

ANDRÉS DE CLARAMONTE: *Tan largo me lo fiáis (El burlador de Sevilla). El infanzón de Illescas*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Berlín: Peter Lang, 2023, 287 páginas. ISBN: 978-3-631-84104-4 (<http://doi.org/10.3726/b20249>).

El volumen que reseño incluye la última doble edición de las piezas claromontescas *Tan largo me lo fiáis (El burlador de Sevilla)* y *El infanzón de Illescas*, al cuidado de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. La pareja de textos críticos viene precedida por un estudio pormenorizado, que concentra muchas de las importantes indagaciones que viene haciendo López-Vázquez al respecto de la dramaturgia claromontiana desde la década de los ochenta del siglo pasado. El escrutinio del prólogo se subdivide en más de un veintenar de secciones, que constituyen claves de lectura de puro esenciales para orientarse con atinado rumbo. Sin embargo, no tengo la intención de revisar cada uno de los apartados, sino dar debida cuenta de los aspectos de mayor enjundia de la rigurosa guía preliminar a cargo del editor.

En los albores de la introducción el exegeta nos recuerda que el panorama se antoja complicado desde antiguo. Y ello se debe, primero y principalmente, a las atribuciones espurias seiscentistas. En el caso concreto de *El burlador de Sevilla*, el poema dramático se emparentó, bajo ese nombre, con Tirso de Molina, y luego se atribuyó a Calderón con el título variante *Tan largo me lo fiáis*, que no alude sino a un mismo texto, en verdad mucho menos deturpado. Ya en el siglo XIX, Eugenio de Ochoa y Juan Eugenio Hartzenbusch reafirmaron la atribución tirsiana. Fue el segundo, con todo, quien complicó todavía más las cosas al conjeturar que *El infanzón de Illescas* también era de fray Téllez, amparándose en la afinidad estilística entr ambas obras. La intuición le permitió acertar al dramaturgo en una cuestión para nada menor: el hecho de que las dos piezas habían sido redactadas por el mismo individuo. Mas el autor genuino nunca tuvo -que sepamos- problemas con la Junta de Reformación, ni tampoco se dejó ver por Trujillo o por la isla de Santo Domingo. El escritor de las dos obras teatrales fue Andrés de Claramonte y Corroy, hombre de teatro por los cuatro costados, cuya semblanza recoge López-Vázquez al comienzo del volumen. Algunas de las notas biográficas de mayor relieve e interés tienen que ver con la fecha de nacimiento (hoy en día, una verdadera incógnita), la posible estancia -y formación dramática temprana- en tierras

valencianas, la faceta como glosador de repente, la amistad con el célebre Baltasar de Pinedo, las andanzas en la academia del Conde de Saldaña, la protección de la familia Ulloa, la compañía de partes con Cerezo de Guevara, etc. A hilo del hipotético paso de Claramonte por el Levante, López-Vázquez glosa la loa de *La duquesa constante* de Tárrega, que pudo haber sido escrita por el canónigo o por el autor del *Fragmento a la Purísima Concepción*. El profesor de la Universidad de La Coruña aduce que de ahí se podrían desprender, entonces, dos hipotéticos escenarios, pendientes de mayor escolio: 1) que Claramonte no era ningún desconocido a finales del siglo XVI. 2) Que pudo haber representado con su compañía, a esas alturas, en el territorio comprendido entre Valencia y Murcia.

Amén de los avatares biográficos, López-Vázquez examina, por primera vez en el libro, el problema de la atribución de *El burlador*, tomando la *Letanía Moral* como referente estilístico del candidato que propone a la autoría de la pieza. El editor registra en *Tan largo me lo fiáis* un total de veinte estilemas en el poema religioso que fue dedicado a la estirpe hispanense de los Ulloa. Luego de ello, López-Vázquez aplica un procedimiento similar sobre *El infanzón de Illescas*, atribuido a Claramonte en dos códices del siglo XVII y en dos ediciones a Lope y Calderón, respectivamente. En este punto, la búsqueda de concordancias lingüísticas no se limita a una obra específica, sino al conjunto de la producción artística del empresario teatral. López-Vázquez detecta huellas del *usus scribendi* claramontesco en *El nuevo rey Gallinato*, *Deste agua no beberé*, *El horno de Constantinopla*, *La Estrella de Sevilla* y en la misma *Letanía*. Concluida la tarea, López-Vázquez pasa a analizar la composición del mito en las piezas de Claramonte, desgranando los motivos básicos con los que el poeta dramático va trabajando, paulatinamente, hasta lograr su forma reconocible. La seducción a mujeres por un embaucador (con ascendencia en la literatura antigua), la perpetración nocturna del embeleco, la suplantación de identidad, la venganza llevada a cabo por un embajador del inframundo, la iteración, etc., integran un material temático con que Claramonte ha experimentado, anteriormente, en *Dineros son calidad*, *El Tao de San Antón*, *Deste agua no beberé* o *El infanzón de Illescas*. López-Vázquez explora después aspectos muy variados –e imprescindibles para apurar las obras en su contexto literario inmediato– de la poética dramática de Claramonte, como, por ejemplo, el catalizador dramático de los celos, ciertos factores comunes de sus donaires, el tratamiento particular –a medio camino entre

la documentación histórica y las leyendas– de la figura del rey Pedro «el Cruel», el uso estético de la silva tipo I (Aa), la entrada en escena del romancillo rematado en –ú (no localizable en una serie de comedias tirsianas del periodo 1620-1625), y la depredación sexual de Juan Tenorio y Tello García, que comparten con el rey Pedro de *Deste agua no beberé*. López Vázquez penetra en el sustrato mítico de *El burlador*; en el que, nos dice, subyacen la materialidad pétreo del convidado, una sexualidad intensa, imágenes diurnas y descensionales, engaños y huidas inscritas en un entorno marítimo, etc. En relación con esto último, el editor trae a la memoria las adaptaciones de Derek Walcott y Benito Pelegrín con el objeto de poner de manifiesto el amplio horizonte interpretativo del mito, de gran vigencia en la actualidad. Sin salirse del ámbito mitológico, el erudito ahonda en la temática del doble, explotada por Claramonte en *El infanzón de Illescas*. López-Vázquez indica que la obra es de carácter metateatral, puesto que don Pedro (el Mismo) lleva a cabo una representación –parangonable a la de Oña en *El nuevo rey Gallinato*– de la que forman parte, sin ser conscientes, las mujeres forzadas y don Tello García (el Otro), quien se halla en constante enfrentamiento con el monarca. En lo que atañe al préstamo de composiciones del romancero viejo, López-Vázquez evidencia que Claramonte usó, en no pocas ocasiones, canciones con rima asonante en –í para vaticinar el advenimiento de sucesos trágicos, que asimismo adelantaba la aparición del motivo del *sol de abril*, marco estacional en el que suceden muchas de las fechorías de las obras teatrales claramontianas. Funciones premonitorias ejercen también los personajes de Enrique y de la Sombra en *El infanzón de Illescas*, donde representan –en un *continuum* escénico de dos secuencias seguidas– la muerte del rey Pedro, una criatura literaria de mixtura mística y trágica que convive, por ejemplo, con el cómico Cordero y con el igualmente trágico Tello García. El introductor demuestra que la polimetría de las dos piezas se ajusta a las proporciones habituales de la literatura dramática de Claramonte. *El burlador* estaría más cerca no obstante de la primera etapa del teatro claramontesco, en la que preponderan la redondilla y el romance, con una media en el número de cambios estróficos radicada en el modelo lopesco. *El infanzón* presenta un uso del romance propio de las obras más tardías del autor, así como un porcentaje de uso de la décima semejante al que vemos en *El valiente negro en Flandes* (el empleo de la décima sería «anecdótico» sin embargo en *La huerta de Juan Fernández*). López-Vázquez investiga la

textualidad y la gestualidad del primer Claramonte en *Las burlas y enredos de Benito*, que fue atribuida a Lope de Vega en el ms. 15210 de la BNE. Los casos de seseo, el comienzo vertiginoso de la pieza, los cambios de escenario, o los ocultamientos de identidades apuntarían según López-Vázquez a un autor con la pericia dramática de Claramonte, que tendría unos treinta años en 1593, cuando la obra fue representada y él ya no era ningún desconocido, a tenor de las palabras que le dedicó Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*. No se puede desestimar que, muy recientemente, García Reidy y Fernández Rodríguez han atribuido la obra a Cepeda, combinando la filología tradicional con la metodología de lo que ellos llaman, en el título de su trabajo, «filología digital». Sin el ánimo de darle la razón a nadie –pues ridículo sería a falta de pruebas documentales–, es de obligado cumplimiento señalar que el maridaje de las herramientas tradicionales e informáticas ofrece garantías, pues viene avalado por no pocos trabajos en los que se alinean –y no por casualidad– los resultados filológicos con los computacionales. Modo de actuar, por cierto, que difiere totalmente de aquellos ensayos que consisten en utilizar, sin propósito evidente (más bien, con propósito aparente) ni necesidades científicas reales, aplicaciones informáticas sobre los textos renunciando a la filología, o lo que es lo mismo, al texto y a sus contextos.

En la introducción la crítica textual no cae en el olvido, y el editor analiza, muy de cerca, la transmisión de la segunda obra objeto de edición. Tiene especial interés por determinadas lecciones que trae la impresión a nombre del Fénix de los Ingenios, cuyo texto representó la compañía de Avendaño (como da fe el frontispicio de la copia). De un atento cotejo entre diversas variantes –escogidas de las cinco primeras décimas de la obra–, se colige que algunas modificaciones obedecen a los miembros de la compañía de Avendaño, en tanto que otras serían fruto de lecturas erradas de los cajistas. Después se repara en la escena de la primera aparición de la sombra del clérigo a don Pedro, que recogen los manuscritos Henao y Gálvez, y el impreso a nombre de Lope. No se localiza sin embargo en la copia a nombre de Pedro Calderón, lo que permitiría conjeturar que este es el texto inicial, y la escena producto de un aditamento de compañía, muy bien injertado a juicio del estudioso por el reajuste de los versos de entrada y de salida, que respeta la métrica primigenia (pareado *AA*). Igualmente, López-Vázquez compara los finales diferentes que nos han llegado, por un lado, a través de la copia Gálvez y del impreso a nombre de Lope, y por

otro a través de la impresión a nombre de Calderón. Los dos primeros testimonios coinciden prácticamente en todas sus líneas, pero divergen sustancialmente del desenlace de la copia calderoniana. El editor repara en los títulos variantes procedentes de las dos líneas de transmisión, *El infanzón de Illescas* y *El rey don Pedro en Madrid*, cuyo truco pudiera haber obedecido a una revisión del autor, enderezada a la reventa de la obra. López-Vázquez aduce, de igual modo, que la omisión del verso «estimo el ofrecimiento» en el impreso a nombre de Lope y su presencia en los otros tres testimonios hacen plausible aventurar que la edición en la que figura el nombre de Calderón no depende, necesariamente, de la suelta lopesca.

Los textos están bien fijados, se leen con suma facilidad, y traen una anotación filológica que no es fatigante, pues arroja luz sobre lugares oscuros, contiene pasajes paralelos, aclara estructuras lingüísticas del periodo, rememora episodios mitográficos, etc., pero sin avasallarnos con las informaciones. Bien es cierto que López-Vázquez aumenta la carga ecdótica de las notas al texto de *El infanzón*, en las que se desgranán las variantes de los cuatro testimonios, mas ello es coherente, y no hace otra cosa que amoldarse al estudio crítico-textual del prólogo al propósito de *El infanzón*. Esta última doble edición del profesor vallisoletano (en este mismo año había publicado, unos meses atrás, la edición conjunta de *La mocedad de Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la muerte*) hace acopio, como dije al principio de la reseña, de un largo historial de pesquisas aparecidas en diferentes revistas, ediciones, monográficos, etc., que ahora tenemos la suerte de ver recopiladas, ampliadas y pulidas en las páginas preliminares de esta edición, que es una guía introductoria fundamental a la obra dramática y no dramática de Andrés de Claramonte y Corroy. De ella quedan muchas cosas por apurar, y el exegeta sugiere, generosamente, múltiples vetas inexploradas, a la espera todavía de ser auscultadas por los especialistas.

Jorge FERREIRA BARROCAL

*Universidad de Valladolid*

jorge.ferreira@uva.es

<https://orcid.org/0000-0002-0645-1844>