



PROJECT MUSE®

La presencia escénica de Andrés de Claramonte en el Siglo
de Oro a partir de las bases de datos *Manos* y *CATCOM*

Alejandro García-Reidy

Bulletin of the Comediantes, Volume 71, Numbers 1 & 2, 2019, pp. 135-154
(Article)

Published by Bulletin of the Comediantes



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/753948>

La presencia escénica de Andrés de Claramonte en el Siglo de Oro a partir de las bases de datos *Manos* y *CATCOM*¹

Alejandro García-Reidy

IEMYRhd, Universidad de Salamanca

Mining the wealth of new information about manuscript preparation and circulation in the *Manos* database (manos.net) and about the authorship of theater texts in the *CATCOM* (catcom.uv.es) portal, this article proposes a comprehensive assessment of the literary career of Andrés de Claramonte. Data analysis rooted in the *Manos* and *CATCOM* sites allows for a thorough reconsideration of the staging and manuscript circulation of Claramonte's plays during the seventeenth century. Three points of inquiry underpin my examination. First, I search for evidence of autograph manuscripts by Claramonte. In turn, I survey the indications of his success writing comedias and *autos sacramentales*, where the professional relationships he established with several theatrical companies between 1617 and his death in 1626 are of particular interest. Finally, I consider Claramonte's enduring popular appeal after his death.

LA FIGURA DE ANDRÉS DE CLARAMONTE, actor, director teatral y dramaturgo de origen murciano, es la de una especie de *enfant terrible* en el panorama del teatro áureo español por su compleja relación con textos canónicos y las opiniones encontradas que ha generado entre la crítica durante más de un siglo. Su lugar en la historia teatral se mueve tortuosamente entre la acusación de ser un mero plagiador o refundidor de comedias de otros poetas y autor de piezas mediocres, y la imagen opuesta, la de un dramaturgo de cuya pluma salieron varias obras de gran calidad. Su recepción crítica ha evolucionado, por tanto, desde las acusaciones vertidas a partir del siglo XIX por Juan Eugenio Hartzenbusch, Marcelino Menéndez Pelayo y, sobre todo, Emilio Cotarelo y Mori (citados en Urzáiz 255)², pasando por la primera recuperación de su figura por Sturgis Leavitt, para llegar a una lectura más completa y compleja de su teatro gracias a la labor de investigadores como Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Fernando Cantalapiedra, Charles Ganelin o Frederick de Armas, entre otros, desde los años 80 del siglo XX, como recoge Rodríguez López-Vázquez (Introducción, *La Estrella* 120–39). Hoy en día Claramonte se sitúa entre los dramaturgos que no alcanzaron el éxito e influencia de un Lope o un Calderón, pero fluctúa hacia el centro del canon teatral por la disputada vinculación de su pluma con obras como *La Estrella de Sevilla* o *El burlador de Sevilla*. Precisamente por ello, la crítica en torno a Claramonte se ha centrado con frecuencia en tratar de determinar su

implicación en estas y otras obras, lo que supone adentrarse en un complejo laberinto autorial formado por una red de hipótesis y datos todavía bastante dispersos en forma de artículos e introducciones a ediciones críticas.

El objetivo de este artículo es abordar el conjunto del teatro de Claramonte desde una perspectiva diferente, la que nos ofrece la información contenida en dos bases de datos estrechamente relacionadas: *Manos y CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Ambas abordan la compleja historia de la vida escénica de miles de obras teatrales durante la España de la Alta Edad Moderna a partir de dos enfoques complementarios: los manuscritos teatrales, que en su materialidad albergan huellas de su uso por dramaturgos, copistas y actores; y las referencias a noticias de representación que se localizan en la plétoa de documentos teatrales conservados, con los problemas de identificación y autoría que conllevan. Aunque estas bases de datos están en elaboración y, por tanto, en crecimiento constante, incluyen ya con gran detalle información sobre las obras de Claramonte. Gracias a la información sistematizada que contienen, es posible cotejar y analizar numerosos datos objetivos de manera fácil y así detectar patrones, conexiones y lagunas que hasta la fecha eran muy difíciles de ver. El resultado de este análisis permitirá fijar el perfil que emerge del teatro de Andrés de Claramonte en su época, establecer nuevas apreciaciones sobre su fortuna escénica a partir de la documentación teatral y señalar algunas relaciones desconocidas hasta la fecha entre manuscritos y compañías. De esta manera será factible disponer de un panorama lo más objetivo, preciso y actualizado posible sobre la presencia escénica del teatro de Claramonte en el siglo XVII. Ante la necesidad de repensar continuamente el canon del teatro clásico español, es importante no solo ver a Claramonte como un representante que también compuso obras teatrales, sino incidir en su condición de dramaturgo y entender cómo circularon sus piezas en la época.

Recordaré que la trayectoria profesional de Claramonte puede dividirse en tres etapas atendiendo a su tipo de vinculación con el teatro: la primera abarca sus años como representante y poeta, desde finales del siglo XVI o principios del siglo XVII hasta 1607³. En ese año inició su andadura como director teatral, primero junto con Alonso de Olmedo y, a partir de 1608, dirigiendo su propia formación en exclusiva. La calidad de la compañía de Claramonte queda reconocida por la obtención de la licencia del Consejo de Castilla para representar como autor al menos en 1615. En estos años continuó también su labor como poeta dramático. Claramonte mantuvo compañía propia hasta aproximadamente 1616, cuando ya no se le documenta como director teatral. A partir de 1617 ejerce como escritor afincado principalmente en Sevilla, con estancias en Madrid, y abarca hasta su fallecimiento en septiembre de 1626. Esta es la tercera etapa de Claramonte, cuando trabajó casi exclusivamente como dramaturgo⁴.

Actualmente la producción teatral conservada de Claramonte comprende tres autos sacramentales, tres loas y alrededor de veinte comedias de atribución segura o que generalmente se consideran suyas por la fiabilidad de las atribuciones o cuestiones de métrica y estilo⁵. A estas piezas podemos sumar una media docena de comedias de autoría dudosa o muy dudosa, además de un puñado de obras suyas que no se han conservado, pero de las que conocemos los títulos. En este artículo me centraré solo en las obras de atribución segura o muy probable para poder trazar un panorama lo más certero posible de la presencia escénica del teatro de Claramonte sobre los tablados barrocos.

La mano de Claramonte

El primer dato significativo de la consulta de *Manos* y *CATCOM* en su estado actual es una presencia cuantitativa de Claramonte nada desdeñable: veinte manuscritos correspondientes a dieciséis comedias diferentes⁶, y más de medio centenar de noticias de representación vinculadas a veintiocho obras asociadas con él; es decir, relacionadas con la casi totalidad de su producción segura. La huella material de Claramonte es, por tanto, relativamente notable y un primer indicio de que la presencia de su teatro sobre los escenarios de su época no fue irrelevante. Como referencia, se recogen en *Manos* treinta y siete manuscritos de Mira de Amescua, veintinueve de Tirso de Molina, dieciséis de Guillén de Castro y solo tres de Ruiz de Alarcón, lo que refleja la desigual y frecuentemente azarosa conservación de más o menos testimonios de cada dramaturgo.

No conservamos ningún manuscrito autógrafo firmado por Claramonte, aunque esta es una cuestión compleja, como se pone de manifiesto en *Manos*. Antonio Paz y Meliá, al preparar en 1899 su catálogo de manuscritos teatrales conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE), consideró que un manuscrito, el del auto sacramental *El horno de Constantinopla*, era autógrafo de Claramonte y se preguntó si otros tres, el auto *El dote del Rosario* y las comedias *El secreto en la mujer* y *El valiente negro en Flandes*, podrían ser también autógrafos (Paz y Meliá 256–57, 170, 506, 556). Por su parte, Marcelino Menéndez Pelayo afirmó en 1900 que una copia de la comedia atribuida a Álvaro Cubillo de Aragón, *Los comendadores de Córdoba*, era “autógrafa de Andrés de Claramonte” (Menéndez Pelayo lix). En 1993 Alfredo Rodríguez López-Vázquez propuso que el manuscrito de *El infanzón de Illescas* que se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid era “autógrafo de Claramonte [con] la redacción inicial de la obra” (“El burlador” xiv). Como pone de manifiesto *Manos*, estos seis manuscritos presentan caligrafías muy distintas entre sí, por lo que es imposible que todos sean autógrafos de Claramonte. El análisis en *Manos* invita a considerar como posiblemente autógrafo el de *El horno de Constantinopla* (*Manos* 1330)⁷, compuesto para las fiestas del Corpus de Sevilla de 1624. Esta hipótesis se fundamenta en varios indicios: la presencia de correcciones *in itinere* —además de otras hechas durante la revisión o relectura posterior del texto— que parecen corresponder a la pluma del dramaturgo por la relevancia de los cambios propuestos (por ejemplo, en los folios 18r y 19v); la existencia en el folio 3r de un reparto parcial de la misma mano que copia el manuscrito, reparto que correspondería a la compañía que Tomás Fernández Cabredo tenía en Sevilla durante el Corpus de 1624; y la presencia en la portada de la fecha en que se concluyó el auto, en abril de 1624, en Sevilla⁸. Por sí solo cada indicio podría explicarse en una copia de compañía, pero la coexistencia invita a pensar que pudo ser Claramonte quien llevó a cabo cambios significativos sobre el texto al mismo tiempo que pensaba en el aspecto interpretativo de su auto, asignando los papeles más importantes a representantes concretos de la compañía de Fernández Cabredo. Tres de los papeles menores no se asignan a actores, sino a “cualquiera”, “otro cualquiera” y, en el caso del personaje de un niño, a “un niño”. El dramaturgo pensaría que cualquier miembro de la compañía podía encarnar sin problema a estos personajes, con poco peso textual en el auto. La mano del manuscrito de *El horno de Constantinopla* presenta alguna similitud con la firma del murciano (por ejemplo, en los trazos de las letras *d*, *r*, *t* o la *s* final), aunque esta es una muestra claramente insuficiente para llegar a ninguna conclusión⁹. Este manuscrito teatral es el candidato más firme a ser de mano del dramaturgo murciano, aunque no deja de ser una hipótesis por el momento.

A partir de este análisis de *El horno de Constantinopla* podemos pasar a los otros manuscritos supuestamente autógrafos. Respecto de *El dote del Rosario* (Manos 1023), la caligrafía parece ser posterior a la época de Claramonte, y la claridad de la letra y ausencia de alteraciones invita a pensar que se trata de una copia en limpio. En cuanto al manuscrito de *El valiente negro en Flandes* (Manos 0137), se trata de una copia preparada por dos amanuenses, lo que dificulta que se trate de un autógrafo¹⁰. La letra parece de mediados del siglo XVII, y esto concuerda con la presencia de una licencia de representación otorgada en Zaragoza en diciembre de 1651. La copia de *Los comendadores de Córdoba* (Manos 3132) que Menéndez Pelayo consideró de mano de Claramonte presenta una caligrafía que recuerda de manera impresionista a la que aparece en *El horno de Constantinopla*. No obstante, el análisis comparativo de las manos siguiendo el método de *Manos* revela que son diferentes; además, el texto de la comedia en sí es bastante posterior a la época de Claramonte¹¹. En cuanto a la hipótesis de que el manuscrito de *El infanzón de Illescas* (Manos 4539) podría ser autógrafo, ya Carol Kirby (9–12) demostró que no es así con argumentos sólidos de índole material y textual, a los que remito.

Queda por dilucidar el caso de *El secreto en la mujer* (Manos 0085), manuscrito que actualmente se conserva en la BNE bajo la categoría de Manuscritos Reservados por su supuesta condición de autógrafo. Pese a la hipótesis de Paz y Meliá, y a que otra mano de la época —pero distinta de la que copió el texto— añadió en el folio 1r “original”, nos encontramos ante un manuscrito que no tiene visos de haber salido de la pluma del murciano. La letra es de la primera mitad del siglo XVII y tiene alguna semejanza con la de *El horno de Constantinopla*, pero son dos manos diferentes. En *Manos* se considera plausible que el copista sea el apuntador, el autor de comedias u otro miembro de una compañía teatral, pues en el folio 42r la misma mano encuadra unos versos, como si fuera a atajarlos, pero luego añade al margen “esto se dice”. Además, en el folio 28v figuran dos listas de alimentos y cantidades que parecen corresponder a gastos de una formación teatral, la segunda de las cuales es de mano del copista. Si bien esto descarta que se trate de un autógrafo completo de Claramonte, en su edición de *El secreto en la mujer* Rodríguez López-Vázquez (Introducción, *El secreto* 16–19) pensó que la mano de Claramonte sería la que escribe los versos presentes en el folio 30v. Son nueve versos que se marcan con una cruz para su inclusión al final de una intervención en la página anterior, en sustitución de un verso, y que son el único texto que figura en dicha página; la comedia interrumpida al final del folio 30r continúa luego en el folio 31r. Según Rodríguez López-Vázquez, estos nueve versos serían un añadido *in itinere* creado y añadido por Claramonte mientras un amanuense preparaba el conjunto del manuscrito. Esta hipótesis, sin embargo, tiene el problema de que la mano que copia estos nueve versos no es la misma que figura en el manuscrito de *El horno de Constantinopla*¹², la cual tiene más posibilidades de ser autógrafo por lo dicho anteriormente. Además, en el manuscrito hay otros versos añadidos al margen (por ejemplo, en los folios 18v y 26v) que son obra del mismo copista principal y que parecen deberse a saltos de lectura durante el proceso de copia¹³, lo que no termina de encajar con la hipótesis de Rodríguez López-Vázquez de que el manuscrito de *El secreto en la mujer* fue copiado de oído, con el poeta recitando el texto de su borrador a un amanuense. A falta de más datos, una posible explicación de los versos del folio 30v es que fueron un añadido puntual hecho por un representante de la formación durante el proceso de copia, como sabemos que sucedió con otras obras de la época, con la peculiaridad

de que se hizo cuando el manuscrito estaba todavía trasladándose. También Kirby (10–12) pensó que no había motivos para considerar estos nueve versos añadidos como de mano de Claramonte. En definitiva, y a falta de encontrar un texto claramente autógrafo de Claramonte, actualmente solo podemos considerar como posible ejemplo el manuscrito de *El horno de Constantinopla*, sin que podamos asegurarlo con certeza.

La trayectoria teatral en vida

Contamos con muy pocas huellas de la representación de comedias escritas por Claramonte durante los años en que estuvo activo como representante o autor, es decir, hasta aproximadamente 1616. En *CATCOM* solo hay tres noticias de este período. La primera documenta que la compañía de Baltasar de Pinedo representó *El nuevo rey Gallinato* en Salamanca en abril de 1604, fecha en que Claramonte era miembro de esta formación. Se trata de la única noticia segura que refleja al murciano en su faceta de representante-poeta, aunque no sepamos el papel que interpretó en su comedia. Conservamos un manuscrito de la obra, con el título *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia* (*Manos* 3664), que presenta una letra del primer cuarto del siglo XVII. Se trata de una copia en limpio, sin correcciones, y tal vez fuera hecha en la compañía de Pinedo después de que empezara a desgastarse el original. La segunda noticia data de marzo de 1609, cuando varios representantes vendieron en Valencia un paquete de comedias viejas a Claramonte, a la sazón director de compañía. Entre los títulos mencionados figuran dos partes de *El mayor rey de los reyes*, que podrían ser textos de otro dramaturgo que Claramonte utilizó para preparar su comedia homónima, quizá en fecha no muy posterior (Rodríguez López-Vázquez, Introducción, *Deste agua* 12), o tal vez una primera versión que el propio Claramonte fundiría más tarde en una única comedia. Finalmente, en 1613 se representó *La católica princesa Leopolda*, pero no corrió a cargo de la formación de Claramonte, sino de una compañía dirigida por un antiguo miembro, como a continuación analizaré. Todo ello implica que realmente no podemos decir nada de cómo Claramonte intervino en el montaje de sus comedias¹⁴, lo que nos impide profundizar más en este aspecto esencial de su trayectoria teatral. Sería interesante conocer el peso de su propia producción en el conjunto de su repertorio a lo largo de los años, por ejemplo. Tal vez futuros trabajos de archivo permitan hallar nueva documentación que arroje luz sobre este aspecto. Por el momento, solo podemos suponer que las comedias que Claramonte compuso antes de 1616 las representó con su propia formación en las diferentes ciudades y poblaciones donde está documentada su presencia.

En cambio, tenemos mucha más información en *Manos* y *CATCOM* sobre la circulación escénica de las comedias de Claramonte dentro del repertorio de otras formaciones. Tenemos un caso documentado incluso durante sus años como director teatral. Si Claramonte probablemente compuso y estrenó *La católica princesa Leopolda* entre 1608 y 1612 (Rodríguez López-Vázquez, Introducción, *El ataúd* 45), en 1613 la compañía de Juan de Salazar se comprometió a representarla en la villa toledana de Quintanar de la Orden durante las fiestas de la Virgen de agosto. Juan de Salazar encabezaba por esas fechas una compañía de la legua, aunque sabemos que al menos en 1609 había trabajado como representante en la compañía de Claramonte. Es probable que, cuando Juan de Salazar se independizó como autor de compañía propia, adquiriera de su antiguo director una copia de *La católica princesa Leopolda*. Tal vez el manuscrito que se conserva de esta comedia (*Manos* 2026) esté relacionado con esta transacción, pues la copia —o, tal

vez, la comedia en sí— está fechada en 1612 y fue hecha por tres amanuenses, dos de los cuales tuvieron una intervención puntual (los folios 1r–7r y los folios 25r–27r, respectivamente). Es un indicio de un proceso de traslado colaborativo e interrumpido propio de formaciones, que pudo correr a cargo de la de Claramonte. A ello apunta el hecho de que la copia manuscrita que se conserva de *El tao de San Antón* (*Manos* 4695) fue hecha por el mismo copista principal de *La católica princesa Leopolda*, como se deduce del cotejo detallado de las caligrafías. Rodríguez López-Vázquez ha fechado *El tao* hacia 1604–11 (Introducción, *El secreto* 41), es decir, que hacia 1612 podría ser una comedia vieja. ¿Pudo sacarse esta copia también para venderla a la formación de Juan de Salazar en 1612¹⁵? Como veremos más adelante, esta comedia se vendería años más tarde también a otra formación.

Esto nos conduce a la tercera etapa profesional de Claramonte, cuando su vinculación con el teatro fue exclusivamente la de dramaturgo. A este período pertenece el grueso de las noticias conservadas sobre su obra dramática, una época que debió de ser la más fecunda literariamente para él. Durante los últimos diez años de su vida participó de las dinámicas de compraventa de obras teatrales que caracterizaron el mercado teatral barroco. Empezaré fijándome en Claramonte como escritor de autos sacramentales, una faceta de su producción que ha recibido poca atención de la crítica. Es una práctica dramática que no tiene gran peso cuantitativo en el conjunto de la producción del murciano, pero que supone un indicio importante de su relevancia. Claramonte tuvo experiencia representando autos sacramentales en su etapa como director teatral y, gracias a la labor de Rodrigo Faúndez, ahora sabemos que el auto sacramental *La Araucana* es obra de Claramonte, quien lo compuso y representaría hacia 1610 o antes¹⁶. En ese año se comprometió a representar dos autos en Medina de Rioseco durante las fiestas del Corpus, por lo que tal vez estrenó allí dicho auto. Respecto del auto *El dote del Rosario*, Rodríguez López-Vázquez ha propuesto que Claramonte lo compuso hacia 1616–19 (“Epiteatro” 154). Por las fechas, posiblemente fue escrito para ser representado por una compañía distinta a la suya, pero desconocemos dónde se montó por primera vez. El manuscrito que conservamos contiene anotaciones que apuntan a que fue utilizado para una representación, como se indica en *Manos*, pero no ofrece más pistas acerca de su vida escénica. Si el período de redacción propuesto por Rodríguez López-Vázquez es correcto, quizá este auto se representara en Sevilla, pues Claramonte vivía allí y no conocemos los títulos de varios de los autos que se representaron en dicha ciudad durante esos años.

Así invita a pensarlo el hecho de que los mayores éxitos del murciano como creador de autos tuvieran lugar en Sevilla tras su retiro de los escenarios. En ese período escribió para un cliente institucional tan importante como eran los organizadores locales de las fiestas sacramentales. Por ejemplo, en 1620 compuso la loa *Las calles de Sevilla*, que acompañó la representación de un auto sacramental a cargo de la compañía de Pedro Cebrián, y por esas fechas compuso otra loa sacramental, *La Asunción de la Virgen*. En 1623 el ayuntamiento de Sevilla encargó a Claramonte la composición de dos autos sacramentales, titulados *El valle de la muerte* y *Los corporales de Daroca*. En esas fechas Claramonte se encontraba en Madrid, de modo que el ayuntamiento de Sevilla debió de estar especialmente interesado en contratarlo y tuvo que gestionarlo todo con un intermediario que viajó a la Villa y Corte, como fue el caso de Alonso de Olmedo, encargado de representar ambos autos y de llevar a Claramonte el dinero por el pago de la composición. Al año siguiente el dramaturgo fue contratado de nuevo para

escribir autos sacramentales para las fiestas sevillanas. Conocemos los títulos de tres autos sacramentales representados ese año: *La sinagoga*, *El horno* y *El rey David*. El primero fue representado por la compañía de Andrés de la Vega y los otros dos, por Tomás Fernández Cabredo. La documentación nos informa de que los dos primeros son, sin duda, de autoría de Claramonte, aunque Jean Sentaurens (1141, 1164) consideró verosímil que el tercer título, *El rey David*, también saliera de la pluma del murciano.

Sevilla fue uno de los grandes núcleos teatrales en la España del siglo XVII y contó con una potente tradición de espectaculares fiestas del Corpus. El hecho de que sus encargados contrataran a Claramonte en varias ocasiones apunta al prestigio que tuvo como dramaturgo. Los autos que compuso para las fiestas de 1623 sin duda gustaron, pues volvió a ser contratado el año siguiente. Escribir para el Corpus sevillano no era una cuestión menor en la carrera de ningún dramaturgo, y se debe incidir en la importancia que esto suponía: un año antes de que Claramonte escribiera autos para Sevilla por primera vez, había sido Lope de Vega el encargado de componerlos.

Respecto de la presencia escénica de las comedias que Claramonte compuso entre 1617 y 1626, encontramos que vendió sus obras a diferentes compañías, sin mantener una exclusividad con ninguna de ellas, al igual que cualquier otro dramaturgo de la época. Las noticias disponibles nos permiten saber que Claramonte trabajó al menos con unas ocho o nueve formaciones durante estos años, como resumo en la tabla 1. Las limitaciones impuestas por los documentos conocidos, así como el tipo de información que contienen, impiden trazar un panorama absolutamente preciso. Por ejemplo, un manuscrito de *El ataúd para el vivo y el tálamo sobre el muerto* (*Manos* 1119) se vendió a una compañía en Madrid en julio de 1624, fecha en la que se encontraban allí las formaciones de Antonio García de Prado (con quien Claramonte había trabajado con anterioridad) y de Juan de Morales Medrano, sin que actualmente sea posible concretar a cuál entregó Claramonte su obra. En el caso de Cristóbal Ortiz de Villazán, Juan Bautista Valenciano y Juan Jerónimo Valenciano, existe una continuidad parcial de repertorios, por cuanto el primero cedió la dirección de su compañía a Juan Bautista en el verano de 1620 y, cuando este falleció en febrero de 1624, la dirección de la formación fue asumida por su hermano Juan Jerónimo. Así, hay tres comedias (*Santa Cecilia*, *La capitana del cielo* y *La fuerza contra fuerza*) que Juan Jerónimo hubo de heredar de Juan Bautista, pues figuran en una nómina del repertorio de la formación de Juan Jerónimo que se preparó apenas dieciséis días después de que su hermano falleciera.

Un caso complejo es el que atañe a Juan Acacio Bernal. En una copia manuscrita de *El rey don Pedro en Madrid o el infanzón de Illescas* (*Manos* 1529) se indica en sus folios iniciales que el traslado lo llevó a cabo un tal Francisco de Henao y que la copia se hizo para Juan Acacio. Sin embargo, los folios finales están copiados por otra mano y además no forman parte de los cuadernillos usados por Henao; a día de hoy están mucho más deteriorados que el resto. En la última hoja figura una licencia, fechada en Zaragoza el 20 de diciembre de 1626. Sabemos que la compañía de Acacio empezó a representar en Valencia el 25 de diciembre de ese año, por lo que es posible que la licencia no se concediera a su formación: sería excesivamente justo el plazo de obtenerla y recorrer en cinco días invernales la distancia de más de cincuenta leguas de la época que separan Zaragoza de Valencia. Además, si se solicitó y obtuvo licencia de representación, es verosímil suponer que se hizo para montar la comedia al menos una vez en Zaragoza. ¿Es posible que esta licencia y el conjunto de folios finales pertenecieran a una compañía

distinta de la de Acacio, aquella que originalmente compró esta comedia, y que solo años más tarde el manuscrito llegara a manos de Acacio (quien estuvo activo hasta al menos 1645)? En ese momento Henao pudo sacar una nueva copia ante el deterioro del manuscrito por el paso de los años y tan solo se mantuvieron los folios finales del mismo por la presencia de la licencia. A esto hay que añadir el hecho de que el 13 de marzo de 1627 Juan Acacio dejó un repertorio de comedias como garantía de un préstamo hecho por el Hospital General de Valencia. Entre los treinta títulos mencionados no figura ni *El rey don Pedro en Madrid* ni ninguna otra comedia de Claramonte. La documentación existente no ofrece información acerca de la actividad teatral en Zaragoza a finales de 1626 y principios de 1627, por lo que el dueño de la comedia en esa fecha es una cuestión que no se puede resolver satisfactoriamente.

Todas las compañías que representaron comedias de Claramonte eran de primer orden, como lo demuestra el que fueran formaciones a las que vendieron comedias Lope de Vega o Calderón de la Barca en la primera mitad de la década de 1620. Esto es otro indicio del valor teatral que se atribuía a las obras de Claramonte y del éxito que debieron de tener entre el público. Claramonte vendió sus comedias a compañías con las que coincidió en la misma ciudad: la inmensa mayoría en Sevilla, pero asimismo en Madrid, pues Cristóbal de Avendaño no pasó por Sevilla hasta mucho después de representar al menos una comedia de Claramonte, *El infante de Aragón*. No tenemos noticia de que el dramaturgo tuviera encargos de comedias hechos a distancia, como sí que sucedió en el caso de autos sacramentales, aunque no podemos descartar que Claramonte participara de esta práctica en alguna ocasión no documentada. El número de compañías con las que Claramonte trabajó entre 1617 y 1626 se ajusta a los hábitos de otros dramaturgos de la época que contaban con una cartera de clientes amplia. Igualmente, es normal la distribución un tanto irregular en el número de piezas que representó cada formación, con algunas más favorecidas que otras. La circunstancia fortuita de que la documentación teatral nos haya deparado noticias más concretas de lo habitual sobre los repertorios que Cristóbal Ortiz y los hermanos Valenciano manejaron entre 1619 y 1628 los convierte en los directores cuya vinculación profesional con Claramonte está mejor fundamentada. Destacaré que, de las cuarenta y cinco comedias que figuraban en el repertorio de Juan Jerónimo Valenciano en 1625, ocho son muy probablemente de Claramonte; en comparación, tenía unas nueve comedias de Lope y unas diez de Mira de Amescua, los otros dramaturgos más representados. En el repertorio de 1628 que tenemos de este mismo autor, de los sesenta y ocho títulos ofrecidos, unos diez corresponden a obras que son de Claramonte con bastante seguridad, mientras que unos veinte eran de Lope y ocho, de Mira. Ambos datos apuntan a que las obras del murciano suponían una parte con entidad propia del repertorio de Juan Jerónimo durante la década de 1620. Pese a los problemas de atribución que conlleva con frecuencia la documentación teatral¹⁷, estos listados de repertorios incluyen títulos que parecen ser comedias de Claramonte que no han llegado hasta nosotros (apéndice 1). La ausencia de repertorios detallados de las otras compañías con las que trabajó Claramonte impide determinar exactamente cuál es el volumen real de obras del murciano que no han llegado hasta nosotros.

Estas compañías representarían las comedias de Claramonte allí donde fueran contratadas. Sabemos con seguridad que varias se montaron en grandes centros urbanos con gran actividad teatral, como son Sevilla,

Córdoba, Granada, Valencia, Valladolid, Madrid, Lisboa, Salamanca y Zaragoza. Cabe destacar que al menos dos comedias de Claramonte se representaron en palacio. Se trata de *El infante de Aragón*, que la compañía de Cristóbal de Avendaño representó en el Cuarto de la Reina en octubre o noviembre de 1622, y *Dineros son calidad*, representada como particular por la compañía de Felipe Sánchez de Echevarría en 1623. Esto implica que el murciano tuvo una presencia casi testimonial en el ámbito cortesano, debido probablemente a la coincidencia en el tiempo con la irrupción de una generación de dramaturgos nacidos hacia 1600, que gozaron del favor de palacio —incluidas representaciones particulares— desde esta década de 1620. Por ejemplo, en dicha década están documentadas en palacio más de una decena de representaciones particulares de comedias de Calderón. También se representaron las obras de Claramonte en otras localidades más pequeñas, como en la ya mencionada villa de Quintanar de la Orden o, en el caso de *San Carlos o las dos columnas de Carlos*, en Esquivias. Es decir, el teatro de Claramonte tuvo una presencia geográficamente diversa, no limitada exclusivamente a las ciudades en las que residía, y en localidades principales y de menor tamaño. Esto se ajusta a un dramaturgo que, sin ser un Lope, un Tirso o un Calderón, estaba relativamente bien posicionado en el conjunto del campo teatral peninsular y cuyas obras llegaron a una variedad de públicos.

Al referirse a las comedias de Claramonte documentadas entre 1620–24, Rodríguez López-Vázquez consideró que “todas estas obras son comedias ya antiguas que Claramonte vende a las compañías que pasan por allí [Sevilla]” (Introducción, *Deste agua* 15). Esta afirmación tiene que matizarse a raíz de la información recogida en *Manos* y *CATCOM*. Las dificultades para datar una parte del corpus de comedias de Claramonte afectan a la determinación del carácter de comedias nuevas o viejas de algunos títulos. Al cesar su actividad como director teatral hacia 1616, Claramonte contaba con un repertorio de comedias suyas, ya representadas durante años, a las que pudo sacar un poco de rédito económico adicional vendiéndolas a otras formaciones. Sería el caso de *La católica princesa Leopolda*, como vimos antes, y también *El tao de San Antón*, pues la representó la compañía de Cristóbal Ortiz, tal y como se indicó al incluirse en la *Parte 21* de la colección de *Diferentes autores*, publicada entre 1625 y 1630 (*CATCOM*). Parece que Ortiz tuvo compañía propia por primera vez hacia 1617, por lo que pudo comprar entonces esta comedia vieja para su repertorio. Es probable que también fueran viejas algunas de las comedias de Claramonte que en 1617 formaban parte del repertorio de Jerónimo Sánchez: la primera parte de *El mayor rey de los reyes*, *El secreto en la mujer* y *Tan largo me lo fiais*. Al menos la segunda era una comedia vieja, pues Rodríguez López-Vázquez la fecha por razones métricas hacia 1610 o incluso antes (Introducción, *El secreto* 41), mientras que *El mayor rey de los reyes* podría datar también de fechas cercanas. Un caso más complejo es el de *Deste agua no beberé*, que aparentemente representó la compañía de Antonio García de Prado en 1617. Rodríguez López-Vázquez originalmente fechó esta comedia entre 1610–14 (Introducción, *Deste agua* 24), lo que la convertiría en comedia vieja, aunque más recientemente la ha fechado en 1617 (Introducción, *Tan largo* 16)¹⁸.

Un manuscrito especialmente interesante en este sentido es una copia de *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* que se conserva en la BNE (*Manos* 1119). Se trata de una copia tardía, que en *Manos* se fecha a finales del siglo XVII o principios del XVIII por su letra. El copista se basó en un manuscrito anterior de hacia 1624, que a su vez era copia de un original anterior que contenía licencias de representación —cuyo contenido no se detalla, más allá de que “por ser largas no se han copiado”, como se indica en el folio 48r—,¹⁹

cuya validez fue avalada por el propio Claramonte y varios testigos en el momento de la venta de ese manuscrito a una compañía innombrada, el 22 de julio de 1624. Es decir, *El ataúd para el vivo* se mantuvo en circulación desde que Claramonte la compuso hacia 1612–15 para representarla con su formación, hasta que pasó en 1624 a manos de otra compañía (probablemente la de Antonio García de Prado, aunque también pudo venderse a Juan de Morales Medrano) a través de una copia avalada por el dramaturgo. Varias décadas más tarde, esa copia se usó para trasladar el manuscrito que ha llegado hasta nosotros, quizá destinado a la lectura, dado que no contiene ninguna señal de que fuera usada para la representación.

El resto de comedias documentadas que Claramonte vendió a las compañías entre 1617 y 1626 serían obras nuevas. Lo demuestra un documento de 1625 que ofrece un repertorio de comedias de Juan Jerónimo Valenciano, entre las que figuran varias de Claramonte, y en el que se distingue entre comedias nuevas y comedias viejas. Estas incluyen solo tres del murciano (*La esclava del cielo*, *Santa Engracia*; *El gran rey de los desiertos* y *La infelice Dorotea*), cuyas fechas de composición y estreno datan de 1619–20, es decir, cuando Claramonte ya no estaba al frente de ninguna formación. Otras comedias probables de Claramonte figuran en ese mismo listado entre las nuevas: *Más vale volando*; *No sois vos, mi vida, para labrador*; *El rey don Jaime* y *La semejanza engañosa* (quizá un título alternativo para *De lo vivo a lo pintado*). Por consiguiente, una parte importante de las comedias de Claramonte representadas en la década de 1620 fueron escritas para que fueran estrenadas por otras compañías.

La pervivencia póstuma

Esto conduce al último punto que quiero tratar: el de la pervivencia escénica del teatro de Claramonte después de su fallecimiento en septiembre de 1626. *Manos* y *CATCOM* muestran que diversas obras suyas siguieron teniendo cierta presencia sobre los escenarios décadas después de su muerte, frente a lo que pasó con otros dramaturgos. Por ejemplo, las comedias de Guillén de Castro no han dejado un registro documental de representación en fechas posteriores a su fallecimiento. En las décadas de 1630–40, las copias de varias obras de Claramonte debieron de circular con fluidez entre compañías, cuando ya eran todas comedias viejas, pero seguían funcionando ante el público. Da cuenta de esto una alusión que hace Luis Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo*, publicada en 1641. El Diabolo y don Cleofás se encuentran con una compañía de representantes que viaja a Madrid y, durante una conversación, “el apuntador de la compañía sacó de la alforja los [papeles] de una comedia de Claramonte, que había acabado de copiar en Adamuz el tiempo que estuvieron allí” (Vélez de Guevara 62). También en estas décadas varias comedias de Claramonte pasaron al mercado teatral impreso, lo que supone que ya habían agotado su vida teatral, pero podían tener interés para los lectores.

Por un lado, destaca una comedia concreta, *El valiente negro en Flandes*, que es la obra de Claramonte con una presencia escénica más continua. Esta pieza se representó al menos ante Felipe IV en palacio en 1637, en Zaragoza en 1651²⁰, en Madrid —de nuevo en palacio— en 1675 y en 1688, y en Valladolid en 1703. Sin ser una comedia de enorme éxito, disfrutó de repeticiones más o menos cada trece años, exceptuando las décadas de 1640 y 1660, en las cuales hubo cierres de los teatros comerciales y palaciegos por lutos diversos. Rodríguez López-Vázquez señala que el éxito perdurable de esta comedia se manifiesta también en que el dramaturgo valenciano Manuel Vicente Guerrero compuso una segunda parte en el siglo XVIII, titulada *El negro valiente en*

Flandes, así como en la notable difusión impresa de la que disfrutó *El valiente negro en Flandes* después de la *princeps* de 1638, con ediciones sueltas publicadas en los siglos XVII y XVIII “en todas las colecciones más populares de Madrid, Valencia, Sevilla, Barcelona, Valladolid o Salamanca” (Prólogo, *Valiente negro* 5). También *El rey don Pedro en Madrid o el infanzón de Illescas* tuvo una vida longeva, pues se representó al menos en 1690 y en 1696 en Madrid, a cargo respectivamente de las compañías de María Álvarez y Andrea de Salazar. Otra formación desconocida también la montó en el último cuarto de siglo, pues en la primera página de una copia manuscrita (*Manos* 4539) figura el nombre de María de Gálvez, actriz documentada como miembro de la compañía de Simón Aguado en 1682.

Por otro lado, se encuentran un grupo de comedias religiosas de Claramonte que también mantuvieron su vida escénica varias décadas después de la muerte del dramaturgo. Es el caso de obras como *San Carlos*, *La esclava del cielo*, *Santa Engracia* y *El gran rey de los desiertos*, que se representaron en la década de 1640²¹, o de *Púsoseme el sol*, *saliome la luna*, *Santa Teodora*, que no solo se representó al menos en 1642 y 1655 a partir del mismo manuscrito (*Manos* 1513)²², sino que también fue refundida en esas fechas por Juan de Matos Frago, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto (Rodríguez-Gallego López). Estas comedias religiosas no solo tuvieron presencia en los escenarios. Existen sendas copias de *Púsoseme el sol*, *saliome la luna*, *Santa Teodora* (*Manos* 1514) y de *El mayor rey de los reyes* (*Manos* 0227) que fueron hechas total o parcialmente por Diego Martínez de Mora. Este célebre mercader y tratante en comedias copió una serie de comedias entre 1629 y 1635 aproximadamente con la finalidad de venderlas para la lectura privada, dado que en esos años estaba vigente la prohibición del Consejo de Castilla para imprimir comedias (Greer “La mano”; Iglesias Feijoo). *El mayor rey de los reyes* la copió por entero Martínez de Mora y la acabó el 7 de enero de 1631, mientras que *Púsoseme el sol* carece de fecha y Martínez de Mora copió solo la tercera jornada. La existencia de estas copias apunta a cómo un tratante profesional como Martínez de Mora vio valor comercial en estas obras de Claramonte hacia 1630.

Existen indicios de que otras comedias no religiosas de Claramonte también mantuvieron su interés tras la muerte del dramaturgo, aunque no es posible precisar lo suficiente los detalles de su pervivencia escénica. El mencionado manuscrito de *El secreto en la mujer* (*Manos* 0085) contiene algunos añadidos al margen y correcciones de mano del licenciado Francisco de Rojas, cuya actividad parece que tuvo lugar durante la década de 1630 (García-Reidy “Licenciado”). Dado que esta comedia pudo componerse en fecha tan temprana como 1610 (Rodríguez López-Vázquez Introducción, *El secreto* 41) y que el manuscrito probablemente no es mucho más tardío, la presencia de estos añadidos implica que esta copia siguió circulando durante bastantes años. Un caso interesante es *La infelice Dorotea*. Se recoge en CATCOM su presencia entre 1620 y 1628 en el repertorio de la compañía dirigida por Juan Bautista Valenciano y, desde 1624, por su hermano Juan Jerónimo²³. Sin embargo, en el último folio original del manuscrito (*Manos* 1341), el actual folio 63v, una mano del siglo XVII ha añadido en tinta cuatro títulos de comedias: *Los celos en el caballo*, *Las gradas de San Felipe*, *El ollero de Ocaña* y *Mujeres y criados*²⁴. Al menos tres de estos títulos (y, por tanto, muy probablemente los cuatro) formaron parte del repertorio de Pedro de Valdés: *Los celos en el caballo* la representó en 1622 y 1628; *Las gradas de San Felipe* es un título alternativo de *¿De cuándo acá nos vino?*, comedia que la compañía de Valdés representó en 1615 y 1631; y *Mujeres y criados* formaba parte de su repertorio desde poco antes de 1615 y él mismo sacó una copia de la obra en 1631; nada sabemos

sobre la trayectoria escénica de *El ollero de Ocaña*. La presencia de estos títulos apunta a que el manuscrito de *La infelice Dorotea* pasó a ser propiedad de Pedro de Valdés con posterioridad a 1628 y que algún miembro de la formación (la letra de los títulos no es la de Pedro de Valdés) anotó en esa hoja final los nombres de estas otras comedias que formaban parte del repertorio.

Las compañías que representaron obras de Claramonte después de su muerte fueron de naturaleza variada. Algunas seguían siendo formaciones de primer orden en la escena de su tiempo, como la ya mencionada de Pedro de Valdés. En el caso de *San Carlos o las dos columnas de Carlos*, Andrés de la Vega vendió una copia (*Manos* 1540) en 1642 a la compañía de Bartolomé Romero, otra formación importante de la época, quedándose de la Vega con el original, lo que demuestra su intención de seguir representando la obra. Sabemos también que en febrero de 1643 la compañía de Manuel Álvarez Vallejo representó en Sevilla una comedia titulada *Santa Engracia*, que tal vez pudiera ser la obra de Claramonte *La esclava del cielo, Santa Engracia*. En otras ocasiones las comedias del murciano corrieron a cargo de compañías menores o poco experimentadas. Por ejemplo, en el folio 19v del mencionado manuscrito de mediados de siglo de *Púsose el sol, salíome la luna, Santa Teodora* (*Manos* 1514) figura una anotación de mano distinta a la que copia el texto: “Estrena esta comedia Alonso Caballero con su compañía en la villa de Alcaraz a 15 de junio de 1642. Que la fortuna no la yerre al hacer como las demás por no tenerlas estudiadas”. El que una compañía no hubiera estudiado bien las comedias no podía ser buen augurio de la calidad de la formación, que probablemente contaba con muy poca trayectoria como grupo. De hecho, la representación de esta comedia de Claramonte es la primera noticia que poseemos sobre la actividad de una compañía liderada por Alonso Pérez Caballero.

En conclusión, al cotejar las bases de datos *Manos* y *CATCOM* y aprovechar críticamente el amplio tratamiento de manuscritos y noticias de representación que llevan a cabo, es posible trazar un panorama de la vida escénica del teatro de Claramonte a partir de una base sólida, afinando cuestiones sobre las relaciones profesionales de Claramonte con otras compañías y la pertenencia de varios manuscritos a determinadas formaciones que no se habían detectado hasta el momento. El análisis comparado de la información en ambas bases de datos permite así fundamentadas matizaciones y revisiones de hipótesis críticas anteriores basadas en acercamientos mucho más parciales. Frente a la imagen de un Claramonte cuya irregular producción dramática se vinculó principalmente a su capacidad de montar sus obras con su propia formación, surge la de un poeta con una trayectoria escénica larga y compleja, que responde a las dinámicas profesionales propias de otros dramaturgos de éxito. La mayor presencia documental de las comedias de Claramonte coincide con el período en el que se dedicó a escribir obras para otras compañías. Estas fueron compradas y representadas por formaciones de primer orden, que contribuyeron a difundir las comedias y la fama de Claramonte durante la década de 1620 y más allá de su muerte. En este sentido, es interesante constatar que su fallecimiento no interrumpió su presencia en los escenarios y que varias de sus comedias siguieron reponiéndose durante las siguientes dos décadas, y algunas disfrutaron de una pervivencia nada desdeñable. Las muchas incógnitas que todavía rodean la obra de este dramaturgo requieren más investigación, pero a partir de *Manos* y *CATCOM* contamos con un panorama algo más nítido, desde el cual seguir explorando la producción de un Claramonte que merece ocupar un puesto más relevante en el Parnaso teatral español.

OBRAS CITADAS

- CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540–1700)*. Dirigido por Teresa Ferrer Valls et al., catcom.uv.es.
- Díaz de Escovar, Narciso. *Anales del teatro español correspondientes a los años 1581 a 1640*. Imprenta Helénica, 1913.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Dirigido por Teresa Ferrer Valls et al., Edition Reichenberger, 2008.
- EstilometríaTSO: *Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*. Dirigido por Álvaro Cuéllar González y Germán Vega García-Luengos, estilometriaTSO.com.
- Faúndez, Rodrigo. *Edición crítica y anotación filológica del auto sacramental “La Araucana”, atribuido hasta la fecha a Lope de Vega, con una nueva propuesta autorial a nombre de Andrés de Claramonte*. Tesis doctoral, U Autónoma de Barcelona, 2013.
- Ganelin, Charles. Introduction. *La infelice Dorotea*, por Andrés de Claramonte, editado por Charles Ganelin, Tamesis Books, 1987, pp. 13–74.
- García-Reidy, Alejandro. “*La esclava del cielo, Santa Engracia*, una comedia olvidada de Andrés de Claramonte”. *Studia Aurea. Revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, núm. 3, 2009, pp. 1–26.
- . “El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales”. *La edición del diálogo teatral*, editado por Victoria Pineda y Luigi Giuliani, U of Firenze P. En prensa.
- Greer, Margaret R. “La mano del copista: Diego Martínez de Mora interpreta a Calderón”. *Anuario calderoniano*, vol. 1, 2008, pp. 201–21.
- Hernández Valcárcel, María del Carmen. Introducción biográfica y crítica. *Comedias*, por Andrés de Claramonte, editado por María del Carmen Hernández Valcárcel, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, pp. 9–128.
- Iglesias Feijoo, Luis. “La labor de Diego Martínez de Mora”. *La comedia española en sus manuscritos*, editado por Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, U de Castilla La Mancha, 2014, pp. 143–66.
- Kirby, Carol. Introduction. *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas. Attributed to Lope de Vega*. Edition Reichenberger, 1998, pp. 1–234.
- Manos. Base de datos de manuscritos teatrales*. Dirigida por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, manos.net.
- Marín Cepeda, Patricia. “¿Arbitraria y conjetural?: La estilometría en los estudios de autoría del teatro del Siglo de Oro”. Artículo en revisión.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Observaciones preliminares. *Obras de Lope de Vega. Tomo XI: Crónicas y leyendas dramáticas de España*, por Lope de Vega, editado por Marcelino Menéndez Pelayo, Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1900, pp. ix–clxii.
- Paz y Meliá, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. 2ª ed., vol. 1., Blass, S.A. Tipográfica, 1934.
- Rennert, Hugo A. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. The Hispanic Society of America, 1909.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. “*El burlador de Sevilla, La Estrella de Sevilla* y los problemas de su autoría”. *El teatro de Claramonte y “La Estrella de Sevilla”*, por Fernando Cantalapiebra Erostarbe, Edition Reichenberger, 1993, pp. ix–xxv.
- . “Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro”. *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, vol. 5, 2011, pp. 143–61.
- . Introducción. *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, por Andrés de Claramonte, editado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Tamesis Books, 1993, pp. 7–54.

OBRAS CITADAS

- Introducción. *Deste agua no beberé*, por Andrés de Claramonte, editado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Edition Reichenberger, 1984, pp. 170.
- Introducción. *La Estrella de Sevilla. El gran rey de los desiertos*, por Andrés de Claramonte, editado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, 2010, pp. 31–39.
- Introducción. *El secreto en la mujer*, por Andrés de Claramonte, editado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Tamesis Books, 1991, pp. 9–44.
- Introducción. *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, por Andrés de Claramonte, editado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, 2008, pp. 9–102.
- Prólogo. *El valiente negro en Flandes*, por Andrés de Claramonte, editado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Alcalá de Henares: Revista de Teatro, 1997, pp. 5–20.
- Rodríguez-Gallego López, Fernando. Introducción. *La adúltera penitente*, por Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, editado por Fernando Rodríguez-Gallego López, Colección Digital Proteo 8, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, www.cervantesvirtual.com/obra/la-adultera-penitente-942634/.
- Sampedro Pascual, Simón. *Tres dramas de Álvaro Cubillo de Aragón (“Ganar por la mano el juego”, “La mayor venganza de honor” y “Los comendadores de Córdoba”)*. Edición crítica. Tesis Doctoral, U de La Rioja, 2011.
- Sentaurens, Jean. *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle*. Vol. 2, PU de Bordeaux, 1984.
- Tomillo, Atanasio, y Cristóbal Pérez Pastor. *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Fortanet, 1901.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Vol. 1, Fundación Universitaria Española, 2002.
- Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Editado por Ramón Valdés, Crítica, 1999.

NOTAS

1. Este artículo se ha beneficiado de la financiación de la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal convocatoria 2016 y referencia RYC-2016-21174) y del proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU).
2. Héctor Urzáiz resume muy bien ese sentir tradicionalmente negativo de Claramonte: “como escritor nunca llegó a alcanzar el reconocimiento de sus contemporáneos, quienes le achacaban, entre otras cosas, una notable fealdad de estilo y una cierta falta de originalidad ... El escaso crédito de Claramonte como dramaturgo no le afectó solo en su época, sino que la mayor parte de la crítica moderna viene repitiendo, desde Hartzzenbusch y Menéndez Pelayo, los juicios de valor muy negativos sobre la calidad de sus obras y, sobre todo, sobre su plagiarismo” (255).
3. Trabajó durante esos años en compañías importantes, como las dirigidas por Mateo de Salcedo, Baltasar Pinedo, Alonso de Heredia y Antonio Granados. Para la biografía de Claramonte, véase *DICAT*. Todas las noticias sobre la actividad de representantes que menciono en este artículo están tomadas de esta base de datos, mientras que las noticias de representación provienen de *CATCOM*.
4. A finales de 1624 y durante 1625, Claramonte volvió a tener brevemente responsabilidades en una compañía junto con Cristóbal de León y, desde enero de 1625, con Cristóbal de Avendaño, aunque fue este el autor *de facto* de la formación. Es difícil precisar el papel exacto que desempeñó Claramonte, pero no parece que ejerciera funciones de autor de comedias.
5. Véase mi listado (García-Reidy, “Esclava” 2–3) y el de Rodríguez López-Vázquez (Introducción, *La Estrella* 128–36). Este catálogo no está exento de problemas: la autoría claramontiana de *De los méritos de amor el silencio es el mayor* ha sido puesta en duda por Rodríguez López-Vázquez por motivos métricos y temáticos (Introducción, *La Estrella* 133), y un reciente trabajo sobre varias comedias asociadas a Claramonte, analizadas desde el punto de vista de la estilometría, descarta también *El honrado con su sangre* como obra del murciano; en cambio, confirma que *El rey don Pedro en Madrid o el infanzón de Illescas*, *Dineros son calidad* y *Tan largo me lo fiais/El burlador de Sevilla* salieron de la pluma de Claramonte (Marín Cepeda). Agradezco aquí a Patricia Marín Cepeda que me haya permitido acceder a su artículo todavía inédito. Los resultados provisionales que Álvaro Cuéllar González y Germán Vega García-Luengos también han conseguido, y presentados en el XIX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro y el IV Congreso Internacional de la Asociación de Humanidades Digitales Hispánicas, celebrados en octubre de 2019, apuntan a que Claramonte también pudo ser el autor de varias comedias más, cuya autoría tendrá que ser confirmada por estudios específicos y detallados.
6. A los manuscritos recogidos en *Manos* se puede sumar la copia manuscrita de la loa *El juego del hombre*, que data del siglo XVIII y, por tanto, excede los límites temporales de dicha base de datos. El manuscrito, copiado por un desconocido D.M.R., se halla en un tomo facticio conservado en el Museo Cerralbo de Madrid con la signatura XXVI 4837(1).
7. Identifico cada manuscrito por el número de registro en *Manos*, donde figuran los datos de su localización y signatura. Cada registro incluye una selección de imágenes del manuscrito y un enlace a la digitalización completa conservada en un repositorio público, donde el lector podrá consultar con detalle los folios de

NOTAS

- los manuscritos que menciono en este artículo. Sigo la numeración moderna de los mismos.
8. La fecha está tachada en el manuscrito y solo se ve que hay un guarismo seguido de un 9, por lo que sería el 19 o el 29 de abril. Un último y muy tenue indicio de la mano de Claramonte es que la expresión latina que figura en la portada —“Sub coresione matris eclesia [sic]”—, escrita por la misma mano que copia el texto, contiene en “coresione” [es decir, “correctione”] un seseo, rasgo lingüístico de Claramonte. Por otro lado, el título original del auto fue simplemente *El horno*, pues en la portada del manuscrito es el título escrito por la mano original, y es otra mano —tal vez posterior— la que añadió a continuación “*de Constantinopla*, de Andrés de Claramonte”. También un documento sobre la representación de este auto en Sevilla en 1624 se refiere al título de la obra como *El horno*.
 9. La firma de Claramonte la dieron a conocer Tomillo y Pérez Pastor (334) a partir de un documento de localización y fecha desconocidas. Posteriormente la reprodujo Rodríguez López Vázquez (Introducción, *Deste agua* 16).
 10. Además, la segunda mano tan solo copia los folios 34v–36r y dos líneas en medio del folio 23r, lo que indica que se trata de un copista que substituyó muy puntualmente al amanuense principal, propio de unas dinámicas de copia interrumpida ligadas al ajetreo de una compañía profesional. En el folio 7v, otra mano ha escrito una cruz y “Lopez” en el margen derecho y, en el folio 10r, una cruz y “çifuentes”; el mismo nombre figura en folio 15r. Este probablemente se refiera al actor y músico Pedro de Cifuentes, miembro de la compañía de Toribio de la Vega en 1651, y López podría ser Juan López (de las Cuevas), otro actor de la formación.
 11. Por ejemplo, es muy distinto el uso de la *p*, *v* y *s* iniciales, la *y* o la *d*. El análisis detallado que Simón Sampedro Pascual ha llevado a cabo del texto del manuscrito muestra cómo se trata de una refundición de la comedia de Cubillo de Aragón *La mayor venganza de honor* hecha en época muy posterior a la de Claramonte (Sampedro Pascual 161–98). Agradezco al autor que me facilitara una copia de su tesis doctoral; su edición y estudio de esta comedia se publicará próximamente en Academia del Hispanismo.
 12. Rodríguez López-Vázquez afirma que esta mano responde a los “rasgos que conocemos en el documento de copia de *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*” (Introducción, *Deste agua* 17). En este manuscrito me centraré más adelante, pero se trata de una copia tardía y que nada tiene que ver con la letra de *El secreto en la mujer*.
 13. También indica Rodríguez López-Vázquez que varias anotaciones al margen del manuscrito son obra de Claramonte (Introducción, *Deste agua* 19), pero estas se deben o a la pluma del copista o al licenciado Francisco de Rojas, por cuyas manos pasó el manuscrito.
 14. Algunos críticos han propuesto identificar a Claramonte con actores presentes en repartos de sus obras, pero son identificaciones erróneas. Rennert (370) pensó que el Andrés al que se asigna el papel de Nuño de Lemos en un reparto de *La infelice Dorotea* pudo ser Andrés de Claramonte, pero en realidad es Andrés Fernández de Coca, como se indica en *DICAT*. Por otro lado, María del Carmen Hernández Valcárcel consideró que, en el probable autógrafo del auto *El horno de Constantinopla*, Claramonte “se reservó un papel, el del anciano padre del protagonista” (115). Sin embargo, como se analiza en *Manos*, ese papel corresponde al autor de comedias Tomás Fernández Cabredo, cuya compañía es la que representó el auto en 1624, cuando Claramonte ya no trabajaba como actor.

15. En el folio 22r de *El tao de San Antón*, otra mano ha escrito “Es de Juan de los Reyes”. No he podido localizar ninguna información sobre esta persona.
16. Conservamos una copia manuscrita de *La Araucana* (*Manos* 3040). ¿Se trata de una comedia sacada por miembros de la formación de Claramonte antes de 1617 o de una copia empleada por una compañía distinta?
17. Algunos de estos listados atribuyen a Claramonte obras que no son suyas, como *Transformaciones de amor*, u otras como *La venganza de Tamar* o *La gallega Mari Hernández*, que en general no se consideran suyas.
18. A esto debe sumarse el problema de que la noticia de representación proviene de Narciso Díaz de Escovar, quien no cita su fuente y que no siempre es fiable en las noticias de representación que ofrece.
19. Llama la atención que, en la declaración que hizo el testigo Juan Esclarecido Bodogar en 1624, afirmara lo siguiente: “Fui testigo de lo que dicen de las licencias para imprimirse y representarse” (folio 49r). Un manuscrito destinado a la representación teatral no contiene licencia de impresión: ¿se trata de un lapsus o una indicación de la voluntad de Claramonte de intentar publicar esta comedia? Me inclino más por la primera opción.
20. El manuscrito donde figura la licencia para representar la obra en Zaragoza en 1651 (*Manos* 0137) contiene intervenciones que implican que se usó para otras representaciones. En el folio 51v figura una nota hoy parcialmente incompleta: “En la ciudad de Valladolid a 2 de marzo de 16...” y firmada por un tal Andrés de Ayala. En ese mismo folio aparece el nombre de Domingo de Espinosa: si es el mismo que el representante documentado en *DICAT*, las pocas noticias que tenemos de él datan de 1677–82. Además, en el folio 20r figuran unos títulos de comedias, apuntados por dos manos diferentes, que parecen corresponder a obras del repertorio de una o dos compañías. No he sido capaz de vincular el conjunto de estos títulos con ninguna formación concreta.
21. A estas comedias se puede añadir *El mayor rey de los reyes*, de la que se conserva una copia manuscrita (*Manos* 3584) que podría ser de estos años por la caligrafía de los copistas.
22. Sabemos con seguridad que la representación de 1642 corrió a cargo de la compañía de Alonso Pérez Caballero por una anotación en el folio 19v, y además figura en el folio 2r un reparto parcial que, como se indica en *Manos*, parece corresponder a su compañía. La representación de 1655 que documenta una licencia podría ser también de su compañía, pero para entonces el manuscrito pudo haber pasado a manos de otra formación. Invita a pensar en esta posibilidad el hecho, recogido en *Manos*, de que a lo largo del manuscrito hay nombres de actores añadidos —como para guiar al apuntador a la hora de sacar papeles para ensayos—, de mano distinta a la que copió el texto. Estos nombres no se pueden identificar con seguridad con representantes concretos, pero no parecen vincularse con Alonso Pérez Caballero de acuerdo con la información contenida en *DICAT*.
23. La comedia la vendió Claramonte a la compañía de Juan Bautista Valenciano en 1620. El manuscrito que conservamos (*Manos* 1341) es una copia, hecha quizá a partir del original de Claramonte, en la que intervinieron tres copistas. La segunda mano copió desde la segunda mitad de la quinta línea del folio 18v al folio 32v (las primeras dieciocho líneas) y luego desde el folio 37r (desde la octava línea) hasta el folio 44v, alternando con la tercera mano, como apuntan las intervenciones que arrancan o acaban en parte de un folio. Este copista resulta ser el mismo que el copista principal del manuscrito de *La esclava del cielo, Santa Engracia* (*Manos* 2061), vinculado a la formación de Cristóbal Ortiz en 1619, la

NOTAS

- cual pasó en 1620 a ser la de Juan Bautista Valenciano (García-Reidy, “Esclava” 5–6), por lo que probablemente se trata del apuntador que trabajó durante esos años en dicha formación. Ahora bien, Paz y Meliá identificó esa segunda mano de *La infelice Dorotea* con la de “D. Antonio Hurtado de Mendoza” (263). Charles Ganelin recogió este dato en su estudio del manuscrito, pero consideró difícil confirmar la identificación “without a direct comparison of his handwriting with that of the manuscript” (71). Contamos con el autógrafo de una comedia de Hurtado de Mendoza, *Cada loco con su tema*, conservada en la BNE bajo la signatura Res. 93 (*Manos* 0019). El resultado del cotejo de la mano de Antonio Hurtado de Mendoza con el segundo copista de *La infelice Dorotea* y el de *La esclava del cielo* apunta a un sorprendente parecido, aunque no puedo afirmar con total certeza que sean la misma: hay algunas ligeras diferencias en algunas letras, que también podrían explicarse por la distancia temporal, pues *Cada loco con su tema* se acabó de copiar en 1631. La posible vinculación como copista de Hurtado de Mendoza con la compañía de Ortiz-Valenciano abriría interrogantes que soy incapaz de contestar ahora.
24. La presencia de estos títulos aparentemente pasó desapercibida a Charles Ganelin al preparar su detallada edición del manuscrito. Una mano moderna ha añadido a lápiz propuestas de identificación de los dramaturgos responsables de estas piezas: al lado del primer título figura “de Enciso?”, al lado del tercero, “Vélez de Guevara”, y un interrogante al lado de los otros dos títulos, aunque en realidad ambas son obras de Lope de Vega.

Tabla 1.

Autores de comedias a los que Claramonte vendió obras desde 1617 con número y títulos de los textos que estrenaron

AUTOR DE COMEDIAS	NÚMERO DE OBRAS ESTRENADAS	TÍTULOS
Jerónimo Sánchez	3	<i>El mayor rey de los reyes</i> <i>El secreto en la mujer</i> <i>Tan largo me lo fiais</i>
Cristóbal Ortiz de Villazán	4	<i>La esclava del cielo, Santa Engracia</i> <i>Más vale volando</i> <i>El rey don Jaime en Aragón</i> <i>El tao de San Antón</i>
Juan Bautista Valenciano	5	<i>El gran rey de los desiertos</i> <i>La infelice Dorotea</i> <i>Santa Cecilia</i> <i>La capitana del cielo</i> <i>La fuerza contra fuerza</i>
Juan Jerónimo Valenciano	6	<i>El difunto vengador</i> <i>La libertad restaurada</i> <i>El mejor consejo</i> <i>No sois vos, mi vida, para labrador</i> <i>La semejanza engañosa</i> <i>La serrana de Aravalle</i>
Cristóbal de Avendaño	1	<i>El infante de Aragón</i>
Andrés de la Vega	1	<i>San Carlos o las dos columnas de Carlos</i>
Antonio García de Prado	1 (o 2)	<i>Deste agua no beberé</i> <i>El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto</i> (o se vendió a Juan de Morales Medrano)
Juan Acacio Bernal (?)	1 (?)	<i>El rey don Pedro en Madrid o el infanzón de Illescas</i> (comprador posible pero no constatable)
Juan de Morales Medrano	1 (?)	<i>El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto</i> (o se vendió a Antonio García de Prado)

Apéndice 1.

Títulos de comedias atribuidos a Claramonte en la documentación y que no se han conservado:

La capitana del cielo

La fuerza contra fuerza

La libertad restaurada

Más vale volando

No sois vos, mi vida, para labrador

El rey don Jaime de Aragón

Santa Cecilia

¿El mejor consejo? (podría ser obra de Luis Vélez de Guevara)