

## La Arcadia de Lope y los personajes de «El Burlador»

ALFREDO RODRIGUEZ LOPEZ-VAZQUEZ

Dedicado a Kurt y Roswitha

Hemos llamado la atención, en un artículo reciente<sup>1</sup>, sobre las bases de atribución de *El Burlador de Sevilla* al dramaturgo murciano Andrés de Claramonte. Como complemento de anteriores propuestas mostramos aquí una serie de puntos de crítica que refuerzan esta autoría y debilitan la de Tirso de Molina; siguiendo esta hipótesis de investigación sugeriremos, a partir de una serie de influencias de obras de Lope de Vega en Claramonte, un límite temporal para la primera redacción de la obra, que identificamos con *Tan largo me lo fiáis*.

1. La fecha de *Deste agua no beberé*. Los estudiosos de Tirso señalaron hace tiempo<sup>2</sup> que una redondilla de *El Burlador de Sevilla* aparece íntegra en la obra de Claramonte *Deste agua no beberé*. Como en esta última coinciden también algunos nombres de personajes (Tisbea y Diego Tenorio) y el ambiente es sevillano, como en *El Burlador*, se deduce —siempre según la óptica tirsiana— que Claramonte tuvo que basarse en la obra de Tirso, y copiar de ella la redondilla, que además tiene mejor lectura en *Deste agua no beberé*<sup>3</sup>. Gerald E. Wade ha completado este punto de vista llamando la atención sobre el parentesco léxico entre ambas obras, que es muy llamativo. Según esto, el mercedario habría vendido a Claramonte *El Burlador* y luego se habría desentendido de su obra, aprovechada por el dramaturgo murciano. Todas estas suposiciones se completan a

<sup>1</sup> Ver Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «La autoría de *El Burlador de Sevilla*: Andrés de Claramonte», en *Revista Castilla*, nº 5, 1983.

<sup>2</sup> Desde J. H. Arjona, en artículo publicado en *Hispanic Review* en 1960, hasta Xavier A. Fernández, en su reciente edición crítica de *El Burlador* (Ed. Alhambra, 1982) se ha observado que la redondilla inicial del tercer acto de *El Burlador*, que no aparece en *Tan largo*, está en la obra de Claramonte *Deste agua no beberé*, y además, en mejor lectura. He cotejado ambas variantes en mi edición crítica de *Deste agua no beberé*, Ed. Reichenberger, Kassel, 1984, págs. 162-163.

<sup>3</sup> La prueba de que Claramonte mejora la *princeps* de *El Burlador* en ese pasaje, es que Xavier A. Fernández corrige su edición según la redondilla de *Deste agua*, pese a considerar a Tirso autor de la obra.

*posteriori* con fechas de redacción de *El Burlador* que van desde 1616, según Blanca de los Ríos<sup>4</sup> y los partidarios de la prioridad del *Tan largo*, hasta 1625-26, fecha en la que también Tirso habría escrito *El condenado por desconfiado*. Entre ambos límites, P. Guenoun ha sugerido 1619-20, coincidiendo con la estancia de Tirso en Toledo, a la vuelta de América<sup>5</sup>.

Desgraciadamente para este conjunto de hipótesis, hay evidencia documental de que *Deste agua no beberé* fue representada en 1617 por la compañía de Antonio de Prado<sup>6</sup>. El hecho se completa con otra evidencia no menos llamativa. A partir de 1617 hay bastante documentación sobre obras de Claramonte representadas por otras compañías, pero desde 1616 no hay ni un solo dato que permita afirmar que Claramonte mantenía una compañía propia. En estas condiciones parece arriesgado mantener que Tirso escribió hacia 1616 *El Burlador*, se la vendió a Claramonte, la obra alcanzó gran popularidad y sirvió para *Deste agua no beberé*, que la representa ya en 1617 una compañía que no es la de Claramonte. Parece más sensato considerar la propuesta alternativa de la autoría de Claramonte directamente para *El Burlador*.

2. El uso de la *loa* en *El Burlador/Tan largo*. No hay ni una sola obra de Tirso en donde se intercale una *loa* de alabanza a una ciudad dentro del desarrollo dramático de la comedia. En cambio, éste es un elemento típico de varias obras de Claramonte, señalado ya por S. E. Leavitt y por María del Carmen Hernández. En los casos de *El nuevo rey Gallinato* y *La católica princesa* las obras están escritas muy probablemente en 1600 y 1608. De hecho, Gerald E. Wade, enfrentado a esta particularidad, sostuvo que la *loa* a Lisboa de *El Burlador* había sido escrita por Claramonte; en esto coincide con Cotarelo y otros autores que achacan a Claramonte el haber refundido *El Burlador*, transformándolo en *Tan largo me lo fiáis*<sup>7</sup>, introduciendo la *loa* a

<sup>4</sup> Un resumen de este problema se encuentra en el artículo de M. R. Lida de Malkiel, «Sobre la prioridad del *Tan largo me lo fiáis*», en *Estudios de Literatura española y comparada*, EUDEBA, Buenos Aires, 1966.

<sup>5</sup> Ver la edición crítica bilingüe *L'Abuseur de Séville/El Burlador de Sevilla*, Aubier & Montaigne, París, 1962, Ed. Pierre Guenoun.

<sup>6</sup> El dato está publicado por Narciso Díaz de Escobar, y lo recoge Charles Ganelin en su Tesis de Ph. D. (Universidad de Chicago, 1983), pág. 124. He verificado personalmente con el profesor Ganelin este dato: Díaz de Escobar recoge, en efecto, el estreno de Antonio de Prado en 1617 de varias obras, entre ellas, *Deste agua no beberé*. Es de suponer que no se trata realmente de un estreno de la obra en sí, ya que también se dice que estrena otra obra escrita en 1604; probablemente se refiere a un estreno de la compañía de Antonio de Prado. La hipótesis más razonable parece sugerir que Claramonte abandonó en ese año, o en el anterior, su cargo de director de compañía, y vendió a otros *autores* algunas de sus obras. En ese sentido se entiende la idea de *estreno* de la compañía de Antonio de Prado. El dato se corrobora por el hecho de que la *princeps* de *Deste agua no beberé* (editada en el mismo volumen que *El Burlador de Sevilla*) contiene la mención de que la obra la representó Antonio de Prado.

<sup>7</sup> Es curioso que Cotarelo, que consideraba a Claramonte poco menos que un inútil teatral, sostenga que el texto del *Tan largo* es cosa suya. Lida de Malkiel, de cuya formación clásica y rigor

Sevilla, en vez de la original a Lisboa. Conviene señalar aquí que Robert ter Horst ha estudiado la función de la *loa* a Lisboa en *El Burlador*, aportando amplias pruebas de la integración dramática y funcional de dicha *loa* dentro de la obra<sup>8</sup>.

3. El comienzo fulgurante de *El Burlador*. Se trata de uno de los principios dramáticos más claros del autor. Desde la primera escena la obra se instala en un ritmo trepidante, que no abandona hasta el desenlace. Sin embargo, en las comedias de Tirso no hay ni un solo ejemplo de esta técnica. Al contrario, Tirso hace progresar muy lentamente la acción, y el primer lance importante suele situarse después de un mínimo de 300 versos de preparación. A cambio, los comienzos de comedia en plena acción son habituales de Claramonte. Extractaré aquí un párrafo de Charles Ganelin, el autor que ha estudiado con más cuidado la obra de Claramonte: «In these works either opening scenes demonstrate forceful action that characterizes the plot or the dramatic action unfolds quickly through immediate complications»<sup>9</sup>. La construcción de la comedia a partir de un *in media res* no es casual; es un ejemplo de técnica dramática que persigue un ritmo escénico distinto del ritmo psicológico habitual de Tirso; *El Burlador* es el mejor ejemplo de esta técnica, pero en Claramonte no es un caso aislado.

4. Los episodios *nucleares* de *El Burlador*. Se ha señalado en varias ocasiones que algunos motivos de *El Burlador* están inspirados en *La fuerza lastimosa* o en *La fianza satisfecha*, ambas de Lope<sup>10</sup>. Esta observación es correctísima, pero no ha sido suficientemente explotada por la crítica. Por una parte, Claramonte, estando en la compañía de Baltasar de Pinedo, representó en 1604 *La fuerza lastimosa*. Por otra parte, el episodio que sirve para *El Burlador* en *La fuerza lastimosa* (la seducción nocturna con suplantación de personalidad) ha sido utiliza-

---

de juicio no caben grandes dudas, ha puesto de manifiesto que la diferencia entre el texto del *Burlador* y el del *Tan largo* está precisamente en que mientras el *Burlador* contiene muchos pasajes de dudoso gusto, e incorrectos, el *Tan largo* es, desde el punto de vista del estilo y de la corrección literaria, un texto impecable. Nuestro punto de vista sobre esto es que, en efecto, el *Tan largo* representa la versión escrita por Claramonte, mientras que el *Burlador* contiene tres tipos de interpolaciones: reformas del mismo Claramonte, que ajustan el texto inicial al estudio posterior, a medida que se representa la obra; interpolaciones de las compañías que representaron *El Burlador* después de Claramonte (como mínimo, la de Pedro Ossorio, la de Fernández Galindo y la de Roque de Figueroa); y errores de transmisión debidas a editor, impresor y tal vez copista de la *princeps*.

<sup>8</sup> Ver Robert ter Horst, «The *Loa* of Lisbon and the Mythical substructure of *El Burlador de Sevilla*», *BHS*, L. 1973, pp. 147-165.

<sup>9</sup> Charles Ganelin, *A Critical Edition and Study of Andrés de Claramonte's La Infelice Dorotea*. University of Chicago, 1983. (Tesis doctoral, en curso de publicación). Ver pág. 47.

<sup>10</sup> He aquí un buen ejemplo de cómo la crítica tradicional, heredera de la alargada sombra de Menéndez y Pelayo, utiliza distintos raseros para medir los mismos fenómenos. Como *Deste agua no beberé* es de Claramonte, el aprovechamiento de un motivo de *La fuerza lastimosa* prueba que su autor es un plagiarlo. Como *El Burlador de Sevilla* se supone que es de Tirso de Molina, el aprovechamiento de un motivo de *La fuerza lastimosa* es un ejemplo de mejora del original.

do por Claramonte para un episodio similar, situado en las primeras escenas de *El Tao de San Antón*, obra que es anterior a 1611, ya que contiene alusión a la Reina Margarita, y la métrica es típica de esa primera época<sup>11</sup>. Además Claramonte utilizó otro episodio de *La fuerza lastimosa* para las primeras escenas de *Deste agua no beberé* y otros motivos de esta misma obra. El caso es que esta obra de Lope tuvo especial éxito de público en los años que siguieron a su estreno, por lo que no es de extrañar que sirviera para muchas otras obras. Lo que en cualquier caso está claro es que Claramonte la había representado y luego se sirvió de la misma escena que está reutilizada en *El Burlador* para obras suyas que se parecen notablemente a esta última.

5. El motivo del juramento en falso. Los estudiosos de *El Burlador* han puesto de manifiesto la relación existente entre el juramento de Don Juan a Arminta en la jornada tercera («me dé muerte un hombre (muerto, que vivo, ¡Dios no permita!»), y el desenlace de la obra. Don Juan, que muestra aquí su incredulidad en el poder divino, se verá desengañado, *burlado*, por su propia burla. La condición que él establece le parece de tal calidad que no puede ser cumplida, pese a haber puesto a Dios por testigo. Pues bien, en *El gran rey de los desiertos*, de la que consta representación en 1620, Claramonte utiliza exactamente la misma idea del regreso del muerto de la otra vida como condición para cumplir un voto<sup>12</sup>. Esto está precisamente de acuerdo con otra de las características de las comedias de Claramonte: los finales sorprendentes, de los que ciertamente *El Burlador* es el ejemplo más famoso.

6. La rima *fragua/agua*. El estudio de las rimas como estilema ha sido muy poco tratado por la crítica de autorías. En el caso de *El condenado por desconfiado* hemos señalado una rima especialmente rara, que aparece en varias obras de Claramonte y en ninguna de Tirso<sup>13</sup>; en *El Burlador/Tan largo* la rima *fragua/agua* aparece tres veces en pasajes importantes. Hemos comprobado la frecuencia de esta rima en algunos autores, y, sin ser extraordinariamente rara, es bastante poco frecuente, y en ningún caso, salvo en Claramonte, aparece más de una vez por comedia. De ocho comedias de Guillén de Castro que hemos analizado, sólo aparece una vez en *Don Quijote de la Mancha*<sup>14</sup>; también en Ruiz de Alarcón aparece una vez en ocho comedias

<sup>11</sup> *El Tao de San Antón*, atribuida en manuscrito a Claramonte, y en la edición que sirvió a A. Schaeffer para *Ocho comedias desconocidas*, a Guillén de Castro, fue obra vendida en 1621 por Claramonte a Ortiz, lo que refuerza la autoría de Claramonte. El mismo Schaeffer ya sugería que la obra no tiene nada del estilo de Castro.

<sup>12</sup> He tratado este tema en mi artículo «Dos pasajes oscuros de *El Burlador de Sevilla*», Tübingen, 1984, *Revista Iberoromania*, nº 19, nota 8.

<sup>13</sup> Ver Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «Andrés de Claramonte y la autoría de *El Condenado por desconfiado*», en *Cauce*, *Revista de Filología*, Sevilla, 1983, nº 6.

<sup>14</sup> Ver la referencia en nuestra edición crítica de *Deste agua no beberé*, pág. 159.

revisadas<sup>15</sup>; de veinte de Lope de Vega comprendidas en el periodo 1606-1620, no la hemos encontrado en ninguna comedia. Se trata, pues, de una rima muy poco frecuente, que sin embargo aparece en obras de Claramonte con bastante frecuencia. La explicación de que Claramonte la use tanto está en un pasaje de *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, en el que un eco va respondiendo al monólogo de un personaje, y a la pregunta: «y aquesta ida quién la fragua?», el eco responde «agua». El hecho de haber utilizado la rima en un pasaje tan llamativo, y la condición de Claramonte de ser un hábil *repentizador*<sup>16</sup>, explican que esta rima sea tan definitoria para su obra. También aquí es Claramonte, y no Tirso, el que encaja con un estilema de *El Burlador*.

Creemos que estos datos, unidos a los que hemos expuesto en nuestro anterior artículo sobre este mismo tema, permiten sostener que, en el actual estado de la investigación, Claramonte es el único dramaturgo que puede ser postulado razonablemente como autor de *El Burlador de Sevilla*, tanto en su forma última, como en la redacción primitiva de *Tan largo me lo fiáis*. No entraré aquí a explicitar los puntos que permiten sostener que ambas versiones proceden de la misma mano —dejando aparte los errores de copista y de impresión que presenta la *princeps*—, cosa que he desarrollado en algún otro artículo<sup>17</sup>. Sí, en cambio, voy a detenerme en algunos aspectos que permiten sostener que la versión original fue escrita probablemente entre 1605 y 1612.

El estudio de los nombres de los personajes de las comedias ha sido utilizado como índice de autoría para obras dudosas, tanto para obras de Tirso como de Lope de Vega. De acuerdo con un uso escrupuloso de las listas publicadas por Morley, Guastavino y Fernández-Marcané para el teatro de Tirso<sup>18</sup>, la evidencia se impone: la mayor parte de los nombres de *El Burlador/Tan largo* no aparece para nada en otras comedias de Tirso. En cambio, reduciendo la lista de Claramonte a la escasa docena de obras en donde no ha habido sospecha en la atribución encontramos como habituales casi todos esos nombres. A partir de esta constatación, y de la evidencia de que en su primera etapa de dramaturgo Claramonte se basa ampliamente en obras de Lope de Vega, autor al que conoce muy detalladamente por haber representado

<sup>15</sup> En *Mudarse por mejorarse*, editada por J. de Entrambasaguas en su *Tres comedias de enredo*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

<sup>16</sup> La condición de *glosador al repente* de Claramonte está certificada por la mención que hace un contemporáneo suyo, estudiante en Salamanca en 1604, que asistió a varias sesiones de glosas de repente. Ver George Haley, *Diario de un estudiante de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1977.

<sup>17</sup> Ver nota 12.

<sup>18</sup> Al trabajo de S. G. Morley, «Character names in Tirso de Molina», *Hispanic Review*, XXVII, 1959, le siguieron la serie de artículos de Guillermo Guastavino, publicados a partir de 1973 en *RABM*, y recientemente el interesante compendio de Leonardo Fernández-Marcané, *El teatro de Tirso de Molina: Estudio de onomatología*, Playor, Madrid, 1973.

gran cantidad de sus obras en sus tiempos de actor con Mateo de Salcedo, Baltasar de Pinedo, Alonso de Heredia o Antonio Granados<sup>19</sup>, creo que podemos establecer un modelo analítico para el estudio de los nombres de los personajes de *El Burlador* y su valor indicial para fechar la obra.

Tenemos, en primer lugar, los nombres de carácter histórico: Tenorios y Ulloas.

Quienes sostienen la autoría de Tirso proponen que el mercedario habría tomado el nombre de los Tenorio de un libro publicado en 1624, en donde se habla del Arzobispo Pedro Tenorio, o bien que en su paso por Sevilla en 1616, de camino a las Indias, se hubiera documentado sobre alguna leyenda sevillana sobre el personaje. En realidad, los Tenorio son un apellido conocido y de cierta antigüedad en Sevilla, pues aparecen ya citados en el libro de Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588, Imprenta de Fernando Díaz. El apellido aparece también entre los linajes sevillanos que nombra Lope de Vega en la *Jerusalén conquistada* (publicada en 1609 en Madrid, pero escrita en Sevilla antes de 1604), y hay también un Bermudo Tenorio en una obra de Vélez de Guevara que seguramente se escribió hacia 1610-15. Esto podría explicar que, en efecto, Tirso hubiera oído el nombre en los meses que pasó en Sevilla en 1616; en todo caso, sabemos que Claramonte residía en Sevilla desde los primeros años del siglo XVII, y volvió a fijar allí su residencia en 1610. Más interesante es el caso de los Ulloa, que, como los Tenorio, tienen tres personajes en la obra: Don Gonzalo, Doña Ana y el Marqués de Mota, título que, como ha señalado Gerald Wade, corresponde, en efecto, a un título real de la familia Ulloa en el siglo XVII.

Ya hemos señalado que Claramonte fue especialmente protegido por la familia Ulloa, especialmente por Don Juan de Ulloa y Don Fernando de Ulloa, primero y segundo Condes de Villalonso<sup>20</sup>. Este padrinazgo de los Ulloa tiene mucho que ver con el tratamiento que se da en la obra a los personajes de la familia. Es notorio que frente a la incapacidad del rey Alfonso XI para frenar los desmanes de Don Juan, ha de ser el Comendador Ulloa quien aparezca como figura justiciera; es también curioso el que Catalinón se preocupe, en los últimos versos de la obra, de señalar que, de todas formas, Ana de Ulloa mantiene su honor intacto<sup>21</sup>, frente a las demás damas, que sí fueron seducidas y burladas. ¿Eran los Ulloa tan antiguos como los Tenorio, como la obra

<sup>19</sup> Para más detalles sobre la vida de Claramonte y su relación con otros comediantes, ver la introducción de María del Carmen Hernández a su edición de Andrés de Claramonte, *Comedias*, Murcia, 1983. Ver también la introducción del trabajo de Charles Ganelin citado en la nota 9.

<sup>20</sup> Ver nuestro artículo de *Castilla*, nº 5.

<sup>21</sup> Según el *Tan largo* (vv. 862-865, Acto III): «Y él diciendo: ¡que me abraso!/murió, mas diciendo antes/que a doña Ana no ofendió,/que le conocieron antes.»

parece hacer ver? Tanto unos como otros vienen de la nobleza gallega afincada en Castilla durante la Reconquista, pero su relación con Sevilla es muy distinta. Don Juan Tenorio, tal y como consta en las Crónicas, fue Chambelán del rey Don Pedro I, y personaje especialmente poderoso en la Corte, hasta su caída en desgracia. Su tío, el Almirante Alfonso Jufre Tenorio, fue, en época de Alfonso XI, un verdadero Primer Ministro. Sin embargo, los Ulloa no aparecen citados en el amplio y minucioso libro de Argote de Molina, sobre la Nobleza de Andalucía. El único Ulloa del que hablan las Crónicas, es precisamente un Gonzalo de Ulloa, que aparece como acompañante de Don Enrique de Trastámara en su lucha contra Don Pedro. Así pues, y de acuerdo con la historia, los Ulloa son nobleza gallega afincada primero en Castilla, y muy particularmente en la Villa de Toro, y *tan sólo después* de la victoria de Don Enrique frente a su hermano, tienen relación con Sevilla. Como se ve, el autor de *El Burlador* conoce perfectamente la importancia de los Tenorio tanto con Alfonso XI como con Pedro I; tan solo altera hábilmente la cronología para hacer aparecer a este don Gonzalo de Ulloa en un reinado anterior al de Enrique II ya afincado en Sevilla. Otro tanto sucede con una curiosa aparición de un Gonzalo de Ulloa en *La Estrella de Sevilla*, en una escena que aparece preparada *ad hoc* simplemente para mostrarnos que ya en época de Sancho IV los Ulloa eran gente de abolengó en la ciudad de la Giralda. Es aquí donde encaja el interés del autor de *El Burlador* por hacer entrar a los Ulloa en la historia de Sevilla, frente a su ausencia del libro de Argote de Molina. ¿Qué haría un autor, como Claramonte, protegido de la familia Ulloa «de quien recibí mil mercedes», para corresponder a ese mecenazgo? Buscar en las Crónicas el apellido y hacerlo intervenir en una historia junto a las familias más conocidas de Sevilla en los siglos XIII y XIV, los Tavera, los Roelas, los Tenorio, los Ribera y los Guzmán. Así, frente al Embajador Tenorio en Nápoles, tenemos el Embajador Ulloa en Lisboa. Frente a la incompetencia o la complicidad de los parientes de Don Juan Tenorio para frenar los desmanes de su hijo y sobrino, la imponente figura de Ulloa, que castiga de forma sobrenatural al hijo inobediente. Si Claramonte es el autor de *El Burlador* estas pequeñas alteraciones en la historia de Ulloas y Tenorios tienen una motivación muy coherente.

En cuanto a los nombres en sí, en *Deste agua no beberé*, Claramonte vuelve a mostrarnos a los Tenorio, esta vez Don Diego y Doña Juana, como gente de la Corte de Don Pedro, igualmente intrigantes que en *El Burlador*. En esta obra aparece también una Tisbea.

Vamos a dejar de lado los nombres históricos y pasar al análisis del resto de los personajes. Con leves diferencias, el *Tan largo/Burlador* presentan esta lista de personajes secundarios: Anfriso, Cöridón,

Tirseo, Alfredo, Belisa, Trisbea/Tisbea, Gaseno/Gaceno, Batricio/Patricio, Arminta/Aminta y Salucio. Estos nombres aparecen a partir del episodio de la playa de Tarragona que con justicia ha sido calificado de *égloga piscatoria*. La mayor parte de estos nombres aparecen en obras de Claramonte, sean refundiciones (*El mayor rey de los reyes*) u obras sin disputa de autoría (*El gran rey de los desiertos*, *El secreto en la mujer*, *Deste agua no beberé*). En otras obras de Claramonte aparecen algunos nombres que no están en *El Burlador*, pero que comparten con estos citados la particularidad de proceder de la *Arcadia* de Lope de Vega, como es el caso de Ergasto, Alcino, Sileno, Isbella y otros. En ocasiones, el nombre es exactamente el que aparece en Lope (Coridón, Anfriso, Belisa), y otras veces hay una leve variación (Salucio/Salicio; Sireno/Sileno; Tirsi/Tirseo; Gaseno/Gaceno). Lo que está claro es que el fondo común de todos estos personajes procede de *La Arcadia*.

Esta obra, probablemente la que mayor influencia ejerció en el ambiente literario de la época de Lope<sup>22</sup>, es también una de las más populares y que ha conocido mayor número de ediciones. Se publicó en 1598 por primera vez, y hasta 1605 tuvo ocho ediciones en España y una en Amberes. Hay luego un hueco hasta 1611, en que se vuelve a reeditar durante varios años. Dado que Lope vivió con frecuencia entre 1600 y 1605 en Sevilla, no parece arriesgado suponer que la aparición de todos esos nombres arcádicos tiene alguna relación con la fecha de composición de *El Burlador*.

No nos podemos detener, por razones de espacio, en la comparación de pasajes del *Tan largo/Burlador* con fragmentos de *La Arcadia*. Sin embargo, vale la pena insistir en un breve fragmento de esta obra, que recoge tres motivos importantes de *El Burlador*: el del «caballo griego preñado», la alusión a la nave *Argos* y su piloto *Tifis*, y la metáfora marina de «escarbar/arar el mar»<sup>23</sup>:

#### *Arcadia*

«la *abrasada* Troya; y los *griegos* descendiendo de aquel *preñado* vientre del engañoso *caballo*, en la una mano las hachas encendidas y en la otra las espadas resplandecientes; no la famosa jornada en que *Tifis* y *Argos* tuvieron nombre, y el libre mar sintió arar los campos de sus saladas aguas con las proas y las quillas de sus primeras naves»<sup>24</sup>.

#### *Burlador/Tan largo*

Parecéis *caballo griego*  
que el mar a mis pies desagua,  
pues venís formado de agua  
y estáis preñado de fuego.

Y si mojado *abrasáis*...

.....  
¡Maldito sea *Jasón*  
y *Tifis* maldito sea!

.....  
Las olas va *escarbando*<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Sobre *La Arcadia* hay una abundante bibliografía, bien resumida en el volumen de *HCLE*. Editorial Crítica, 1983, a cargo de B. W. Wardropper.

<sup>23</sup> Sobre la fuente latina de esta metáfora ver nuestro artículo en *Castilla*, nº 5, págs. 103-104.

<sup>24</sup> Lope de Vega: *Obras escogidas*, Tomo II, Aguilar, 1973, pág. 116.

<sup>25</sup> Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Ed. Alhambra, Madrid, 1982. Ed. int. y notas X. A. Fernández, ver págs. 92-94.

En otro lugar he señalado que la metáfora «arar las aguas/arar los campos»<sup>26</sup> está en el eje de la articulación de este pasaje de *El Burlador*. Véase que en *La Arcadia* aparece exactamente la misma imagen desarrollada de manera explícita. Claramente pudo haberla tomado directamente de Lope, al igual que los nombres de personajes, o pudo haberla recordado —¿a través de Lope?— del original de la Bucólica IV de Virgilio, donde la metáfora aparece asociada también a los nombres de Tifis y Argos. Lo que es notable es que en *La Arcadia* la referencia al «caballo griego preñado», a Tifis, *Argos* y a «arar el mar» están en un pasaje brevísimo todas ellas, y que en *El burlador* aparecen también en escenas contiguas, con pocos versos de distancia.

Tal vez estas observaciones previas sean un buen punto de partida para tratar de ajustar algunos problemas de nombres entre *Tan largo* y *Burlador*. Con *Anfriso*, por ejemplo, no hay problema: en *La Arcadia* es el personaje principal, y oculta al Duque de Alba, protector de Lope. En *El Burlador* es el amante desdeñado por Tisbea/Trisbea. El *Tirseo* del séquito de la pescadora parece corresponder bien al *Tirsi/Tirsis* de *La Arcadia*. *Gaseno* en *El Burlador*, que aparece como *Gaceno* (no olvidemos que Claramonte seseaba) en *Tan largo*, es en *La Arcadia* «el rico Gaseno, nuevo y dichoso marido de la bella Amarilis». En este caso la idea de las recientes bodas puede haber inspirado el episodio de las bodas de la hija de Gaseno/Gaceno. Otro nombre con problema es *Batricio* (*Patricio* en *El Burlador*). En *La Arcadia* no aparece, pero hay a cambio varios nombres con terminación *-icio* (Galicio, Salicio), y hay la referencia a «las montañas fértiles de la opuesta Batro». Parece que ambas referencias han llevado a la creación de «Batricio» sobre el modelo Galia/Galicio; Salia/Salicio; Bactria/Batricio (Batro es otro nombre de Bactria). Esto sirve también para descartar el error *Patricio* de la *Princeps* de *El Burlador*, y dar la razón —como en todo el resto de los problemas de nombres— a la variante del *Tan largo*.

Otro caso interesante, y que ha suscitado polémica es el de Arminta/Aminta. Este nombre no está en *La Arcadia*, pero sí en una obra de Claramonte, *El mayor rey de los reyes*, con la variante *Arminta*, junto con otros nombres como Coridón, Salicio y Ergasto, que sí son de *La Arcadia*. El nombre es femenino y es *Arminta*, como lee el *Tan largo*, mientras que AMINTA es variante de Amintas, pastor, que sí aparece como masculino en *La Arcadia*, según el original italiano. Quedan pues los nombres de Tisbea/Trisbea, Salucio/Salicio, Belisa, Alfredo, y otros nombres menores.

Salucio, que en *La Arcadia* es Salicio, aparece también como Salicio en *El mayor rey de los reyes*, junto con Arminta y Coridón. Como este nombre está en *El Burlador*, pero no en el pasaje corres-

<sup>26</sup> Según nota 23.

pondiente de *Tan largo*, parece razonable postular la forma *Salicio*. Belisa aparece también en *La Arcadia*, con variantes como Belisarda. Como se sabe, el nombre esconde un anagrama de Isabel de Urbino, amante de Lope en aquellas fechas. En cuanto a *Tisbea/Trisbea* estamos en uno de los problemas más interesantes de *El Burlador/Tan largo*, en lo que concierne a los nombres. Por una parte, Claramonte, en efecto, tiene una obra en la que aparece una *Tisbea*, y otra en la que aparece un *Tisbeo*. Sin embargo, cabe la posibilidad de que *Trisbea* sea realmente el original correcto, de acuerdo con la superioridad del *Tan largo* en las variantes onomatológicas. Al igual que Belisa es anagrama de Isabel, amante de Lope, *Trisbea* es también anagrama de Beatriz, nombre de la esposa de Claramonte, que, no lo olvidemos, habla con *seseo*. Esta interpretación se ve reforzada por una curiosa variante de la *princeps*, en donde la consigna para entrar en casa de Ana de Ulloa es «dezid Beatris»<sup>27</sup>. Por otra parte a esto se añade la «simetría eufónica entre Anfriso-Trisbea y Batricio-Arminta», como ha señalado Xavier A. Fernández<sup>28</sup>.

Llegamos con esto a un punto de crítica textual relacionada con los nombres. En *Tan largo*, el pastor 2 (que corresponde en *Burlador* a Coridón) llama a «Trisbea, Lucinda y Antandra»<sup>29</sup>. En la *princeps* el mismo pasaje, a cargo de Anfriso, ofrece los nombres «Tisbea, Usindra, Atandria»<sup>30</sup>. Descartaré la propuesta de Xavier A. Fernández que se basa en combinar la lectura de *Tan largo* para Lucinda y mantiene como nombre Atandria frente a Antandra, fiado en su idea de que *Tan largo* es una refundición posterior al *Burlador*. También aquí el *Tan largo* se muestra superior en sus variantes de lectura: el *Usindra* de la *princeps* no viene en ningún texto de la época. A cambio *Lucinda*, según *Tan largo*, es también personaje de *La Arcadia*. En cuanto a Antandra, nombre en principio raro, aparece en obras de Lope de los años de 1600-1605: por ejemplo, en la Egloga primera de las *Rimas*<sup>31</sup>, en un libro donde la égloga segunda está dedicada a Lucinda. En *La*

<sup>27</sup> La historia de este verso es curiosa. En el *Tan largo* (v. 735, II) viene como «y decid: "Beatriz, y entrad". El pasaje entero, con las dos redondillas siguientes, presenta problemas de rima en TL, ya ha sido ajustado por Xavier A. Fernández por cotejo con *El Burlador*. A. Sloman ha ofrecido una interpretación del pasaje distinta, basado en la prioridad del *Tan largo*. Sin embargo, en todos los casos, los editores dan el verso 735 de TL sin variación frente al correspondiente de BS, pese a admitir las variaciones y los problemas textuales del resto del pasaje. Ahora bien, la *princeps* editada y anotada por P. Guenoun, presenta una variación importante: «Dezid Beatris», con *seseo*. Mi interpretación es que el papel de Ana de Ulloa lo hacía precisamente Beatriz de Castro, esposa de Claramonte.

<sup>28</sup> Ver la edición citada de Xavier A. Fernández, pág. 189.

<sup>29</sup> *Tan largo me lo fiáis*, edición Xavier A. Fernández, pág. 35.

<sup>30</sup> En su edición de *El Burlador*, Xavier A. Fernández se limita a señalar que «Tisbea, Vsindra, Atandria» es un verso corto, y que TL da *Lucinda* por *Usindra*, sin observar el problema de Antandra/Atandria, que es lo suficientemente importante como para llamar la atención.

<sup>31</sup> Editada en Madrid, 1602, y en Sevilla en 1604, y dedicada a Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla, y conocido hombre de letras.

*hermosura de Angélica* (*princeps* en Sevilla 1602, con cuatro impresiones hasta 1605) aparece en el Canto IV el masculino Antandro. Hay también una Antandra, pastora, en *Los amores de Albanio e Ismenia*, obra de Lope que tiene la particularidad de estar escrita antes de 1600, y de aparecer en ella una alusión a un Clarindo, que no aparece en el reparto, pero sí en el texto, lo que permite pensar que tal vez la obra fue representada por Claramonte. Tanto para Lucinda como para Antandra, la lectura correcta es la de *Tan largo*, y no la de *Burlador*.

Falta por deslindar la variante Gaceno/Gaseno, en donde *El Burlador* coincide con *La Arcadia* en contra de *Tan largo*. Sin embargo, hay un dato que apunta hacia la variante Gaceno, aunque siempre debemos hacer hincapié en el hecho del *seseo* de Claramonte: el caso es que en 1609, junto a *El Mayor rey de los reyes*, 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> parte, Andrés de Claramonte adquiere en Valencia una comedia de Mira de Amescua llamada *La adúltera virtuosa*. En esta comedia hay un Coridón y un Gaceno en el reparto, exactamente igual que sucede en *El Inobediente*. Recordemos que *El mayor rey de los reyes*, refundida luego por Claramonte, tiene una Arminta y un Coridón junto a un Anfriso y un Salicio. Tal vez en origen el nombre era Gaceno, y al ser pronunciado Gaseno por Claramonte, que seseaba, pasó a representarse fonéticamente.

En todo caso la insistencia en estos nombres en dos comedias que Claramonte compra en 1609 nos lleva a plantearnos la posible fecha de redacción del primer *Burlador*. Está claro que la moda pastoril impulsada por *La Arcadia* entre 1600 y 1605 influye para que en muchas comedias de la época aparezcan los nombres de pastores de esa obra, más o menos caracterizados. Teniendo en cuenta que según los estudios de Vern G. Williamsen *La adúltera virtuosa* es de 1603 como fecha *ad quem*<sup>32</sup>, y que probablemente las dos partes iniciales de *El mayor rey* deben de ser de una fecha muy cercana a ésta, hay elementos para proponer un año como 1605 para una posible primera redacción de *Burlador/Tan largo*. Los nombres representarían la moda del momento, y para este año Claramonte está en Sevilla y acaba de desposar a Beatriz de Castro, con la que casó en Valladolid en 1604. La influencia de Lope es muy reciente y muy densa, ya que también en 1604 Claramonte ha representado *La fuerza lastimosa*, en la que se inspira no sólo el episodio inicial de *El Burlador*, sino en realidad el esquema de la tipología donjuanesca. En este mismo año de 1605 Claramonte tiene como mínimo una experiencia de unos cinco años como escritor de comedias y está en una edad en que se compaginan la fuerza creadora

<sup>32</sup> Tengo que agradecer a Kurt y Roswitha Reichenberger el haberme facilitado microfilm del único ejemplar existente de esta rara obra. En cuanto a la métrica y a la probable fecha, ver el estudio de Vern G. Williamsen «The Versification of Mira de Amescua's Comedias», en *Studies in Honour of Ruth Lee Kennedy*, Hispanófila, Castalia, 1977.

de sus veinticinco años de edad y la experiencia de varios años de aprendizaje en los escenarios.

La otra fecha defendible estaría alrededor de 1610-12.

Según esto, Claramonte, ya con compañía propia, habría utilizado los distintos nombres que aparecen en *El mayor rey* y en *La adúltera virtuosa* para rellenar algunos episodios que desarrollan bien una comedia en la que aparecen motivos de una obra representada años antes y de seguro éxito (*La fuerza lastimosa*) y otras obras del mismo Claramonte, anteriores a 1611, en donde aparecen esos mismos motivos y algunos otros típicos de *El Burlador*. El uso de estos personajes encontrados en 1609 en esas comedias se reafirma hacia 1611 con la nueva boga que alcanza *La Arcadia* reeditada varias veces a partir de este año.

En todo caso, la sustitución de la loa de Sevilla por la de Lisboa goza de buenos argumentos tanto para un año como para otro. Si suponemos el *Tan largo* hacia 1605, la loa de Sevilla se entiende muy bien como un homenaje a la ciudad en donde ha vivido varios años y en donde está representando en ese momento. La sustitución por Lisboa en *El Burlador* se puede argumentar a partir de la importancia del viaje de los reyes a Lisboa en 1611. Claramente, muy cercano a la familia del Privado de entonces, el Duque de Lerma, debió de seguir de cerca este viaje, ya que en ese año de 1611 publicará su *Relación* en Lisboa, en la imprenta de Pedro Craasebeck, y en Coimbra en la de Diego Gómez de Loureiro. Tal vez a la vista de este viaje Claramonte sustituyó la loa a Sevilla por la de Lisboa para ganarse el favor del público lisboeta, ante el cual seguramente representó su obra en esas fechas. Este argumento vale también, aunque con menos distancia temporal, para el caso de que *Tan largo* hubiera sido compuesto hacia 1610-11, estando de nuevo Claramonte en Sevilla. En todo caso, las obras en las que existen loas dentro de las comedias de Claramonte son anteriores a 1612.

Podemos ajustar algo más estas observaciones sobre la fecha del primer *Burlador* ateniéndonos a algunos principios de métrica. He señalado en mi edición de *Deste agua no beberé* que, de acuerdo con la evolución métrica de Claramonte, esta comedia debe situarse entre 1610 y 1615. La fecha está avalada en el límite superior por la presentación en 1617, y en el límite inferior por un pasaje breve pero inequívoco de *La adúltera virtuosa* (comprada en 1609) que ha sido utilizado como base de desarrollo para otro pasaje de *Deste agua*. Ahora bien, métricamente *Deste agua* es, en efecto, posterior a *Tan largo* de acuerdo con todos los índices: tiene más romance, menos redondilla, más décimas y el tercer acto tiene mayor porcentaje de romance en *Deste agua* que en *Tan largo*, rasgos todos ellos típicos de posterioridad cronológica. Ahora bien, el índice de *Deste agua* sirve para confirmar la posterioridad, y el *terminus ad quem* de 1617, pero

vale lo mismo para sostener una fecha hacia 1605 como hacia 1611, de acuerdo con el límite superior o el inferior. Por otra parte, como he indicado en mi edición de *Púsoseme el sol, salióme la luna*<sup>33</sup>, para aproximar los porcentajes métricos de Claramonte a los de Lope, hay que retirar los pasajes de romance que corresponden a las *loas* y, pese a ello, calcular que para una fecha similar Claramonte ofrece un porcentaje de romance más acusado que Lope. Esto está corroborado por las obras de Claramonte en donde no hay *loas*, y en las que, de acuerdo con las fechas que conocemos, Claramonte tiene índices de romance superiores a Lope. Según estos principios, retirando del *Tan largo* la loa a Sevilla, las redondillas representan un 44,5% de la obra, los romances un 30,5%, las décimas y las quintillas entre un 6% y un 7%. Esto podría corresponder muy bien a una obra de Lope de hacia 1611, o un poco posterior. Creo, pues, que podemos proponer esta última fecha para la primera redacción de la obra. De hecho, si comparamos las variaciones métricas de *Tan largo* con las de *El Burlador*, vemos que de la primera a la segunda aumenta el uso del romance y disminuye la quintilla en favor de la redondilla (hay un pasaje en quintillas del *Tan largo* que aparece en redondillas en *El Burlador*) aumentando algo el de la décima. Todo esto coincide precisamente con las características que diferencian la métrica de *Deste agua* de la del *Tan largo* (el romance ha subido al 40,1%, la décima al 8,4% y la redondilla ha bajado al 23,3%; la única variación importante del esquema es el porcentaje de quintillas, más alto en *Deste agua*, que se explica por una moda de la quintilla hacia 1615-18, que aparece también en varias obras de Lope de estas fechas), y con la evolución general de la métrica en esos años. No puede en todo caso, descartarse el límite inferior de 1605, que implicaría tan sólo una mayor diferenciación métrica del modelo de Claramonte frente al de Lope. El estilo de un *corpus* mayor de la obra del dramaturgo murciano terminará aclarando estos problemas.

Falta por explicar el hecho de que Manuel de Sandi editara *El Burlador* a nombre de Tirso. La explicación puede ser ésta:

Manuel de Sandi dispone en 1627 de un texto sin mención de autor. Habiendo editado la *Primera Parte* de Comedias de Tirso, se vale de este nombre para *El Burlador*, confiando en una venta segura. Lo mismo hará hacia 1650 el editor del *Tan largo* al atribuir la obra a Calderón. En cuanto al hecho de que Sandi manejara un texto sin mención de autor podemos proponer dos posibilidades. Si la obra procede de un memorista que recuperó el texto a partir de la representación de Roque de Figueroa (tesis que mantienen muchos

---

<sup>33</sup> Ver Andrés de Claramonte, *Púsoseme el sol, salióme la luna*, Kassel, 1985. Ed. int. y notas Alfredo Rodríguez López-Vázquez.

tiristas), el fraude avala la ausencia de nombre. Si Sandi obtuvo el manuscrito por venta del mismo Figueroa, la falta de nombre del autor pudo ser provocada por los sucesivos copistas (entre Claramonte y Figueroa hay al menos dos copistas intermedios, los de Ossorio y Fernández Galiano). Lo que sabemos sobre la transmisión de los manuscritos de Claramonte apunta hacia esta interpretación: la obra *El ataúd para el vivo y thálamo para el muerto*, de la que conocemos un manuscrito fechado en 1624, viene atribuida a Claramonte por el copista, aunque este mismo copista señala que no copia las licencias «por ser muy largas»; la copia de *El Infanzón de Illescas*, hecha en 1626 por Diego de Henao para Juan Acadio Bernal, incluye las licencias arrancándolas del original que está copiando, lo que implica que el copista posterior a Henao, debió de conformarse con copiar ya una obra sin las licencias y el nombre del autor, que habían sido arrancados del original. Muy similar sería lo que sucedió con el Ms. 14955 de la B.N. de Madrid, que tiene *Púsoseme el sol, salióme la luna*, en la versión *larga*, sin indicación de quién es el autor (la copia tiene dos letras distintas, la segunda del librero madrileño Martínez de Mora), y también sin licencias. No parece aventurado sostener que el ejemplar que manejó Sandi para su edición pasó también por varias manos y llegó a Roque de Figueroa en un estado similar al de *Púsoseme el sol*, es decir, sin nombre de autor, y probablemente también sin licencias.