

# SOBRE EL TEXTO Y LA AUTORÍA DE LA COMEDIA *DINEROS SON CALIDAD*

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>(\*)</sup>

**E**n el corazón argumental de la comedia *Dineros son calidad* (de ahora en adelante *DSC*) se encuentra un conocido motivo folclórico: la historia de los tres hijos que viajan por el mundo en busca de riqueza.<sup>1</sup> Aparecido por primera vez en un texto sánscrito del siglo XII (*Vetala-panchavinsati*), el cuento pasa a otras colecciones orientales para llegar en el siglo XIV a las *novelle* anónimas contenidas en la sección más reciente del manuscrito Panciatichiano 32 de la Biblioteca Nacional Central de Florencia (el códice misceláneo que transmite el *Libro di novelle e di bel parlare gientile*, la forma original del *Novellino*): «I·re di Gerusalè a quello tempo sí aveva quatro figliuoli, ed erano molto cortesi ...».<sup>2</sup> En la tradición italiana el cuento conoce muchos avatares, de la versión en lengua latina de Girolamo Morlini a su traducción italiana contenida en *Le piacevoli notti* de Giovan Francesco Straparola al *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile,<sup>3</sup> y perdura en la tradición popular, como lo atestiguan las *Fiabe italiane* de Italo Calvino.<sup>4</sup>

No estará mal, pues, empezar por un resumen de la comedia, aprovechando las palabras de un gran hispanista italiano recientemente fallecido, Rinaldo Froldi:<sup>5</sup>

La comedia narra la historia de un noble reducido a la pobreza (Federico) por haber prestado demasiado dinero a su rey (D. Enrique), que ha sido

(\*) Una versión muy reducida de este estudio se lee en D'Agostino 2010. Este ensayo más amplio en realidad se escribió en 2009 y se publica aquí con pequeños retoques bibliográficos.

<sup>1</sup> Cf. Thompson 1967: 126-7, tipo 653; ver también Rotunda 1942, motivos B131, B141, B211.9, B450 y N537 y Camarena-Chevalier 1995: 662-9.

<sup>2</sup> Cf. *Novellino* (Lo Nigro), novella XX (incompleta): 411-4.

<sup>3</sup> Morlini, *Novelle e favole* (Villani), novella LXXX: «De fratribus qui per orbem peherrando ditati sunt»; Straparola, *Piacevoli notti* (Pirovano), novella VII, 5: «Tre fratelli poveri andando pel mondo divennero molto ricchi»; Basile, *Cunto de li cunti* (Petrini), novella V, 7: «Li cinco figlie». Como se ve, el número de los hijos varía de tres a cinco.

<sup>4</sup> Calvino, *Fiabe italiane*, 23: «Il linguaggio degli animali».

<sup>5</sup> Froldi 2000: VIII-IX.

asesinado por un rival. Federico, de este modo, ha perdido la riqueza, pero también la estima y la consideración de cuantos le circundan. Sus tres hijos deciden tentar la suerte para reconquistar —a través del dinero— la dignidad (calidad) que el padre desgraciadamente ha perdido. El primero [Rufino] la busca a través de las armas, el segundo [Luciano] a través de la cultura, y el tercero [Octavio] a través de la aventura. En sus diversas empresas, más o menos afortunadas, los jóvenes se ven obligados a actuar en un contexto de lucha entre la hija (Camila) del asesinado Rey de Nápoles, que vive en triste soledad, y la Duquesa de Calabria (Julia), que ha usurpado el trono.

En el castillo donde Camila vive, D. Enrique ha sido sepultado solemnemente, y sobre su tumba una estatua que lo representa arrodillado, lo recuerda.

A través de una acción compleja, uno de los hijos, Octavio, llega al sepulcro, y la estatua, que de repente se anima, le señala el tesoro que podrá ser suyo si es capaz de ayudar a Camila a reconquistar el trono. Y de este modo se suceden los hechos: el tesoro servirá para armar un ejército que devolverá el trono a Camila, la riqueza al viejo Federico, y la calidad a éste y a sus tres hijos. Hay un final feliz con el tradicional matrimonio cruzado.

Realmente, como se puede apreciar de estas mismas palabras, se trata de una comedia compleja, que somete los elementos folclóricos y novelescos a una admirable estrategia dramática. Aunque no se pueda considerar una obra maestra (pero en gran medida este juicio depende de las pésimas condiciones textuales en las que ha llegado hasta nosotros), contiene muchísimos elementos de interés, que merecen la mayor consideración crítica. Sin embargo, la reciente edición a cargo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (de ahora en adelante RLV),<sup>6</sup> amén de brindarnos muchas valoraciones juiciosas y aportaciones críticas que son el fruto de un profundo conocimiento del teatro aurisecular, nos depara una serie de sorpresas negativas:

1) La edición se define “crítica”, pero carece de un elemento que no sólo en lo formal, sino también en lo sustancial se considera imprescindible en una edición crítica: el aparato de las variantes. La tradición de la comedia se reduce a dos códices antiguos: el texto contenido en la *Parte XXIV de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta aora han salido*. En Çaragoça año 1633 (fols. 162r-178v), y el manuscrito 16924 de la Biblioteca Nacional de Madrid.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV).

<sup>7</sup> Los otros impresos antiguos (la *Sexta Parte de Comedias escogidas*, de 1653, y algunas sueltas de los siglos XVII y XVIII atribuidas dos a Lope y dos a Cáncer) derivan de la *Parte XXIV*; cf. Lope, *Dineros son calidad* (Wagner): 16-7. Habría que

Es de suponer que un aparato crítico “positivo” no habría creado problemas de ningún tipo y habría revelado al lector la situación real de la *recensio*, verso tras verso. Porque, como se sabe, una edición crítica, entre otras cosas, es un trabajo que ofrece tanto el resultado de las investigaciones del editor como los datos de la tradición, de forma tal que el lector experto pueda controlar la labor del filólogo y, hasta cierto punto, si lo cree oportuno, realizarla de otra manera.<sup>8</sup>

2) Gran cantidad de pasajes de la obra son discutidos en el largo capítulo de la introducción titulado «La transmisión del texto» (pp. 1-63), cosa que muy parcialmente, y de manera incómoda e irritual, podría paliar la ausencia del aparato crítico.<sup>9</sup> Pero la incomodidad aumenta considerablemente cuando se observa que RLV no remite nunca con precisión a los números de los versos; así que el paciente lector debe localizar por su cuenta los versos en la edición y tomar nota para poder seguir el razonamiento.

3) Se citan las ediciones anteriores de Juan Eugenio Hartzenbusch y de Emilio Cotarelo, pero en ningún momento se habla de la otra edición crítica conocida de la pieza, a cargo del hispanista alemán Klaus Wagner, aparecida en el año 1966.<sup>10</sup> Wagner publica en sinopsis el texto de la *Parte* (con las variantes de otros impresos antiguos, de los que tam-

controlar también una edición no citada por Wagner: «Comedia famosa, Dineros son calidad de Lope de Vega Carpio [n.p.] [n.d.]. Vendese en casa de Luis la Marca, Mercader de Libros en la Plaça de la Seo, 34 pp.; 16cm.; encuadernada con Cardona y Alagon, Antonio Folch de: El Mas herovco [*sic*, heroyco] Silencio. Comedia famosa. Valencia, 1688» (el libro contiene también Francisco Bernardo de Quirós, *La luna de la sagra*, Francisco de Rojas Zorrilla, *La gran comedia de los áspides de Cleopatra*, Antonio Mira de Amescua, *El negro del mejor amo*, Juan Pérez de Montalbán, *Teágenes y Clariquea* y *Don Florisel de Niquea*).

<sup>8</sup> Curiosamente el editor no obsequia al lector la información sobre la signatura del manuscrito de la comedia; a cambio nos revela que ha consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid del libro de Leavitt 1931. Tampoco recoge el reparto que está en la *Parte*.

<sup>9</sup> Claro está que una cosa es el necesario estudio filológico preliminar y otra el aparato de las variantes: ambos son indispensables en una edición crítica. Un aparato puede simplificarse, eliminando por ejemplo las variantes gráficas, y si los códices son numerosísimos, se puede hacer una selección para no congestionarlo; como se ve, no es éste el caso de *DSC*, que, quitando los *descripti*, cuenta tan sólo con un manuscrito y un impreso.

<sup>10</sup> Lope, *Dineros son calidad* (Wagner). Véase también la reseña severa de Engelbert 1968.

poco se hace mención en la edición de RLV) y el del manuscrito. El sabio alemán transcribe el texto del manuscrito de forma semidiplomática, así que su edición puede ir dirigida tan sólo a un público de filólogos, ya que un lector cultivado, pero no ducho en paleografía, tendría que leerla enfrentándose a demasiadas dificultades.

Si Wagner publica loable y salomónicamente los dos textos, RLV no menos loable y legítimamente intenta una reconstrucción si no de un inalcanzable original perdido, por lo menos de un texto anterior común, del que dependen tanto la *Parte* (de ahora en adelante P) como el manuscrito (en adelante M). Notemos, entre paréntesis, que, aunque la situación no es la misma, en el caso de la tradición de *El burlador de Sevilla* (BS) y de *Tan largo me lo fiáis* (TL) la búsqueda de un antecedente común a las dos obras (ésta es, por ejemplo, la postura de Xavier A. Fernández) es rechazada por RLV como un truco para atribuirle la obra a Tirso, mientras para él el autor de las dos primeras piezas teatrales sobre Don Juan es el dramaturgo murciano Andrés de Claramonte;<sup>11</sup> éste, según RLV, habría escrito también *DSC*, *La estrella de Sevilla* y otros textos – incluyendo obras maestras – de la escena del primer cuarto del siglo XVII. Sabemos que la compañía de Felipe Sánchez Echeverría representó *DSC* en octubre de 1623; esta fecha, pues, sirve como *terminus ante quem* la obra tuvo que escribirse.

Una de las peculiaridades de los dos códices de *DSC* es que seguramente ambos están plagados de lagunas: P, que atribuye el texto a Lope de Vega, tiene tan sólo 2233 vv.; M, que da la comedia como anónima, es un poco más largo, con sus 2406 vv. En ninguno de los dos casos se alcanza la medida normal de una comedia de la época, es más, en cada uno de los códices se acusan unos cortes y unas lagunas que deturpan el texto. Practicando en gran escala la técnica de la *combinatio*, concretamente injertando en el texto de M trozos de P, RLV llega a publicar una comedia de 2726 vv. y sospecha que este texto reconstruido (TR) todavía está un poco lejos del original, faltándole más o menos un par de centenares de versos. No está claro si este texto reconstruido coincide con el ejemplar de Sánchez, en cuyo caso éste sería asimilable a un arquetipo, o se debe considerar como un *codex interpositus* que se coloca entre el ejemplar de Sánchez y las dos ramas de la tradición (P y

<sup>11</sup> Sobre Claramonte véanse ahora, entre otros, Weimer 1998 y Urzáiz Tortajada 2002: I (A-LL), 254-9, con bibliografía.

M); en realidad también en este caso de un arquetipo se trataría, por lo menos desde un punto de vista funcional. En la p. 4 RLV traza un *stemma* donde del texto de 1623 derivan directamente (*sine interposito*) tanto el Impreso como el Manuscrito, «siempre teniendo en cuenta que tanto en un impreso como en un manuscrito el mero proceso de edición o copia producen variantes textuales que no requieren implicar una fase intermedia en la transmisión». Esta afirmación parece ir en contra de la teoría del llamado “intertexto”, que aparece abundantemente en los estudios del crítico sobre la transmisión del *BS* y de *TL*. En realidad RLV acude al intertexto en más de una ocasión también en el examen de la transmisión de *DSC* (véase *infra*, § 2, núm. 11). Pienso que con la palabra intertexto el crítico no alude a un códice concreto, sino a un pasaje ecdótico entre un texto y otro: de una cierta variante de *TL* (que RLV considera la obra original) se llega a otra variante del *BS* (refundición) a través de un texto (no necesariamente un códice, manuscrito o impreso, aunque está claro que en la mayoría de los casos debe tratarse de un objeto físico concreto – puede ser tan sólo un fallo de la memoria) que ha modificado erróneamente la lección de *TL* y que ha sido modificado a su vez, por parte del responsable del *BS*, para arreglarlo de alguna manera. Respecto a la aplicación de esta metodología me permito remitir al libro que estoy preparando sobre el asunto, donde manifiesto mis serias dudas, que no se refieren al punto de vista teórico (yo mismo he aplicado un principio parecido en otras ocasiones), sino que tienen que ver con los casos concretos examinados por el editor.<sup>12</sup>

En el caso de la reconstrucción de *DSC*, en principio creo que RLV tiene razón. Las lagunas son casi siempre indudables y una *combinatio* equilibrada nos permite reconstruir algo más fiable que ninguno de los dos textos dudosos y precarios que han llegado hasta nosotros. El editor está convencido de que tanto P como M presentan, además de omisiones y errores involuntarios, huellas de intervención voluntaria en el texto original con motivaciones distintas: censura ideológica, reformas en vista de distintas plantillas de las compañías etc.). Además apunta que en M se reduce «al mínimo imprescindible el texto del gracioso. A

<sup>12</sup> Estoy escribiendo un libro titulado *El «Burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»: una lectura sinóptica*, de momento pueden verse los ensayos siguientes: D'Agostino 2004, 2007, 2009 y 2011. En 2011 ha salido mi traducción al italiano de la pieza, con un nuevo texto crítico de la misma: Tirso, *Don Giovanni* (D'Agostino).

cambio la estrategia textual del impreso parece consistir en eliminar texto de los personajes serios». <sup>13</sup> Sin embargo, en el afán de atribuirle la obra a Claramonte (a quien – recordémoslo – ninguno de los dos códices se la atribuye), RLV da muy a menudo la preferencia a M; quizá le parezca arriesgado y poco conveniente darle la razón a P, que atribuye la comedia a Lope.

Como se verá, discrepo de RLV en dos aspectos importantes: respecto a cuál de los dos códices refleja mejor el texto primitivo y respecto al posible autor de ese original.

## 2. EXAMEN DE PUNTOS CONTROVERTIDOS

Pasemos ahora a analizar algunos de los *loci* que RLV somete a discusión (transcribo de la edición semidiplomática de Klaus Wagner, colacionándola con la de RLV, y advirtiendo cuando hay diferencias importantes). Entre paréntesis doy la numeración de la edición de RLV. Según el editor, en casi todos esos casos M tiene razón, o, dicho de otra manera, ofrece la lectura primitiva, mientras que en mi opinión sucede en realidad lo contrario, o sea: P representa casi siempre el texto original, aunque con muchas lagunas y bastantes defectos, y el manuscrito representa una refundición de otro autor. Puesto que hay una serie de casos en los que estoy de acuerdo con RLV, veamos ahora tan sólo los pasajes donde me permito manifestar mi desacuerdo.

### 1) M 1-12 ~ P 1-8 (RLV 1-12).

M		P
	OTABIO ya llega el aplauso	OTA. Ya llega el aplauso.
1	FEDERICO                   ansi	1     FED.                    Ansi,
2	para el adorno os prebengo	2     para el adorno os preuengo,
3	porque otras telas no tengo	3     porque otras telas no tengo
4	hijos que colgar aquí	4     hijos, que <sup>14</sup> colgar aquí.
5	los tres sois mi obstentacion	-
6	los tres mi rriqueza y pues <sup>15</sup>	-
7	sois hijos mios los tres	-

<sup>13</sup> Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV): 12; pero véase infra, § 2, punto núm. 15.

<sup>14</sup> *hijos, que*. Falta la coma en RLV.

<sup>15</sup> *pues*. Wagner lee *pies*.

8	brocados del coraçon	-	
9	sois, edifiçios <sup>16</sup> balientes	5	Sus edificios valientes,
10	nápoles con tal decoro	6	Nápoles con tal decoro
11	adornen, que <sup>17</sup> montes de oro	7	adorne, que montes de oro
12	se finjan al sol luçientes	8	se finjan al Sol luzientes.

## Comentario de RLV:

La alternativa crítica es: ¿el manuscrito ha añadido una redondilla o el impreso la ha omitido? En principio lo más natural es que el impreso, que da la versión más breve en el texto global, refleje aquí el mismo fenómeno. Lo interesante es que, si en efecto el impreso ha recortado cuatro versos, lo ha hecho de forma consciente, modificando *sois* en *sus* y alterando *adornen* en *adorne*. Parece que la gramática está a favor del manuscrito, ya que son los edificios valientes (sujeto) quienes [*sic*] deben adornar (plural) Nápoles, y no Nápoles (singular) el que adorne los edificios valientes. El impreso, al cortar la redondilla anterior y sustituir *sois* por *sus* omite el engarce lógico del párrafo. Federico está explicando el porqué de utilizar a sus propios hijos como adorno de la puerta de su casa, porque son brocados del corazón. La comparación sin duda es rebuscada, y tal vez por ello la compañía que tuvo el texto usado por el editor de Zaragoza decidió suprimir la redondilla.

Al contrario podría pensarse que, dado que el texto de P es un tanto rebuscado y elíptico (pero no por eso mismo inauténtico), alguien (el responsable del texto de M) ha tenido a bien reformarlo. La situación es la siguiente: estamos en Nápoles y para festejar a la nueva reina, la duquesa de Calabria, todos los ciudadanos adornan sus casas con telas, tapices y otras “colgaduras”. Federico, noble venido a menos, no tiene telas mejores para adornar la puerta de su casa que sus propios hijos. Así, en realidad P dice: “Hijos, dado que no tengo otras telas, os pongo aquí, delante de la puerta, como si fuerais el adorno de mi casa. Que Nápoles adorne (o sea que los napolitanos adornen)<sup>18</sup> sus magníficas casas con un decoro parecido al mío (o sea que los adornos de los otros napolitanos tengan tanta magnificencia como la tienen mis adornos, que son mis hijos) etc.”. En cambio podemos reconstruir M de la forma siguiente, añadiendo la puntuación:

FEDERICO      Los tres sois mi ostentación,

<sup>16</sup> *sois, edifiçios*. Falta la coma en RLV.

<sup>17</sup> *adornen, que*. Falta la coma en RLV.

<sup>18</sup> Se trata de una normalísima metonimia.

los tres mi riqueza y pues  
sois, hijos míos los tres,  
brocados del corazón  
sois. Edificios valientes  
Nápoles con tal decoro  
adornen etc.

e interpretar: “Los tres sois motivo de que yo haga alarde de vosotros, sois mi riqueza, y dado que sois mis hijos, sois brocados de mi corazón. Los magníficos edificios de Nápoles adornen la ciudad con un decoro parecido al de mi casa etc.” Peor me parece la solución de RLV:

FEDERICO Los tres sois mi ostentación,  
los tres mi riqueza, y pues  
sois hijos míos, los tres  
brocados del corazón,  
sois edificios valientes.  
Nápoles con tal decoro  
adornen etc.

Según esta reconstrucción parece que Federico les está diciendo a sus hijos que son “edificios valientes”, mientras que ellos son los adornos de los edificios. En resumidas cuentas, no es cierto que la gramática y la lógica estén a favor de M.

2) M 91-100 ~ P 87-92 (RLV 103-112).

M	P
91 MACARRÓN. parece que estais jugando	87 MAC. Parece, que estays jugando
92 al juego de cadenetas	88 a Iuan de las cadenetas,
93 no esteis ansi, mas ya biene	89 no esteys ansi. Mas ya viene
94 la rreina aqui e dentrar yo	90 la Reyna, aqui he de estar yo,
95 haçed cuenta que falto	91 y hazed cuenta, que faltó
96 vn tapiz y otro que tiene	92 vn tapiz, que nada tiene.
97 diferente colgadura	-
98 rremienda la falta y es	-
99 en calle v(n) <sup>19</sup> tenplo tal bez	-
100 lunar de la colgadura	-

Comentario de RLV:

<sup>19</sup> *v(n)*. RLV lee *a*.

A la omisión de cuatro versos en el impreso se le unen las leves variantes *juego de cadenetas / Juan de las cadenetas, entrar / estar y haced / y haced*; más llamativa es la del último verso del impreso *y otro que tiene / que nada tiene*. Esta variante se explica si ha habido la supresión de los versos finales, con lo que no se puede dejar un anacoluto final con oración subordinada sin conclusión. Parece que lo razonable es pensar que el manuscrito respeta el texto original y que, al igual que pasaba en la primera omisión del comienzo [se refiere a nuestro punto núm. 1], el impreso nos da una omisión voluntaria corregida por medio de un ajuste en el verso de unión.

Creo que aquí también tiene razón P, con la excepción de la variante *estar*, que es error por *entrar*: Macarrón (el gracioso) está comentando que no quiere quedarse como adorno de la casa en compañía de los tres hijos de Federico (es como si se avergonzara); dado que deja un vacío, les dice a los otros: “haced como si aquí hubiera faltado un tapiz sin dibujo (o sea un tapiz que no es conveniente exponer)”. En M no se entiende a qué se refiere el “otro” tapiz y en general los vv. 96-100 (además de tener una repetición de palabra en rima, cosa de por sí aceptable, aunque no bonita) no se comprende qué quieren decir. Ya lo había advertido Wagner, que corrige el v. M 96 con P 92 y elimina los vv. M 97-100. Además RLV declara: «En cuanto a las novedades que el manuscrito introduce respecto al impreso podemos constatar en este último fragmento la aparición de una rima con seseo (*es / tal vez*), que vuelve a apuntar a la autoría de Andrés de Claramonte». El seseo es compatible con Claramonte, pero no es una prueba de su autoría (el murciano no es sino uno de los numerosos autores que sesean); y en todo caso se trataría como mucho de la autoría de M, no necesariamente del original de la comedia.

### 3) M 165-172 ~ P 165-172 (RLV 185-192).

M		P	
165	[FEDERICO] quanto digo es necesidad	165	[FED.] Quanto digo es necesidad,
166	despreçio quanto publico	166	desprecio quanto publico
167	a pobreza. JULIA federico	167	a pobreza. IUL. Federico
168	dineros son calidad	168	no os aflijays leuantad.
169	FEDERICO berdad. JULIA si lo [conoçeis	169	Y si es que no lo sabeys,
170	y llegais a conoçeros	170	pues llegays a conoçeros,
171	bolbed a juntar dineros	171	bolued a juntar dineros,

172 y lo que fuistes sereis

172 y lo que fuystes sereys.

## Comentario de RLV:

La modificación es consciente, sin duda, pero ¿cuál de los dos textos modifica al otro? Si el origen de la comedia es la popularidad de la letrilla de Góngora, en donde existe la contestación “Verdad”, al dicho popular, hay que suponer que es el manuscrito el que respeta el texto original, coincidente con el motivo central del título. Pero tampoco puede descartarse que la popularidad de la letrilla haya provocado la modificación de un texto; lo único seguro es que al menos una de los [sic] dos variantes procede de remodelación consciente y no de errores de transmisión. Una de las dos, o las dos.

En este caso el comentario es muy prudente y condivisible. Sin embargo me inclinaría a creer que también aquí es mejor P, sobre todo porque pocos versos después aparece de nuevo el dicho (M 173-176 ~ P 173-176: texto de P): «Este consejo estimad (tomad M), | que en ser piadosa me fundo, | pues veys que solo en el mundo | dineros son calidad». Es cierto que la frase se repite varias veces, pero nunca más de una vez en una determinada circunstancia.

## 4) M 445-478 ~ P omite (RLV 513-546).

Seguramente el soneto con el mito de Artemisia (M 465-478) es indispensable, como demuestra RLV; las quintillas que lo preceden parecen quizás menos indispensables, pero desde luego son apropiadas y útiles, como prolepsis, a la comprensión de la escena siguiente por parte del espectador, aunque tengan alguna cosa rara. Un ejemplo: Claudio y Pereiro están alabando el amor de Camila hacia el padre difunto, tan grande que la joven vive prácticamente reclusa en el lugar donde él está enterrado: «CLAUDIO En tan grave encerramiento | el juicio ha de perder. | PEREIRO Y no es pérdida menor | la de Camila, pues llora | reino y padre, que el rigor | le quitó, viviendo agora | en la soledad mayor». Dado que el sujeto de «el juicio ha de perder» es Camila (que corre el riesgo de enloquecer), no se entiende por qué Pereiro observa que «no es pérdida menor la de Camila», como si antes se hubiese hablado de la pérdida de otra persona. A no ser que se deba interpretar, de forma muy rebuscada: “el que Camila pierda el juicio es grave; no menos grave es que se pierda la propia Camila, o sea que desaparezca, porque ha decidido vivir en la soledad”. Esta paráfrasis no convence.

En este punto del texto empieza a manifestarse otro problema: en M hay dos personajes que se llaman Aurelio y Lucilo; en P se trata de mujeres que se llaman Aurelia y Lucila. Volveremos más tarde sobre esta diferencia, pero aquí nótese que en el v. M 483, Camila se dirige a su acompañante llamándole por error «Leonelo», en vez de Aurelio (Wagner corrige, RLV deja a este misterioso Leonelo); el correspondiente verso 425 de P tiene normalmente «Aurelia».

En cuanto al soneto que describe a Artemisa (la reina de Halicarnaso que hizo levantar el célebre mausoleo, una de las Siete Maravillas de la Antigüedad), si es cierto que Claramonte se refiere brevemente a ella en *El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto* («Artemisia comió | las cenizas de su esposo»), también es cierto que Lope de Vega la cita tres veces en la *Jerusalén conquistada* (1609) y más veces en otras obras suyas (cf. los datos ofrecidos por el *CORDE*, el *CORESP*, el *TESO* y el *VCLC*), y también la cita, por ejemplo, Tirso de Molina en la primera parte de *La Santa Juana* («Aquí, hecha España Grecia, | me labra mi Artemisia un Mauseolo»), así que no parece una cifra estilística ni de Claramonte ni de ningún otro dramaturgo de ese periodo.

## 5) M 564-584 ~ P 502-512 (RLV 632-652)

M		P	
564	[AMADEO] de mis galas lo colije,	502	[AMA] de su historia lo colige.
565	que con muerte de un tirano		-
566	galas busca y plumas pide,		-
567	en vn caballo de españa	503	En vn cauallo de España,
568	que otro ypogrifo se finje	504	que otro ypogrifo se finge,
569	çielos en la lineas y estrellas	505	cielo en sus lineas, y estrellas
570	en las mançhas jaspe o linçe	506	en las manchas jaspe, o linze.
571	cuia poderosa cola		-
572	y cuias rriçadas clines		-
573	si no plumas copos era		-
574	de niebe que el sol derrite		-
575	salio ludubico haçiendo	507	Salio Ludouico haziendo,
576	que la tierra el bruto ynbidie	508	que la tierra al bruto embidie,
577	no permitiendole apenas	509	no permitiendole a penas,
578	que con las manos la pise	510	que con las manos la pise.
579	tanto obedeçe la espuela		-
580	y a la rrienda se corrije		-
581	que rraçional a entender		-
582	que es deidad la que lo oprime		-

583	mas llegando a pies de gruta	511	Mas llegando a pic de gruta
584	a la boz de unos clarines	612	a la voz de vnos clarines,

### Comentario de RLV:

El texto del impreso omite cualquier referencia a la extraña situación de ver a Camila de luto y a Amadeo de gala; es el manuscrito el que da el texto coherente escénicamente al aludir al porqué de venir vestido de plumas y galas. El impreso suprime los dos versos que explican el atuendo y cambian las *galas* por la *historia*. Evidentemente no es una alteración de copia; se altera el verso inicial porque se suprimen los dos siguientes. Se suprimen también pasajes de tipo descriptivo, como la mención a la cola y a las crines o clines del hipogrifo, o la precisión sobre la espuela y la rienda.

RLV se refiere a la acotación que introduce al personaje de Amadeo: «sale amadeo en cuerpo con plumas mui galan» (M 543) y «Sale Amadeo Condestable galan en cuerpo con plumas» (P 480). En M 551-553 Amadeo dice: «mis galas y mis colores | las buenas nuebas te afirmen | que traigo», mientras que en P 489-491 lee: «Este atreuimiento honrado | las buenas nuevas te afirmen, | que traygo». Es imposible establecer cuál de los dos textos está más cerca del “original”: M repite la palabra *galas* por tres veces (vv. 551, 564 y 566), P evita la repetición; en ambos casos se trata de soluciones legítimas, teniendo en cuenta que las variantes de P tienen sentido adecuado. Únicamente pienso que habría que corregir «afirmen» (P 490) en «afirme» (el sujeto es el «atreuimiento honrado» del verso anterior), cosa que por lo demás ya hacen las sueltas. En cuanto a la variante de P 502 («de su historia lo colige») respecto a M 564 («de mis galas lo colije»), la lección del impreso parece menos pesada que la otra, pero se trata de una valoración subjetiva. Por lo demás RLV enmienda certeramente «que con muerte de un tirano» (M 565) en «que la muerte de un tirano», porque en M falta el sujeto de «pide» (v. 566) (Wagner no corrige); además en el v. M 569 «cielos» es error por «cielo» (la *-s* impide la indispensable sinalefa: *cielo en*). Los vv. M 571-574 son los típicos versos que se pueden perder sin que nadie se dé cuenta; efectivamente suenan un poco a Claramonte, porque se trata de una *amplificatio* innecesaria con alguna imagen un tanto peregrina (se verán muchas en el comentario sobre el *BS* y *TL*): no sé a quién se le pueda ocurrir que la nieve derretida, que se convierte en agua o como mucho, antes de llegar a convertirse en líquido, tiene un aspecto informe (a no ser que se la ponga en un molde especial) se pueda parecer a

algo que tiene una forma peculiar como los rizos de un caballo.<sup>20</sup> Los vv. M 579-582, que faltan en P, podrían ser correctos y originales, pero tampoco se puede asegurar que lo son. Breve paréntesis: «pies de gruta» de M 583 es error por «Pie de Gruta» de P 511 (o sea *Piedigrotta*, célebre y antigua zona de la ciudad de Nápoles), y por lo tanto no es conveniente dejarlo en minúsculas como hacen RLV y Wagner (por lo menos el editor alemán pone la nota: «Pie de Gruta», mientras que el español deja «pie de gruta» sin explicar).

6) M 619-634 ~ P 547-562 (RLV 687-702).

M	P
619 [AMADEO] que yo en nápoles te ofresco	547 [AMA.] Que yo en Nápoles te [ofrezco
620 de los nobles que me siguen	548 de los nobles que me siguen
621 gran parte como cunples	549 la mayor parte del Reyno,
622 la palabra que me diste	550 o la ocasion felice.
623 CAMILA solo tu condestable	551 CAM. Dios me ha vengado,
624 podias alibiar las penas mias	552 amado padre mio, y ya me [absuelve
625 mi bengança se entable	553 la fee, que os he jurado,
626 mi llanto se conbierta en alegrias	554 ya por vos vuelue el ciclo, y <sup>21</sup> [por mi buelue
627 que tan justa bengança	555-6 y labraros intento en Nápoles [eterno monumento. <sup>22</sup>
628 me da a un tienpo consuelo y [esperança	
629 el animo rredima	557 El ánimo redima
630 las fuerças que me faltan condestable	558 la <sup>23</sup> muerte de vn tirano [desamable,
631 alarma el biento jima	559 alarma el viento firma
632 salga del yugo miserable	560 salga el Reyno del yogo miserable,
633 truequese el luto en galas	561 truequese el luto en galas,

<sup>20</sup> Como mucho la nieve en el pelo es imagen de la vejez; cf., entre miles de ejemplos, uno de Lope, elegido porque en el mismo contexto aparece también el verbo *derretir*: «¿Adónde huyó la nieve | que derretía el fuego de tus ojos? | Mas ¡ay!, que el tiempo breve, | sellando tus despojos, | pasó la nieve a los cabellos rojos» (Lope, *Arcadia* [Morby]: 179).

<sup>21</sup> *cielo*, y. RLV lee sólo *cielo*, sin coma y sin *y*.

<sup>22</sup> y *labraros intento en Nápoles eterno monumento*. Wagner no señala la errónea alineación de los dos versos, que deben ser: y *labraros intento* | en *Nápoles eterno monumento*.

<sup>23</sup> *la*. RLV lee *a*.

634 que camila e de ser si no soi pálas 562 que Camila he de ser si no Pálas.

#### Comentario de RLV:

No se sabe muy bien a qué se refiere el verso final de parlamento de Amadeo [P 550], pero sí está claro que es un heptasílabo. El verso inicial del sexteto [P 551] es además un pentasílabo; faltan pues dos sílabas. Hay una alineación errónea de versos en el pareado final del sexteto<sup>24</sup> [...].

Además la rima *redima* / *firma* [P 577:579] no es consonante y al último verso [P 562] le falta una sílaba. Frente a ello, el texto del manuscrito termina el romance de una forma lógica y métricamente correcta, y comienza el cambio de estrofa por un sexteto-lira [M 623-628] coherente con la situación dramática. La segunda estrofa [M 629-634] ofrece una lectura impecable frente a los errores del sexteto homólogo del impreso. [...]

El cotejo confirma que la versión correcta es la del manuscrito. Un error como *firma* por *gima* se puede atribuir a error de imprenta o edición. Subsiste en cambio la sospecha de si una vez restituidos los versos defectuosos, el texto original perdido tal vez contendría, además de las tres estrofas del manuscrito, esa estrofa inicial del impreso [P 551-556]. He decidido descartarla por dos razones, una de macroestructura y otra de microestructura. La primera es que el texto de la primera jornada, según nuestra edición nos da una cifra de medida muy típica, 998 versos, por lo que no se requiere una estrofa más. Las razones del segundo tipo tienen que ver con la estrofa concreta y con el pasaje. Respecto a la estrofa, tenemos ya un primer verso que exigiría enmienda. Tal vez un sencillo: [*Padre,*] *Dios me ha vengado*,<sup>25</sup> pero en todo caso una enmienda. Pero el resto de las variantes del pasaje apuntan a que ha habido intervención de mano ajena al original: ¿qué pinta que *el ánimo redima a muerte de un tirano desamable*? Habría que proponer una nueva enmienda (¿*la muerte*?),<sup>26</sup> y de todos modos el sentido sigue siendo absurdo frente a la claridad textual del manuscrito; el verso *ya por vos vuelve el cielo por mi vuelve* también exige enmienda. En la siguiente estrofa también el manuscrito, muy claro, revela el error lógico de la edición: el ánimo debe redimir, suplir, las fuerzas que a Camila le faltan. Como tenemos constancia de que el texto de la edición presenta variantes que son alteraciones conscientes, lo más sensato es atribuir ese raro pasaje a una modificación, esta vez más desafortunada que otras.

Algunas observaciones son irreprochables (sobre todo las de tipo métrico), pero otras se pueden discutir y se pueden añadir otros elementos. Por ej., aunque el texto de M fluye muchísimo mejor, tampoco le faltan

<sup>24</sup> Cf. también arriba. § 2, núm. 3.

<sup>25</sup> Me parece preferible la enmienda de Hartzenbusch, admitida por Cotarelo: «Dios, <al fin> me ha vengado». Wagner no corrige.

<sup>26</sup> Pero recuérdese que Wagner lee «la muerte».

errores o dudas. ¿Qué quiere decir exactamente «que yo en Nápoles te ofresco | de los nobles que me siguen | gran parte como cumples | la palabra que me diste»?; y ¿a qué palabra se refiere? Amadeo le ha relatado a Camila la muerte del usurpador Ludovico y le ha dicho que Nápoles ha proclamado reina a la hermana de Ludovico, Julia Laurencia; pasa pues a incitarla a que tome la decisión de vengarse, abandonando el luto y tomando las armas contra Julia; con esta finalidad también le recuerda su nombre guerrero, que es el mismo de la Camila virgiliana. Lo más probable es que Amadeo esté tratando de convencer a Camila, prometiéndole su ayuda y la de los nobles que le siguen, y ofreciéndole recuperar el reino, o la mayor parte de él, dado que la ocasión, creada por la muerte de Ludovico, se presenta prometedora (habría tan sólo que enmendar el v. P 550 en algo como «con esta ocasión felice»). Sigamos: el v. M 621 es hipómetro, y de hecho en su edición RLV imprime: «gran parte, como [tú] cumplas»;<sup>27</sup> además en M los dos sextetos comparten la rima en *-able* (*condestable* : *entable*; *condestable* : *miserable*), con repetición de la misma palabra (*condestable*), lo que hace sospechar una intervención formalmente no del todo lograda. El v. P 554 no parece ni incorrecto, ni falto de lógica: ante una señal positiva (*el cielo vuelve* para Enrique y para su hija, o sea los dos vuelven a tener el favor de Dios) Camila se decide a vengar a su padre y piensa construirle un monumento en Nápoles. Los vv. P 557-558 significan que la muerte de un tirano (*la muerte* es sujeto) redime el ánimo de Camila, o sea le devuelve el valor. Quedan, obviamente, el error *firma* (de P 559) por *gima* y la falta del verbo *soy* en el v. P 562. Después de todo, la situación de P no es tan trágica.

7) M 681-713 ~ P 603-615 (RLV 749-81).

M		P	
681	OTABIO çiegos y perdidos bamos	603	OTA. Ciegos, y perdidos vamos
682	tras el maior ynposible	604	tras el mayor impossible.
683	MACARRÓN vn disparate terrible	605	MAC. Vn disparate terrible
684	es otabio el que yntentamos	606	es Otauio el que intentamos,
685	vn mentecato buscamos	607	vn mentecato buscamos:
686	puesto que su nonbre adoro	608	Puesto que su nombre adoro
687	sin rrespeto y sin decoro	609	sin respeto, y sin decoro,

<sup>27</sup> Wagner lee *cumples*, RLV *cumplas*.

688	cuia ygnorancia publico	610	cuya ignorancia publico,
689	que lo que tiene de rico	611	que lo que tiene de rico,
690	tiene de cansado el oro	612	tiene de cansado el oro.
691	OTABIO yo no le busco antes boi	-	
692	huiendo del para allallo	-	
693	MACARRÓN como beo a tantos [buscallo	-	
694	aunque alquimista no soi	-	
695	señor sospeçhando estoi	-	
696	que tan palido se bia	-	
697	de pura melancolia	-	
698	si no es billano temor	-	
699	pues siendo el maior señor	-	
700	a los montes se desbia	-	
701	que pueda vn cobarde tanto	-	
702	tan solo y tan amarillo	-	
703	berguença es por dios deçillo	-	
704	aunque le tengan por santo	-	
705	mas ¿sabes de que me espanto?	-	
706	OTA. ¿de que? MAC. que a un [neçio se de	-	
707	y un sabio tan pobre esté	-	
708	OTABIO es el ynjenio vn tesoro	-	
709	MACARRÓN no ai ynjenio como [el oro	-	
710	platón tan sabio no fue	-	
711	pero discursos dejando	613	Pero discursos dejando,
712	dime que piensas açer	614	dime ¿que piensas hazer
713	cansados y sin comer	615	cansados y sin comer?

En medio de un diálogo en décimas entre Octavio y Macarrón, en el que P ofrece una secuencia impecable, donde no se nota ninguna pérdida de texto, M introduce dos décimas también correctas que amplían el tema de la conversación, que es el oro. Estas décimas del manuscrito recuerdan efectivamente un pasaje en redondillas de una comedia de Claramonte, *La infelice Dorotea* (representada entre 1620 y 1622); transcribo el texto de Charles Ganelin (vv. 1064-1075, 1088-1095), ya utilizado por RLV:

*La infelice Dorotea*

ARNAO        No hay más nobleça, señor,  
                  q[ue] el dinero. Es el dinero  
                  el ydalgo, el cauallero,  
                  el rey y el enperador.

1065

Es el rey más poderoso el q[ue] más dinero tiene; siempre de los godos viene el franco y el dadiuoso:	1070
mientras con dinero está es un ombre bien naçido, y en auiedo enpobreçido no es noble, demonio es ya	1075
[...]	
Preguntándole a Platón el orixen q[ue] tenía la nobleça, respondía:	1090
“Dineros sus padres son”. Y ansí si aquí otro grosero te diçe q[ue] pobre as sido, q[ue] es llamarte mal naçido, dile: “Ya tengo dinero”.	1095

En realidad las situaciones son parecidas pero no idénticas: en *La infelice Dorotea*, Arnao desarrolla en efecto una clase de *encomium pecuniae*, un poco como el del *Libro de buen amor* o el de la letrilla quedevesca *Poderoso caballero es don Dinero*. El contexto de *DSC* es bastante más complicado: Octavio (que es uno de los tres hijos de Federico, el que ha elegido partir en busca de aventuras, para poder conseguir el dinero necesario a devolverle a su padre la dignidad) se encuentra en una situación un tanto paradójica: «Yo no le busco [el oro], antes voi | huyendo dél para hallallo» (M 691-692)<sup>28</sup> y termina afirmando que el verdadero tesoro es el ingenio (M 708); Macarrón, el gracioso, tiene una actitud poco clara, pero al final termina diciendo que «No hay ingenio como el oro». Además, RLV nota que tanto el manuscrito de *DSC* como *La infelice Dorotea* apelan a Platón, y concluye: «La relación entre Macarrón y Arnao parece muy clara, y resulta llamativa la coincidencia textual en Platón, de modo que *Dorotea* nos aclara ese enigmático “Platon tan sabio no fue”». Creo, sin embargo, que la relación no está tan clara. En *La infelice Dorotea* la salida de Arnao sobre Platón está en perfecta armonía con el resto del

<sup>28</sup> Este detalle está confirmado por ambos códices en los vv. 1609-1610 de la ed. de RLV: «[Macarrón, hablando con Octavio] ¿Esto es buscar no buscando | dineros?» (M 1422-1423 = P 1327-1328). Anteriormente, en la misma secuencia (vv. 1538-1540 de la ed. de RLV) Macarrón había dicho: «Di, ¿para qué le buscamos, | pues me dices que el hallarle | tiene de ser sin buscarle?», palabras que se encuentran sólo en M (1351-1353).

parlamento, que desarrolla el elogio del dinero. Pero la frase de M (709-710) parece censurar a Platón («tan sabio no fue»). Surge la duda de que en el manuscrito de *DSC* la alusión podría ser otra: en efecto durante siglos, a partir de San Jerónimo (*Contra Iovinianum*, pero también *Ad Paulinum* y *Ad Pammachiam de morte Paulinae*) circuló una anécdota atribuida a muchos personajes distintos, según la cual un filósofo (Crates, pero a veces Sócrates o un filósofo anónimo) tiró todo el oro que poseía a la mar para poder mantener intacto su juicio y no hacerse extraviar por el deseo de riqueza («Socrates philosophus veniens ad Athenas, secum ferens pondus auri, proiecit in mare, dicens: “Submergam te, ne submergar a te”. Non putavit se posse divitias simul et virtutes possidere»<sup>29</sup>). Así que, aunque efectivamente los dos pasajes tienen algún parecido, no diría que «*Dorotea* nos aclara ese enigmático “Platón tan sabio no fue”» (M 710). Tampoco comparto el siguiente juicio de RLV: «El rescate del fragmento perdido deja claro el sentido escénico de ese verso *pero discursos dejando* [M 711 = P 613]. Si M nos da la versión completa, el verso se entiende perfectamente imbricado con el verso anterior *Platón tan sabio no fue*»; y no lo comparto porque el verso *pero discursos dejando* se entiende perfectamente también dentro del texto de P: Macarrón trunca voluntariamente su “discurso” (P 605-612) y pasa a preguntar a su amo qué quiere hacer. En cuanto al sentido del corte realizado, según RLV, por P, el editor piensa en razones de tipo ideológico: «un verso como *aunque le tengan por santo* [M 704] puede leerse como una crítica que afecta a la religión o a la jerarquía eclesiástica». Dado que ese verso no me parece tan grave o peligroso, diré para concluir, que aunque es imposible decidir si P ha cortado dos décimas del original o si M ha intercalado dos décimas, quizás acudiendo genéricamente a *La infelice Dorotea*, esta segunda hipótesis me parece más probable, sobre todo por lo peregrino de ciertos versos y porque la alusión a Platón parece corrupta, y no descartaría totalmente la posibili-

<sup>29</sup> Variante de Santo Tomás (*Summa Theologiae*, Secunda secundae, quaestio 183): «Dicit enim Hieronymus, in epistola ad Paulinum, “Crates ille Thebanus, homo quondam ditissimus, cum ad philosophandum Athenas pergeret, magnum auri pondus abiecit, nec putavit se posse simul divitias et virtutes possidere”». Otra: «Simile exemplum posuit Gregorius de quodam philosopho, qui magnum pondus auri secum detulit, per viam autem secum deliberans et considerans, se non posse simul virtutes et divitias possidere, projecit a se aurum et dixit: o divitiarum abite et sitis procul a nobis». Atribuye la anécdota a Sócrates el autor del diálogo medieval *Placides et Timéo* (Thomasset): 7-8.

dad de que el responsable de esta interpolación fuese justamente Andrés de Claramonte. Se vislumbra así un escenario hipotético: P refleja el ejemplar Sánchez de 1623 con numerosos cortes y algunos errores; M refleja el mismo original, siempre con cortes y errores, y además con una parcial refundición atribuible (aunque sin ninguna seguridad) a Claramonte. Es evidente que, a la hora de establecer el texto crítico, basado en P, el problema será distinguir, en las partes de M que le faltan a la *princeps*, lo que puede ser texto original y lo que puede ser interpolación del dramaturgo murciano o de otro autor.

## 8) M 798-804 ~ P 694-696 (RLV 866-872).

M	P
798 AURELIO ola MAC ya nos an [sentido	694 AUR. ¡Ola! MAC. Ya nos han [sentido:
799 de lo que abemos comido	695 de lo que auemos comido
800 querra el escote AU. hombre MAC [a mi	696 querran escote. AU. ¡Hombre! [MAC. ¿A mí?
801 AURELIO a bos Mac. no pense que [yo	-
802 era hombre siendo pobre	-
803 pero ya desde oi sabre	-
804 que los pobres somos onbres	-

RLV dice que P omite a partir de las palabras «A mi» (que él pone erróneamente al comienzo del v. M 801, cuando constituye el cierre del v. M 800) hasta *onbres* (M 804). Si así fuera, sería más sencillo explicar el corte de P como un *saut du même au même* casi perfecto, de *hombre* (M 800) a *onbres* (M 804). De todas formas el error de P parece fortuito. RLV se olvida de señalar el error de M 800: «querra el escote», que en su edición corrige en «querrán escote» (variante de P).

## 9) M 832 ~ P 724 (RLV 900).

M	P
832 vn falaris vn Creonte	724 vn Falaris, vn Creonte

Según RLV la Parte tendría *Oreonte*, que en realidad es la variante de la *Sexta Parte de Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España*, Zaragoza 1653. Si fuera *Oronte* u *Oreonte*, se trataría de errata evidente, pero muy

poco significativa. En cambio es interesante lo que apunta RLV acerca de Fálaris: «Es sabido desde S. E. Leavitt<sup>30</sup>, que un estilema típico de Claramonte es aludir a Fálaris y Majencio como ejemplo de tiranos». Sin embargo también Lope de Vega alude a Fálaris en *El príncipe perfecto*, parte II: «Fálaris, el tirano de Agrigento, | tuvo en tormentos tan extraño estilo, | como bramando lo mostró Perilo, | autor del toro y de su fin violento».<sup>31</sup>

10) M 863 ~ P 755 (RLV 931).

M		P	
863	aurelio estos pasajeros	755	Aurelio estos peregrinos

De este verso, donde también P lee *Aurelio*, y no *Aurelia*, como en todo el resto de la comedia, deduce RLV que en el original Aurelio y Lucilo eran hombres y que la compañía que utilizó el texto consignado al impresor realizó el cambio porque tenía más actrices que actores. Puede ser que el razonamiento del crítico sea correcto, pero me parece que un único caso de *Aurelio* contra todos los demás de *Aurelia* podría no ser tan significativo. Nótese, por ej., que en el v. P 1305 se lee *Camilo* en vez de *Camila*; se trata de un desliz de nimia importancia. Finalmente, el mismo RLV, en la acotación entre los vv. 2628 y 2629 imprime el texto de P (M omite): «Sale CAMILA y AURELIA vestidas con extrañeza, y gente», creando una curiosa contradicción. En cuanto a la variante M *pasajeros* ~ P *peregrinos*, creo que ésta es preferible, porque se relaciona mejor con los vv. M 807-808 («CAMILA ¿Quién sois y que açeis aqui? | OTABIO dos peregrinos etc.») = P 699-700 («CAM. ¿Quién soys y que hazeyas aqui? | OTA. Dos peregrinos etc.»).

<sup>30</sup> Se refiere a Leavitt 1931.

<sup>31</sup> Lope, *Obras selectas* (Sáinz de Robles): III, 1169a. También aparece Fálaris, según señala Engelbert 1968: 362, en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope. Y Tirso, en *La Santa Juana, Parte tercera*, acto II, introduce a un toro de bronce como el de Perilo y Fálaris, donde paga sus culpas don Jorge: «Sacan el toro echando fuego. [SANTA.] Pero ¿qué monstruo de fuego | de otro Fálaris tirano, | cielos, turba mi sosiego?» Se trata de un mito que recoge también Dante, en *Infierno* XXVII, 7-9.

11) M 889-902 ~ P 781-790 (RLV 957-970).

M		P	
889	[RRUFINO] materia eterna a la fama	781	[RUFI.] materia eterna a la fama,
890	y aliento a las anviõiones	782	y aliento a las ambiciones.
891	y la calidad perdida	-	-
892	quiero que mi padre cobre	-	-
893	por las armas y me ofreçe	-	-
894	dios la ocasion ¿que temores	-	-
895	de castigos y muertes	783	César el premio me ofrece,
896	ai que me espanten ni sonbren?	784	y ayudarme se disponen
897	mi rresoluçion ayudan	785	la velocidad del Sol,
898	la siguridad del bosque	786	y las sombras de la noche.
899	la beloçidad del sol	787	Mi resolucion ayudan
900	y las sombras de la noçe	788	y me aseguran los bosques.
901	haz fortuna que mi padre	789	haz fortuna que mi padre
902	sea federico el conde	790	sea Federico el Conde,

#### Comentario de RLV:

Como se ve hay cuatro versos más en M. Lo que sucede es que en este caso tenemos una secuencia de diez versos frente a una de seis en donde hay tres versos coincidentes (*mi resolucion ayudan / la velocidad del sol / y las sombras de la noche*) en distinta posición. Un verso en variante (*y me aseguran los bosques / la seguridad del bosque*) y hay alternancia entre una secuencia de seis versos del manuscrito y otra de dos de la edición. Dentro del marco de análisis en el que estamos trabajando podemos suponer que la secuencia del manuscrito es la correcta, y que, a partir de ahí la edición ha omitido o suprimido voluntariamente esa secuencia de seis versos, y ha añadido dos a cambio, remodelando los cuatro restantes. Para pasar entonces de M a E [= P]<sup>32</sup> hay este intertexto:

*	“materia eterna a la fama	1
	“y aliento a las ambiciones	2
	“mi resolución ayudan	3
	“la seguridad del bosque	4
	“la velocidad del sol	5
	“y las sombras de la noche	6
	“haz, Fortuna, que mi padre	7
	“sea Federico el conde.	8

<sup>32</sup> RLV llama E (= Edición) lo que para nosotros es P (= Parte).

En este intertexto hipotético, producido por la omisión de seis versos, hay una laguna de sentido. [RLV supone la intervención de un “remendador”.] A partir de este intertexto, el remendador, a partir del verso *mi resolución ayudan* introduce dos versos: *César el premio me ofrece / y a ayudarme se disponen*, enlazando con los versos 5-6, y transforma *la seguridad del bosque* en *y me aseguran los bosques* para ampliar la idea del verso *mi resolución ayudan*. Sucede que esta remodelación global no es muy afortunada técnicamente.

Tampoco aquí me parece posible determinar cuál es el texto original. Y confieso que no me queda tan claro el significado de los últimos versos: «Haz, Fortuna, que mi padre | sea Federico, el conde, | y que con mi atrevimiento | su vil fortuna se postre». <sup>33</sup> El padre de Rufino es, como se sabe, el conde Federico, el noble venido a menos; así que no veo por qué razón el hijo le pide a la diosa Fortuna que su padre sea quien ya es. Me esperaría que Rufino dijera algo como: “Fortuna, haz de manera que mi padre, el conde Federico, recupere sus dineros (su calidad)”, que es en realidad lo que M dice en los vv. 955-956. Sospecho que hay algo que no funciona, sin que sepamos exactamente qué es. Además el verso P 783 («César el premio me ofrece») se refiere a la conversación entre César y Julia (M 642-680, P 563-602), donde la segunda le dice al primero: «Un bando se eche luego, donde ofrezco | todo lo que pidiere al que la prenda» (se refiere a Camila). Me parece poco probable que un simple remendador haya sabido reanudar la acción de forma tan precisa; creo pues que el v. P 783 debe ser original. Por lo demás no veo por qué la forma de los vv. 781-790 de P deba considerarse «no muy afortunada técnicamente». Lo único que no parece muy afortunado es el pasaje que he comentado ya («Haz, Fortuna, que mi padre | sea Federico, el conde»), que es igual en los dos códices (M 901-902 = P 789-790), y que por lo tanto quizás podría considerarse error de arquetipo.

12) M 1014-1023 ~ P 900-905 (RLV 1086-1094).

M		P	
1014	JULIA con aspereza	900	IUL. Con aspereza
1015	le trata LELIO ¿no a de tratallo	901	le trata. LEL. ¿No ha de tratallo
1016	si presa la trae ansi?	902	si presa la trae ansi?

<sup>33</sup> Texto según la ed. de RLV (donde son los vv. 969-972). Los vv. 971-972 son prácticamente idénticos en M y P.

1017	FAUSTO bolar con ella la bi	903	volar con ella le vi,
1018	en vn alado caballo	904	en vn alado cauallo.
1019	bañado de estrellas de oro	-	
1020	finjiendo quando bolaba	-	
1021	que europa otra bez burlaba	-	
1022	jupiter metido en toro	-	
1023	JULIA quiero llegar çésar	905	IUL. Quiero llegar, César.

### Comentario de RLV:

La referencia al rapto de Europa por Júpiter es cultismo muy en consonancia con la situación, y encaja bien con un autor que cita a Artemisa de Halicarnaso y a Platón. El impreso omite esos cuatro versos y asigna los dos versos iniciales de la réplica de Fausto a Lelio. Es decir, en la transmisión textual de E [= P] desaparece una réplica de seis versos a cargo de Fausto, con lo que este personaje tiene nombre pero no tiene intervención escénica, ni textual ni gestual. A cambio en el manuscrito tenemos dos personajes, y ambos con texto. Está muy clara la superioridad teatral de M. Es E quien ha modificado el texto original.

Si realmente de corte se trata por parte de P, es un corte “limpio” (o “de tijera”), lo cual no asegura que haya habido voluntad de transformación. La presencia de Europa, aunque encaja bien, no es indispensable, así que nos quedamos en la duda de cuál es la forma original del texto. Evidentemente P omite el nombre Fausto antes del v. 903. Pero no se nos escape que en el v. M 483 Camila se había dirigido a su acompañante llamándole por error «Leonelo», nombre que no aparece ni en el reparto, ni en ningún otro lugar del texto, aunque RLV se olvide de decirlo; es que el editor es muy duro e inflexible con quien no le gusta y muy tierno y piadoso con quien le encanta (también trata muy mal al *BS* y es muy indulgente con *TL* cuando cometen el mismo tipo de crímenes filológicos).

13) M 1048-1094 ~ P 942-988 (RLV 1132-1177).

En el caso siguiente tenemos una confirmación de lo que acabamos de apuntar. Observa RLV: «En todo el fragmento hay algunas variantes léxicas que, en dos casos producen errores métricos o de sentido en E [= P], frente a la variante exacta de M». Esta vez no compara sinópticamente un entero pasaje, sino unos cuantos versos aislados,

todos incluidos en el mismo fragmento (doy las variantes de P según la lectura de RLV):

M	P
a. 1048 que en el bosque se <i>metiese</i>	942 se escondiese
b. 1051 y a este <i>prendelle</i> despues	945 prendello <sup>34</sup>
c. 1059 y mi fabor <i>sin</i> el qual	953 y mi favor, si en el qual <sup>35</sup>
d. 1060 no consiguiera <i>esta</i> gloria	954 la gloria
e. 1064 y quando <i>arriesga</i> su vida	958 atreve su vida
f. 1067 haçed <i>al</i> preso traer	961 el preso
g. 1070 furia en <i>aquesta</i> mujer	964 furias en esta muger
h. 1078 billano <i>termino</i> a sido	972 villano temor
i. 1079 <i>porquel</i> traidor temeroso	973 porque de traidor temeroso
j. 1092 lo <i>quel dijere</i> sera <sup>36</sup>	986 lo que el dixere
k. 1094 quien sabe bençerme <i>a mi</i>	988 vencerme aqui

Aparte las divergencias de lectura de los códices entre Wagner y RLV, señalados en las notas, tenemos que observar que en el v. 1079 (i) la lección de P es en realidad «porque el traydor temeroso» (prácticamente idéntica a M), mientras la variante apuntada por RLV, «porque de traidor temeroso» es la lección de la *Sexta Parte* (1653); dado que es la segunda vez que el editor ofrece las variantes de la Parte VI,<sup>37</sup> surge la sospecha de que RLV no ha consultado la *princeps*, sino un derivado suyo. Así que esta lista, si quería mostrar la superioridad de M, en realidad ofrece:

- casos de identidad entre M y P (b, c, i, j);
- casos de variantes equivalentes (a, d, e, f, g, k);
- un caso (h) donde es la variante de P la que nos parece preferible, tanto es que también RLV imprime, siguiendo la *princeps*: «Villano temor ha sido».

<sup>34</sup> *prendello*. Pero Wagner lee *prendelle*; RLV imprime sin justificación *prenderle*.

<sup>35</sup> *si en el qual*. Pero Wagner lee *sin el cual*.

<sup>36</sup> *lo quel*. Así lee Wagner, mientras que RLV lee *lo que*.

<sup>37</sup> Cf. arriba el punto núm. 9: M 832 ~ P 724 (RLV 900), el caso de *Creonte / Orconte*. También en el v. P 1145 (sin correspondencia en M) RLV imprime *amenazan*, que es variante de algunas sueltas y no de la *princeps*.

14) M 1287-1292 ~ P 1139-1152 (RLV 1385-1398).

M	P
1287 FEDERICO en que siendo [desdichado]	1139 FED. En que siendo desdichado
1288 apruebes los beneficios	1140 aprueues los beneficios
1289 de la fortuna que yngrata	1141 de la fortuna, que ingrata
1290 ansi a dado en perseguirnos	1142 ansi ha dado en perseguirnos;
-	1143 De Nápoles nos salgamos,
-	1144 escusemos los precisos
-	1145 daños, que nos amenaza,
-	1146 Dexemos esta Calipso,
-	1147 esta Medea de Italia,
-	1148 y esta cruel, que es lo mismo,
-	1149 que Calipso, y que Medea
-	1150 con sus encantos, y sus [hechizos.
1291 RRUFINO ¡a cruel! FEDERICO ¡a [ingrata! <i>Sale Camila</i>	1151 RUFI. ¡Ha cruel! FED. ¡Ha ingrata! [ <i>Sale Camila</i> . CAM. ¿quien
1292 CAMILA ¿quien da boçes	1152 da voces?

#### Comentario de RLV:

Se trata de una omisión de ocho versos en M a partir de un texto común. La razón de omitir este breve pasaje parece bastante clara: es una mera ilustración erudita que la compañía que representó el texto M antes de ser copiado por Domingo Yáñez no consideró apropiada para la representación. En cambio la compañía que trabaja con el texto E [= P] la conserva, probablemente porque la tipología de supresiones es de otro tipo. La pragmática textual de M señala aquí la idea de “supresión de cita erudita clásica” para explicar esta laguna textual.

Aquí se mide con dos raseros: cuando se trata de M, «La referencia al rapto de Europa por Júpiter es cultismo muy en consonancia con la situación, y encaja bien con un autor que cita a Artemisa de Halicarnaso y a Platón» (cf. arriba núm. 12); cuando se trata de P, «es una mera ilustración erudita», que M suprime porque no encaja bien con el texto.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Las citas de este tipo se podrían multiplicar.



el procedimiento de modificar dos réplicas y añadir otras dos. La práctica dice que los añadidos suelen ser ampliaciones en una réplica, o añadidos obligados para ajustar un verso.

No veo por qué la hipótesis alternativa tiene que considerarse poco probable. Además, cosa no señalada por RLV<sup>39</sup> (pero sí por Wagner), el v. M 1631 es hipómetro, mientras el correspondiente de P (1530) es perfecto, lo que parece delatar una refundición defectuosa.

18) M 1773-1775 ~ P 1666-1668 (RLV 1963-1965).

Doy el texto de M según la transcripción de RLV, que en este caso es muy precisa.

M			P	
	rrei	conocesme	1666	ENR. ¿Conocesme? OTA. Sí, sí, <sup>40</sup>
1773	otabio	si si si		ENR. ¿Quién soy? OTA. En, en, en.
		en rri quieres	1667	[ENR No temas,
1734	rrei	pues no temas	1668	si te precias de gallardo.
1735		si te precias de [gallardo		

Comentario de RLV:

Ninguno de los dos textos da dos octosílabos correctos [se refiere a los dos primeros de la cita], pero entre los <dos> se puede deducir cómo era el pasaje original:

Rey:	¿Conócesme?	
Ota:	Sí, sí, sí...	
Rey:	¿Quién soy?	
Ota:	En, en, en...	
Rey:	No temas	
	si te precias de gallardo.	

[En P] Tan sólo se ha suprimido un *si* de la serie de tres.<sup>41</sup> La consecuencia es que el copista o el cajista han creído que el octosílabo se completaba con la pregunta *¿Quién soy?*, de modo que en el siguiente verso resulta que faltan dos sílabas. La razón de que suprimiendo una sílaba faltan ahora dos está en que esa sílaba representaba un agudo a final del verso, lo que añadía una

<sup>39</sup> Pero en la edición RLV corrige sin advertir: «Entraos los dos. – ¿Adónde?».

<sup>40</sup> *si si*. Pero Wagner lee *si si si*.

<sup>41</sup> Pero véase la nota anterior.

sílaba al cómputo. En M se han encontrado con un problema que el mismo copista ha intentado resolver equivocadamente añadiendo un *pues* por su cuenta, y completando después con un *eres*. [...]

Como se ve, ese *pues* se ha introducido en el espacio en blanco entre los personajes y el texto que dicen, lo que demuestra que es un añadido posterior del copista. La palabra *eres* está unida a la última *e* de *en rri que*. A partir del original que hemos propuesto, el copista de M altera *En, en, en* transformándolo en el nombre completo *Enrique*. Una vez hecho esto observa que la réplica siguiente *no temas* queda coja, ya que el posterior verso *si te precias de gallardo* es un octosílabo pleno, y entonces intenta arreglarlo añadiendo *eres* a *Enrique* y *pues* a *no temas*. Lo que en efecto nos da un octosílabo correcto: *Enrique eres. Pues no temas*. El único problema es que aquí falta la réplica de Enrique preguntando *Quién soy?* que tal vez había sido omitida en su momento por la compañía que ha cedido el manuscrito para su copia. El tartamudeo *sí, sí, sí, En, en, en* corresponde muy bien a la situación. En la transmisión textual de M, ha sido suplido por la contestación completa *Enrique*, que hace desaparecer el efecto cómico del triple *Sí, sí, sí*, seguido del triple *En, en, en*. El copista, Domingo Yáñez, se ha tropezado con un problema técnico y lo ha resuelto añadiendo por su cuenta. Ha fabricado un octosílabo pero no el original, que nosotros podemos reconstruir gracias al cotejo con E [= P]. Si esta hipótesis es correcta el perfil de Domingo Yáñez, su capacidad técnica para detectar y corregir defectos métricos, explica muy bien algunos puntos conflictivos de la transmisión textual.

En realidad tanto M como P nos ofrecen un texto impecable, si es correcta la lectura de P por parte de Wagner («Si, si, si»);<sup>42</sup> sólo hay que quitar el evidente añadido inútil de M, bien explicado por RLV: *pues*. En efecto hay que pronunciar dividiendo las sílabas y haciendo por supuesto dialefa, para respetar el tartamudeo de Otavio: «En-rri-que-e-res. No temas». Si entonces el texto de Wagner es correcto, cae toda la explicación de RLV en lo referente a la *princeps*. En cuanto a M, también su lección es correcta, porque en realidad la pregunta «¿Quién soy?» (que el ms. omite) no es imprescindible, estando ya incluida en la anterior: «¿Conócesme?». Sin embargo, yo también pienso que la lectura mejor es la de P. La explicación de RLV es bastante compleja, pero al fin y al cabo podría aceptarse.

<sup>42</sup> En este caso el aparato crítico de Wagner no ofrece variantes a cargo de las demás ediciones antiguas.



Lope; como mucho descarta la idea que el Fénix escribiera el texto tal y como se lee en M, que no es lo mismo. También faltan veinticuatro versos que siguen a los sesenta y seis de la silva, pero esta circunstancia puede incluso hacer pensar que todo el trozo que falta estaba escrito en décimas.<sup>43</sup> Con buen juicio Wagner escribía: «Die folgende silva kann bei Lope nicht nachgewiesen werden, vgl. Morley-Bruerton, *Chronology*, a. a. O., S. 74.<sup>44</sup> Wir halten sie für einen Einschub [...]».<sup>45</sup>

20) M 2145-2148 ~ P 1964-1967 (RLV 2371-2375).

M	P
2145 LUÇIANO padre la mano me dad	1964 LUC. Padre la mano ne dad,
2146 LUÇILO que lo que el tiempo [derriba	1965 que lo que el tiempo no pudo
2147 rrestaure el poder LUÇIANO [pues priba	1966 restaure el poder VRB. No [dudo
2148 dineros son calidad	1967 que esta es del cielo piedad.

#### Comentario de RLV:

El uso del proverbio en M sirve de colofón a la escena. A cambio, la réplica final de Urbano no encaja con su función en la obra, además de proponer una dudosa rima *no pudo / no dudo*, que parece proceder de reajuste.

En cuanto a los personajes que dicen las réplicas, nótese que RLV introduce unos cambios en su edición:

LUCIANO	Padre, la mano ne dad, que lo que el tiempo derriba restaure el poder.
LUCILO	Pues priba, <i>dineros son calidad.</i>

<sup>43</sup> Tampoco M deja de practicar cortes en el texto de P, aunque de menor amplitud: véase, por ej., la eliminación de los vv. 1214-1271, que también contienen una carta. Y sin ir más lejos, poco después de este largo corte de P, M omite los vv. 1888-1917 de la *princeps* (= RLV 2275-2304).

<sup>44</sup> Se refiere a Morley-Bruerton 1940.

<sup>45</sup> «La silva siguiente no ha sido atestiguada en Lope [...]. Para nosotros se trata de una interpolación».

Creo que el texto de P es irreprochable, y que el de M es defectuoso. Por lo pronto, no entiendo cómo una rima en *-udo* pueda despertar dudas y sospechas y oler a reajuste. El concepto “lo que el tiempo no pudo restaurar, que lo restaure (de repente) el poder” me parece perfectamente en línea con el desarrollo de la comedia: es un hecho que Federico no había logrado recuperarse con el tiempo, y será el poder el que le devolverá estado y riquezas. En cambio, la lección de M insinúa (de manera impropia) que el tiempo había sido la causa de la ruina de Federico, mientras que la pobreza del conde es la consecuencia de su excesiva generosidad, un poco a lo Timón de Atenas. El *priva* de M se debe a la rima con el (ése sí) dudoso *derriba* de antes.<sup>46</sup> En cuanto a los vv. M 2148 ~ P 1967, no veo por qué la frase del hipócrita y desleal Urbán («que ésta es del cielo piedad») no encajaría con el personaje, mientras el refrán «dineros son calidad» se repite hasta la saciedad: la repetición del proverbio es legítima, pero, como ya hemos observado, en esta comedia el título se repite ya bastantes veces, así que no extrañaría que ésta fuera una variante apócrifa, sobre todo si la comparamos con la de P, que, apelando a la piedad del cielo, parece adaptarse mejor al contexto: la reintegración de Federico se debe a la piedad del cielo, que ha permitido un cambio de poder. En cambio, el ballet de atribuciones en M es tan dudoso que el mismo RLV modifica el texto.

### 3. MÁS APUNTES TEXTUALES

Si se tuviera que establecer el texto de la comedia, habría que ceñirse lo más posible al texto del impreso, porque el manuscrito parece más sujeto a una obra de refundición.<sup>47</sup> Es evidente que, a la hora de establecer

<sup>46</sup> También Wagner enmienda la lección de M, que se convierte en: «[luçilo] que lo que el tienpo <no pudo> | rrestaure el poder [luçiano] <no dudo> | dineros son calidad».

<sup>47</sup> Pero creo que a veces, según los casos, es conveniente acudir a M; por ej. v. 116: M «mayor» vs P «menor»; v. 997: M «guárdense de mi sus pueblos» vs P (hipémetro): «guardense de mi sus pueblos y fuerças». Otras enmiendas a la edición de RLV se encontrarán en el § 5. Un caso curioso es el siguiente: el personaje que se llama *Urbán* tanto en P como en M, se convierte constantemente en *Urbano* en el manuscrito, cuando es el nombre del personaje que dice la réplica. RLV sigue el manuscrito.

el texto crítico, basado en P, el problema peliagudo será distinguir, en las partes de M que le faltan a la *princeps*, lo que puede ser texto original y lo que puede ser interpolación (quizás del dramaturgo murciano).<sup>48</sup> Veamos ahora más apuntes textuales.

21) En los vv. 13-16 (M 13-16, P 9-12):

M	P
13 que yo para que la palma	9 Que yo para que la palma
14 me ofrescan con rreguçijos	10 me ofrezca en los regocijos,
15 mi puerta adorno con hijos	11 mi puerta adorno con hijos,
16 que son pedaços del alma	12 que son pedaços del alma.

RLV elige el v. 14 de M; yo prefiero el v. 10 de P, entendiendo que el sujeto de *ofrezca* es la ciudad de Nápoles, citada en la redondilla anterior.

22) En el v. 50 («no has visto la primavera») RLV corrige, sin advertir, el texto único de M (P om.): «no an bisto la primabera».

23) En el v. 92, texto de RLV, falta MACARRÓN.

24) En el v. 150, M lee «fui el hombre mas poderoso», P «fuy hombre gran poderoso», los otros impresos antiguos «fuy hombre muy poderoso», RLV «fui el hombre más poderoso» (sigue M, pero no corrige la hipermetría del manuscrito). La variante mejor me parece la de las ediciones antiguas, que quizá han acertado en corregir *ex ingenio* la lección de P.

25) En el v. 204 M y P leen «a». RLV enmienda justamente en «has».

26) En el v. 321 M lee «con ellas» y P «por ellas»; RLV «con ella» (pero el plural, referido a «letras» es correcto).

<sup>48</sup> De todos modos habría que rehacer la edición, porque la de RLV, aparte de no tener un aparato crítico de las variantes, adolece de varios defectos. Para limitarme a un ejemplo: al final de la pieza Camila le dice a Octavio: «Ya el dinero te he pagado | con la mitad de mi reino» (ed. RLV vv. 2684-2685 = M 2382-2383 = P 2201-2202) pero el editor no ha incorporado las palabras que Camila le había dicho a Octavio con anterioridad y que se encuentran tan sólo en P (2180): «La mitad del Reino es tuyo».

27) En el v. 376 M y P leen «candor», RLV corrige en «calor», pero puede tratarse de *difficilior* con el mismo significado (*candente* es también “encendido”).

28) Entre los vv. 221 y 428, cada uno de los hijos de Federico expresa sus propósitos en tiradas de romance; la organización estructural de la secuencia es la misma en las tres microsecuencias que la integran: [a] el hijo expone su propósito de irse por el mundo en busca de fortuna; [b] el padre trata de convencerle a quedarse; [c] el hijo pide perdón, pero es irremovible y repite cuál es su elección. En el texto de RLV los versos son los siguientes:

	[a]	[b]	[c]
Rufino	221-268 [48 vv.]	269-270 [2 vv.]	271-274 [4 vv.]
Luciano	275-324 [50 vv.]	325-328 [4 vv.]	329-332 [4 vv.]
Otavio	333-412 [80 vv.]	413-424 [12 vv.]	425-428 [4 vv.]

Como se ve, hay una desproporción entre el tercer hermano y los otros dos. Pero en las tres ocasiones P omite siempre algunos versos respecto a M. Excepto el último caso, se trata siempre de versos que pueden faltar sin que nadie se dé cuenta; es más, pueden parecer la ampliación de un refundidor. Quitaríamos así del texto de RLV algunos de los versos que P omite: de la microsecuencia de Rufino los vv. 229-240; de la de Luciano, los vv. 291-306; de la de Otavio los vv. 337-344, 357-360, 381-384, 393-400. De esta manera, la microsecuencia de Rufino se quedaría en 36 vv.; la de Luciano en 34 vv.; la de Otavio en 56 vv. En realidad la microsecuencia de Otavio es más compleja: a P le faltan también los vv. 413-428 (los elementos [b] y [c] de la microsecuencia, o sea la peroración de Federico y la réplica final de Otavio). Sin embargo, el parlamento de Federico en el caso de su tercer hijo (vv. 413-424), a pesar del clímax, parece demasiado largo (12 vv. contra los 2 o 4 de las microsecuencias anteriores); en realidad podríamos eliminar también los vv. 417-420, del parlamento de Federico, que parecen una interpolación,<sup>49</sup> de manera que la réplica del padre se quedaría en 8 versos (y la

<sup>49</sup> Compárense las tres réplicas de Federico: 1) con Rufino: «Detente, Rufino, espera, | oye, escucha, advierte, aguarda»; 2) con Luciano: «Hijo, Luciano, ¿también | me desamparas y dejas? | Oye, escucha, espera, aguarda, | no me dejes, guarda,

microsecuencia total de Otavio en 52 vv.). Queda el problema del elemento [c] de la microsecuencia de Otavio, que P ha perdido. Es un verdadero problema, porque la réplica final de los hijos sigue dos patrones distintos en M y en P:<sup>50</sup>

Rufino:

M		P	
243	perdonad padre y señor	239	Perdonad, padre, y Señor,
244	que pues con bajeza tanta	240	que, pues con baxeza tanta
245	dineros son calidad	241	la Reyna os vituperó,
246	se an de buscar con las armas	242	os he de ho(n)rar por las armas.

Luciano:

M		P	
295	perdonad padre y señor	281	Perdonad, padre, y señor,
296	que pues con tanta bileza	282	que pues con tanta vileza
297	dineros son calidad	283	a este estado aueys venido
298	se an de buscar por las letras	284	os he de ho(n)rar por las letras.

Otavio:

M		P	
379	perdonad padre i señor	-	
380	que pues con tan bil despreçio	-	
381	dineros son calidad	-	
382	boi a buscalla por ellos	-	

Podemos parangonar sólo los casos de Rufino y de Luciano. Como se ve, excepto los dos primeros versos, en los que M y P coinciden, en la segunda parte de las réplicas los dos códices tienen un patrón distinto: en el tercer verso M repite una vez más el refrán-título, dando la impresión de un enlace dudoso con el verso anterior («que pues con bajeza tanta | dineros son calidad», «que pues con tanta bileza | dineros son calidad»), mientras que P parece mejor, tanto porque añade con-

espera»; 3) con Otavio: «¿También tú, Octavio, me dejas, | con tan grande desconsuelo? | También tú me desamparas? | ¿También me afliges? ¿Qué es esto? | ¡Caigan sobre mi los montes, | siendo a mis pálidos huesos | pirámides inmortales, | vividores monumentos! | No me dejes, pobre y solo; | si no por solo y por viejo, | por padre. ¡Hijo, ah, hijo! | ¿Que aun así no te enternezco?». Los vv. 417-420 son los que van de «¡Caigan sobre mí» a «vividores monumentos!».

<sup>50</sup> La réplica de Rufino pertenece a un romance en *á-a*, la de Luciano a uno en *é-a*, la de Otavio a otro romance en *é-o*.

tenido informativo, evitando repetir por milésima vez el título, como porque la unión sintáctica parece más normal («que, pues con baxeza tanta | la Reyna os vituperó»; «que pues con tanta vileza | a este estado aueys venido»); en el cuarto verso ambos códigos hacen referencia al medio elegido para ayudar al padre, pero mientras M dice que los dineros se deben conseguir por medio de las armas o de las letras, P dice que el hijo tiene que honrar al padre por medio de las mismos auxilios. Ambas variantes pueden ser válidas, pero la de P parece preferible por la sintaxis, el contenido y los sentimientos expresados. Como decíamos antes, el problema mayor surge con la tercera réplica, la de Otavio, que P omite. El texto de M es aquí francamente dudoso. A los defectos anteriores se añaden otros, porque Otavio dice que va a buscar la calidad (la dignidad) por medio del dinero. De esa forma, ni respeta el patrón («se han de buscar por X»), ni alude al verdadero medio elegido, la aventura (con palabras de Frolói). En realidad, el discurso de Otavio es paradójico: véanse los vv. RLV 401-412 (compartidos por M y P):

mas si los dineros hallan los que los procuran menos, que eso tienen de indiscretos, por los orbes, sin buscarlos,	405
hasta ver si los encuentro, surcaré mares abismos, subiré montes excelsos. Necedad hago en dejaros, pero ser necio pretendo,	410
que para ser venturoso quiero empezar a ser necio.	

No podemos decir cuál sería la lección del antígrafo de P en la réplica de Otavio. Seguramente el primer verso sería: «Perdonad, padre y señor», el segundo podría ser igual al de M: «que pues con tan vil desprecio», el tercero es imposible de imaginar con un mínimo de probabilidad de acertar (el padre debe ser sujeto, como en la réplica de Luciano, u objeto, como en la de Rufino), el cuarto podría ser, teniendo en cuenta las palabras finales de Otavio, algo como: «os he de honrar con ser necio» (o «siendo necio»).

29) En el v. 470 M y P leen «sucessos»; RLV enmienda inútilmente en «sujetos». Cf. el contexto (RLV 467-470, con la lección original *sucsesos*): «FEDERICO. ¡Qué mármol, qué bronce duro | podrá tener sufrimiento | en tan grandes desventuras | y en tan míseros sucesos!».

30) En el v. 662 M y P leen «precipite»; RLV tiene, quizás por errata, «precipiten» (el sujeto es «la majestad sacra» del verso sucesivo).

31) En el v. 674 M y P leen «Dios tus venganzas escribe»; RLV modifica, sin advertir, en «sus venganzas». La enmienda me parece innecesaria: con la muerte de Ludovico, Dios ha empezado la serie de venganzas de Camila. Esto confirma la bondad también de los vv. P 551-556 (cf. arriba § 2, punto 6): la frase «Dios me ha vengado», quitando el problema de la falta de una sílaba, se corresponde muy bien con el verso «Dios tus venganzas escribe».

32) En el v. 742 M y P leen «pidiere»; RLV tiene, quizá por errata, «pidiera».

33) En el v. 745 M y P leen: «esta prisión»; RLV tiene, por errata, «este p.».

34) En el v. 1070 M y P leen: «que su prisión también llora»; RLV enmienda innecesariamente: «que en su p. t. ll.».

35) El v. 1462 está sólo en P. RLV lo imprime tal cual: «3° ¡Vitor el señor Dotor! Todos. ¡Vitor!», pero ya Wagner había notado que el segundo «Vítor» «ist metrish überflüssig» (el verso es hipémetro).

36) En el v. 1569 M y P leen: «encuentro una vieja»; RLV añade innecesariamente «a una v.» (la preposición no es obligatoria en la lengua de la época).

37) En el v. 1588 M y P leen «perdí el seso»; RLV imprime sin advertir «pierdo el seso».

38) En el v. 1624 M y P leen «temáis»; RLV corrige innecesariamente en «temas».

39) En el v. 1821 M y P leen: «escapes»; RLV corrige innecesariamente en «escape».

40) En el v. 1837 M y P leen: «allá fuera»; RLV imprime «allá afuera».

41) En el v. 2433 M y P leen: «no logra»; RLV imprime «no logran». Debe ser errata, porque el sujeto es el indefinido «uno» del verso anterior.

Otros pasajes donde podemos mantener la variante de P; por razones de espacio no comentaré detenidamente cada caso y pondré entre paréntesis la lección de RLV, basada en M:<sup>51</sup>

Acto primero. v. 104: «a Iuan de las cadenetras» («al juego de cadenetras»).<sup>52</sup> v. 120: «se ha admitido» («se ha mirado»).<sup>53</sup> v. 126: «con que hoy Nápoles os ve» (om. «hoy»). v. 168: «perdí» («perdió»). v. 179: «fui conde» («fui el conde», variante hipérimetra que sigue RLV). v. 183: «passo y cansado» («ya soi cansado»), *passo* en el sentido de “pasado” (*Diccionario de Autoridades*), o sea “viejo”. v. 242: «casas» («causas»). v. 266: «vida» («vista»). vv. 273-274: «la Reyna os vituperó, | os he de ho<n>rar por las armas» («dineros son calidad | se an de buscar con las armas»). v. 318: «en los dineros» («con los dineros»). v. 324: «sacaros de esta baxeza» («salir de tanta baxeza»). v. 328: «oye, escucha» («no me dejes»). vv. 330-331: «a este estado aueys venido | os he de ho<n>rar por las letras» («dineros son calidad | se an de buscar por las letras»). v. 367: «consta» («contra»). v. 479-480: «El no tener, | es, Lucila, el mal que tengo» («No tener nada | es Lucilo, lo que tengo»). v. 500: «criado» («honrado»). v. 551: «Aurelia» («Leonelo»). v. 576: «perdóname» («perdonadme»). v. 613: «Amadeo» («condestable»). v. 616: «que a entrar

<sup>51</sup> En muchos casos se trata de variantes equivalentes. Nótese que a veces RLV acepta la variante de P sin advertir. Por ej. v. 570: M «si el alma», P y RLV: «si el mal», v. 577: M «ab», P y RLV: «el», v. 580: M «el», P y RLV: «ab».

<sup>52</sup> El juego llamado *Juan de las cadenas* o *Juan de las cadenetras* (hay más variantes onomásticas todavía) es mencionado por Alonso de Ledesma (1562-1623) en *Juegos de Nochebuena a lo divino* (1611) y por Rodrigo Caro (1573-1647) en *Los días geniales*; cf. Alonso Hernández-Huerta Calvo 2000: 111-2.

<sup>53</sup> Pondría también dos puntos después de *ahora*: «De amor el mayor exceso | que se ha admitido hasta ahora: | un viejo, que no teniendo | qué colgar, adorna así | su puerta».

aquí te atreviste?» («¡Que estos alabastros pises!»). v. 619: «Este atreuimiento honrado» («mis galas y mis colores»). v. 644: «al bruto envidie» («el bruto e.»). v. 656: «como las aguas» («como en las aguas»).<sup>54</sup> v. 659: «fuerce» («esfuerce»). v. 669: «irrita los brutos» («á. a los b.»). v. 717: «a esa» («esa»). v. 731: «al que» («a quien»). v. 744: «más bien» («mejor»). v. 803: «junta» («busca»). v. 823: «agua» («fuente»). v. 827: «un cielo» («un ángel»). v. 833: «siento» («veo»).<sup>55</sup> v. 877: «a la risa» («la r.»). v. 910: «Y qué nombre» («qué n.»). v. 914: «y quien» («quien»). v. 917: «Plega al Cielo» («p. el C.»). v. 934 «pues en mis ideas pones» («pues que ya en mi idea pones»). v. 936: «no quieras» («no quiero»).<sup>56</sup> v. 939: «mañemo» («mangemos»).<sup>57</sup> v. 973: «Las plantas» («Mis p.»). vv. 981-985: la manera en la que P divide las réplicas es tan aceptable como la de M. v. 981: «¡Cielos!» («¡Ay, triste!»). v. 983: «que en un caballo» («y en un c.»).

Acto segundo. v. 1009: «do que» («la que»). vv. 1027 y 1030: «codicio : oficio» («confío : brío»). v. 1066: «¿Por qué exceso?» («¿Cómo es eso?»). v. 1073: «si el premio del desdichado | se guarda para el dichoso» («pero, ¿cuándo un desdichado | se guarda para dichoso?»). v. 1089: «con ella le vi» («con ella la vi»).<sup>58</sup> v. 1107: «la que reina» («la que es reina»). v. 1123: «Será a traición» («Será traición»).<sup>59</sup> v. 1171: «esté preso» («esté presa»). vv. 1194-1195: «Vida os dé | en bronce la eternidad» («Vida os dé | el bronce en la eternidad»).<sup>60</sup> vv. 1200-1202: «CAMILA. ¿A la reina? | JULIA. Laurencia sólo es la reina. | CAMILA. Necia, Camila dirás» («CAMILA. ¿A la reina, | di? JULIA. Laurencia solo reina. | CAMILA ¡Qué necia, Laurencia, estás!»). vv. 1265-1268: «en tan grave sufrimiento, | que es cuando el alma se enfrena, | menos resistir la pena, | que resistir el contento» («en tan grande sentimiento, | pues cuando el alma se enfrena | menos resiste la pena | que no resiste el contento»). v. 1299: «Poneos, padre, este vestido» («Quitaos, padre, este

<sup>54</sup> Por paralelismo con el verso anterior: [el caballo] «los aires corta en esferas | como las aguas el cisne».

<sup>55</sup> La variante de P («No siento lo que comemos») es confirmada por el v. 836: «pues los como y no los siento» (MP).

<sup>56</sup> Preferible P, porque Otavio se dirige a la Fortuna: «Fortuna, | pues en mis ideas pones | tan altos los pensamientos, | no quieras que se malogren».

<sup>57</sup> La lección de P imita perfectamente una variante dialectal italiana; véase también infra, § 5, la nota 82.

<sup>58</sup> Se refiere a César.

<sup>59</sup> Variante confirmada por el v. 1133 («y así a traición me prendiese»).

<sup>60</sup> El significado es el mismo, pero la lección de P parece más “aguda”.

v.»).<sup>61</sup> v. 1301: «el gusto no pide espacio» («el g. no tiene e.»). v. 1304: «vestirnos» («vestiros»). v. 1308: «que ellos dan la calidad» («dineros son calidad»).<sup>62</sup> v. 1328: «dos estados» («la calidad»).<sup>63</sup> v. 1329: «Yo» («Ya»). v. 1348: «prometido» («merecido»). v. 1642: «No, por Dios» («Tampoco»). vv. 1648 y 1676: «Bessi» («Reso»).<sup>64</sup> v. 1655: «los ruidos» («y ruidos»). v. 1661: «podellos» («poderlo»). v. 1785: «el toro» («toro»). v. 1788: «ocupa» («ilustra»). v. 1793: «de sacarás» («de has de sacar»). v. 1814: «escusa» («escucha»).

Acto tercero. v. 1844: «en qué parte» («a qué p.»). v. 1850: «al enemigo» («a su e.»). v. 1998: «finjamos» («fingiendo»). v. 2009: «el testigo» («el teatro»). v. 2025: «que por ti» («pues por ti»). v. 2028: «mis justas quejas» («mis tristes quejas»).<sup>65</sup> v. 2056: «vil caballero» («mal c.»). v. 2084: «a tu padre de mi hacienda» («sin que más dilación tenga»). v. 2087: «en que estoy» («en que estás»).<sup>66</sup> v. 2148: «engaña lo que desea» («e. a lo que d.»). vv. 2166-2169: «OTAVIO. Salgamos. CLARINDO. Lo peor queda. | MACARRÓN. Ruego al cielo, que las almas | no nos cojan entre puertas!» («OTAVIO. Desclávala. MACARRÓN. Aguarda, espera. ¡Plega al Cielo que las almas | no nos cojan entre puertas!»). v. 2269:

<sup>61</sup> Según Wagner, aquí el contexto permite ambas variantes; pero la lección de P me parece preferible, basándome en el uso de los pronombres: Rufino ha entrado en la escena «trayendo una sotanilla y un ferreruelo en las manos» (acot. entre los vv. 1248-1249); la acotación anterior (vv. 1218-1219), refiriéndose al padre, ha dicho: «Sale Federico, pobre», o sea vestido con un traje pobre. Rufino le pide a su padre que se mude, quitándose su vestido pobre y poniéndose el nuevo que le ha traído. Así que debería decir o bien: «Poneos, padre, *este* vestido» (que en efecto es la lección de P) o bien: «Quítaos, padre, *ese* vestido» (mientras M trae un erróneo «*este* vestido»).

<sup>62</sup> Cf. arriba, nota a las variantes de los vv. 273-274.

<sup>63</sup> Variante confirmada por el v. 1355 («estados hoy restituya»).

<sup>64</sup> Topónimo desconocido, pero Bessi se parece más a Belsito, que es nombre genérico ('Sitio Hermoso'); en la actualidad hay un San Paolo Belsito cerca de Nápoles.

<sup>65</sup> La lección de M («mi triste<s> quejas») es seguramente errónea: Octavio explicará las razones por las que «justamente» (desde su punto de vista) se está quejando del rey difunto. De hecho el Rey, desde otro punto de vista, le contesta: «Todas esas | son quejas injustas» (vv. 2048-2049).

<sup>66</sup> Son variantes aparentemente equivalentes, pero la de P está confirmada por los versos 2150-2152. En efecto Enrique le dice a Otavio: «cavarás, cuando amanezca, | este lugar en que *estoy*, | hincando en él, para seña, | este clavo» (vv. 2086-2089), y Otavio luego le manda a Macarrón hincar el clavo en el sitio donde estaba Enrique, no donde se encontraba él: «Porque mañana se vea | dónde Enrique se escondió, | hincado ese clavo deja» (vv. 2150-2152).

«Ya padre, rico os adoro» («Ya pobre y rico os adoro»)<sup>67</sup> v. 2270: «si consiste en el ser rico» («que consiste etc.»). v. 2338: «vehementes en las mujeres» («vehemente en las m.»)<sup>68</sup> v. 2347: «alterada la ciudad» («alterando la c.»)<sup>69</sup> v. 2403: «tenle» («ponle»). vv. 2410-2411: «Ya el aire los ecos dulces | de los instrumentos quiebra» («Ya al aire los ecos dulces | de los instrumentos suenan»). vv. 2422-2425: «La letras suben | al cielo las humildades, | que son fortunas que infunden | próspera suerte en los hombres» («Las letras suben | al Cielo las humildades, | que son Fortuna que infunde | próspera suerte en los nobles»)<sup>70</sup> v. 2460: «CÉSAR. Ya el nuevo regente sube» («[JULIA] no quiero que en mal redunde»)<sup>71</sup>

#### 4. EL PROBLEMA DE CLARINDO

Una de las bazas mejores, según la opinión de RLV, para atribuir *DSC* a Claramonte es la presencia de un personaje que se llama Clarindo;<sup>72</sup> éste, en efecto, es el nombre poético de Andrés de Claramonte, y según RLV, el dramaturgo murciano introducía a un gracioso de este nombre en las comedias que escribía, casi como si pusiera una firma al texto. Es más, un Clarindo actúa también en *La estrella de Sevilla* y en *El Infanzón de Illescas* (o *El rey Don Pedro en Madrid*): en total tres comedias atribuidas a Lope de Vega, que según RLV por varias razones, entre las cuales está también la presencia de Clarindo, se deben asignar a Claramonte.

En realidad no se trata, en Claramonte, de una costumbre tan extendida: por ejemplo si un Clarindo está en el reparto de *Púsoseme el sol, saliome la luna*, por otra parte no hay ningún Clarindo ni en *La infelice Dorotea*, ni en *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, ni en *Deste agua*

<sup>67</sup> Luciano acaba de decirle a su padre Federico que ha logrado devolverle sus riquezas («Ya mis letras el decoro | que perdistes os han vuelto | y esa caña se ha resuelto [= se ha transformado en] | báculo de piedras y oro»), así que el «ya» parece excluir que se hable de Federico “pobre”.

<sup>68</sup> El sujeto es doble y el verbo está en plural; cf. el v. anterior: «que son el amor y la ira»; «vehementes» es trisílabo por sinéresis.

<sup>69</sup> RLV en realidad corrige el texto de M, que es «alternando».

<sup>70</sup> Las variantes de P parecen mejores. Además, en el v. 2424 M en realidad lee: «que son Fortuna que infunden».

<sup>71</sup> Ambas variantes parecen legítimas.

<sup>72</sup> Véanse las pp. 63-77 de la Introducción a la ed. de *Dineros son calidad*.

*no beberé*, ni en *El valiente negro en Flandes*, ni en *El secreto en la mujer* etc. etc. Y de todos modos excluiría de la cuestión la pieza *El rey don Pedro en Madrid*, porque en realidad allí el gracioso se llama Clarindo y no Clarindo; remito a los estudios y a las ediciones de Carola Bingham Kirby, que excluyen a Claramonte de la autoría de la comedia.<sup>73</sup> La misma Kirby observa que «no hay ninguna certeza de que Clarindo tenga que ser el apodo de Claramonte en todas las obras en que aparezca».<sup>74</sup> Por otra parte Clarindo no es un nombre misterioso, dado que por lo menos existe un *Auto de Clarindo* de 1535. Y finalmente, como recuerda el mismo RLV:<sup>75</sup> «Respecto a Clarindo, ya Foulché-Delbosc apuntó en su edición de *La estrella de Sevilla*, que era seudónimo de Andrés de Claramonte. Morley y Tyler en su análisis onomástico de las obras de Lope<sup>76</sup> señalaron que en seis obras seguras de Lope aparecía el nombre Clarindo, lo que parecía quitar validez al argumento de Foulché-Delbosc». Y al de RLV, añadiríamos; pero el crítico no se desanima y sigue:

La verificación de este aspecto onomástico hace mitigar mucho su alcance: tan sólo en dos de esas seis obras el nombre Clarindo corresponde a un nombre de reparto, que además tiene intervención escénica meramente anecdótica, a diferencia de lo que sucede en las obras de Claramonte, en donde se trata de un papel de gracioso con bastante contenido y texto. Y de las otras cuatro comedias, al menos en una, *La prueba de los amigos*, el manuscrito original no trae dicho nombre, que debe ser inclusión ulterior de la compañía de Antonio de Heredia. Lo cierto es que no existe ninguna obra manuscrita de Lope, o impresa bajo su control, en donde aparezca ningún Clarindo, nombre que identifica a Claramonte de forma inequívoca.

La verdad es que la defensa de oficio de la equivalencia constante Clarindo = Claramonte no convence, visto de que hay un cierto número de comedias de Lope (no importa si son tres, cuatro, cinco o seis; en realidad bastaría una) donde Clarindo *no puede ser* Claramonte. Si las comedias son seguramente del Fénix, importa poco que no se trate de manuscritos del autor (las comedias autógrafas de Lope son 43<sup>77</sup> y las obras que Morley y Bruerton le atribuyen sin reserva alguna son 315).

<sup>73</sup> Cf. Lope, *El rey Don Pedro en Madrid* (Kirby).

<sup>74</sup> Bingham Kirby 1986: 77-82, en la p. 81.

<sup>75</sup> Introducción a Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV): 3-4, n. 6.

<sup>76</sup> Morley–Bruerton 1961; ver también Morley–Bruerton 1968: 447 (es la versión española, revisada por Morley, del original inglés ya citado: Morley–Bruerton 1940).

<sup>77</sup> Cf. Presotto 2000.

Antonio de Heredia aparte, ¿quién habría sido tan maligno como para introducir el nombre de Clarindo = Claramonte en cinco obras de Lope y así enturbiar las aguas para los futuros estudiosos del teatro auri-secular? Por consiguiente me sumo a la opinión de Kirby y añado que, aunque fuera correcta la argumentación de RLV (y no lo creo), ésta como mucho podría utilizarse para discutir la autoría de las comedias donde aparece el nombre de Clarindo, y no para el *BS* y tampoco para *TL*. Así que la ironía contra los tirsistas contenida en las pp. 58-9 de su edición del *BS*,<sup>78</sup> en realidad no añade argumentos a favor de Claramonte. Y, para terminar, me parece que, teniendo en cuenta lo que se ha dicho, tampoco estamos obligados a ver la mano de Claramonte en el texto original de *DSC*, aunque el personaje esté tanto en la *princeps* como en el manuscrito.

##### 5. ANÁLISIS DE PALABRAS

A lo largo de las notas a su edición de *DSC*, RLV apunta y comenta con énfasis especial algunas palabras, que presenta como típicas de Claramonte, o induce a creer que lo son, dado que remite casi sólo a otras piezas suyas o a comedias que él le atribuye. Pasemos listas a estas palabras, tratando de averiguar, con la ayuda de los instrumentos ya recordados, el *CORDE*, el *CORESP*, el *TESO* y el *VCLV*,<sup>79</sup> si hay documentación también en otros autores, sobre todo en Lope de Vega. Evidentemente hay que manejar con juicio los resultados de los bancos de datos, los cuales de todos modos dan una idea y ayudan de manera inextimable a localizar citas. Excluimos de nuestro análisis casos como *Apolo* y *Narvise*, porque, aunque aparecen en las obras de Claramonte (como recuerda RLV) no pueden demostrar la autoría ni del dramaturgo murciano, ni de ninguno de los literatos españoles de los Siglos de Oro; lo mismo en el caso de palabras como *álamo*, *celosía*, *contino* “continuamente”, *pesadumbre* etc., porque no parece que tengan un matiz especial en el texto (a pesar de que RLV se empeñe en señalar ejemplos en otras obras de Claramonte); y también casos como *majadero* y *necio*, a

<sup>78</sup> Cf. Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* (RLV).

<sup>79</sup> Cf. arriba, nota 19. En el ámbito teatral el *TESO* es fundamental, sin embargo sobre todo con un autor como Lope es importante encontrar citas también en las obras pertenecientes a otros géneros literarios.

propósito de los cuales el mismo editor recuerda que «abundan en muchos autores de la época».<sup>80</sup>

a) Palabras que se encuentran tanto en M como en P.

*alabastro*: v. 616 (sólo en M 548); vv. 2055, 2064, 2065 (M 1865, 1874, 1875, P 1758, 1767, 1768). Nota al v. 616: «También muy habitual en Claramonte para asociarlo al sepulcro. “Llego a su sepulcro un día | cuyos alabastros quiebro”, *Dorotea*, vv. 900-901. O bien, “De alabastro y mármol hechas”, *Secreto*, v. 691». Pero con el mismo uso la palabra está en obras de Lope: «¡Oh cuántos por contraria estrella y astro | no han merecido en mauseolos fuertes | pórvido, jaspe, mármol ni *alabastro*, | que han vendido su vida con mil muertes | y las armas de Aquiles han perdido | por la industria del hijo de Laertes!» (*La Arcadia*), «no en tumulo de alabastro» y «Vivirá tu nombre en mí, | más que en bronce, ni alabastro» (*La desdichada Estefanía*) y «Dignos que en jaspes, bronces, y *alabastros* | La fama los escriua, y que sus hechos | No los sepulten embidiosos pechos» (*Jerusalén conquistada*). Y tampoco falta en Tirso, por ej.: «y apedreado de todos, | en vez de *alabastro* pulcro | montones me den sepulcro | de piedras de varios modos» (*La mujer que manda en casa*).

*arrebol*, en rima con *sob*: vv. 42-43 (M 38-39, P 38-39). Nota: «lugar común de la época. En la obra de Claramonte es especialmente frecuente para aludir a la aparición de la mujer hermosa» y siguen citas de *El Tao de San Antón*, *Dorotea*, *El secreto en la mujer*, *Deste agua*. Pero en Lope se encuentra muchísimas veces y a menudo con la misma función; por ej. «Hoy, en la sortija y fiesta, | vi a Florela con su hermana | como suele la mañana, | de varias nubes compuesta. | Y entre uno y otro *arrebol*, | blanco, azul y carmesí, | la estrella de Venus vi; | mas, ¿qué digo?, el mismo *sob*» (*El maestro de danzar*); «Habla bajo, que he sentido | que Belisa se levanta, | y su dulce voz oído; | no por diligencia tanta | pierda el favor pretendido; | y aunque entre rojo *arrebol* | el alba apenas se ría | en nuestro cielo español, | no digas que no es de día | después que ha salido el *sob*» (*El acero de Madrid*); «¿No has visto por el oriente | salir serena mañana | el sol con mil rayos de oro, | cuando dora el blanco toro | que paze campos de grana? | -que así llamaba un poeta |

<sup>80</sup> Pero sí nos ocupamos de los términos que, aunque comunes en la época, según RLV tendrían en Claramonte un matiz o una función especial (cf., por ej., *arrebol*).

los primeros *arreboles*. | Pues tal salió con dos *soles*, | más hermosa y más perfecta | la bellísima Diana, | la condesa de Belflor» (*El perro del hortelano*); otros ejemplos en *Los Benavides*, en *El peregrino en su patria*, en las *Rimas* etc.

*átomo*: v. 1364 (M 1266, P 1118). Nota: «Sin duda alude a un hecho escénico, romper en pedacitos un papel, reforzado con el texto metaforizado. En *El secreto en la mujer* Claramonte utiliza la misma técnica dramática: al romper el papel alude también al viento que lo esparce: “y tú, papel enemigo, busca al viento, pieza a pieza”, vv. 467-468, y más adelante, compara a los trocitos de papel que vuelan con *mariposas*: “Di, ¿qué papeles son esos | que hechos mariposas andan | por el aire?”, vv. 496-498. El vocablo *átomos* también aparece en Claramonte: “Pedir al sol que no dé | átomos, o que los cuenten”, *Ataúd*, vv. 2656-2657». A decir verdad, no faltan átomos en la literatura del Siglo de Oro, y tampoco en Lope: *El peregrino en su patria*, *El acero de Madrid*, *El perro del hortelano*, *El caballero de Olmedo*, *Novelas a Marcia Leonarda* etc., o en Tirso (*Don Gil de las calzas verdes*). Tampoco faltan papeles rasgados o hechos trizas en las obras de Lope. En *Las Bizarrías de Belisa* se trata de la primera escena: «¿Así rasgas el papel?» (v. 1); véase luego *El maestro de danzar*: «Pedazos sois de mi honor, | aunque de papel pedazos», *El mayorazgo dudoso*: «Haré pedazos esa carta loca»; *El perro del hortelano*: «MARCELA. ¿Has leído mi papel? | TEODORO. Sin leerle le he rasgado; | que estoy tan escarmentado | que rasgué mi amor con él. | MARCELA. ¿Son los pedazos aquestos? | TEODORO. Sí, Marcela»; y finalmente tanto en *La viuda valenciana* como en *La escolástica celosa* se alude al viento que esparce los trocitos de papel (como el viento del *Llanto* de García Lorca se lleva los algodones); en la *La viuda*: «Fíad de los juramentos | de las palabras, y votos, | pero son papeles rotos, | que se entregan a los vientos»; en *La escolástica*: «Papeles rotos de las propias manos, | que os estimaron por reliquias santas | bien muestra agora el viento que os llevaron | que quando más pesados, sois livianos [...]». En conclusión, tampoco el parecido entre *DSC* (donde se habla de átomos) y *El secreto en la mujer* (donde se habla de mariposas) constituye una prueba en favor de Claramonte, cuando la misma imagen (los trocitos de papel llevados por el viento) se encuentra en otras obras de Lope.

*augmentos*: v. 2364 (M 2138, P 1957). Nota: «“Vale acrecentamiento, del verbo augeos [*sic*, léase *augeo*], ges. Aumentar, aumentado.” Coba-

rruvas. Es vocablo frecuente en obras de Claramonte. P. ej. *El ataúd*, vv. 1467-1468: “de tal manera ha crecido | que igual aumento se ha hecho”. En realidad se trata de palabra comunísima en todo tipo de documento; Lope la repite muchísimas veces (por ej. *El mejor alcalde, el Rey*: «Donde ya | tendrán sus años aumento | con este inmenso favor»), incluso en su *Epistolario*: ««Dios pagará a Vex.<sup>a</sup> esta limosna hecha a vn hombre de bien y a una donzella guerfana, con la vida larga y aumentos de Estado que El puede y todos le desseamos». El sintagma *aumento(s) del estado* es casi tópico (cf. por ej. *CORDE*) y nótese que tanto en la última cita de Lope como en el lugar de *DSC* aparece precisamente esta fórmula: M «los aumentos de mi estado», P «los aumentos de tu estado». Por supuesto, la palabra también está a menudo en Tirso.

*bellacos*: v. 1881 (M 1694, P 1591). Nota: «Es vocabulario común al *Burlador de Sevilla*, en donde al comienzo del tercer acto Batricio alude a la conducta de Don Juan tildándole de *bellacón*, que tal vez guarde intención de estilo, resaltando ese trasfondo diabólico de Don Juan». Creo que RLV tiene razón en sospechar este matiz en el *BS*. Pero la palabra, como era de esperar, se encuentra en muchos escritores de la época, y también en Lope: «ELENA: ¿Oso decís que venía, | buen hombre, para matarme? | SANCHO: Eso el *bellaco* quería, | bien podreis albricias darme | de vuestra vida, y la mía» (*Los Benavides*), *Comedia nueva del perseguido* (6 veces), *El acero de Madrid*, *El mayorazgo dudoso*, *El perro del hortelano* etc.; y en Tirso: *El vergonzoso en palacio*, *Cigarrales* etc. Además en *La Santa Juana, Parte tercera*, Tirso escribe (acto I): «¡Oh, qué bellaca mañana [...]!», donde se ve claramente que *bellaca* significa “maldita”.

*bercebú*: v. 1866 (M 1679, P 1576). Nota: «Ya había sido mentado en el verso 1750 y volverá a aparecer más veces, siempre en boca de Macarrón. Sirve para configurar a un gracioso amedrentado por todo tipo de demonios. Es típico de varios graciosos de Claramonte, por ej. el García de *Deste agua* [...]». Pero encontramos a Bercebú también en Lope: *Los donaires de Matico*, *La niña de plata*, *Angélica en el Catay*, *Los comendadores de Córdoba* y sobre todo en Tirso: *El vergonzoso en palacio*, *La gallega Mari-Hernández*, *La celosa de sí misma* (4 veces), *El melancólico*; y también en el *BS* y en *El condenado por desconfiado*.

*cédula*: v. 2354 (M 2128, P 1951). Nota: «Es un pedaço de papel o pergamino donde se escribe alguna cosa... Todo escrito breve se llama cédula.» Cobarrubias. En *Deste agua*: “Ya hice lo que me mandaste, |

señor, por tu firma y cédula”, vv. 2798-2799». Y también, con el mismo significado, en Lope, *El maestro de danzar*: «Con que sólo le escribáis | una *cédula* firmada, | queda contenta y pagada | que esta noche la veáis. | Y por que entendáis que es cierto, | yo os traeré papel aquí | en que ella confirme el sí | deste amoroso concierto» (en esta comedia la palabra *cédula* aparece dos veces más); más ejemplos en *La Arcadia*, *La Dragontea*, *La comedia nueva del perseguido*, etc.

*colgadura*: v. 24 (M 24, P 20). RLV no trae ejemplos de Claramonte, la palabra está en las comedias *El alcalde mayor*, *Carlos V en Francia*, *El desdén vengado* etc. de Lope, en su *Epistolario* y también en *Los balcones de Madrid* de Tirso.

*culebra*: v. 1903 (M 1716, P 1613). Nota: «La acepción que tiene aquí es “broma pesada”. De nuevo, vocabulario compartido con *El Burlador de Sevilla* [...]. En *El Tao*: “entre culebras y envidias”. Pero también hay ejemplos en Lope, *El arenal de Sevilla*: «Y no entréis en la galera, | que habrá culebra espantosa» y *El despertar a quien duerme*: «Oí decir que les dan | culebra a los presos [...].»

*dominguillos*: v. 95 (M 83, P 79). Nota: «En *La infelice Dorotea* aparece la referencia también en boca del gracioso y con valor similar: “Mas en Castilla, y an sí | que dominguillos de toros | parecemos”; vv. 353-355». Pero la palabra está en *Los españoles en Flandes* («ellos con más colores, que diez Moros, | y acá de pelear, cuerpo, y vestidos, | como los dominguillos de los toros»), *Los amores de Albanio e Ismenia* y en *El mejor maestro, el tiempo* de Lope; en *Las paces de los reyes y Judía de Toledo* Dominguillo es el nombre de uno de los personajes; el *CORDE* y el *CORESP* remiten a Quevedo, Rodrigo Caro etc.

*doseles*: v. 66 (M 62, P 53). Nota: «En Claramonte, *El Tao*: “Ya el Sol los montes tapiza | de recamados doseles”, pág. 92». Palabra muy común, que no necesita documentación; aparece repetidamente en Lope (cf. *CORDE*, *CORESP* y *TESO*).

*fingir*: la palabra se encuentra en los vv. 45 y 2210 (sólo M 41 y 2015, faltan en P) y en el v. 351 (sólo P 295, falta M). Nota al v. 45: «*las calles fingen jardines*. Este uso del verbo *fingir* con un sujeto no animado es un estilema interesante. Más adelante vuelve a reaparecer en el verso 351 “fingiendo en ellos delfines”. Aparece con frecuencia en Claramonte; p. ej. en *La infelice Dorotea* [...]. Pero en Lope encontramos un uso parecido en cantidad de obras, por ej. en *Adonis y Venus*: «La sangre de aquesta edad, | como está ardiendo en las venas, | finge con

ferocidad | campañas de guerras llenas, | armas, sangre, y novedad», *Los amantes sin amor*: «Para no dejrme nada, | finges aquestos clitos», *Amor secretos hasta celos*: «no sabes tú que tu hermana, | fingiendo una mano enferma [...]», *Del mal lo menos*: «De noche, o en la campaña, | fingiendo caza, o camino, | drle muerte determino [...]» etc. etc.; y también en la *Dorotea* y en las *Rimas*: «qué importa que la embidia *finja* agora | niebla, o Lope, a tu gloria», «finja fuentes y arroyos sonoros, | y lágrimas después cortando lutos» (también hay ejemplos en Tirso).

*hipogrifo*: v. 634 (M 568, P 504). Nota: «Es frecuente en Claramonte, con varios usos [siguen dos ejemplos]». Pero también se encuentra en Lope: «domar puedo el *Hipogrifo*, | como se dice de Astolfo» (*Los comedadores de Córdoba*), «Con cinco, o seis mil caballos | los más de España la bella, | del río en que son Pegasos, | y como *Hipogrifos* vuelan» (*Los locos por el cielo*), «son todos sus cavallos *hipogrifo*» (*Rimas*) y «Por el laurel sagrado | que me dio Salamanca en sus escuelas, | que el cazador soldado | puede poner al *hipogrifo* espuelas [...]» (*Rimas*). Tampoco falta en Tirso: «Mis títulos y encomiendas | truecan [h]arpas por clarines | y cajas, porque a su son | sus *hipogrifos* relinchen» (*Marta la piadosa*).

*jaspe*: v. 625 (M 558, P 496). Nota: «Otra vez vocabulario típico del *Burlador*: “¿Habrá de pedirte | una figura de jaspe | la palabra?”, le dice Don Juan a Catalinón en el tercer acto [en realidad es al revés: es Catalinón quien dirige aquellas palabras a Don Juan]. El uso de *jaspe* como antonomasia de *mármol* para aludir al sepulcro es constante en Claramonte. Por ejemplo, en *El secreto en la mujer*: “y que el mármol y el jaspe, blanco estuque”, v. 752, o bien “otros jaspe, en los colores”, v. 1152. También en *Ataúd*, “a quien el tiempo consagra | bronces, jaspes y papeles”, vv. 2265-2266». En realidad se trata de un vocabulario muy común, donde se acumulan y a veces se sustituyen palabras como *alabastro*, *jaspe*, *mármol* (por cierto muchas veces pario, o sea de Paro), *pórfido* etc. para referirse a edificios de diferente naturaleza, pero a menudo a sepulcros; véanse las citas de Lope bajo el lema *alabastro*. La palabra *jaspe* es muy usada: para el periodo 1580-1635, el *CORDE* registra 432 ejemplos en 139 documentos.

*lienzo*: acot. vv. 571-572: «un l. en los ojos» (M acot. 464-465, P acot. 420-421). Nota: «[...] En Claramonte, *Deste agua no beberé*: “Como viento se deshizo | y me dejó entre los brazos | un lienzo”, vv. 146-148. “Aquellos dos que cantando | me dieron lienzo y puñal”, vv. 460-461». El *CORDE* remite también a muchos ejemplos de Lope, entre los

cuales los más apropiados son: *Comedia nueva del perseguido*: «¡Quítate, infame, el lienzo de los ojos», que además se parece más a la cita de *DSC*; y, fuera del teatro, *La Dorotea*: «Quita el lienzo del rostro» y *La Gatomaquia*: «seis sábanas de lienzo de narices».

*medrar (medra)*: v. 715 (M 647, P 569). Nota: «Como en *El Tao*: “que en la mano que Dios medra | en semejante ocasión”, pág. 114. El verbo medrar, con valor causativo está también en *El burlador de Sevilla*: “No se las podrá pelar / quien barbas tan fuertes medra”». En realidad esta última es la variante de *TL*, mientras en el *BS* se lee un correcto «No se las podrás pelar, | que en barbas tan fuertes medra» (intransitivo). Las variantes de *DSC* merecen ser miradas en el contexto de la entera octava:

M		P	
641	ÇÉSAR en vn castillo bibe rretirada	563	CÉS. En vn castillo viue retirada,
642	que le elijio por fuerte lugar solo	564	que le eligio por fuerte lugar solo
643	defendido de el mar donde la	565	defendido del mar donde la
	[entrada		[entrada
644	be en noçe sienpre la deidad de	566	vee en noche siempre la deidad
	[apolo		[de Apolo:
645	a la griega artemisa transformada	567	alli en Griega Artemisa
			[transformada
646	nuebo milagro y sacro mauseolo	568	nueuo milagro, y sacro Mauseolo,
647	entresos alabastros al sol medra	569	enteros alabastros al Sol medra,
648	donde a su padre rresuçita en	570	donde a su padre resucita en
	[piedra		[piedra.

El texto crítico de RLV es el siguiente:<sup>81</sup>

CÉSAR	En un castillo vive retirada que le eligió por fuerte lugar solo, defendido del mar, donde la entrada ve en noche siempre la deidad de Apolo. Allí, en griega Artemisa transformada, nuevo milagro y sacro mauseolo, entre esos alabastros, al sol medra, donde a su padre resucita en piedra.	710     715
-------	---	----------------------------

<sup>81</sup> El editor se basa en M, corrigiéndolo en el v. 645 (*a la*), gracias a la variante de P 567 (*allí*). P tiene un error en el v. 569: *enteros* en lugar de *entresos* ('entre esos') de M 647.

Entiendo que «nuevo milagro y sacro mauseolo» no son dos complementos directos dependientes de un causativo *medra*, sino dos sintagmas relacionados con el sujeto sobrentendido, “ella” o “Camila”: Camila, que es un nuevo milagro y (por la similitud con Artemisa) un sacro mausoleo, medra al sol en ese sepulcro de alabastro. Si acaso, podemos valorar con un cierto interés la siguiente octava de *La Dragontea* de Lope (la misma forma métrica, aunque en una obra no teatral): «Aquí quedad, que otro José no pudo | Ofreceros mejor labrada piedra | Que el pardo hueco deste tronco rudo, | Que de octavo milagro el nombre *medra*. | En este Mausoleo, para escudo | Deste roble serán mis brazos yedra | Mirad, señor, que dentro de tres días, | Os vuelven a tocar las manos mías»; como se ve, encontramos aquí buen número de palabras idénticas a las del fragmento considerado de *DSC*: *piedra* y *medra* (en rima), *milagro* y *Mausoleo*. Esta circunstancia parecería apuntar a la misma autoría.

*mohatra*: v. 1746 (M 1559, P 1458). RLV explica la palabra, pero no da ejemplos de Claramonte; la palabra está en Lope, en *La burgalesa de Lerma*, en *Las bizarrías de Belisa*, en *La pobreza estimada*, en *La niña de plata* (v. 698) y en otras piezas teatrales; además está en sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

*no digas que no te aviso*: v. 1346 (M 1248, P 1100). Nota: «es cita literal del estribillo de un conocido romance sobre el Rey Don Sancho (protagonista, por cierto, de *La Estrella de Sevilla*). El mismo verso está usado por Claramonte en *Deste agua no beberé* como premonición trágica de la muerte del rey Don Pedro». Efectivamente aparece no una, sino dos veces en *Deste agua*. Pero la cita literal del estribillo aparece también en Lope, *Las almenas de Toro*: «Rey don Sancho, Rey don Sancho, | hijo de Fernando el bueno, | no digas que no te aviso, | si hubiere algún mal suceso». Aparece también en el *Quijote* de Avellaneda y en Quevedo (*CORESP*). También se encuentra en José de Valdivielso, *El hombre encantado* (auto sacramental, 1622): «A pecador, pecador!, | no digas que no te auiso» y en otros autores.

*parlero*: v. 843 (M 775, P 671). Nota: «El uso del adjetivo *parlero* / *a* es habitual en Claramonte. Por ejemplo: “dulces y parleras aves”, en *El ataúd*, v. 783». Justamente las «parleras aves» se encuentran también en Lope (*La Arcadia*) y en más autores (Agustín de Rojas y Góngora, por ej.), por ser imagen trillada. Aquí el verso es «Limpio y parlero cristal», donde cristal es, por metáfora, el agua de la fuente; y también las

fuentes parleras abundan en la poesía aurisecular (Quevedo, el mismo Lope en sus *Rimas*, Esteban Manuel de Villegas etc.). No comprendo por qué RLV atribuye el parlamento donde está la palabra *parlero* (vv. 843-854) a Octavio y no a Camila, según el testimonio conjunto de M y P. De hecho los vv. citados constituyen un lamento («sed lágrimas, si sois risa [...] acompañad mi tristeza [...]») y poco después Camila, refiriéndose a Otavio y Macarrón, se pregunta: «¿Si escuchaban | mis quejas?».

*yesca*: v. 1944 (M 1754, P 1653). Nota: «También léxico frecuente en Claramonte. P. ej.: *El Tao*: “aquí yesca y eslabón». Se trata en realidad de otra imagen muy trillada; en *La prueba de los ingenios*, de Lope, la palabra aparece seis veces, en cuatro de las cuales se une a *eslabón*; aparece también en *El sembrar en buena tierra*, en *La inocente sangre* y en *La viuda valenciana*. El CORDE da muchos ejemplos (de yesca y eslabón), entre los cuales un par de Lope: «Esto diciendo, saqué | de mi zurrón desdichado- | dichoso un tiempo en tener | veinte cartas y un retrato- | el eslabón y la *yesca*, | que con el llanto bañados | jamás encendieran fuego, | a no ser de fuego el llanto» (*La Arcadia*) y «Date prisa, enciende fuego. | - Ya sobre pajas allego | la *yesca*, y al dulce son | del pedernal y eslabón | responde en el valle el eco» (*Rimas*). Además (entre otros ejemplos): «Pedernal fue tu hermosura, | Y yo el eslabón y *yesca*, | Que las centellas cogí | En que el mundo se arde y quema». (*Romancero general*, 1600-1604), «Pedernal, eslabon y *yesca* pone, | Y á la jornada alegre se dispone». (José de Valdivielso, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José*, 1604).

*zagalejo*: v. 1647 (M 1460, P 1365). Nota: «con el sufijo despectivo -ejo, igual que *hidalgoejo*, en *La infelice Dorotea*». Pero zagalejo está en Lope, *El cuerdo en su casa*, en *La firmeza en la desdicha* y en *El nacimiento de Cristo*: «¿Que con vosotros no fuera y ese zagalejo viera que nace el hielo por mí» (CORESP), y en los *Pastores de Belén* del mismo Fénix (CORDE).

b) Palabras que se encuentran sólo en M.

*asirios*: cf. *Babilonia*.

*Babilonia*: v. 393 (M 347) y los *asirios*: v. 396 (M 350). Nota: «*Babilonia* y los *asirios*, como ejemplo de confusión, son típicas citas de Claramonte. Así, en *Deste agua*, vv. 888-889: “guardarle pudo el babilonio muro | de quien tantas historias están llenas?”». A decir

verdad en esta cita de *Deste agua* de los asirios no se ve ni la sombra. Prescindiendo de la confusión, los *asirios* están en muchas obras de la literatura española de la época (para *asirio*, *-os* el CORDE da 37 casos en 30 documentos, para *asiria* 25 casos en 13 documentos), y también en Lope (*La Dragontea*), *El peregrino en su patria*, *Jerusalén conquistada*, *Pastores de Belén*, *Rima sacras* y también en Tirso (*Cigarrales*). En cuanto a *Babilonia*, nombre mucho más usado en el mismo periodo, tenemos ejemplos de Lope con el matiz de “confusión” en la comedia *La santa liga*: «De diferentes naciones | se compone nuestra armada | que está, como *Babilonia*, | sujeta a discordias varias»; en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*: «¡Ah palacio de error e injuria lleno, | nuevo caos, confusa *Babilonia!*», además de muchos casos (no siempre con el matiz aludido) en *La Arcadia*, *La Dragontea*, *El peregrino en su patria*, *Rimas* etc., y por supuesto también en Tirso.

*brocado*: v. 8 (M 8). Nota: «Decíase de la tela entretrejida de oro y plata. En Claramonte, *El secreto en la mujer*: “Ya en Milán no hay brocado, seda o tela...” v. 180». La palabra no necesita en realidad ni el CORDE ni el CORESP, ni el TESO; basta remitir al *Diccionario de Autoridades*; de todas formas Lope la usa en muchísimos textos, de *La Arcadia*, a *El balcón de Federico*, a la *Jerusalén conquistada*, a los *Pastores de Belén* etc. etc. Interesante de todos modos la cita de *La piedad ejecutada* de Lope: «Colgadas de tapizes y brocados | las calles desta villa, más famosa | por sus dueños del mundo celebrados», que, al describir unas fiestas, tiene algún parecido con *DSC*. Hubiera sido interesante encontrar en Claramonte, o en otros autores, la expresión «brocados del corazón», que es lo que dice el texto de *DSC* en el verso en cuestión.

*clines*: v. 638 (M 572). Nota: «Llama la atención la proximidad de *lince* y de *clines* [“crines”], palabras asociadas también para la descripción del caballo del monarca en *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* (copia fechada en 1624): “remendado como un *lince* | en ondas la hermosa cola | y en el mar las rizadas *clines*”, vv. 304-306. En ambos casos se utiliza el sintagma *rizadas clines* y en ambos el linco como antonomasia del animal moteado». En efecto no he encontrado hasta ahora, en la obra de Lope casos de la antonomasia citada; podría ser en efecto un rasgo peculiar de Claramonte, aunque un solo ejemplo no parece tan determinante. También podría pensarse que, al escribir *El ataúd*, Claramonte imitara una imagen de la comedia anterior *DSC*. De todos modos, el pasaje, comentado arriba (§ 2, núm. 5) parece reelaboración de

otro ingenio, que a lo mejor podría ser Claramonte. En cambio en Lope hay bastantes casos de *clines* asociado con rizos, en la descripción de un caballo; por ej. *La villana de Getafe*: «[...] con cuatro caballos blancos, | y las guarniciones negras. | Rizas las clines en lazos [...]», *Don Juan de Castro*, primera parte: «el caballo como un cisne, | clines hasta el suelo blancas», *La mayor victoria*: «Era un frisón castaño corpulento, | tan poblado de clines, que pudiera | llegar donde el bordado paramento, | si las cintas y rizos lugar diera».

*Europa*: v. 1092 (M 1021). Nota: «El rapto de Europa, hija del rey de Fenicia, por Júpiter transmutado en toro es un motivo clásico muy usado por varios escritores. Aparece también en *El burlador de Sevilla* aludiendo a la seducción de Trisbea/Tisbea» [en realidad la cita de Europa en el *BS* no se refiere a la seducción de Tisbea; es una pregunta que Tisbea le dirige a Isabela, y si acaso se trataría de la seducción de esta última]. Del fragmento ya se ha hablado arriba, § 2, número 12. Aquí añadimos que es de Lope de Vega el soneto *De Europa y Júpiter* («Passando el mar el engañoso toro»).

*Jasón - Colcos*: v. 237 (M 209). Nota: «El viaje de los Argonautas y Jasón por la Cólquida (que también aparecen en *El burlador de Sevilla*) es un lugar común de la época, pero en Claramonte es una cita inevitable». RLV cita *El Tao de San Antón*, *El secreto en la mujer* y *La Estrella de Sevilla*, que él atribuye a Claramonte. Todos se acordarán de que Lope escribió *El laberinto de Creta* y sobre todo *El vellocino de oro*, donde Jasón y Colcos aparecen inevitablemente más de una vez. Jasón y Colcos se citan también en *La Arcadia* y en las *Rimas*. También aparecen en obras de Tirso de Molina.

*lisonjera* asociada a *diluvios de oro*: vv. 51-52 (M 47-48). Nota: «La asociación entre *lisonjera* y *diluvios de oro*, para aludir a la cabellera rubia está usada por Claramonte en *La infelice Dorotea*: “Todo el jardín es aurora | donde por celajes bellos | en diluvios de cabellos | negros crepúsculos dora”, vv. 1745-1747». En esta cita, en realidad, no veo la palabra *lisonjera*. El hecho de que Claramonte use también *lisonja* en el sentido de “flor” (de color amarillo), aquí no parece pertinente: en *DSC* aparece la palabra *lisonjera*, que difícilmente puede relacionarse con *lisonja* en el sentido botánico, aunque el sintagma sea “entre flores *lisonjera*” (sería “florear entre las flores”, porque todavía peor sería, referido a la reina, “amarilla entre las flores”). No hay dudas de que a Claramonte le gusta el adjetivo *lisonjero*: RLV apunta, en la nota al v.

813, que en *La infelice Dorotea* la palabra se repite seis veces. En efecto los datos del *CORDE* permiten llegar a 6 veces en el caso de una obra de Lope, pero se trata de *La Arcadia*, a 5 veces en *El peregrino en su patria*; en el caso de Tirso llegamos a 4 veces en *El vergonzoso en palacio*; otros autores tienen números más grandes, pero en textos más extensos. El *TESO* permite localizar más de 150 ocurrencias del adjetivo en el teatro del Fénix.

*Platón*: v. 778 (M 710). Nota: «Usar a Platón como autoridad poniéndolo en boca del gracioso en [*sic*, léase *es*] un efecto cómico que Claramonte utiliza en obras como *La infelice Dorotea*». Este pasaje muy dudoso lo hemos comentado arriba, § 2, núm. 7. Y si el texto de M fuera correcto, tampoco podríamos decir que es añadido seguro de Claramonte, dado que Lope cita a Platón muy a menudo, incluso en contextos cómicos, como éste de *La prueba de los ingenios*: «Bendiga el cielo tus letras, | desde la A a la Pe, | y desde la Qu a la zeda: | mal año para Platón».

(*prevenir*) *prevente*: v. 2225 (M 2029). Nota: «El verbo *prevenir* en forma pronominal, con el sentido de “anticiparse”, registrado ya en Covarrubias. Frecuente también en Claramonte: p. ej.; “le prevengo | en Sevilla al marido triunfo y gloria”, *Deste agua*, vv. 863-864, o bien “Prevení todos los dulces”, v. 1492». Sin embargo en estos dos casos de *Deste agua* el verbo, como se ve, no tiene forma pronominal, así que los ejemplos carecen de pertinencia.

c) Palabras que se encuentran sólo en P.

*azufre*: v. 1946 (M 1756). Nota: «En *El Tao de San Antón*: “en pecho de piedra azufre”». En realidad la palabra azufre es muy común; Lope tiene muchos ejemplos, incluida la expresión “piedra azufre”: «móstrame una silla un ángel | de piedra azufre y carbón» (*San Nicolás de Tolentino*), «oh celos, color de infierno | llama azul de piedra azufre» (*La noche toledana*) y «Y la que pasa por la piedra *azufre*, | Cuyo calor tocarse apenas sufre» (*La Dragontea*).

*bernardinas*: v. 457 (P 369). Nota: «“Son unas razones que ni atan ni desatan, y no sinificando nada, pretende el que las dize, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo” (Covarrubias)». RLV no da ejemplos de Claramonte, pero podemos citar los de Lope (el *TESO* ofrece 14 resultados): «¿Qué diablos me estás diciendo? Inútiles *bernardinas* [...]» (*La francesilla*), «Hay tan gran atrevimiento | como

decir *bernardinas*?» (*El acero de Madrid*) etc. La palabra está también en *La Dorotea* de Lope y en los *Cigarrales* de Tirso.

*corrida y afrentada*: vv. 2697-2698 (P 2214-2215). Nota: «Es decir, “burlada y avergonzada”. La misma asociación léxica aparece en varias obras de Claramonte. P. ej.: “Pues corridos y afrentados | volvamos a Milán”. *El secreto en la mujer*, vv. 911-912. “casi afrentado y corrido”, *Deste agua*, v. 1079». Se trata de un binomio comunísimo (*Guzmán de Alfarache*, *Don Quijote*, *El Buscón*); en Lope lo encontramos por lo menos en *El cardenal de Belén*: «que volvemos corridos, y afrentados» y en *Santa Casilda*: «ABENÁMAR (¡Corrido voy!) TARFE (¡Yo afrentado!)».

*formacho*:<sup>82</sup> v. 2714 (P 2221). Nota: «evidente deformación del italiano *fromaggio* [en realidad *formaggio*, la forma *fromaggio* es anticuada y muy rara],<sup>83</sup> queso. Recuerda la deformación *regacho*, por *ragazzo*, utilizada por Claramonte en *El Ataláyá*: “mas esto, señor, la hacía | antes que regacho fuera”, vv. 211-212». Pero creo que recuerda mucho más la misma palabra *formacho* que aparece en *El anzuelo de Fenisa*: «Fose macarrone, | el faro di Micina, | vino moscatelo, | el monte Mongibelo, | *formacho* gratato, | e tuttolo Español, | fossino ammaçato, | como triunfaría | lo chichiliano», en *El caballero del milagro*, en *El caballero del Sacramento* y en *El peregrino en su patria*, todos de Lope: «JUE. Tuto, madona, está junto, | vitela di latte buona, | e tordi, e starne, e caponi, | lepri, fagian, macarroni, | beli o corpo di la mona. | LIS. ¿Habrá *formacho* gratato? | JUE. ¿Qué dice tu mariolo? | Ha dio si esto spagnolo | tuto fossino amazato». Entre otras, *regacho* está también en Tirso, *La huerta de Juan Fernández*: ««Ya soy vuestro lacayuelo, | a lo aragonés, *regachos*».

*solecismos*: v. 458 (P 370). Como en el caso de *bernardinas* (cf. arriba), RLV no brinda ejemplos de Claramonte. La palabra está en *Pobreza no es vileza*, de Lope: «que a ser brodista me vuelva, | y a escribir mil solecismos | a Alcalá contra la guerra» y en las *Rimas del Fénix* (cf. *CORDE*).

<sup>82</sup> RLV escribe *fromacho*, pero Wagner *formacho*. Sobre los italianismos en la obra de Lope es imprescindible Canonica 1991: 107-279. La comedia *DSC* se examina en las pp. 262-4 y el comentario final de términos como *mañemo*, *gratato*, *macarrone*, *piñata* y *rostuto* es el siguiente: «Huelga decir que estas correspondencias léxicas tan peculiares en otras comedias auténticas, son otros tantos indicios de la paternidad lopesca de *Dineros son calidad*» (p. 264).

<sup>83</sup> Cf. *GDLI*, s. v.

*tafetán*: acot. vv. 571-572: «t. negro» (P acot. 445-456). Nota: «[...] En Claramonte “mil negros tafetanes” y “en las astas plegad los tafetanes”, en ambos casos con valor de luto en *El Ataúd para el vivo*, vv. 1652-1671». De tafetanes de todos los colores está llena la literatura de los treinta primeros años del siglo XVII (entre otros Cervantes, Lope y Tirso); el negro se encuentra sobre todo en Cervantes y Antonio Hurtado de Mendoza; para Lope el tafetán negro se encuentra en *El bobo del colegio*: «entre Garzerán con una mascarilla de tafetán negro»; en la comedia autógrafa *La hermosa Ester*: «AMÁN. ¿El Rey es aqueste? Hoy muero; | que está por extremo airado. ASUERO. Cubrilde. [acot.] *Échenle un tafetán negro*. EGEO. Ya está cubierto. | ADAMATA. Contarle pueden por muerto», etc.; el *CORDE* da catorce ejemplos, entre los cuales uno, de la *Jerusalén conquistada*, se refiere al tafetán negro.

## 6. OTROS CASOS INTERESANTES

En *DSC* hay una microsecuencia que recuerda muchísimo otra, que se encuentra en una obra segura de Lope: *La villana de Getafe*. Se trata de la microsecuencia de “agua y lágrimas”; en *DSC* se presenta así:

CAMILA	Agua.	( <i>Va comiendo</i> )	
PEREIRO	Aquí está.		
CAMILA		¿Qué me traes?	
PEREIRO	Traigo el agua que pediste.		590
CAMILA	Llegaron antes mis ojos, que ellos la copa me sirven con mayor puntualidad. Vuelve el agua, y tú, prosigue.	( <i>Llore</i> )	

En *La villana de Getafe* la escena es más complicada:<sup>84</sup>

D. FÉLIX	Pues si tantos me habéis dado, señora, y no he confesado, que me traigan agua haced, que me ha dado el amor sed, y vuestros celos cuidado.
D <sup>a</sup> ANA	¡Hola! Traigan agua aquí,

<sup>84</sup> En Lope, *Obras selectas* (Sáinz de Robles): I, 1475b-76a.

al señor don Félix.  
*Inés; dichos.*

INÉS Yo  
estoy sola aquí, ¡ay de mí!

D<sup>a</sup> ANA ¿Y Julia?

INÉS Señora, no.

D<sup>a</sup> ANA ¿Irán por el agua?

INÉS Sí.

D<sup>a</sup> ANA ¡Ve presto!

INÉS ¡Ay, cuánta pudieran  
dar mis desdichados ojos,  
que nunca a don Félix viera!  
Pero, a vengar mis enojos,  
agua no, que llamas dieran.  
¡Esto quiso mi deseo  
venir a ver! Pues, Amor,  
paciencia, que ya lo veo;  
desengañad el temor,  
que ya mis desdichas creo.

D<sup>a</sup> ANA ¿No vas?

INÉS Estaba pensando  
si será en vidrio o en oro.

D<sup>a</sup> ANA ¡En... presto, y venir volando!

INÉS De las lágrimas que lloro,  
ya se va el agua formando;  
¡no sé qué ha de ser de mí!

(*Vase*)

[...]

D<sup>a</sup> ANA Dile a Julia  
que deje el agua; ya se fue don Félix.

Otro caso: *La niña de plata*, obra segura de Lope de Vega, de la que existe un manuscrito fechado 1613 en la British Library, empieza con la pobres “colgaduras” que Dorotea expone para celebrar el pasaje del infante don Enrique. Aquí se trata de tapetes, y no de “colgaduras” metafóricas, como las de *DSC*, pero de todos modos el parangón resulta interesante: «TEODORA. Por aquí dicen que pasa | el infante don Enrique. | DOROTEA. Pues bien es que signifique | tanto placer nuestra casa. | Haz, por tu vida colgar | aquel tapete de seda; | que aunque es

tan pobre y no pueda | las riquezas igualar | de tanto noble vecino, |  
mostrará nuestra afición».<sup>85</sup>

## 7. LA MÉTRICA

El análisis métrico es muy importante, y ayuda a valorar también posibles fechas y atribuciones, como han mostrado, por ej., los citados Morley y Bruerton; sin embargo me parece arriesgado aplicarlo a una pieza transmitida en condiciones tan precarias. El único dato seguro, en cuanto a la fecha, es que la obra tuvo que escribirse antes de 1623 (cf. § 1).

El mismo RLV cree que a su texto reconstruido (TR) le faltan todavía un par de centenares de versos para conseguir la medida “normal” de una comedia. Puesto que es imposible adivinar qué tipo de versos son, nos queda la duda de si los porcentajes calculados por el editor partiendo de su texto crítico se puedan mantener o no. Y hemos visto que la silva de pareados, encontrándose sólo en M, no da garantías de que estuviera como tal en el original (§ 2, núm. 19). Y si los versos que faltan fueran mayoritariamente redondillas, nos acercáramos a los porcentajes normales de Lope de Vega en los primeros años veinte.

Pongamos que falten 200 vv. en redondillas y que los 66 vv. en silva de pareados fueran en realidad 8 octavas. Pongamos también que 92 vv. de romance, presentes en M y ausentes en P, son en realidad interpolación del manuscrito (se trata de los vv. 229-240, 291-306, 337-344, 357-360, 381-384, 393-400, 417-420, 471-474, 633-634, 639-642, 647-650, 1704-1709, 1945-1950, 2379-2386 de la edición de RLV, que

<sup>85</sup> En *La niña de plata* hay una escena en la que pudo inspirarse Claramonte para otra de *Deste agua no beberé*. El rey don Pedro, el infante don Enrique y el Maestre de Santiago le piden agua a Dorotea. El infante se enamora de la chica y al agua se opone el metafórico fuego de la pasión. Véanse los versos siguientes: «Ea, venga el agua luego, [...] | Quedaos vos a darme fuego» (660a). Algo parecido le sucede al rey don Pedro con doña Mencía en *Deste agua*, aunque la escena tiene un desarrollo un tanto desorbitado; me limito a reproducir los versos siguientes: «mas ¿quién habrá que sosiegue, | si entre dos manos de nieve | me dais un vidrio de fuego? | Fuego con agua templado | me traéis, que, aunque encendido, | en vuestras manos asido, | viene así disimulado; | pero si parece helado | el fuego que en ella hallé, | si bebo, más sed tendré; | que el licor que el vidrio fragua | es fuego vestido de agua, | y así fuego beberé». Es una prueba no mala y bastante clara del estilo de Claramonte, ajeno por lo general al ideal de mesura y moderación.

pueden faltar sin que nadie se dé cuenta). Tendríamos los siguientes porcentajes, totalmente aproximados, pero interesantes, que podemos comparar con los porcentajes mínimo-máximo del periodo 1620-1622:<sup>86</sup>

Forma	Nº de versos <i>DSC</i>	% <i>DSC</i>	% mín.-máx. Lope 1620-1622
Romance	1396	49,30	30,9-43,4
Redondilla	868	30,70	29,3-44,2
Décimas	380	13,45	5,4-17,7
Octavas	104	3,65	6-17,8
Quintillas	50	1,75	0-1,7
Sexteto-lira	18	0,65	0-5,4
Soneto	14	0,50	
Total	2830	100,00	

El porcentaje de las redondillas, de las décimas, de las quintillas y de las liras está perfectamente en línea con el Lope de los años 1620-1622. El porcentaje de las octavas es bastante más bajo, pero hay que tener en cuenta que en el periodo considerado las comedias seguras de Lope son sólo 6: tanto en los años 1616-1618 como en los años 1623-1626 el porcentaje de la octava es de 1,3-11,2 y de 0-7,9. O sea, que basta una diferencia de poquísimos años, para encontrar valores totalmente compatibles. El único porcentaje incómodo lo representa el romance, aunque la cosa no me parece tan dramática: Lope aumenta progresivamente el uso del romance, aunque a veces con pequeñas regresiones; limitándonos al periodo 1613-1635 los valores son los siguientes:

Períodos	Nº de comedias	Romance
1613-1616	11	22-37,7
1616-1618	6	27,7-33,9
1620-1622	6	30,9-43,4
1623-1626	11	30-46,5
1626-1629	5	35,8-47,5
1629-1635	6	37,4-55
1631-1635	4	43,8-55

Si tenemos en cuenta que los versos que le faltan seguramente a la comedia podrían alterar el porcentaje a favor de una forma métrica como

<sup>86</sup> Datos sacados de Morley–Bruerton 1968: 210-1.

la redondilla, o la décima o la octava, no podemos excluir que los valores relativos originales fuesen totalmente compatibles con los de Lope. Es también la conclusión de Wagner e incluso de los especialistas Morley y Bruerton: «Si la comedia es de Lope y ha sido abreviada, la fecha es probablemente 1620-1623; pero no podemos estar seguros de ello por la versificación».<sup>87</sup> Según mi parecer, habría que dar más énfasis al hecho de que no podemos emitir juicios definitivos sobre la versificación del texto original. Si no podemos asegurar la autoría de Lope de manera tajante y terminante, mucho menos podemos aventurarnos a decir que la comedia original pertenece a Claramonte, aunque no se puede excluir que el dramaturgo murciano haya tenido que ver en la refundición representada por el manuscrito.

Siempre dentro del marco métrico hay que hacer mención de otro argumento: me refiero a la llamada rima andaluza, nunca usada por el Fénix, y que se encontraría en los vv. 2136-2137 de M, correspondientes a los vv. 1955-1956 de P (=RLV 2362-2363): «Urbán, tú a Nápoles pasa, | visita a su Alteza y traza | [los aumentos de mi estado]». Si no me equivoco, RLV pasa por alto este problema de rima, que podría ser muy importante para negarle a Lope la paternidad de la comedia que estamos estudiando, siempre y cuando fuera irrefutable. En realidad, en mi opinión se trata de un error de ambos códices y por consiguiente de la innovación de un antecedente común; el texto original debería decir *tasa* y no *traza*. *Tasar* «vale también arreglar lo que cada uno merece por su personal trabajo, dándole el premio, o paga correspondiente» (*Diccionario de Autoridades*). Luciano, que ha sido nombrado regente y enviado a Nápoles por el rey de Francia, le pide a su amigo Urbán que vaya delante, bese los pies a la reina Julia Laurencia, le presente su cédula y arregle el problema práctico del sueldo correspondiente a su nuevo encargo. Con el dinero que va a recibir, podrá devolverle la “calidad” a su padre. Aquí el verbo *trazar* no encaja, según se puede apreciar de la definición del *Diccionario de Autoridades*: «Metaphoricamente vale discurrir, y disponer los medios oportunos para el logro de alguna cosa» (el primer significado, «Delinear, o proponer la idea, o traza, que se ha de seguir en algun edificio, u otra obra» no tiene nada que ver). No es Urbán quien puede o debe “trazar los aumentos del estado” de Luciano, porque esto ya ha corrido a cargo del rey de

<sup>87</sup> Morley–Bruerton 1968: 447.

Francia; el amigo de Luciano se ocupará tan sólo del aspecto retributivo. Así que tanto éste como los otros fallos métricos indicados por Engelbert en su reseña a Wagner para manifestar su desacuerdo en cuanto a la autoría de Lope, se pueden explicar perfectamente por errores de tradición y de por sí no se oponen a una atribución del original al autor de *El caballero de Olmedo*.

Sobre las relaciones entre *DSC* y *El Burlador de Sevilla* volveré en el libro que estoy preparando acerca del primer don Juan español; lo único que se puede decir por el momento es que pudo haber imitación del *BS* (escrito verosímilmente en 1616) por parte del autor de *DSC*.

## 8. CONCLUSIONES

Klaus Wagner sintetizaba así sus conclusiones:

Die comedia “Dineros son calidad” ist in der Parte XXIV und in einer Handschrift erhalten. Beide Fassungen ergänzen und korrigieren sich hinsichtlich des Textes. Die Überprüfung des Textes an Hand der Kriterien, die eine objektive Beurteilung im Sinne Morley-Bruertons, Poesses und Arjonas gewährleisten, hat gezeigt, dass die comedia in ihrer formalen Gestaltung (Gebrauch der einzelnen Metren, innere Versstruktur, Reimtechnik) den bei Lope festgestellten Regeln und Gewohnheiten entspricht. Dabei hat es sich erwiesen, dass das sich ergänzende Verhältnis von Manuskript und Parte XXIV auch in bezug auf die Metrik, Orthoepik und die Reime besteht. Die trotz der möglichen Berichtigungen noch vorhandenen Unregelmäßigkeiten, die auf der ungenauen und verworrenen Texttradition beruhen, und die von Fall zu Fall zu beurteilen sind, stehen dazu in keinem Widerspruch. Unsere bisherige Untersuchung hat vielmehr gezeigt, dass die comedia *Dineros son calidad* mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein Stück Lope de Vegas ist.<sup>88</sup>

Fundamentalmente estamos de acuerdo con el estudioso alemán, aunque con algunas diferencias y matizaciones. Para nosotros la obra se ha transmitido de manera tan precaria que el texto original nos resulta inalcanzable, circunstancia no excepcional, que por el contrario se repite con no pocas comedias de la época.

<sup>88</sup> Lope, *Dineros son calidad* (Wagner): 32.

Los dos códices que la transmiten adolecen de cortes y de refundiciones. Ninguno de los dos deriva del otro; ambos ayudan a vislumbrar, de manera segura pero muy deficiente, un antecedente común que todavía está lejos del original. Pero en contra de la opinión de RLV, y en este caso también de Wagner,<sup>89</sup> el impreso, que atribuye la comedia a Lope de Vega, nos parece menos alejado del original respecto al manuscrito anónimo: si bien ha sufrido más cortes, también denuncia menos manipulaciones.

Dadas estas condiciones, es imposible basarse en las estructuras métricas para sacar conclusiones definitivas en cuanto a la autoría. Creo que al texto de la comedia no le faltan sólo un par de centenares de versos, sino bastantes más; de hecho la arquitectura argumental es muy amplia y para desarrollar de manera satisfactoria las historias de Federico, de sus tres hijos, de Camila y de Julia es probable que el autor necesitara no menos de 3000 versos.

No tenemos ninguna prueba documental de que Claramonte haya intervenido en la refundición de la comedia, aunque la cosa no se puede excluir. Los argumentos léxicos para atribuir el original al dramaturgo murciano no prueban mucho: las palabras que RLV presenta como típicas de Claramonte, en realidad se encuentran en Lope y en otros escritores de la época; y algunas se encuentran en Lope, sin que tengan ejemplo alguno en Claramonte. Además algunas constelaciones léxicas, los italianismos (§ 5, c) y un par de miscrosecuencias (§ 6) parecen características de Lope. Si acaso, los versos exclusivos de M muestran algún rasgo que sí podría ser característico de Claramonte: algunas palabras (el linco como antonomasia del animal moteado), alguna referencia (Platón) y algunas características métricas (un porcentaje mayor del romance). Todo esto dicho sea todavía *con beneficio d'inventario*, en espera de análisis más profundos o de hallazgos afortunados.

Así que, teniendo en cuenta todos los puntos expuestos, una posible atribución a Lope tendría por lo menos un fundamento documental, y en la *facies* presentada por el impreso (con algunas enmiendas), texto resulta perfectamente compatible con Lope. No se

<sup>89</sup> Introducción a Lope, *Dineros son calidad* (Wagner): 15: «Wir stellen fest, dass das Manuskript dem ursprünglichen Text näher steht als die Parte XXIV, die durch das Fehlen der Abschieds-Szene Otavios, des Sonettes, durch den veränderten Schluss und wegen der häufigeren matriscen Mängel stärker überarbeitet erscheint».

puede excluir que Claramonte haya refundido la obra, en un texto cercano pero no coincidente con el manuscrito.

Alfonso D'Agostino  
(Università degli Studi di Milano)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LITERATURA PRIMARIA

- Auto de Clarindo* (Pérez Priego) = *Auto de Clarindo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.
- Basile, *Cunto de li cunti* (Petrini) = Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a c. di Mario Petrini, Roma · Bari, Laterza, 1976.
- Calvino, *Fiabe italiane* = Italo Calvino, *Fiabe italiane* (1956), Milano, Mondadori, 1993.
- Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV) = Andrés de Claramonte, *Dineros son calidad*, atribuido a Lope de Vega, edición crítica con estudio y notas de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reinchenberger, 2000.
- Claramonte, *La infelice Dorotea* (Ganelin) = Andrés de Claramonte, *La infelice Dorotea*, ed. Charles Ganelin, London, Tamesis, 1987.
- Lope, *Arcadia* (Morby) = Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- Lope, *Dineros son calidad* (Wagner) = Lope de Vega Carpio, *Comedia famosa de Dineros son calidad*, Textkritische und Literarhistorische Untersuchungen von Klaus Wagner, Wiesbaden, Steiner, 1966.
- Lope, *Obras selectas* (Sáinz de Robles) = Lope Félix de Vega Carpio, *Obras selectas*, ed. Federico Sáinz de Robles, t. I, Madrid, Aguilar, 1969, t. III, *ibid.*, 1974.
- Lope, *El rey don Pedro* (Kirby) = *El rey Don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas*, attributed to Lope de Vega, critical edition of the text of the primary tradition by Carola Bingham Kirby, Kassel, Reichenberger, 1998.
- Morlini, *Novelle e favole* (Villani) = Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a c. di Giovanni Villani, Roma, Salerno Editrice, 1983.
- Novellino* (Lo Nigro) = *Novellino e Conti del Duecento* (1963), a c. di Sebastiano Lo Nigro, Torino, UTET, 1981.
- Placides et Timéo* (Thomasset) = *Placides et Timéo ou li secrés as philosophes*, ed. de Claude A. Thomasset, Genève · Paris, Droz, 1980.
- Straparola, *Piacevoli notti* (Pirovano) = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli*

*notti*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000.

Tirso, *Don Giovanni* (D'Agostino) = Tirso de Molina, *Don Giovanni. Il Beffatore di Siviglia*, ed. Alfonso D'Agostino, Milano, Rizzoli, 2011.

Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* (RLV) = Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2002.

## LITERATURA SECUNDARIA

Alonso Hernández–Huerta Calvo 2000 = José Luis Alonso Hernández, Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un Juanes: onomástica, literatura y folklore*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2000.

Bingham Kirby 1986 = Carola Bingham Kirby, *Los problemas bibliográficos en torno a «El rey don Pedro en Madrid»*, en Aron David Kossoff *et alii* (ed. por), *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Providence (Rhode Island), 22-27 de agosto de 1983, Providence (Rhode Island), Brown University-Madrid, Istmo, 1986, 2 vols.

Camarena–Chevalier 1995 = Julio Camarena, Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid, Gredos, 1995.

Canonica 1991 = Elvezio Canonica de Rochemonteix, *El políglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.

CORDE = Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español*, en línea (<http://www.rae.es>) [julio 2009].

CORESP = Mark Davies, *Corpus del español*, en línea (<http://www.corpusdelespanol.org/>) [julio 2009].

D'Agostino 2004 = Alfonso D'Agostino, *L'improbabile ruolo degli attori nella tradizione del «Burlador de Sevilla»*, «ACME», 57 (2004): 111-49.

D'Agostino 2007 = Id., *Ocho apostillas al texto de «El Burlador de Sevilla»*, en por Álvaro Alonso y José Ignacio Díez Fernández (ed. por), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad, 2007 (= Anejo LXV de «*Analecta Malacitana*»): 259-76.

D'Agostino 2009 = Id., *Más apuntes sobre «El Burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»*, en Giuseppe Bellini (a c. di), ... *en el mar veneciano, puerto cierto. Omaggio degli ispanoamericanisti milanesi a Donatella Ferro*, Roma, Bulzoni, 2009: 71-8.

D'Agostino 2010 = Id., *La comedia «Dineros son calidad» entre Lope de Vega y Andrés de Claramonte*, en Pierre Civil, Françoise Crémoux (ed. por), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, París, julio de 2007, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010 [CD-ROM sin indicación de páginas].

D'Agostino 2011 = Id., *Ancora sui rapporti fra «Burlador de Sevilla» e «Tan largo*

- me lo fiáis*», en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda (a c. di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como, Ibis, 2011, 3 voll.: II, 111-28.
- Engelbert 1968 = Manfred Engelbert, reseña de Lope, *Dineros son calidad* (Wagner), «Romanistisches Jahrbuch», 19 (1968): 356-64.
- Froldi 2000 = Rinaldo Froldi, *Prólogo* a Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV).
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. VI, Torino, UTET, 1970.
- Leavitt 1931 = Sturgis E. Leavitt, *The «Estrella de Sevilla» and Claramonte*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1931.
- Morley–Bruerton 1940 = S. Griswold Morley, Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of America, 1940.
- Morley–Bruerton 1968 = S. Griswold Morley, Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968 (versión española de María Rosa Cartes, revisada por Morley, de Morley–Bruerton 1940).
- Morley–Tyler 1961 = S. Griswold Morley, Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1961.
- Presotto 2000 = Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Rotunda 1942 = Dominic P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University, 1942.
- TESO = *Teatro Español del Siglo de Oro* (CD-Rom de Chadwyck-Healey España, 1997-1998).
- Thompson 1967 = Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1967 (trad. it. de *The Folktale*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1946).
- Urzáiz Tortajada 2002 = Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VCLV = Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1971, 3 vols.
- Weimer 1998 = Christopher B. Weimer, *Andrés de Claramonte y Corroy*, en Mary Parker (ed. by.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-bibliographical Sourcebook*, Wesport, Greenwood Press, 1998: 75-86.

RESUMEN: En años recientes la comedia *Dineros son calidad* ha sido adjudicada a Andrés de Claramonte: la obra se lee en dos testigos antiguos: en la *Parte XXIV* de las comedias de Lope de Vega (Zaragoza, 1633), y en un manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional de Madrid. Ambos textos están plagados de lagunas y errores, pero la versión del manuscrito parece alejarse más del perfil auténtico de la comedia, constituyendo una refundición parcial donde no es imposible (aunque tampoco se puede demostrar) que haya intervenido Claramonte, mientras que el texto de la *Parte*, estudiado en sus características textuales (léxicas, estilísticas, métricas, dramáticas) permite considerar muy probable la atribución tradicional a Lope.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Andrés de Claramonte, *Dineros son calidad*, filología textual.

ABSTRACT: In recent years the comedy *Dineros son calidad* has been attributed to Andrés de Claramonte: the play can be read in two ancient codices: in the *Parte XXIV* of the comedies by Lope de Vega (Zaragoza, 1633) and in an anonymous manuscript at the National Library of Madrid. Both texts are full of errors and gaps, but the version in the manuscript appears to be farther from the original form of the comedy, and constitutes a partial rewriting where it is not impossible (although it cannot be proven) that Claramonte may have intervened, while the text in the *Parte*, studied in its textual features (lexical, stylistic, metrical, dramatic) allows to consider the traditional attribution to Lope as highly likely.

KEYWORDS: Lope de Vega, Andrés de Claramonte, *Dineros son calidad*, textual philology.