.  
Éntrase tras el villano
- Rey: Mancharé en su pecho el limpio  
acero de este puñal.  
Vuelve don Fernando con una mortaja en las manos.
- Fernando: Como viento se deshizo,  
y me dejó entre los brazos  
un lienzo.
- Rey: ¡Extraño prodigio!
- Fernando: Mortaja es. (Deste agua, I, vv. 132-149)

Nótese la fidelidad de Claramonte al modelo utilizado años atrás en Gallinato. Un desconocido aparece anunciando la muerte del rey; inmediatamente desaparece de modo misterioso. La novedad en Deste agua es precisamente la introducción del motivo del puñal, y su relación con el prodigio sobrenatural: la mortaja, como símbolo de refuerzo de los liños y el puñal. La desaparición ("como viento se deshizo") del enviado de ultratumba que lucha con Fernando es isomorfa del episodio de don Pedro y la Sombra en El rey don Pedro en Madrid. Claramonte continúa explotando el tema de los avísos sobrenaturales y el puñal. Tras aparecer el villano, aparece ahora una villana y pronostica la muerte de uno de los dos hermanos, o Enrique o Pedro. Desaparece rápidamente, pero deja un puñal como emblema de su profecía. Como se ve, estas dos escenas del primer acto son estructuralmente dos momentos escénicos del mismo principio: aparición de lo sobrenatural con valor premonitorio. Los signos escénicos del puñal y la mortaja se refuerzan con la idea de la imagen de viento y de la canción trágica. En el tercer acto, esta misma construcción reaparece ya personificada en la Sombra que lucha con don Pedro:

Sale el rey don Pedro, con la espada desnuda,  
tras una sombra.

- Sombra: Esto, Pedro, te conviene.
- Rey: ¿Yo huir de mi hermano?
- Sombra: Calla,  
porque tu vida no tiene  
otro remedio.
- Rey: Villano,  
¿quién eres?
- Sombra: La sombra triste  
de tu muerte. (Deste agua, III, vv. 408-113)

La idea de la sombra como viento está expresada en las palabras de Gutierre, que ve a don Pedro en ese momento: "Aqueste es el rey don Pedro/que está con el viento vario/ luchando", corroborado por las palabras del rey: "Espantosas sombras/ no penséis que me acobardo". Poco después reaparece la sombra y el rey lucha con ella. La sombra le quita la espada, y el rey se abraza con ella, según la acotación escénica. La doble escena de la mortaja y el puñal, en el primer acto, está aquí representada en esta doble escena de sombra



y espada. La identidad con las escenas de la sombra en El rey don Pedro es muy notable, pero, al contrario de lo que pensaba don Marcelino, no se explica a partir de un plagio de Claramonte, sino a partir de la evolución del autor, que ya había explotado el principio en El nuevo rey Gallinato, y que aquí lo modifica y amplía convirtiéndolo en un eje integrador de elementos dramáticos: las canciones premonitorias, los signos mortales y los avisos sobrenaturales en forma de figuras que se esfuman como el viento. Para la articulación de las escenas de la sombra y las del uso trágico del puñal Claramonte no necesitaba plagiar a nadie. Ahora bien, se puede defender, en efecto, que la escena del miedo de don Pedro al ver el puñal en manos de su hermano Enrique pueda estar inspirada en la escena correspondiente del primer Médico de su honra, haya sido escrita por Lope o por otro dramaturgo. ¿En qué consiste esta escena en cuanto a su concepción teatral? Consiste en explotar el miedo psicológico, interno, de un personaje, que malinterpreta un hecho banal de acuerdo con sus propios temores. Temores que, en el caso de don Pedro están avalados por las profecías en torno a su muerte.

Antes de pasar a analizar la posible relación entre el primer Médico y la escena de El rey don Pedro en Madrid vamos a revisar otra obra de Claramonte, escrita en 1620: La infelice Dorotea (y no La infanta Dorotea, como pretendía don Marcelino).

En la primera escena un astrólogo árabe pronostica la muerte de Dorotea a manos de su marido. Dorotea va a desposar al conde Garcinuño, pero al escuchar la profecía trágica desfallece. Al mismo tiempo, un noble, Fernando, atraviesa las habitaciones del palacio pretendiendo ver al rey Alfonso VIII. Dorotea, alterada, sale de su habitación y se encuentra con Fernando, que lleva una espadilla, y su alteración anímica le lleva a ver a Fernando como su asesino. La escena es breve e intensa y sirve para poner de relieve la función de la daga, espadilla o puñal a lo largo de la obra. Al final, en efecto, Dorotea decide romper su compromiso con Garcinuño y casarse con Fernando, por quien experimenta una atracción ambigua. Al final del tercer acto, Fernando, persiguiendo a Lamberto, que pretende vengar la muerte de su padre a manos de Fernando, choca con Dorotea inadvertidamente y la mata. Este es el relato que hace Lamberto:

De una ofensa  
que hizo a mi padre y hermano  
don Fernando en nuestra tierra  
quise vengarme, y la daga,  
con el rigor y la fuerza  
que puse, se me cayó  
de la mano; fue, y la mesma  
daga, tomando turbado,  
quiso matarme, y con ella  
dicen que mató a su esposa. (Dorotea, III, 3066-76)

El uso del puñal como objeto escénico enlaza también aquí las escenas psicológicas (Dorotea en estado de altera-

ción psíquica interpreta equivocadamente en el primer acto las intenciones de Fernando) con las de carácter premonitorio (la interpretación escondía en realidad una prolepsis de la tragedia de Dorotea y Fernando). Esto se refuerza con las canciones trágicas en romance. En el segundo acto, la criada de Dorotea canta la siguiente canción: "La infelice Dorotea/ hija del rey de Navarra/ a las manos de su esposo/ muerta yace a puñaladas". Compárese esta canción con la que en Deste agua no beberé acompaña a la aparición de la Sombra: "Tendido en el duro suelo,/ el alma a Dios cuenta dando/ muerto yace el rey don Pedro,/ en su sangre revolcado". Las identidades entre Deste agua no beberé y La infelice Dorotea no terminan ahí, como es de suponer: la relación Alfonso VIII-Leonor-Garcinuño es estructuralmente idéntica a la relación Pedro I-Juana Tenorio-Gutierre. La infelice Dorotea (para Charles Ganelin, la mejor obra de Claramonte, y para Leavitt una de las mejores) es una tragedia construida a partir de elementos ya utilizados anteriormente por Claramonte en Deste agua. Prácticamente, el único elemento dramático nuevo en Dorotea frente a Deste agua es el de la interpretación premonitoria de la escena del puñal, que en efecto, es semejante a la escena del primer Médico. ¿Quiere esto decir que Claramonte se inspiró en esta obra para ese pasaje de La infelice Dorotea? En principio puede ser. Aunque también puede ser que la influencia sea en sentido contrario y que el autor del primer Médico conociera La infelice Dorotea. En cualquier caso hay dos cosas claras: el uso del puñal como integrador dramático de lo sobrenatural y las premoniciones divinas está ya en Deste agua no beberé; el uso del puñal como integrador de lo psíquico y lo premonitorio -la función de prolepsis del signo teatral- está perfectamente desarrollada en La infelice Dorotea. De hecho, en esta obra está más ampliamente desarrollada que en el primer Médico, por cuanto a la breve escena del primer encuentro Dorotea-Fernando, y su relación estructural con el final trágico del tercer acto, le corresponde una escena más del segundo acto, en donde los presagios mortales se acumulan de manera inquietante. Al final del segundo acto, cuando Dorotea acepta desposar a Fernando reaparece el puñal como signo trágico:

Fernando: Dadme esa mano.  
Dorotea: Ella y yo  
 Somos vuestros. (Caese la daga.)  
Fernando: ¡Qué embarázo!  
Dorotea: ¡Ay Dios!  
Fernando: Al sacar el brazo  
 La daga se me cayó.  
Dorotea: Caerse en esta ocasión  
 Téngolo por mal agüero.  
Fernando: Antes os dice el acero  
 Que mis pensamientos son  
 Tan limpios, y que he rendido  
 Mis armas a vuestros pies,  
 Que esta, Dorotea, es  
 Prueba que me habéis vencido.  
 (Dorotea, II, 1890-1901)

La interpretación errónea del presagio coincide con la interpretación errónea que hacía Dorotea de la profecía del astrólogo: Dorotea, en efecto, morirá a manos de su esposo. El error consiste en que precisamente el conocimiento de la profecía lleva a Dorotea a hacer a Fernando su esposo, después de creer que el referente su esposo era Garcinuño. El error de Dorotea, por cierto, es muy similar al del ermitaño Paulo en El condenado por desconfiado (36). En todo caso está claro que el desarrollo simbólico de los presagios mortales, las premoniciones, los actos fallidos, tanto en el nivel sobrenatural como en el psicológico, está articulado en La infelice Dorotea con la misma riqueza y complejidad que lo está en El rey don Pedro en Madrid. Y, desde luego, con bastante mayor complejidad en La infelice Dorotea que en el primer Médico de su honra.

Revisemos ahora los puntos de vista de Menéndez y Pelayo acerca de El rey don Pedro en Madrid. Frente al documento más antiguo y más fiable, la copia de 1626 que atribuye la obra a Claramonte, don Marcelino sostiene que Claramonte no pudo escribirla porque no tenía talento necesario; al mismo tiempo sostiene —dadas las obvias semejanzas entre Deste agua y El rey don Pedro— que Claramonte se inspiró en El rey don Pedro para escribir Deste agua; según don Marcelino, Claramonte, después de obtener en 1626 un manuscrito de Lope, lo refundió entre 1626 y 1636 "según una hipótesis muy verosímil".

La falta de talento de Claramonte no procede de la lectura de sus obras, sino de su desconocimiento. Dejando aparte las obras en disputa de autoría, como El burlador de Sevilla o La estrella de Sevilla, las obras más interesantes de Claramonte son: La infelice Dorotea, El ataúd para el vivo, El secreto en la mujer y Deste agua no beberé. De estas cuatro obras, Menéndez y Pelayo sólo conocía una de ellas, y para juzgarla da por sentado que la obra es copia de otras que están en discusión de autoría. Difícilmente se podría sostener que don Marcelino está bien informado para emitir un juicio tan tajante. El único índice cronológico serio, la representación de Deste agua en 1617, coincide con los índices métricos de ambas obras: la obra posterior es El rey don Pedro; en cuanto a la conjetura de la refundición hecha por Claramonte a partir de un original de Lope de 1626, el error cronológico es obvio, y demuestra las lagunas de Menéndez y Pelayo a la hora de presentar como hechos lo que son conjeturas desmentidas por los datos documentales. En este sentido cabe señalar todavía un dato más: según Menéndez y Pelayo, la obra tendría que haber sido escrita "antes de 1617" ya que hay una referencia elogiosa al Duque de Lerma, que cayó en desgracia ese año.

Este es otro buen ejemplo de cómo se ha utilizado el texto. La referencia exacta está puesta en la obra en boca de Clarindo, que precisamente es el nombre poético de Claramonte. Clarindo, en la sesión de los memoriales de la audiencia del rey, señala que es poeta que ha venido a la Corte y está protegido por "un Sandoval". Menéndez y Pelayo da por sentado que el Sandoval en cuestión es el Duque de Lerma, y fija la fecha de 1617 como ad quem. Clarindo, es decir,

Claramonte, fue protegido al menos por tres familias, por la familia Ulloa, de Sevilla, hacia 1610-1613; por la familia Saavedra, de Sevilla, hacia 1617, por lo menos; y por Diego Gómez de Sandoval, segundo hijo del Duque de Lerma. El Duque de Lerma cae en -relativa- desgracia en 1617, en efecto; pero Menéndez y Pelayo parece olvidar el dato de que en la privanza de Felipe III, Lerma es sustituido precisamente por otro Sandoval, por el Duque de Uceda, hermano de Diego Gómez de Sandoval, protector de Claramonte. Sabemos que Claramonte está en la Corte de nuevo hacia 1623, y que al menos en 1626 estaba en Madrid, en donde muere. Entre una y otra fecha se encuentra probablemente la redacción de El rey don Pedro en Madrid, para cuya elaboración Claramonte no necesitaba salirse mucho de su estilo y técnica dramática habitual, vista la cantidad de coincidencias que presenta esta excelente comedia con otras obras del autor murciano, obras que Menéndez y Pelayo desconocía al hacer sus comentarios descalificadores. Comentarios que, por cierto, han pasado a los manuales de literatura sin la menor revisión crítica por parte de los antólogos, y han sido recibidos y esparcidos con alegría por algunos estudiosos que prefieren ahorrarse la molestia de consultar los manuscritos originales o simplemente de revisar la documentación sobre el tema.

## OBSERVACIONES

### NOTAS

1. Para Sánchez-Arjona Tan largo me lo fiáis habría sido una colaboración en tres Tirso y Claramonte, dado que el extenso conocimiento de Sevilla que demuestra la obra sólo parece lógico por la intervención de Claramonte. Para Gerald E. Wade Claramonte, a partir del original Tan largo me lo fiáis habría transformado el texto introduciendo escenas y cambiando una loa por otra, hasta convertirlo en El burlador. La identidad de los nombres de Tisbea, Diego Tenorio y Juana Tenorio, que coinciden en El burlador y en Deste agua no beberé, la coincidencia de una redondilla íntegra, en mejor lectura en Deste agua y la evidencia de algunas escenas o pasajes similares entre ambas obras plantean el problema de la relación de Claramonte con El burlador de Sevilla. Hemos desarrollado estos puntos en nuestra edición de la obra y en el estudio anejo, Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla, Edition Reichenberger, Kassel, 1987.
2. Véase nuestra edición crítica Andrés de Claramonte, Deste agua no beberé, Edition Reichenberger, Kassel, 1984.
3. Ver Carol B. Kirby, "Theater and the quest for appointment in El rey don Pedro en Madrid", Bulletin of the Comediantes, Vol. 33, Fall. 1981, pp. 149-159.
4. Frances Exum, The metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro, Ed. Playor, Madrid, 1974.
5. *Ibidem*, pág. 13. La observación se refiere a la edición crítica de Sister Rosario María Asturias en donde se encuentra "A detailed study of the evidence for the attribution of El rey don Pedro en Madrid to Lope, Calderón, Tirso and even Claramonte".
6. S.E. Leavitt, The Estrella de Sevilla and Claramonte, Cambridge, Mass, 1931.
7. Ver Sol Bonifaci, "De Mozart a Tirso", en Estudios, Abril-Junio, 1986, Madrid.
8. Además de sus trabajos sobre Claramonte y otros autores, S.E. Leavitt, estudiosos de notable prestigio en el hispanismo norteamericano, ha publicado en algunos volúmenes colectáneos. Ver por ejemplo su estudio "Una comedia sin paralelo: Las hazañas del Cid, de Guillén de Castro", en Homenaje a William L. Fichter, Ed. Castilla, 1971.
9. S.E. Leavitt, Op. cit., pp. 94-95.
10. *Ibidem*, pág. 95.
11. Ver M. Menéndez y Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Vol. IV, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 368-9.
12. *Ibidem*, pp. 369-70.
13. Véase mi nota en "La estrella de Sevilla y Claramonte", Criticón, nº 21, Universidad de Toulouse, 1983.

14. Menéndez y Pelayo, Op. cit., pág. 310.
15. S.G. Morley y Courtney Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Ed. Gredos, Madrid, 1968.
16. S.G. Morley, "The Use of Verse-Forms (Strophes) by Tirso de Molina", en Bulletin Hispanique, 1905, pp. 387-408.
17. Ver Harold G. Jones y Vern G. Williamsen, "Dos refundiciones tirsonianas: Amor no teme peligro y Los balcones de Madrid", en Homenaje a Tirso, Revista Estudios, Madrid, 1981.
18. F. y R. Labarre, "Sobre la fecha de composición de El vergonzoso en palacio", Revista Críticon, nº 16, Universidad de Toulouse, 1981.
19. H.G. Jones y V.G. Williamsen, Op. cit., pág. 145.
20. Véase mi artículo "En torno a la fecha de composición de La villa-na de la Sagra", en Críticon, nº 33, Universidad de Toulouse, 1986.
21. Morley y Bruerton, Op. cit., pág. 483: "todo prueba, creemos que concluyentemente, que Lope no escribió esta comedia".
22. Giswold Morley, "The Use of Verse-Forms...", pag. 403.
23. Ver Jones y Williamsen, Op. cit., pág. 145.
24. Morley y Bruerton, op. cit., pág. 483.
25. Menéndez y Pelayo, M., Op. cit., pág. 370.
26. Ibidem, pág. 310.
27. Sigo la edición hecha por María del Carmen Hernández Valcárcel, Andrés de Claramonte, Comedias, Murcia, 1983. El pasaje citado está en la página 237.
28. Ibidem, pág. 238.
29. Ver Carol B. Kirby, Op. cit., pp. 149-150.
30. Andrés de Claramonte, Comedias, pág. 356.
31. Ibidem, pp. 388-9.
32. Kirby, Op. cit., pág. 150.
33. Andrés de Claramonte, Comedias, pág. 290.
34. Frances Exum, Op. cit., pp. 166-7.
35. Morley y Bruerton, Op. cit., pág. 483.
36. Hago notar la observación de Ciriaco Morón en su reseña a mi edición de Este agua no beberé (BEMP, 1985), señalando el parentesco entre las escenas sobrenaturales de esta obra y las de El condenado por desconfiado. Sin duda el profesor Morón apunta a la escena

## OBSERVACIONES

del pastorcillo tejiendo una corona de lirios, con un simbolismo clásico, reforzado por las alusiones místicas del personaje en ambas comedias. C. Morón apunta también la necesidad de ahondar en la influencia de Claramonte sobre Calderón, cosa que también había apuntado D.W. Cruickshank en su edición de El médico de su honra, Castalia, 1981. Por mi parte señalo la evidencia del tratamiento dramático del puñal en La infelice Dorotea (presagios, errores, casualidades calculadas, reaparición del puñal) y el que hace Calderón en El mayor monstruo del mundo. Conviene poner en relación todo esto con la observación preliminar de S.E. Leavitt en su trabajo sobre La Estrella de Sevilla, cuando señala una serie de estilemas que, en un cotejo de no menos de veinte autores de la época, aparecen sólo en Claramonte y Calderón. Para cerrar este breve cómputo apuntaremos la nota de María del Carmen Hernández (pág. 305) sobre la influencia de Deste agua no beberé en la obra de Calderón Amor, honor y poder: "Por otra parte, la acción de llevar agua al rey que se desarrolla en esta escena evoca en Leavitt el recuerdo de la comedia de Calderón, Amor, honor y poder. Pero no sólo es la acción de llevar agua la que recuerda a Calderón, sino también las palabras del rey...". En efecto, un cotejo entre ambas escenas revela que hay una filiación evidente. Como en este caso disponemos de la fecha de representación de Deste agua (1617) y de la obra de Calderón (1623) parece claro que la inspiración va en el sentido Claramonte-Calderón, y no a la inversa, como creía Menéndez y Pelayo.