

LA TRAZA Y LOS TEXTOS. A PROPOSITO
DEL AUTOR DE *LA ESTRELLA DE SEVILLA*.

JOAN OLEZA
Universitat de València.

I. EL ESTADO DE LA CUESTION.

La Estrella de Sevilla ha llegado hasta nosotros consagrada por la tradición crítica, desde el Romanticismo, como una de las joyas de nuestro patrimonio escénico. Como tal forma parte de manera permanente, o debería formarla, del repertorio base del teatro clásico español, y así lo entendió la Compañía Nacional de Teatro Clásico cuando decidió producirla veintiún años después de su última puesta en escena (en la inauguración en 1977 del Festival de Almagro). La nueva puesta en escena, dirigida por Miguel Narros, se estrenó primero en Almagro, en julio de 1998, y después en Madrid, en octubre del mismo año. La Compañía Nacional de Teatro Clásico, a través de su director, Rafael Pérez Sierra, me emplazó entonces para que preparara una versión de la obra y para que, dentro de lo posible, le contestara a una cuestión que sigue inquietando cuando se trata de poner en escena la obra, la de si es o no de Lope de Vega. Las palabras que siguen son el resultado de este último reto, y tuvieron una primera versión oral en el propio Festival de Almagro, a raíz del estreno.

Trataré ahora de evocar lo más brevemente posible para ustedes el estado de la cuestión sobre los problemas que plantea, ciñéndome a lo que considero los cuatro momentos esenciales de la bibliografía crítica.

El primero de estos momentos lo representa sin lugar a dudas Don Marcelino (1899)¹, quien declara manejar una “rarísima edición del siglo XVII”, por supuesto atribuída a Lope de Vega y desglosada de algún tomo de comedias varias. Este texto no es el original de Lope de Vega, verdadero autor de la obra, sino que contiene interpolaciones evidentes de Claramonte, sobre todo en el Acto III y en las escenas en que interviene Clarindo, nombre poético de Claramonte.

El segundo momento viene dado por la edición crítica de Foulché Delbosc (1920)², quien asegura que Don Marcelino no llegó a ver la desglosada que dice manejar, sino una suelta del siglo XVII de la que se conservan diversos ejemplares y que sirvió de base a las ediciones del siglo XIX, entre otras a la de Hartzenbusch. El único ejemplar existente de la

¹ *Obras de Lope de Vega*, tomo IX, Madrid, Real Academia Española, 1899.

² “*La Estrella de Sevilla*, édition critique publiée par A. Foulché-Delbosc”, *Revue Hispanique*, Paris-New York, 1920, 496-677.

desglosada es de su propiedad. La diferencia entre la suelta y la desglosada es considerable. S³ tiene 2503 versos y D 3029. Los 526 versos de diferencia no son interpolaciones de D respecto a S, pues D es anterior a S, que ha procedido por medio de recortes y supresiones voluntarias, hasta podar esos 526 versos. Aun así Foulché tiene la precaución de reconocer que S no deriva directamente de D, pues hay versos en S (5) que no están en D y que es de suponer que formaban parte del texto original. Tanto S como D derivan pues de un mismo original, impreso, que fue reproducido sin modificaciones por D y con cortes por S. El texto de D está escrito por una sola mano, no hay en él interpolaciones ni retoques, y además es un original y no una refundición. Al negar la refundición Foulché niega también el papel de Claramonte. Hay un gran número de obras de Claramonte en las que no figura ningún Clarindo, así que la presencia de tal nombre no es prueba de la presencia del actor murciano. Pero la obra tampoco es de Lope, ¿entonces de quién es? Las dos versiones se atribuyen en portada y en titulillos de página a Lope de Vega, pero la despedida de S la hace Clarindo a nombre de Lope: “*Esta tragedia os consagra / Lope, dando a La Estrella / de Sevilla eterna fama*”, con un octosílabo cojo, mientras que la de D la hace el mismo Clarindo a nombre de Cardenio: “*Esta tragedia os consagra / Cardenio, dando a La Estrella / de Sevilla eterna fama*”. Para Foulché Delbosc no puede estar más claro: el editor de S, interesado en que la obra figurase a nombre de Lope, cuando leyó el de Cardenio en la edición desglosada, anterior a ella, lo sustituyó por el de Lope sin cuidarse de la medida del verso. Previamente el editor de D hizo lo mismo, puso el nombre de Lope en portada y titulillos pero no lo cambió en la despedida. La obra, que fue escrita antes de 1617 para ser estrenada en Sevilla es, por tanto, de un cierto Cardenio, nombre poético que no sabemos a quien corresponde, pero que debía ser poeta oriundo del Mediodía, pues seseaba o ceceaba en sus rimas.

El tercer momento crítico lo representa la investigación de Sturgis E. Leavitt, la primera sistemática sobre la obra de Claramonte, *The Estrella de Sevilla and Claramonte* (1931).⁴ Apoyándose en el análisis de referencias internas de la obra, que ya había hecho Cotarelo, llega a la conclusión de que la obra fue escrita entre 1622 y 1623. Leavitt acepta la prioridad del texto de D y lleva a cabo un fino estudio del material verbal de *La Estrella*

³ A partir de este momento llamaremos S a la edición suelta y D a la desglosada, para evitar siglas que no le dicen nada al lector y que en una exposición como ésta no harían sino confundirle.

⁴ Sturgis E. Leavitt, *The Estrella de Sevilla and Claramonte*. Cambridge University Press, 1931.

de Sevilla, buscando y detectando semejanzas con otras obras de la época, y especialmente con las de Claramonte, a la vez que analiza pormenorizadamente los dos supuestos núcleos de interpolación en la obra: el papel de Clarindo y los elogios de Sevilla. Su conclusión se afirma gradualmente en este análisis: las semejanzas detectadas entre *La Estrella de Sevilla* y otras obras de Claramonte son suficientemente reveladoras y numerosas como para garantizar que Claramonte está presente a lo largo de la mayor parte de la obra. Al final de su libro la conclusión es menos matizada: parece enteramente probable que *La Estrella de Sevilla* es obra de Claramonte. Leavitt se pregunta entonces el por qué de Cardenio, y se contesta: Cardenio es casi el perfecto anagrama del seudónimo de Claramonte, Clarindo.

El más reciente momento crítico lo aporta la edición de la obra a nombre de Claramonte, en Cátedra, en 1991, por Alfredo Rodríguez López-Vázquez⁵. Según las conclusiones de esta edición Claramonte se formó como actor y como autor, en los primeros años del siglo, en la mejor escuela de la época, representando las obras de Lope de Vega en las compañías de Pinedo, de Granados y de Riquelme, por lo que no es extraño encontrar con frecuencia en sus obras motivos y temas procedentes de las de Lope. El análisis del material verbal, del esquema métrico y de detalles relacionables con la experiencia biográfica de Claramonte le llevan a afirmar que Claramonte escribió *La Estrella de Sevilla* entre 1617 y 1620. Alfredo Rodríguez acepta en su conjunto las tesis de Foulché Delbosc sobre la primacía de D sobre S, aunque el análisis pormenorizado que lleva a cabo de las variantes le suscita no pocos momentos de perplejidad, que le empujan a elegir en la práctica lecciones de S como mejores y a eliminar, atribuyéndolas a interpolaciones posteriores de Avendaño, lecciones de D, con lo que el texto resultante de su edición es parcialmente híbrido. El *stemma* al que llega, muy complejo, de 7 testimonios inducidos a partir de los 2 únicos existentes, es metodológicamente muy discutible, y altamente lucubrativo. Su estudio y su edición se integran en el esfuerzo de este y de otros investigadores, como Ganelin o Cantalapiedra⁶, por reivindicar la figura y la obra de Andrés de Claramonte.

⁵ A. Rodríguez López-Vázquez, ed. A. De Claramonte, *La Estrella de Sevilla*. Madrid, Cátedra, 1991.

⁶ Entre sus publicaciones más significativas, Ch.F.Ganelin, ed. A. De Claramonte, *La infelice Dorotea*, London, Tamesis Books, 1988, y F.Cantalapiedra, *El teatro de Claramonte y La Estrella de Sevilla*. Kassel. Ed. Reichenberger, 1993.

II. DOS TESTIMONIOS, DOS TEXTOS DISTINTOS.

Al comenzar mi versión solicité a algunos amigos y amigas poetas un diagnóstico espontáneo sobre si el texto de D era de una sola mano o de más de una. Yo me abstuve de darles mi opinión, que para entonces ya andaba casi formada, no en vano la tarea de refundir un texto supone rehacer su proceso de escritura y uno trabaja tan cerca de las palabras que llega a reconocer su relieve, su peso, su sonido, su tacto, su aroma incluso. Pero nada de esto fue conclusivo para mí, a pesar de que en las respuestas hubo pocas dudas acerca de la existencia de dos intervenciones en el texto de D, pues yo estaba persuadido de que sólo un trabajo de confrontación de ambos textos, S y D, desde una metodología rigurosamente ecdótica, apoyada en la mayor acumulación posible de datos históricos sobre el entorno de la obra, podía proporcionar respuestas, al menos las respuestas hoy por hoy posibles, a la cuestión de base: ¿cuál era el mejor texto de *La Estrella de Sevilla* y quién podía ser su autor?

El primer paso de la *recensio* constata un muy elevado número de errores comunes, de tipo conjuntivo, que abarcan los aspectos más diversos de la constitución textual, y que remiten sin ninguna duda a un ascendiente común. Permítanme extractarles unos pocos y diversificados ejemplos como muestra de lo dicho.

A veces se trata de una *lectio facilior* que procede muy probablemente de la interpretación errónea de un manuscrito, no de un impreso. Así en v.1980, tanto S como D leen *Infeliz verdad*, cuando ya Hartzenbusch se dio cuenta - y detrás de él todos los editores - de que la exclamación de Farfán de Ribera ante el dolor de Estrella por la muerte de su hermano fue *Infeliz beldad* en su forma original. En v.2501 el caso es un poco más chocante. En el original Sancho, en pleno delirio, se dirigía al Honor para espetarle: *Honor, su hermana perdí,/ y ya en su ausencia padezco*. Privado de Estrella el sufrimiento de Sancho por el asesinato de Busto se multiplica. ¿En qué debería estar pensando el copista del manuscrito-arquetipo cuando hace lamentarse a Sancho no por la ausencia de Estrella

sino por su hacienda, que le resulta ahora inalcanzable?: *Honor, su hermana perdí / y ya en su hazienda padezco:*

Otras veces el error es de régimen o concordancia, como en v.2164, cuando Estrella proclama que desfigurararía su cara si su belleza fuese la culpable del asesinato de su hermano. *Si su deshonor está en mi cara / yo le pondré de suerte con mis manos/ que espanto sea entre los más tiranos. S y D leen le pondré no la pondré.*

Del régimen o la concordancia los errores se deslizan a la sintaxis de la frase, como en v.2120, cuyo original debió ser un hermoso endecasílabo: *Que lágrimas del sol son las estrellas,* y S y D lo deforman: *Que en lágrimas de sol son las estrellas.*

Hasta en el cómputo silábico fallan S y D al unísono. Un solo ejemplo bastará. En el v. 1906 S y D leen: *Cayó todo el espejo. De embidia...* y al hacerlo convierten el octosílabo de origen en decasílabo, cuando era bien fácil de restituir: *Cayó el espejo. De embidia.*

Mucho más llamativos son los errores de rima cometidos a dúo. En la primera escena de la obra ya nos salta al oído una quintilla que rima *hazirme* y *duerme* con *acuerde* (vv.36-40) y otra que rima *Alteça* con *empresa* (vv.42-43), rima esta última que se repetirá en vv. 950-51, y que ha dado lugar a la hipótesis de un dramaturgo que ceceaba, como los andaluces contemporáneos entre los que se extiende en esta época la confusión entre los sonidos de s y z⁷.

Es curiosa asimismo la coincidencia de ambos textos a la hora de atribuir una réplica al personaje equivocado. En dos casos al menos (pues 1145-48 es discutible) y casi a continuación el uno del otro S y D atribuyen a Farfán palabras que no pueden ser sino del Rey (v.2867) y al Rey palabras que no pueden ser sino de Farfán (v. 2877).

Y si de estos menudos errores compartidos pasamos a un nivel de discurso nos encontraremos con pasajes significativos en que S y D fracasan en leer el original. Es el caso de las muy citadas octavas del diálogo entre Estrella y el Rey en el Acto Tercero (vv. 2118-2165). El diálogo tiene en S cuatro octavas. La segunda y la tercera dicen así:

REY.-

Tomad esta sortija, y en Triana

⁷ Los documentos contemporáneos hablan de “cecear”, no de “sesear”, aunque el fenómeno que describen es el de la confusión generalizada entre ambos sonidos, que en la zona norte de Andalucía tendió a resolverse como seseo y en la zona sur, y especialmente en la ciudad de Sevilla, como ceceo. Véase al respecto

*allanad el castillo con sus señas;
pónganlo en vuestras manos, sed tirana
fiera con el de las Hircanas peñas,
aunque a piedad, y compassión villana,
nos enseñan volando las cigüeñas,
que es bien que sean, porque más assombre,
aves y fieras, confusión del hombre.*

ESTRELLA.- ***Aquí, señor, virtud es avaricia,***
*Que si en mí plata huviera y oro huviera,
de mi cabeça luego le arrancara,
y el rostro con fealdad obscureciera,
aunque en brasas ardientes le abrasara.
Si un Tavera murió, quedó un Tavera,
Y si su deshonor está en mi cara,
Yo la pondré de tal modo con mis manos,
Que espanto sea entre los más tiranos.*

Como se puede comprobar el sentido es incompleto. No sabemos a qué plata y oro se refiere en su réplica Estrella, y por otra parte queda entre las dos octavas un verso suelto (***Aquí, señor, virtud es avaricia***), que no pertenece a ninguna y que debió formar parte de una octava completa que nos falta, que daría pie a Estrella a replicar lo que replica.

Si ahora vamos a D encontraremos 3 octavas en el lugar de la que nos faltaba en S. Las tres articulan un discurso coherente. En la primera el Rey acusa a la belleza de Estrella de ser la causante de la tragedia: *vos la culpa tenéis por ser tan bella*. En la segunda Estrella contesta con interrogaciones sobre una misma pregunta de base: *¿He dado yo la causa, por ventura / o con desseo, a propósito liviano?*. En la tercera el Rey replica, y en esa réplica está la base de la posterior octava de Estrella, la que en S no se comprende. El Rey le dice que su belleza mata incluso sin que Estrella tome parte en ello, y hace alusión a las perlas, al oro y a la plata que nos faltaban como antecedente. Podría pensarse – y así lo

R.Lapesa, *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 9ª ed. 1988, 391ss, o A.Zamora Vicente, *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 2ª ed. 1970, 299ss.

han hecho ingenuamente algunos críticos – que ésta es la prueba capaz de sostener la tesis de Foulché-Delbosc sobre la dependencia de S respecto de D, dependencia que consistiría en que S recorta los versos de D por intereses editoriales. Pero a poco que consideremos esta octava de D notaremos que está profundamente corrompida, hasta el punto de resultar no sólo un embrollo gramatical irresoluble sino también incomprensible, cosa que se ve obligado a reconocer el propio Foulché-Delbosc en nota al tiempo que trata de poner un poco de orden: “Je en suis aucunement certain que ma restitution soit exacte”, dice. Y es que el texto de D lee así:

REY.- *Vos quedais sin matar, porque en vos mata
la parte que os dio el cielo, la belleza;
se ofende mucho consigo quando ingrata,
y emulación mortal naturaleza,
no avarientas las perlas, ni la plata ,
y un oro que haze un mar vuestra cabeça,
para vos reserveys; que no es justicia.*

A mi modo de ver resulta imposible defender que el vacío de S procede del galimatías de D. S y D demuestran en este pasaje su dependencia de un arquetipo corrompido en al menos una de las octavas. S cortó lo que no entendía, D lo reprodujo – más o menos fielmente, eso no lo sabemos - y trató de darle sentido con nuevos versos que crearan un discurso coherente.

Todos estos errores compartidos a tan diversos niveles demuestran la existencia de un arquetipo que los transmitió, un arquetipo con abundantes confusiones de letras y, por consiguiente, de palabras, con descuidos en la concordancia y en la construcción de la frase, un arquetipo que ceceaba, que contaba con un cierto descuido las sílabas, que perpetraba rimas incorrectas, y que además presentaba pasajes dañados, un arquetipo por consiguiente distinto del original, al que se supone sin estos errores.

*

El tipo de errores transmitidos hace sospechar una tradición manuscrita, contrariamente a lo que pensaba Foulché Delbosc, que conduciría del arquetipo – probablemente un manuscrito no autógrafo - a las dos ediciones conservadas, pues sería muy difícil de explicar que, si en el origen de la tradición hubiera una edición, hoy perdida, S y D se mostraran tan radicalmente diferentes en sus usos editoriales y en sus convenciones de escritura.

S consta de cuatro cuadernillos de 16 folios sin numerar, D de tres cuadernillos de 22 folios numerados del 99 al 120; S compone a 46 líneas por página (salvo en el cuarto cuadernillo) y a dos columnas, incluidos los pasajes que mezclan versos de 7 y 11 sílabas, mientras que D compone a 40 líneas por página y a dos columnas salvo en los pasajes en que intervienen endecasílabos, solos o combinados con heptasílabos, pasajes en los que la página pasa a una sola columna; S tiene (en cómputo de Foulché Delbosc) 2503 versos, D 3029; S divide en Jornadas, D en Actos; en S no hay ninguna alusión a la representación de la obra, en cambio en D y en el folio 99 se lee *Representóla Avendaño* ; en S el gracioso despidió la obra a nombre de Lope, en D a nombre de Cardenio.

Si los usos editoriales son así de diferentes, los errores tipográficos que cometen por separado tienden a separar netamente las ediciones. Hay al menos 2 en S (267 y 2485), que en D presentan una lectura correcta, pero hay al menos 11 en D que en S tienen una lectura correcta (409-10, 1563, 1982, 2027, 2061, 2131, 2129, 2168, 2507, 2511, 2838), aparte de los 4 errores que D comete por su cuenta y riesgo en versos que no existen en S (675, 2148, 2193, 2389). Desde el estricto punto de vista de la impresión S es bastante más cuidadoso que D, a pesar de tratarse de una suelta.

Hay en S un error tipográfico enormemente significativo. Se trata de los versos 118-19. El pasaje alude al atractivo que un nombre propio singular puede aportar a una dama. S lee:

*Los nombres con extrañeza
con calidad y nobleza
al apetito del hombre .*

Sin duda ha leído mal el segundo verso, y ha dejado la frase en un estado agramatical. Lo que debería haber leído S es que los nombres con extrañeza

*Son calidad y nobleza
al apetito del hombre.*

Ha bastado confundir una letra y transformar un *son* en un *con*. Lo curioso es que si acudimos a D nos encontramos que se advirtió el error, pero que se le dio una solución distinta, más difícil, claramente innovadora. Ahora los nombres con extrañeza

*Dan calidad y nobleza
al apetito del hombre.*

A mi modo de ver este error muestra dos cosas. Primero, que el error estaba ya en el arquetipo, pues de lo contrario D no hubiera interpretado. Segundo, que S no depende de D, como quería Foulché Delbosc, sino del arquetipo.

Pero si los usos editoriales y los errores tipográficos apuntan a un ascendiente no impreso, las convenciones de escritura parecen dejar pocas dudas. S tiende a construir con r+pronombre las terminaciones infinitivas: *verla, dezirlo*, mientras que D tiende a hacerlo con la asimilación en ll: *vella, dezillo*. S gusta de los grupos consonánticos: *defecto, respecto, acepto* mientras la inclinación de D es a resolverlos, *defeto, respeto, aceto*, y eso que ambos saben – como Juan de Valdés - que la lengua hablada no los distinguía, pues riman *imperfecta* con *sujeta* y *Medina* con *digna*. S lee *fingisteis* o *escribir* allí donde D lee *fingistis* o *escrevir*, y si S opta por la pulcritud en la escritura en casos como *matadle* o *referidlo*, D se decanta por las formas más arcaicas y vulgares, *mataldo, referildo*. S prefiere la formas *assí* o *de prisa* allí donde D elige *ansí* o *de priessa*. Son todas formas legítimas, entre las que la lengua del siglo XVII todavía vacilava, pero las soluciones de S se orientan hacia la lengua escrita y culta, a diferencia de las de D, donde la oralidad, las formas tradicionales y vulgares, suelen imponerse.

La minucia filológica resulta poco agradecida en conferencia, de manera que voy a ahorrarles la comparación de los numerosos errores diferenciales que en otros niveles del texto afloran en la *recensio* y relegarlos a la publicación correspondiente, y la sintetizaré en algunas conclusiones:

1.-Hay menos errores, en todos los niveles del texto, en S que en D. Bastantes de los errores de S son también errores de D, pero no al contrario. D comete errores, además, en versos que no existen en S. A veces los errores de D son verdaderamente chuscos. En v.914 el privado del Rey, Don Arias jura *a fe de noble*, pero D le hace jurar *a fe de pobre*. En v. 2052 el Rey dice a sus cortesanos: *dadme una silla*, pero D le hace pedir: *dadme a Sevilla*. Cuando Estrella se presenta ante el Rey para reclamar justicia por el asesinato de su hermano, dice de Busto: *como hermano me amparó / y como a padre le tuve*, pero D trabuca y convierte a Busto en madre, y no padre, de Estrella: *como hermano me amparó / y como a madre le tuve* (vv 2086-87), y en esa misma escena, una de las más patéticas de la obra, Estrella proclama heroicamente ante el Rey: *Si un Tavera murió, quedó unTavera*, pero D no debía ser partidario de las proclamaciones heroicas sino de las habas contadas, y lee; *Si un Tavera murió, quedó sin Tavera*. En fin, algún error de S no está en D por no existir un verso equivalente. Todo ello determina una mayor pulcritud textual de S y la no dependencia de S con respecto a D, como había venido postulándose desde Foulché Delbosc con pocas excepciones.

2.-Tanto S como D cometen múltiples errores de cómputo silábico diferentes entre sí. S sobrepasa la veintena y D la trentena. S además comete tres errores en versos que no tienen correspondencia en D, y D comete 9 errores en versos que no tienen correspondencia en S. Nos encontramos ante uno o dos poetas bastante descuidados, que cometen errores diferentes en ediciones diferentes.

3.-En las rimas D es mucho más descuidado que S. Al margen de los errores de rima que ambos comparten (6), hay 12 rimas incorrectas en D que en S aparecen correctas, y otras tres que no tienen correspondencia en S. Por el contrario S se muestra incorrecto en 4 ocasiones diferenciales (2 de las cuales son producto de meros errores tipográficos y las otras 2 son casos de rimas correctas mal combinadas)) que D resuelve bien. Del descuido de D hay dos ejemplos especialmente significativos. En el primero, Estrella le pide al Rey, en romance con rima asonante en -ue, que le entregue a Sancho:

*dame el homicida, cumple
con tu obligación en esto*

D transforma en:

dame el homicida, porque

en mis manos los excessos etc. (2106-07)

Con lo que hace rimar *porque* con *disculpe* y con *juzgue*.

En el segundo, Estrella se lamenta de que su hermano la haya despertado bruscamente y de verlo solo, triste y afligido a hora tan intempestiva (vv. 1265ss). D interpreta mal la construcción de la frase y cree que los adjetivos se refieren a la propia Estrella:

*¿Y del lecho me levantas
sola, triste y afligida?*

Pero al cambiar el género de los adjetivos infringe sin advertirlo la rima del romance, que es en -io.

4.-En D sólo faltan 2 versos de sus correspondientes estrofas que existan en S (hablo únicamente de variantes en versos sueltos, no en pasajes diferenciales), lo que convierte en casi imposible la hipótesis de Foulché Delbosc de que S procede de D por cortes o supresiones⁸, pues en D falta lo que en S está presente. En D faltan además hasta 3 medios versos, que están enteros en S. En cambio S presenta dos versos incompletos, que están completos en D (47 y 2057) y es defectuosa al menos en 4 quintillas (1447ss y 1557ss, son casos discutibles, como 1402ss, compartida por ambas ediciones; 1537ss, 1542ss, 1592ss, 2042ss, son casos de quintillas cojas) y 1 décima (31-40). En una de esas quintillas (2042-46) y en la décima el error podía estar en el arquetipo, pues D no se limita a añadir el verso que falta sino al hacerlo altera el contorno estrófico. Resulta particularmente significativa la escena en que el Rey encomienda a Sancho Ortiz el asesinato no sólo porque es una de las más netamente diferenciadas entre ambas ediciones, sino porque en el pasaje de quintillas entre los versos 1402 y 1606 S acumula todas sus quintillas cojas menos una (7), de las cuales dos las comparte con D (1402-06 y 1548-51), otras dos bien pudieran ser redondillas incrustadas entre series de quintillas en el arquetipo (1447-51 y 1557-61) y otras tres son quintillas claramente cojas (1537-41, 1542-46 y 1592-96).

5.- Uno de los aspectos en que mejor puede comprobarse la divergencia de tradiciones de S y de D, a partir de su ascendiente común, es el de la abundantísima

⁸ El propio Foulché, hacia el final de su prólogo, se ve obligado a reconocer al menos que S no depende directamente de D, aunque mantiene la precedencia de D y la hipótesis de las supresiones o podas de S... A.Rodríguez López Vázquez, por su parte, ya puso en cuestión la dependencia de S con respecto a D.

cosecha de variantes estilísticas que la *examinatio* llega a recoger. No entraré más que excepcionalmente en el detalle pero sí señalaré lo que pueden denominarse zonas de fricción estilística. El uso de artículos, adjetivos posesivos y demostrativos, y pronombres complemento. El uso de preposiciones, conjunciones y locuciones adverbiales. Los cambios de construcción sintáctica. Los cambios de orden en la frase, tan numerosos como inmotivados a no ser por razones de oído (804: *Si has sido hasta aquí la Estrella* (S)/ *Si hasta aquí has sido la Estrella* (D)), las licencias métricas (1403: S hace sinéresis con Roelas y D hace diéresis con Roëlas), la transcripción de los términos latinos, el cambio de orden de las réplicas, los cambios de tratamiento entre los personajes y hasta la redacción de la carta en prosa. Las más llamativas, entre estas opciones estilísticas, son las que afectan, claro está, al léxico. He aquí una breve muestra de los gustos disyuntivos de ambos textos:

El primer término corresponde a S, como señalo, el segundo a D.

252: S: rubíes/ granates

487: S: engasten /ensarten

822: S: peñas/ piedras

1357:S: tormentos/martirios

2185: S: rompimiento/ corrimiento

2226; S: se alarga/ se tarda (la muerte)

2355:S: furor/ rigor

2898: S: Grandes/ nobles

3019: S: Grande/ Brava

En esta serie disyuntiva de palabras no se elige sobre el significado, puesto que son sinónimas, sino sobre el gusto y la sensibilidad léxica, y en este aspecto parece bastante claro que los de S y D son diferentes.

6.- También en la rima difieren sensiblemente S y D. El uso de las rimas oxítonas en los 526 versos exclusivos de D es mucho menor que en S, proporcionalmente es menos de la mitad, y además en estos versos se rehuyen las rimas más previsibles y reiteradas por S (-ar, -en, -er, -es, -i, -on, -or). En cuanto a las paroxítonas, de nuevo los versos exclusivos de D renuncian a las rimas más reiteradas por S (por encima de 10 ocurrencias: -ana, -ado, -

ella, -era, -ero, -ía, -illa, -ido) e incluso, en ocasiones, se aventuran en rimas que podrían calificarse de difíciles, y en algún caso de extremadamente raras:

- leche, eche.
- riscos, basiliscos.
- remolcos, Colcos.
- rostro, mostro.
- alpargate, mate.
- vocería, filosofía.

Parece bastante claro que la mano que escribió los versos D-exclusivos, aun siendo muy descuidada con el cómputo silábico y con las exigencias de la rima, como dije antes, puso un afán muy especial en buscar rimas menos obvias que las de S. Aun así, si la variedad de rimas en S resulta pobre, y si en D constatamos un esfuerzo de enriquecimiento, tanto un texto como el otro quedan a bastante distancia de lo que es habitual en el Lope de esta época y de este género.

7.- También desde el punto de vista métrico S y D resultan muy distintos entre sí. S se caracteriza, con respecto al modelo de Lope de esta época, por un bajo índice de redondillas (26'80 vs 46'3 del Lope de 1609-18), una permanencia elevada de quintillas (11'93 vs. 6'5), y una tendencia notable a las décimas (17'50 vs. 3'4), y es poco compatible con los hábitos métricos de Lope, como señalaron Morley y Bruerton, su uso de la silva 1^a (o de pareados: aA,bB...) y de las estancias de 11 y 12 versos (el tipo regular de Lope es de 13 vs). Por su parte los versos exclusivos de D insisten en las pautas que más separan el texto del modelo de Lope: elevan todavía más la proporción de las quintillas (14'56) mientras disminuyen la de las redondillas hasta límites insólitos (10'09) y disparan la de los romances muy por encima de los usos de Lope anteriores a 1626 (40'19; Lope en 1609-18 presenta una media de 27'1, y sólo sobrepasará el 40% en la última década de su producción: 1626-1635, con un 43'5%). El poeta de D se entrega además gozoso a la exploración de combinaciones de versos de 7 y 11 sílabas en formas inéditas en Lope (la silva de pareados y las estancias de 11 o 12 versos con base en la décima). Si se compara ambos textos con el modelo métrico de Claramonte, no parece existir ninguna incompatibilidad, especialmente con obras como *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, *La infelice Dorotea*, y sobre todo *Deste agua no beberé*, la más próxima en sus

usos métricos. Aún así en S hay pocas quintillas y octavas, para los gustos de Claramonte, y demasiadas décimas y estrofas aliradas, mientras que en D-exclusivos el índice de romances, de quintillas, de décimas y de octavas se ajusta bastante bien con el de *Deste agua no beberé*. Se desajusta tan sólo en la escasez de redondillas (23'3 en *Deste agua...*, 10'09 en D-exc), en la silva de pareados y en las estancias, que tanto gustan al poeta de D-exclusivos y que faltan en todo *Deste agua no beberé*. Sin embargo, en otra obra de Claramonte, *La infelice Dorotea*, puede encontrarse al menos una estancia de 11 versos (abbaaccddeE) y un uso semejante de la silva de pareados.

*

El examen de variantes en los distintos niveles del texto si por un lado detecta errores comunes que aseguran una ascendencia común por el otro registra tal grado de usos divergentes, tanto editoriales como de escritura, tanto formales como sustanciales, que se ve abocado al reconocimiento de dos tradiciones distintas que se formaron con posterioridad al arquetipo, a partir de dos textos que en un momento dado se convirtieron en distintos, bien por una intervención en profundidad del propio autor de la obra, bien por la refundición de un segundo poeta dramático. El análisis que sigue, centrado ahora en las diferencias que afectan a pasajes y escenas, ratifica estas primeras conclusiones y descarta por completo la hipótesis de la dependencia inmediata de un texto respecto al otro por procedimientos mecánicos, como es el de la poda del texto de la Desglosada para ajustarlo al formato de la Suelta, hipótesis por otra parte bastante absurda, pues a la Suelta le sobra todo el folio 16 verso y casi todo el 16 recto (7 líneas de 46 posibles). No se entiende que se quisieran recortar versos (526) para ajustarlos a un formato más pequeño y después se desperdiciara espacio en blanco para 160 versos (a 46 líneas), eso sin tener en cuenta que en el último cuadernillo (en las últimas 8 páginas) el editor, viendo ya que le iba a sobrar espacio para el texto de que disponía, redujo la composición de 46 líneas por página a 45⁹.

⁹ La hipótesis de A. Rodríguez López-Vázquez ed. (1991) sobre una edición anterior a S, compuesta a 43 líneas, es puramente lucubrativa. No hay ninguna evidencia y ni tan sólo resulta necesaria, pues no faltan ediciones sueltas con páginas en blanco. Como hipótesis es una hipótesis interesada: resulta de la necesidad de defender la primacía de D.

La primera observación ha de dirigirse por fuerza a esos aproximadamente 526 versos que D tiene de más con respecto a S, y también por fuerza ha de constatar que no se concentran únicamente en el papel de Clarindo ni en el de Sancho ni en los elogios de Sevilla, como ha insistido la crítica desde Menéndez Pelayo, sino que afectan al conjunto del texto¹⁰. Si hubo una reelaboración ésta fue extensiva, abarcadora de toda la obra y de todos los personajes.

En un segundo momento he tratado de clasificar en dos grandes grupos las diferencias entre ambos textos, con la intención de comprender si esos quinientos y pico versos han sido recortados por S de D o añadidos por D a S. En el primer grupo he incluido los versos de D cuya interpolación o cuya poda no afectan al significado o al esquema métrico de la escena en S. En el segundo, los que sí interfieren.¹¹

Si analizamos las intervenciones que no afectan al sentido del texto breve su carácter aflora con nitidez. Están en primer lugar las puramente amplificatorias: es el caso de las 4 décimas de más en la escena del elogio de las damas de Sevilla. D alarga la escena ampliando en dos (se pasa de 4 a 6) el número de damas mencionadas, D^a Elvira de Guzmán y D^a Teodora de Castro (vv81 -100), y reduplicando dos mensajes ya emitidos: el de la feliz fortuna que el Rey se promete por haber encontrado en su camino tan buena Estrella (181-190) y el de la orden a D.Arias para que le concierte una entrevista con el hermano de Estrella (211-220). No cambia nada en la disposición estrófica ni en el sentido de la escena: son décimas completas que igual se pueden añadir que quitar. Un caso muy similar es el de las 5 estancias, nada menos, que separan el texto de S del de D en el encuentro amoroso de Estrella y Sancho: la escena es mucho más sobria y eficaz en S (vv 477-587), mientras que D amplifica retóricamente con bastante poca fortuna. En los vv. 2110-2117, Estrella solicita al Rey que le entregue a Sancho, el asesino de su hermano. Es un hermoso parlamento en S, sin embargo, el afán de ornamentar, ausente en el romance de S, hace incurrir a D en efectos puramente declamatorios, y bastante impropios, por los

¹⁰ Si tomamos como ejemplo el Acto I, los 152 versos exclusivos de D afectan a 7 de las 12 escenas básicas que lo componen. Sólo una escena importante queda sin afectar, la de la presentación de Busto Tavera ante el Rey. Esos versos, por otra parte, se distribuyen entre Don Arias, el Rey, Estrella, Busto y Sancho Ortiz.

¹¹ He aquí unos datos cuantitativos. En el Acto I todos los versos exclusivos de D pueden quitarse o ponerse sin alterar el esquema métrico estrófico ni el significado de S. En el Acto II 123 versos pueden conmutarse, pero 80 han dejado cicatrices y suturas, además hay 3 versos de S que no están en D. En el Acto III 114 versos modifican la estructura de S y 77 no. La conclusión parece obvia: la intervención que separa S de D es gradual y se hace más profunda de acto en acto, hasta culminar en el III.

elogios al Rey de alguien que, como Estrella, acaba de llamarle tirano en su propia cara.

Veán ustedes el pasaje:

*Hazme justicia, señor:
Dame el homicida, cumple
Con tu obligación en esto,
Déxame que yo le juzgue.*

Hasta aquí S. D, que ha cambiado tres de estos versos (...*homicida porque/ en mis manos los excessos/ dexadme que yo los juzgue*) , sin modificar su sentido, amplifica de manera poco coherente:

*Entregamele, así reynes
mil edades, así triunfes
de las lunas que te ocupan
los términos Andaluces,
porque Sevilla te alabe,
sin que su gente te adule,
en los bronzes inmortales
que ya los tiempos te bruñen.*

Un ejemplo flagrante de esta pasión amplificatoria de D es el de los versos 1949-1952. En una de las escenas más dramáticas de toda la obra. Estrella se está acicalando para sus bodas cuando un gran alboroto interrumpe su ensoñación y le traen el cadáver de su hermano, lo que destruye de un solo golpe todas sus ilusiones de felicidad. Entonces Don Pedro de Guzmán anuncia a Estrella, tan sentencioso como grave, que su hermano ha muerto:

*Los desastres y desdichas
Se hizieron para los hombres,
Que es mar de llanto esta vida.
El señor Busto Tavera
es muerto.*

Entonces Estrella exclama: *Suerte enemiga!*

Hasta aquí S. Al poeta de D le debieron saber a poco las palabras de Don Pedro, y suprimiendo la exclamación de Estrella, no se le ocurre otra cosa que adornar así el discurso:

*Los desastres y desdichas
Se hizieron para los hombres,
Que es mar de llanto esta vida.
El señor Busto Tavera
es muerto, y sus plantas pisan
ramos de estrellas, del cielo
lisongera argentería.*

A veces la interpolación no es puramente ornamental. Se detecta en D una auténtica pasión por verbalizar, redundar o explicitar todo lo que en S está, a veces, sólo sugerido. Véase un ejemplo característico. Al irrumpir los criados con las luces en la estancia donde el Rey y Busto peleaban, el Rey huye por miedo a ser reconocido, y los criados que no saben quien es dicen:

Huyó quien tu ofensa trata.

A lo que responde Busto:

Seguilde, dadle el castigo...

Pero en seguida cae en el escándalo que podría llegar a producirse al identificar al intruso, y se desdice:

*Dejadle, que al enemigo
Se ha de hazer puente de plata.*

Una sola redondilla, pero D no se conforma y tiene que insistir machaconamente con dos redondillas más:

*Si huye, la gloria es notoria
Que se alcança sin seguir,
Que el vencido con huyr
Da al vencedor la vitoria.*

Quanto más que éste que huyó,

*Mas por no ser conocido
Huye, que por ser vencido,
Porque nadie le venció (vv.1105-1118)*

En algún caso la aportación de D incorpora un cierto tonillo sermoneador, así cuando D.Arias soborna a Natilde y D pone en boca de la esclava unos versos para explicar al espectador lo malo que es el oro y, en consecuencia, lo mala que es ella al aceptarlo como pago de su traición:

*El oro ha sido en el mundo
El que los males engendra,
Porque si él faltara, es claro
No hubiera infamias, ni afrentas. (865-68).*

No sería justo olvidar que hay un subgrupo importante de pasajes de D que, sin modificar el significado de S ni interferir en su esquema métrico, aportan algún matiz interesante de significado o algunos versos bien dichos. Sirvan de muestra estos cuatro del romance en que Estrella pide justicia al Rey:

*Estrella de Mayo fuy,
Quando más flores produce,
Y agora en estraño llanto
Ya soy Estrella de Otubre (vv. 2074-2077)*

No obstante, y a pesar de versos como estos, se trata de pasajes que desde un punto de vista dramático pueden suprimirse fácilmente sin que la obra sufra, y si se añadieron, como parece probable, le añadieron prolijidad, repeticiones, y unos efectos declamatorios y amplificatorios que no podían sino atentar contra esa hermosa desnudez y dureza dramática que singularizan a *La Estrella de Sevilla* en el panorama de nuestras tragedias.

*

Desde la perspectiva de la *constitutio textus* , así como desde la de la valoración comparativa de ambas versiones, los pasajes diferenciales más relevantes son aquellos en

que los versos de más que hay en D suponen una modificación en el esquema métrico o en el sentido del pasaje.

En el caso de S únicamente hay dos pasajes en que su mayor brevedad con respecto a D parece el resultado de una mutilación, y ambos están en el tercer acto. Se trata de las octavas ya analizadas (vv. 2134-2165) que se intercambian Estrella y el Rey. Un verso sobrante, que no pertenece a ninguna octava, y cuyo significado no enlaza con el texto conservado, demuestra que S pierde al menos una octava del original. Ya hemos visto como D posee esa octava y otras dos más, pero la que falta en S, la que contiene las alusiones al oro, a las perlas y a la plata, está profundamente dañada en D, es incorrecta gramaticalmente e incomprensible. El error, por consiguiente, debió estar en el arquetipo.

El segundo de estos pasajes (vv.2174-2206), el romance de Clarindo sobre su condición de poeta por encargo, es algo diferente, aquí S es correcto, y completo en sí mismo, pero resulta inevitablemente pobre, mientras que D, también correcto, resulta más expresivo, con el desafío del poeta popular que escribe por encargo a los poetas cultos, y sobre todo con el lucimiento de Clarindo, verdadero objetivo de este superavit de versos.

Por el contrario, abundan las pruebas de una intervención en D posterior al arquetipo: son casos en los que S leyó correctamente y en que D, al amplificar, suturó mal el texto nuevo al viejo y ha dejado la evidencia de la cicatriz. Tomemos la relación en romance que Busto Tavera hace a su hermana de cómo sorprendió al Rey a las puertas de su alcoba (vv. 1314ss). En S la relación comienza de una manera clásica:

*Cuando partía la noche
con sus destemplados giros
la campana de las Cuevas.
lisonja del cielo Impireo,
entré en casa, y topé en ella,
cerca de tu cuarto mismo,
a el Rey, solo y emboçado.*

D, como es habitual, amplifica retórica y culteranamente:

*Quando partían la noche
con sus destemplados gritos
entre domésticas aves*

*los gallos olvidadizos,
rompiendo el mudo silencio
con su canoro sonido,
la campana de las Cuevas,
lisonja del cielo Impireo,
entré en casa, y topé en ella,
cerca de tu cuarto mismo,
a el Rey, solo y emboçado.*

Pero para añadir los cinco versos que añade D ha de cambiar *partía* por *partían* y *giros* por *gritos* para adaptarse al nuevo sujeto de la oración, que ya no es la campana de la Cartuja sino *los gallos olvidadizos*. El poeta que interviene debería haber eliminado *la campana de las Cuevas*, pues se le queda flotando en el texto, sujeto con aposición pero sin predicado, de manera incongruente. Al no hacerlo, D deja ese resto del texto anterior, prueba de su intervención amplificatoria.

Hay otros pasajes no menos reveladores que el que acabo de analizar, pero el tiempo apremia y no por acumular más casos añadiré más argumentos. Nos reclama el análisis de las escenas más discutidas por la crítica, aquellas en que interviene el gracioso Clarindo.

Una primera escena notable, la del mensaje de las bodas que Clarindo lleva a Sancho Ortiz, que transcurre en el Acto II, ha sido reescrita por completo. De los 42 versos de S se pasa a los 76 de D, y de los 34 versos nuevos 22 corresponden a Clarindo. Hasta este momento Clarindo sólo había dispuesto, en la Jornada I, de 14 versos, repartidos en un par de escenas convencionales de gracioso¹². En el Acto II Clarindo dispone ya de 57 versos, de los cuales 26 son exclusivos de D, lo que implica una mayor intervención en beneficio del papel de Clarindo. En el Acto III Clarindo está omnipresente en el largo cuadro de la cárcel de Sevilla: dispone de 146 versos, 58 de los cuales son exclusivos de D. Es decir, el papel de Clarindo aumenta de los 133 versos que tiene en S, y que lo configuran como un personaje sin relieve alguno, a los 217 en D, y ese aumento es progresivo, pasando de los 14 versos del Acto I a los 146 del Acto III. Por último, las ampliaciones se acumulan en tres escenas claves: la del mensaje de las bodas, en el Acto II, el romance del

¹² La del diálogo amoroso de Estrella y Sancho, en que Natilde y Clarindo hacen el contrapunto cómico, y la del contraste al monólogo desesperado de Sancho, por el retraso de sus bodas, con el chiste de los *huevos estrellados*.

poeta que escribe para comer y la escena del delirio del infierno, en el Acto III. En las dos primeras el superavit de versos en D es superior al 50%, en la última es del 44%. Díganme ustedes, si ante estos datos, resulta más convincente la tesis de que S poda a D, precisamente allí donde interviene Clarindo, se supone que por antipatía hacia él, o la de que D amplifica a S en beneficio del papel de Clarindo.

Si volvemos a la escena del mensaje de las bodas observaremos de nuevo las cicatrices que deja la interpolación.

En S Clarindo anuncia las nuevas:

*...del casamiento,
que se ha de efectuar luego al momento.*

Y Sancho exclama, incrédulo:

*¿Qué dizes? ¡La alegría
me ha de matar! ¿Que Estrella ha de ser mía?*

Al interpolar D 22 versos entre estas dos respuestas tiene que enlazar modificando el pareado de Sancho, creando una lectura alternativa, que innova con un absurdo verso de Clarindo, fuera de contexto, y que abarca a dos pareados:

CLARINDO.- *Soy como un alpargate.*

SANCHO.- *Leerele otra vez, aunque me mate
la impensada alegría.*

¿Quién tal Estrella vio al nazer del día?

Si fuera S quien podara no sólo habría tenido que eliminar los 22 versos de D sino inventar un pareado alternativo al de D, lo que no implicaría una pura acción de recorte editorial sino, lo que es bastante más raro, una actitud de innovación poética aplicada a reducir el texto recibido y en especial el papel de Clarindo. Parece bastante más lógico suponer lo contrario.

Nos queda por observar la escena del delirio del infierno, una de las más significativas y polémicas de la tragedia. La crítica no parece haber observado la poderosa huella de los *Sueños* de Quevedo, perceptible también en otras obras contemporáneas, como *El diablo está en Cantillana*, obra próxima en bastantes aspectos a *La Estrella de Sevilla*, y de un autor tan quevedizado como Luís Vélez de Guevara. En concreto, y en esta escena, son los ecos de *El sueño de la muerte*, cuyo manuscrito circulaba desde mayo de

1608, los que se detectan. En la misma onda está la curiosa referencia a la figura folclórica del *diablo cojuelo*, que bastantes años más tarde de nuestro drama novelará Luís Vélez de Guevara, pero que en estos años se relaciona con los escritos satíricos y con la imagen misma de Francisco de Quevedo, como han mostrado en un reciente artículo E.Rodríguez de Cepeda y F.Vivar¹³. La nuestra es una escena que pasa de 114 versos en S a 176 en D sin que se incorpore nada estrictamente funcional. Los añadidos son de carácter amplificatorio y ayudan considerablemente a disolver el efecto teatral de la escena, tampoco demasiado brillante en S.

De los dos pasajes añadidos, el primero, con las bromas sobre la ceniza y el *memento*, o la piedra y las cenizas que hablan, presta ingeniosidad al diálogo de S, demasiado escueto, pero el segundo es pura amplificación quevedesca, que multiplica los elementos de un conjunto ya dado, y mete en el infierno a ese tropel variopinto de tahures, mal casados, petimetres, poetas, alegorías como la Necesidad y figuras de erudición como Homero, Virgilio, Horacio, Lucano u Ovidio, que tanto divertía al autor de *Los sueños*.

*

La última de las constataciones propias de una *recensio* ha de hacer alusión a las lagunas de D, algunas de las cuales son enormemente significativas. Pongamos dos sobre la mesa, una de detalle y otra de alcance textual. La de detalle se refiere, una vez más, a uno de los pasajes más modificados de la obra, el varias veces citado romance en que Busto Tavera, tras despertar a su hermana, la interroga deseoso de saber si ella ha colaborado en la entrada nocturna del Rey en la casa. Estrella, que no sabe todavía a qué obedecen las sospechas de su hermano, le pregunta:

Dime, has visto algún delito

En que cómplice yo sea?

A lo que Busto contesta:

Tú me lo dirás si lo has sido.

Entonces exclama Estrella:

¿Yo? ¿Qué dices? ¿Estás loco?

¹³ *Edad de Oro*, XVII, 1998,

*Dime si has perdido el juicio.
¿Yo delito? Mas ya entiendo
que tú lo has hecho en dezillo,
pues sólo con preguntallo
contra mí lo has cometido.*

En D faltan tres versos, 1270 a 1272, por lo que se pasa de la pregunta de Estrella y la sospecha de Sancho a una parte incompleta de la respuesta de Estrella, que queda coja:

ESTRELLA.- *Dime, has visto algún delito*

En que cómplice yo sea?

BUSTO .-*Tú me lo dirás si lo has sido.*

ESTRELLA.-*Mas tú lo has hecho en dezillo,*

que sólo con preguntallo

contra mí lo has cometido.

Si S lee bien y D muestra la huella de una mutilación, el error no se puede atribuir al arquetipo, es posterior a él y se ha producido únicamente en la tradición de D. Una vez más se comprueba que no es S el que recorta a D, sino que D lee mal por su cuenta.

La segunda laguna a que quiero referirme cerrará nuestro análisis comparativo de las dos versiones. Me refiero ahora a los dos folios perdidos del ejemplar de Foulché-Delbosc (que por cierto nadie más ha podido volver a ver), lo que comporta que no podamos disponer de los versos 2545 a 2820 de D. Quien no tuviera en sus manos un ejemplar de S para completar lo que falta en D difícilmente podría llegar a entender un Acto III falto de un 26'4% de sus versos, sobre todo en su desenlace. Se perdería la escena entera de la cárcel en que Estrella perdona a Sancho y le ofrece por amor la libertad, todo el diálogo entre el Rey y Don Arias en que perfilan la estrategia para salvar la situación comprometida del Rey (ganarse la voluntad de los Alcaldes Mayores, desterrar a Sancho y después otorgarle un honroso empleo, casar a Estrella con un Grande de Castilla), la relación de Pedro de Caus sobre lo ocurrido en la cárcel y hasta el principio de la escena en que el Rey trata de atraerse a los Alcaldes mayores. El salto es tremendo; se pasa del delirio de Sancho Ortiz en la cárcel al momento en que Farfan de Ribera afirma que las varas representan la justicia del Rey y que no deben inclinarse nunca ante las conveniencias. De forma que cuando el Rey le dice a Estrella: *Estrella yo os he casado* (2945), el lector no

podría entender cuándo ni por qué, como no podría entender tampoco por qué Estrella perdona ahora a Sancho por el hecho de estar casada, pues no conoce el primer intento – fracasado – de perdonarle.

No es nada extraño que Menéndez Pelayo, que según declaración propia, no conocía otro ejemplar de la obra que D (“sólo ha llegado a nosotros en una rarísima edición del siglo XVII, que [...] fue seguramente desglosada de algún tomo de comedias varias, como lo prueba la paginación, que comienza en el folio 99 y termina en el 120”¹⁴) opinara de esta edición: “La edición, con efecto, es pésima entre las de su clase; pero no sólo debe de estar horriblemente mutilada, sobre todo en el tercer acto, sino que contiene evidentes interpolaciones de mano ajena y torpe, que ni siquiera ha intentado disimularse.”

No sé de dónde sacó Foulché Delbosc su ejemplar, él no lo confiesa, pero lo que es evidente es que Menéndez Pelayo lo manejó antes que él. Lo que no es admisible es que Foulché Delbosc, con un orgullo infantil de coleccionista, descarte que Menéndez Pelayo haya conocido el ejemplar que ahora es suyo y del que se presenta como descubridor, y que para ello declare que Menéndez Pelayo se equivoca y que en realidad no ha visto lo que dice que ha visto, esto es D, sino S, la suelta que ya era conocida. Que Menéndez Pelayo confundiera una desglosada numerada con una suelta sin numerar, y hablara sin conocimiento de causa cuando describiera el ejemplar y su numeración, resulta duro de asimilar. Y más duro de asimilar es que todas las acusaciones de interpolación a favor de Clarindo dirigidas por Don Marcelino contra Claramonte se refieran a S, cuando en S el papel de Clarindo es mínimo. Parece bastante más sensato creer que Menéndez Pelayo sabía lo que se decía. Por otra parte el orgullo de propietario y descubridor de Foulché quedaban gratificados con la confusión de Menéndez Pelayo: todas las acusaciones de éste se dirigían contra la suelta, y la desglosada podía aparecer entonces como la buena.¹⁵

¹⁴ *Obras de Lope de Vega*, TOMO IV, Madrid, 1923, pg. 215.

¹⁵ Si la tergiversación alcanzó credibilidad entre la crítica posterior es posiblemente porque Menéndez Pelayo editó en su colección de las *Obras de Lope de Vega* (1899) un ejemplar de la suelta y no de la desglosada, que él había estudiado. ¿Cómo es posible esto? ¿Es que no sabía que editaba algo distinto de lo que había estudiado? Es bien sabido que Menéndez Pelayo no editó por sí mismo las obras que había editado previamente Hartzzenbusch en sus *Comedias escogidas* (1853), cuarenta y seis años antes, sino que reprodujo las ediciones de éste, incluidas las notas a pie de página, y sin advertir más que en contadas ocasiones que eran de Hartzzenbusch. En el caso de *La Estrella de Sevilla*, Don Marcelino reproduce literalmente todas las lecturas y correcciones de Hartzzenbusch, que son numerosas, sin advertir que son correcciones, pues Hartzzenbusch tampoco lo hacía, y sin advertir aparentemente que el ejemplar editado por éste no era el D sino el S. Una prueba de hasta qué punto a la crítica le pasó desapercibido este contrasentido es que en la última edición de estudio de *La Estrella de Sevilla*, preparada por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Madrid,

El texto de S, tal como ha llegado hasta nosotros, me parece altamente improbable que sea obra de Lope de Vega. Ni el esquema estrófico, ni el descuido en el cómputo silábico, ni la monotonía de las rimas, ni la falta de sentido del humor, ni la carencia de lirismo en obra que se prestaba a tanto, ni siquiera la técnica dramática, en la que ahora no puedo entrar, autorizan a atribuirle a Lope. Por otra parte está la cuestión difícil de superar de las fechas: todo apunta a que la obra es, cuando menos, anterior a 1626, fecha en que muere Claramonte, y si Lope fuera su autor hubiera tendido a incluirla en alguna de las Partes que tenía preparadas o semipreparadas antes de la prohibición de 1625 y que se publicaron póstumamente, a partir de 1635; pero lo más probable es que la versión original fuera escrita antes de 1617, fecha de la representación de *Deste agua no beberé*, obra muy influida por *La Estrella de Sevilla*, y entonces lo lógico sería esperar que de ser suya Lope la hubiera citado en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618).

En cuanto a D me parece más que probable la autoría de Claramonte. Las razones las intuyó Menéndez Pelayo, que tenía ante sí el único ejemplar conocido de la *desglosada*, y S. Leavitt, A. Rodríguez López Vázquez y F. Cantalapiedra, en los trabajos citados en el “Estado de la cuestión”, han aportado material verbal muy significativo (especialmente esa rima Colcos-remolcos yo diría que imposible en cualquier otro autor), así como argumentos métricos e históricos, en relación con su biografía y su obra no dramática, que parecen dejar poco lugar a las dudas. Queda por contestar por qué utilizó Claramonte el nombre de Cardenio en la despedida, si es que lo utilizó él y no quien representó, tuvo la propiedad e hizo imprimir esa versión.

S es otra cosa. Si no se ajusta a los usos poéticos de Lope de Vega, es mucho lo que la separa de la reelaboración practicada por Claramonte. No se entiende muy bien que si la obra fue escrita en su primera versión por Claramonte dejara tan poco papel para Clarindo, y sobre todo en aquellos años que transcurren entre 1615 y 1620, en los que el actor Claramonte estaba en la cima de su carrera. Tampoco se entiende que en unos pocos años de diferencia, los que debieron mediar entre S (redactada hacia 1617 como más tarde) y D (redactada en todo caso antes de 1626), Claramonte hubiera cambiado tanto sus opciones estilísticas y se leyera tan mal en tantos pasajes, llegando incluso a no comprenderse. Tampoco encaja en el barroquismo exuberante de los dramas históricos de Claramonte una concepción tan clasicista como la de *La Estrella*, tal vez la más clasicista de nuestras

tragedias postviruesianas, que mantiene las tres unidades y apenas deja margen para el contrapunto cómico. Por último, y por mucho que algunos estudiosos hayan dedicado inteligencia y esfuerzo considerables a salvar del infierno de la crítica la obra de Claramonte, no me es posible estar de acuerdo con la valoración que se hace de los que se reinvidican como mejores dramas de Claramonte, *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, *La infelice Dorotea* o *Deste agua no beberé*. Es cierto que en ellos hay más de una escena excelente, e incluso algún acto entero, como el primero de *Deste agua no beberé*, pero parece como si le fuera imposible sostener todo un drama, e incluso este último acaba por desmoronarse lastimosamente entre ecos de esta y aquella otra obra de Lope, Tirso o Guillen de Castro. Los préstamos de estos autores, múltiples y bien identificables en las obras de Claramonte, son siempre muy inferiores a los modelos, incluso cuando están muy cerca de ellos en el tiempo. Claramonte no escribió nada remotamente comparable a lo que debió ser la primera versión de *La Estrella de Sevilla*, a menos que además de otorgarle *La Estrella* le otorguemos todas las obras maestras de autor dudoso o desconocido.

Lo que sí es cierto es que *La Estrella* marcó profundamente a Claramonte, quien multiplicó sus ecos en obras posteriores, en *Deste agua no beberé* y en *La infelice Dorotea*, sobre todo.

En fin, desde el punto de vista del análisis interno del texto, *La Estrella de Sevilla*, en la versión que transmite S, es de un autor lamentablemente desconocido, y ninguna de las propuestas de atribución hechas hasta ahora reúne pruebas suficientes, ni la de D. Pedro de Cárdenas, un Cardenio sin obra dramática conocida, ni otras que pudieran insinuarse, como la del príncipe de los trágicos de la primera generación, Guillén de Castro, a quien le conviene casi todo lo que es *La Estrella*, incluso el seseo, menos lo que es irrefutable, su no inclusión en la Segunda parte de sus Obras, editada por el propio Guillén en 1625, o como Luís Vélez de Guevara, otro autor que prefiere el drama – incluso la tragedia – históricos a la comedia de capa y espada, que es andaluz, que confundía la s y la z como mostró M^a.G. Profeti,¹⁷ que se relacionó estrechamente con Sevilla y con Claramonte, y algunas de cuyas obras ofrecen escenas y registros lingüísticos muy cercanos a los de *La*

¹⁷ “Luís Vélez de Guevara e l’esercizio ecdotico”, *Quaderni di Lingue e Letteratura*, 5, 1980, 49-94. Reproducido en *La vil quimera de este monstruo cómico*. U.degli Studi di Verona- Edition Reichenberger. Kassel. 1992, 289-341.

Estrella de Sevilla, pero que no acotó ni editó sus obras, por lo que no sabemos todavía cuáles son los límites de su producción y si *La Estrella* cabe en ellos.

III.- A MODO DE COLOFON: LA TRAZA Y EL TALLER DE LOPE.

Cualquier lector de Lope conoce bien sus quejas por “tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias” (*Dedicatoria* de la *Parte XVII*), que se acumulan como emplastos sobre sus comedias al cabo de arrastrarse por los corrales, las imprentas, las manos de copistas por encargo y los oídos de los memorillas, como también conoce cuánto protestaron Lope, Tirso, Calderón o Alarcón por las obras que les ponían o les quitaban sin comerlo ni beberlo en ediciones y carteles callejeros. Y es que los textos que hoy nos han llegado, de los miles que compusieron la práctica escénica barroca, parecen dar razón con cuatro siglos de anticipo a los profetas del postestructuralismo, que se niegan a hablar de obras o de textos, en beneficio de la escritura o el discurso, y que como Roland Barthes se despreocupan del autor, o como Hal Foster lo declaran muerto, o como Foucault acaban preguntándose: “¿Después de todo, ¿qué importa quién habla?”

La *Comedia*, tal como hoy la conocemos, es un estado de escritura a muchas manos. Yo, que disiento del antihumanismo postestructuralista – de Althusser a Foucault, y de Barthes a Derrida – no creo que esa dimensión colectiva, socializada, que tiene la *Comedia*, nos exima de enfrentarnos a los problemas de identidad y de autoría. A mí, como a Habermas o a Ricoeur, sí que me importa quien habla, después de todo. Pero no puedo concebir ya la autoría de una obra teatral del siglo XVII a la ingenua manera positivista, como una obra hecha de una vez, en una fecha dada, y por un autor único y plenamente autoconsciente. Los ordenadores y la cultura del simulacro, de la que habla Jameson para definir la postmodernidad, acabaron con la fe en la condición sagrada de los originales, pero ya antes la tozudez de los datos mismos le echaron encima una obstinada sombra de sospecha. Por eso yo prefiero concebir muchas de nuestras obras clásicas como formaciones geológicas, en las que se superponen diversos estratos.

Para ir avanzando me serviré de una distinción inicial, la que distingue la traza de los textos mismos. Y entiendo por traza lo que entiende Lope, que usa a menudo la palabra, y que el Diccionario de Autoridades define así:

“La primera planta, o diseño, que propone, e idea el artífice para la fábrica de algún edificio, u otra obra.”

Podríamos incorporarle, a esta precisa definición, el matiz que tiene en las comedias de dama donaire, cuando esas damas disfrazadas de doncel o de paje preparan cuidadosamente el plan con el que han de enredar a todos los personajes a fin de alcanzar sus fines. La palabra vale entonces por estrategia.

Y la traza, definida así, de *La Estrella de Sevilla* es de Lope de Vega.

Comienza por serlo el “sujeto”, esto es, el tema o asunto principal, tal como lo utiliza Lope en el *Arte Nuevo*. “Elíjase el sujeto”, recomienda Lope, y añade, como si estuviera pensando en *La Estrella de Sevilla*, “adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula/ de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas/ que del primero intento se desvíen./ Ni que della se pueda quitar miembro/ que del contexto no derribe el todo” (vv.157 ss).

Lope infringió a menudo este precepto, y sobre todo en los dramas históricos, aderezados casi siempre con “cosas de gusto”, episodios laterales e intrigas secundarias. Pero no se infringió en *La Estrella de Sevilla*, y en el estado de texto que presenta S es tal la concentración y la sobriedad que ningún miembro puede quitarse sin hacer peligrar el todo. Es algo que no entendió en absoluto Claramonte.

Toda la acción está dirigida a explorar un motivo inicial, el de la lujuria del déspota, que se transforma en conflicto radical, el que enfrenta al déspota con la dignidad y los derechos de los vasallos.

“El sujeto elegido, escriba en prosa” (211), continúa recomendando Lope en *El Arte Nuevo*, y hoy sabemos que esta recomendación, que nadie se tomaba demasiado en serio, la cumplió Lope al menos en algunos casos, como ha demostrado Teresa Ferrer¹⁸. “Dividido en dos partes el asunto/ ponga la conexión desde el principio / hasta que vaya

¹⁸ “Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias”, en M.Diago y T.Ferrer, *Comedias y comediantes*. Valencia. Universidad. 1991, 189-202.

declinando el passo./ Pero la solución no la permita/ hasta que llegue a la postrera scena” (vv.231ss).

Miguel Narros ha visto, con esa sensibilidad tan precisa que caracteriza sus montajes, dónde podía dividirse en dos el asunto, y allí ha hecho caer él el telón, separando en dos partes la puesta en escena de la obra por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Porque este conflicto constitutivo, centrado en el enfrentamiento de Busto y Estrella con el Rey, se despliega en el Acto III en diversos conflictos derivados del primero. Entre Sancho Ortiz y el Rey por un lado, como conflicto entre ética y política, entre el posibilismo del Rey y la coherencia moral de Sancho. Pero también como conflicto entre Estrella y Sancho y de cada uno de ellos consigo mismo, entre el amor y el honor, en Sancho, entre la piedad amorosa y el derecho a la venganza, en Estrella. Y por último como conflicto entre el Rey y la Ciudad, entre el poder y la ley, entre la corrupción o la razón de estado y la justicia. Esta apertura o despliegue del conflicto inicial, que no desaparece sino que se mantiene latente en cada uno de los conflictos derivados, como conflicto general entre las posibilidades ilimitadas del poder absoluto y la necesaria limitación ética de su uso, impuesta en este caso por los ciudadanos (los Alcaldes Mayores aparecen desde el principio subsumidos en el concepto de la ciudad, el Rey se dirige a ellos nombrándolos Sevilla a los dos), no se resuelve hasta el último momento, y cuando lo hace es por medio de un desenlace tan insólito como coherente, un desenlace lleno de melancolía.

Pues bien, esta traza, dispuesta sobre un esquema de extraordinaria precisión, forma parte de uno de los arquetipos más característicos de la dramaturgia de Lope. La experimentó a fondo en *La locura por la honra*, obra de hacia 1610-12, en la que el delfín de Francia seduce a la esposa de un vasallo suyo, el Conde Floraberto, y es sorprendido por éste en la alcoba, de forma muy parecida a como ocurre en *La Estrella*. Floraberto hace matar a la criada cómplice, como Busto mata a Natilde, y mata también a la esposa adúltera pero, como en *La Estrella de Sevilla*, deja escapar al delfín, a quien en principio ha reconocido pero ha fingido no reconocer, como en *La Estrella*, porque es el heredero del trono y

*más vale, aunque caballero
soy de tan alto valor,
que yo viva sin honor*

que Francia sin heredero.

Muy consecuente con ello, y obsesionado por su deshonra, se vuelve loco. Es la locura por la honra. Pero bastantes años antes de *La locura por la honra* Lope ya había ensayado el conflicto en otra obra de muy semejante planteamiento y circunstancias, la también trágica *El marqués de Mantua* (1596), verdadero contracaso de *La locura por la honra*, y tan es así que los personajes son los mismos y sacados del mismo sitio, los romances carolingios: en una y otra obra nos encontramos a Carlomagno y a su delfín Carloto, y en una y otra obra Carloto atenta contra el honor de un noble vasallo del Rey, a cuya esposa desea y asedia, ayudándose de la complicidad de una dama cortesana. En *La locura por la honra* la esposa consiente el asedio y deja entrar al delfín en su alcoba, en *El marqués de Mantua* la esposa resiste y entonces el delfín decide eliminar al marido para eliminar obstáculos. En *La locura por la honra* el conde Floraberto, receloso del delfín, regresa de improviso de una cacería a su casa y sorprende al delfín indefenso, adelantándose a sus planes. En *El marqués de Mantua* es el delfín quien se adelanta a los planes del marido, lo atrae a una cacería y lo asesina. Es como si Carloto, entre una y otra tragedia, hubiese aprendido la lección y no quisiera cometer en *El marqués de Mantua* las imprevisiones que cometió en *La locura por la honra*.. Pero si en *La locura por la honra* escapa del castigo por la mediación del propio ultrajado, que calma la cólera del Rey contra su único hijo varón y heredero de la corona, en *El marqués de Mantua* Carloto es denunciado ante Carlomagno por la viuda, que acude a pedir justicia en una escena que recuerda la paralela de *La Estrella de Sevilla*, y Carlomagno hace prender y ejecutar al heredero, a pesar de la oposición nada menos que del paladín Roldán, que es enviado al destierro por protestar. La impresionante escena final consagra la venganza de la sangre agredida . Carloto es degollado. El Emperador hace mostrar su cuerpo a los espectadores.

Así es como se cortó la brillante carrera amorosa del delfín de Francia.

Pero continuemos.

El marqués de Mantua es una tragedia, una hermosísima tragedia, y tragedia y hermosa lo es *La Estrella de Sevilla*., en la que se reproducen algunas circunstancias de *El marqués de Mantua* (el asesinato del inocente se lleva a efecto, por mandato de la persona real, y la justicia acaba triunfando sobre las conveniencias) y de *La locura por la honra* (la criada cómplice es asesinada, el marido se niega a reconocer explícitamente al delfín, el

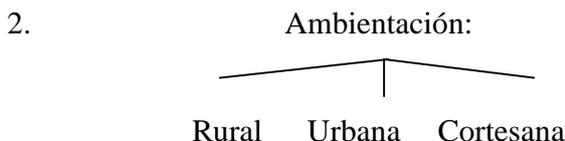
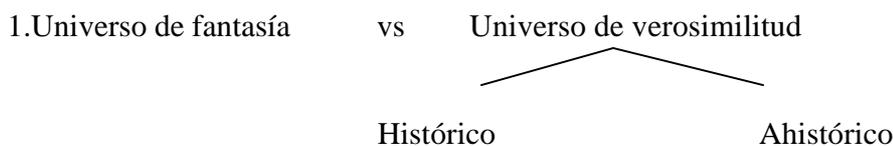
marido no acusa directamente al delfín, el cumplimiento del honor provoca la locura del marido, el infante es culpado moralmente pero no ejecutado). Pero si los buscamos encontraremos más casos de ese mismo conflicto y sus circunstancias. Un contracasos bien conocido desde antiguo es el de *La niña de plata*, cuyo paralelismo con *La Estrella* ha sido frecuentemente recordado por unos y otros, así que no insistiré. Otro contracasos tan evidente, y sin embargo no percibido como tal por la literatura crítica, lo constituye *El lacayo fingido*, pieza de hacia 1599-1600. Aquí es el Rey de Francia, y no el Rey de Castilla y León, Sancho el Bravo, como en *La Estrella de Sevilla*, el que anda locamente enamorado de Rosarda, una dama de su corte que está comprometida a casarse con el duque Rosimundo, como Estrella estaba comprometida con D. Sancho Ortiz de las Roelas. Si Estrella tenía un hermano, D. Busto Tabera, Rosarda tiene un tío, el Marqués, y ya se sabe que en la comedia barroca un tío vale tanto como un hermano, o casi, en cuanto a guardar el honor familiar se refiere. Si el Rey, en *La Estrella de Sevilla*, viene a frustrar los planes matrimoniales de Estrella y Sancho Ortiz, el Rey, en *El lacayo fingido*, espera al día antes de la boda de Rosarda para provocar un incendio en su casa y aprovechar la confusión subsiguiente para hacer raptar a la joven. Y si en *La Estrella de Sevilla* el Rey utiliza a Sancho Ortiz, el amante de la joven protagonista, para matar al hermano de ésta, Busto Tabera, su futuro cuñado, impidiendo así, de paso, la boda del ejecutor con su amada, en *El lacayo fingido* el Rey utiliza a Leonardo, el verdadero amante de Rosarda, de quien es correspondido, para raptarla, interponiéndose de igual manera en sus amores y utilizando como cómplice y como instrumento de su acción criminal al amante de la dama.

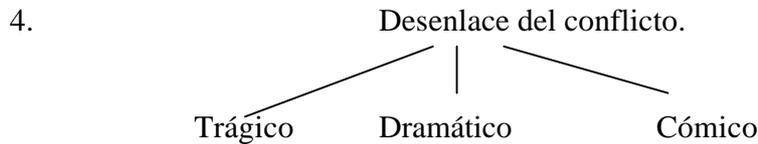
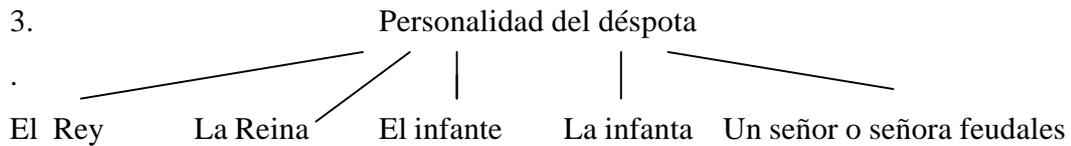
Pero si *La Estrella de Sevilla* escenifica la condición tiránica del Rey y le contrapone la desautorización moral de toda una ciudad, aunque después de dejar rodar los excesos de la lujuria real hasta el asesinato y la tragedia, *El lacayo fingido* trata la prepotencia del Rey como desafuero que puede ser superado, neutralizado, gracias a la industria de los súbditos, y en especial de la dama-donaire, Leonora, quien desafía al Rey, le vence en ingenio y como consecuencia de ello desarma su poder tiránico, de *Rey ruín*, que ha utilizado la violencia y no el derecho y que ha olvidado las leyes en beneficio de sus deseos.

La inteligencia de la dama-donaire convierte en burla lo que llevaba camino de tragedia.

Y es que a los dramas - tragedias o tragicomedias - del poder tiránico, habrá que contraponer las comedias del poder ridículo, o burlado. Y a los reyes temibles, los reyes risibles.

Cuando *La Estrella de Sevilla* se escribe, Lope había explorado a fondo el conflicto de la lujuria del déspota, hasta convertirlo en el eje de todo un archigénero, latente bajo distintos géneros. Entre tragedias palatinas de universo imaginario como *Carlos el perseguido* y *La fuerza lastimosa* (ambas con déspota femenino y víctima masculina), o *El marqués de Mantua* y *La locura por la honra* (con déspota masculino), dramas históricos como *La Estrella de Sevilla* (de déspota masculino) y comedias como *El lacayo fingido* (déspota masculino, intriga de comedia de fantasía y dama donaire), pueden encontrarse casos intermedios, tal el de *La Condesa Matilde*, drama que llega al borde mismo de la tragedia para acabar proponiendo una conciliación, en la que el deseo tiránico del Rey se transforma en proyecto de matrimonio, o como *La niña de plata*, en que la voluntad de violación cede ante la elocuencia de la dama y se transforma en voluntad de pacto y de colaboración. Y si del ámbito de fantasía de las comedias y tragedias palatinas, o del cortesano y urbano de los dramas históricos, nos trasladamos al ámbito rural, allí nos encontraremos con nuevas representaciones del conflicto, con *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1605?), con *Fuenteovejuna* (1611-13), o con *El mejor alcalde el Rey* (1620-23). Puede trazarse con bastante precisión un mapa de este territorio conflictivo, con sus múltiples rutas posibles.





Un variado mapa, en suma, pero de un mismo territorio, aquel en que los abusos amorosos del hombre o la mujer que ostentan la autoridad son tratados como abusos de poder, pues consisten siempre en la violación de los derechos individuales o colectivos del vasallo. Son un acto de despotismo que constituye la fuerza en derecho, que usurpa la obligación de lo justo por los privilegios del gusto del tirano. El archigénero de la lujuria del déspota, sea cual fuere el rango de los personajes implicados, o la modalidad del género utilizada, supone la puesta en escena de un discurso que ejerce la crítica del poder, una crítica que no pone en cuestión la fuerza misma del poder, su derecho a administrarse de forma absoluta - no le pidamos al teatro lo que no se podía pedir ni a la filosofía, ni a la teoría política de la época - , pero sí su mal uso, su abuso, su arbitrariedad, su atropello.

La Estrella de Sevilla es cima prominente de este territorio, una alta montaña, pero sus elementos de base estaban ya en *La niña de plata* (el planteamiento), en *La fuerza lastimosa* (la orden real, por medio de un papel, de asesinar a un ser muy querido), *El lacayo fingido* (la orden real al amante para que proceda en perjuicio de su amada), en *La locura por la honra* (la víctima sorprende al agresor en su casa y finge no reconocerle, la víctima sufre delirio y desdoblamiento de la personalidad a consecuencia de obedecer el mandato del honor), eran elementos que formaban parte de una traza que Lope había explorado antes y con mayor diversidad que ningún otro dramaturgo de la primera generación de la *comedia*. Por ello no hay duda de que la traza era de Lope y de que él había trazado el mapa de ese territorio, cuyos lineamientos se perciben con toda claridad a partir de la primera década del siglo. Si observamos la cronología de las obras que se han citado una y otra vez como depósito de materiales de los que se nutrió *La Estrella de Sevilla*, constatarán ustedes que *El Marqués de Mantua* es de 1596, *La fuerza lastimosa*

es de 1595-1603, *El lacayo fingido* de 1599, *El servir con mala estrella* de 1608-1609, *La niña de plata* de 1613, *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, que presenta algunos momentos semejantes, es de 1605-1615, *Cómo han de ser los amigos*, de Tirso, con su escena de delirio, tan semejante a la nuestra, es de 1612, también *La locura por la honra*, obra que a mi modo de ver influye mucho en los dos últimos actos de *la Estrella*, es de 1610-1612. Si ahora añaden ustedes las versiones manuscritas de los primeros cuatro *Sueños* de Quevedo, que comienzan a circular entre 1605 y 1612, tendrán como resultado que entre 1596 y 1615 como mucho, y entre 1608 y 1613 como poco, cristaliza el discurso del que emerge *La Estrella de Sevilla*, sus condiciones de escritura, su traza en una palabra. Es la deuda que *La Estrella*, su desconocido autor, su refundidor Claramonte y nosotros mismos seguimos teniendo con Lope de Vega.

JOAN OLEZA

L'Elia, julio de 1999.