

Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o las dos columnas de Carlos*

Alejandro García Reidy

Universidad de Valencia

SAN CARLOS, UNA COMEDIA EN BUSCA DE UN AUTOR

Andrés de Claramonte y Corroy es un magnífico ejemplo de la profesionalización que caracterizó el teatro comercial barroco: actor, autor y dramaturgo, casi todo lo que sabemos de su vida nos lo presenta vinculado a alguna de las facetas del entramado de la Comedia Nueva¹. Las primeras noticias que conocemos de la vida de este dramaturgo murciano lo sitúan como representante en la compañía de algunos de los autores de comedias más importantes de principios del siglo XVII, como Mateo de Salcedo, Baltasar de Pinedo o Alonso de Heredia. Tras su experiencia como actor Claramonte dio un paso más en la profesión teatral al dirigir desde 1607 su propia compañía, con la que actuó en diversas ciudades de la península y cuya calidad queda atestiguada al merecer varios años la licencia para representar que emitía el Consejo de Castilla a un número reducido de formaciones. Además, desde bien pronto Claramonte demostró sus dotes como poeta dramático, escribiendo comedias que estrenó con compañías en las que trabajó como actor o director, y que también vendió a otras formaciones, especialmente en los años finales de su vida, en los que estuvo más retirado de la escena profesional. Aunque su nombre no llegó a equipararse al de los dramaturgos contemporáneos más famosos de la

¹ El presente trabajo se inscribe en la investigación que realizo gracias a una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia (AP2003-4900) y se ha beneficiado de mi participación en dos proyectos de investigación: el proyecto *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (difusión y actualización de la base de datos)*, dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (referencia HUM2005-00560/FILO) y fondos Feder, y el proyecto *Diccionario de argumentos del teatro de Lope de Vega*, dirigido por el Dr. Joan Oleza Simó (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (referencia BFF 2003-06390) y fondos Feder.

época, su valor en el mercado profesional queda atestiguado por el hecho de que la ciudad de Sevilla le confió varios años la composición de autos para las fiestas del Corpus, un encargo para el que se buscaban siempre las mejores plumas disponibles.

Sin embargo, y pese al interés evidente que presenta la figura de un actor que fue también dramaturgo y estuvo al frente de una importante compañía profesional, el teatro de Claramonte no ha sido excesivamente afortunado en la historia de su recepción crítica. El estudio pionero de Sturgis Leavitt de 1931 fue el primero en abordar la producción dramática de Claramonte desde una visión de conjunto y en ofrecer valoraciones críticas fundadas en una lectura directa de sus comedias², un trabajo que no fue retomado hasta cincuenta años más tarde con la introducción de M^a del Carmen Hernández Valcárcel a su edición de tres obras del dramaturgo murciano, y que ha sido ampliado con los más recientes estudios de carácter semiótico de Fernando Cantalapiedra y, especialmente, con la labor investigadora llevada a cabo, a lo largo de más de veinte años, por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, quien se ha preocupado mediante estudios monográficos, artículos y varias ediciones filológicas por rescatar de las penumbras de la crítica la figura de Andrés de Claramonte y revalorizar su propuesta teatral³. Estos estudios, complementados con otros artículos dedicados a aspectos concretos de la dramaturgia claramontiana que han ido apareciendo en las últimas décadas, han contribuido de manera sustancial a clarificar nuestra visión actual sobre las características de su teatro. No obstante, además de preguntarse sobre la concepción teatral de Claramonte, la crítica ha tenido también que abordar un problema ineludible cuando nos enfrentamos al teatro áureo, pero que al hablar de Claramonte presenta puntos particularmente conflictivos: la necesidad de delimitar el *corpus* auténtico del dramaturgo. Actualmente la producción teatral conocida de Claramonte comprende dos autos sacramentales (*El horno de Constantinopla* y *La dote del Rosario*), dos loas que publicó en vida (*La Asunción de la Virgen* y *Las calles de Sevilla*), doce comedias de atribución segura (*El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, *La católica princesa Leopolda*, *De Alcalá a Madrid*, *De lo vivo a lo pintado*, *De los méritos de amor el secreto es el mejor*, *Deste agua no beberé*, *El gran rey de los desiertos*, *San Onofre*, *El infante de Aragón*, *La infelice Dorotea*, *El nuevo rey Gallinato*, *El secreto en la mujer* y *El valiente negro en Flandes*) y otras cinco comedias que, pese a haber sido atribuidas en diversos testimonios manuscritos e impresos no sólo a Claramonte sino también a otros dramaturgos, generalmente se consideran suyas por la fiabilidad de las atribuciones o por cuestiones de métrica y estilo (*El honrado con su sangre*, *El inobediente o la ciudad sin Dios*, *El Tao de San Antón*, *El mayor rey de los reyes* y *Púsoseme el sol, salíome la luna o Santa Teodora*). Además de estas piezas, que configuran el *corpus* dramático de Claramonte comúnmente aceptado, la crítica se ha enfrentado también a otro grupo de comedias de autoría disputada en las que no hay consenso acerca del grado de intervención del dramaturgo murciano. Las posiciones abarcan en este punto desde quienes afirman que Claramonte sólo retocó pasajes o añadió otros nuevos a comedias

² Leavitt, 1931.

³ Véase Hernández Valcárcel, 1983; Rodríguez López-Vázquez, 1987; Cantalapiedra, 1990 y 1993. También son de consulta obligada las introducciones a las ediciones —casi todas críticas— que se han hecho de diversas comedias de este dramaturgo (Rodríguez López-Vázquez, 1984, 1985, 1991a, 1993 y 1997; Ganelin, 1987; Hernández González, 1995).

escritas por otros poetas hasta quienes defienden que es el responsable íntegro de estos textos dramáticos. Algunas de estas obras no han merecido especial atención crítica, mientras que otras, más célebres, han sido objeto de especial debate, como *La Estrella de Sevilla* y *Dineros son calidad*, atribuidas a Lope de Vega⁴, *El Infanzón de Illescas* o *el rey don Pedro en Madrid*, atribuida también a Lope y a Tirso de Molina⁵, o *El condenado por desconfiado*, *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla*, tradicionalmente atribuidas a Tirso de Molina⁶. Finalmente, existe también una serie de obras que figuran en distintos documentos de época a nombre de Claramonte, las cuales no han llegado hasta nosotros y se consideran comedias perdidas del dramaturgo⁷.

En las páginas siguientes daré cuenta de una comedia inédita de Andrés de Claramonte, la cual nunca se ha relacionado con el dramaturgo murciano pese a que durante casi un siglo hemos contado con una referencia documental que lo vincula con ella. La comedia, que dramatiza varios episodios de la vida del arzobispo de Milán Carlos Borromeo, canonizado en noviembre de 1610, tiene el sencillo título de *San Carlos* —según se anota en dos de las hojas en blanco que preceden al primer acto—, aunque al final del tercer acto recibe el título alternativo de *Las dos columnas de Carlos*. Actualmente se conoce una sola copia de esta comedia, conservada en un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Ms. 15621, donde llegó en 1886 procedente de la colección del Duque de Osuna⁸. El manuscrito, copiado a una sola mano en letra del siglo XVII, presenta un tamaño corriente de 215 x 150 mm, está formado por cincuenta y seis folios —de los cuales cincuenta y tres contienen el texto de la comedia y que han sido numerados a lápiz— y tiene encuadernación moderna⁹. El ejemplar carece de cualquier atribución de autoría, pero incluye información que nos permite saber a quién perteneció y las circunstancias que rodearon la ejecución de la copia. Así, el espacio en blanco que quedó tras el final del tercer acto en el espacio inferior del folio se aprovechó para redactar la siguiente nota: «Yo, Andrés de la Vega,

⁴ Véanse al respecto los estudios de Sturgis Leavitt y Fernando Cantalapiedra referidos a *La Estrella de Sevilla* ya citados, así como la introducción a la edición de la comedia hecha por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1991b), donde se defiende la paternidad del murciano sobre este drama. Para una reciente reexaminación de la autoría de esta obra, debe consultarse Oleza, 2001. Por otro lado, para la atribución de *Dineros son calidad*, véase la introducción a la edición de la comedia realizada por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2000).

⁵ Véase Cantalapiedra (1990) para los problemas de atribución de esta comedia.

⁶ Véase el estudio de Rodríguez López-Vázquez (1987) para un panorama general de los problemas de autoría de estas obras y los principales argumentos en pro y contra de las atribuciones a Tirso y Claramonte.

⁷ Durante algún tiempo se ha considerado perdida una tercera loa de Claramonte, titulada *Loa sacramental y en metáfora de las iglesias de Sevilla* (Sevilla, Francisco de Lyra, 1620), que recientemente ha localizado Mercedes de los Reyes Peña y que es en realidad la misma loa que *Las calles de Sevilla* (Reyes Peña, 1999). Además de lo señalado en estas páginas, puede consultarse Rodríguez López-Vázquez, 1991b, pp. 126-130, así como la entrada de Andrés de Claramonte en el reciente catálogo bibliográfico de Urzáiz Tortajada (2002, vol. I, pp. 254-259) para una primera aproximación al *corpus* de obras conservadas, atribuidas y las consideradas perdidas del dramaturgo murciano.

⁸ Paz y Melia, 1899, p. 458, núm. 3010.

⁹ Existe un error en esta numeración a lápiz moderna, pues hay un folio sin numerar entre el f. 33 y el f. 34. En las citas del texto de la comedia sigo, con todo, esta numeración por ser la más accesible para el investigador que quiera acercarse a esta comedia. También modernizo la ortografía y la puntuación del texto original.

autor por el Rey Nuestro Señor, digo que esta comedia es de Bartolomé Romero por cuanto me la ha pagado, quedándome yo con el original, en que queda la aprobación del Sr. Gregorio López Madera, y porque, como dicho he, me la ha pagado y ser verdad, lo firmé en Madrid a 21 de marzo de 1642. Andrés de la Vega». Como puede comprobarse, esta nota final da cuenta de la venta de la obra por parte del célebre autor de comedias Andrés de la Vega a otro compañero de profesión, Bartolomé Romero. Esta concisa anotación, que localiza el texto dramático en un determinado contexto teatral al ofrecernos los nombres de algunas de las compañías que pudieron representar la obra, ha sido también hasta la fecha el único elemento del que se ha servido la crítica —aunque sin excesiva fortuna— para atribuir la comedia a una determinada pluma.

La primera noticia que, fuera del manuscrito, conocemos de esta comedia figura en el *Índice general alfabético de todos los títulos de las comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos*, un repertorio de títulos de comedias y de sus autores elaborado por Medel del Castillo y fechado en 1735, donde figura la comedia que nos ocupa, sin ninguna atribución de autor, con el título de *San Carlos, y sus dos columnas*, un híbrido entre el título principal de la obra y el secundario¹⁰. Medel del Castillo no ofrece ninguna noticia acerca del ejemplar consultado ni su localización, pero es muy probable que se tratara de la copia manuscrita que hoy conocemos. En todo caso, sabemos que la copia que ha llegado hasta nosotros pasó en algún momento a formar parte de la biblioteca del Duque de Osuna, donde la consultó Cayetano Alberto de la Barrera para la elaboración de su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, publicado en 1860. En el apartado titulado «Índice de autores» La Barrera dio cuenta de la existencia del manuscrito de *San Carlos* en la biblioteca de Osuna y, además, atribuyó la obra a Andrés de la Vega, de quien no ofreció ninguna noticia¹¹. Encontramos también la comedia en el apartado «Índice de títulos», esta vez con el título de *San Carlos y las dos columnas* (muy similar al empleado por Medel del Castillo, como puede comprobarse) pero sin atribución alguna, aunque la práctica de no indicar el nombre del autor es corriente en esta segunda parte del catálogo¹². Pese a que La Barrera no justifica su atribución ni ofrece indicio alguno de cómo llegó a la conclusión de que la comedia era obra de Andrés de la Vega, no es difícil deducir que se sirvió de la información proporcionada por la nota final del manuscrito para atribuir *San Carlos*. Sin embargo, se trata de una atribución errónea: todo indica que La Barrera interpretó que Andrés de la Vega fue quien escribió la comedia por ser quien la vendía, pero la nota sólo indica que Andrés de la Vega vendió el manuscrito y de allí no es posible colegir ningún tipo de autoría sobre la comedia. ¿Tal vez La Barrera no se percató de que estaba atribuyendo la comedia al afamado autor de comedias (al que no se ha relacionado con la composición de ninguna obra literaria o teatral) y pensó que se trataba de un dramaturgo homónimo?

¹⁰ Hill, 1929, p. 238. García de la Huerta (1785, p. 163), al publicar medio siglo más tarde su índice ampliado de las obras incluidas en el catálogo de Medel del Castillo, reprodujo el mismo título recogido por éste.

¹¹ Barrera y Leirado, 1989, p. 419.

¹² Barrera y Leirado, 1989, p. 580.

Por desgracia, la atribución de *La Barrera* ha sido recogida por la mayoría de la crítica posterior sin que se cuestione¹³. Paz y Melia, al catalogar a finales del siglo XIX el manuscrito cuando ya formaba parte de los fondos de la Biblioteca Nacional, además de dar cuenta del título (figura como *San Carlos*), su procedencia y el ser copia de mano del siglo XVII, también transcribió la mayor parte de la nota final (aunque leyó mal el nombre de Bartolomé Romero y se refirió a él como «Bartolomé Navarro»). Pese a consultar personalmente la anotación, lo que tendría que haberle permitido detectar la falta de fundamento en la atribución de *La Barrera*, Paz y Melia consolidó el mismo error al consignar que *San Carlos* era «Comedia de Andrés de la Vega (Inédita)»¹⁴. Por último, el reciente catálogo teatral realizado por Héctor Urzáiz ayuda muy poco a clarificar la cuestión, puesto que se asume la propuesta de *La Barrera* con reservas, atribuyendo la comedia a «Andrés de la Vega (?)» y dudando en identificarlo con el conocido autor de comedias o con un escritor sevillano homónimo, lo que no hace más que embarullar inútilmente el problema de la autoría¹⁵.

La confusión que rodea la atribución de la comedia de *San Carlos* radica, pues, en la interpretación de una nota manuscrita que nos apunta en realidad a un hecho completamente normal en el sistema de circulación de comedias del teatro barroco y que está ampliamente documentado: la venta de una comedia que formaba parte del repertorio de un autor de comedias a otra compañía teatral¹⁶. En este caso, Andrés de la Vega, como poseedor de *San Carlos*, vendió una copia de la comedia a su colega Bartolomé Romero, quien pasó a incorporarla al repertorio de su propia compañía. Aunque la nota en sí no es más que una certificación de la venta y no consigna detalles que se incluirían en la escritura correspondiente (no se especifica, por ejemplo, la cantidad que Romero pagó por la copia), nos aporta un par de detalles significativos: en primer lugar, se da a entender que el manuscrito es una copia hecha del original de la comedia (¿acaso un autógrafo?), el cual quedó en manos de Andrés de la Vega («quedándome yo con el original» se nos dice), porque, como comprobaremos enseguida, tenía la intención de seguir representándola aunque ya no contara con la exclusividad del texto. El manuscrito que ha llegado hasta nosotros, por tanto, es la copia que adquirió Bartolomé Romero de su colega y que está sacada a partir del original que poseía Andrés de la Vega. En segundo lugar, la nota nos informa de que el original tenía una «aprobación» otorgada por Gregorio López Madera¹⁷, lo que prueba

¹³ El manuscrito también se incluyó en el catálogo de comedias manuscritas conservadas en la biblioteca del Duque de Osuna e Infantado confeccionado por Agustín Durán e impreso en 1882 como parte del catálogo general de la biblioteca ducal. En este índice aparece con el título de *San Carlos* pero carece de atribución (Rocamora, 1882, p. 116, núm. 1190).

¹⁴ Paz y Melia, 1899, p. 458, núm. 3010. La segunda edición del *Catálogo*, publicada en 1934, reproduce la misma información (téngase en cuenta que en esta segunda edición se asigna a la comedia que nos ocupa la entrada núm. 3283).

¹⁵ Dice Urzáiz Tortajada (2002, vol. II, p. 649) de Andrés de la Vega: «Personaje desconocido, que podría guardar alguna relación con el escritor sevillano de igual nombre, citado por Méndez Bejarano, o con un director de compañía documentado por Rennert».

¹⁶ Sánchez Mariana (1993, p. 443), por ejemplo, ya señaló que la nota en el manuscrito da cuenta de una compra-venta realizada entre autores de comedias.

¹⁷ Son relativamente pocos los datos que tenemos de la vida de este jurisconsulto español. Nacido en 1562, fue nombrado Oidor del Consejo de Castilla en 1619 y tres años después se le concedió la alcaldía de la

que la comedia ya había sido representada anteriormente. Por desgracia no se añadieron los detalles de la licencia en la copia, por lo que hemos perdido una valiosa fuente de información referente a la trayectoria escénica de la comedia.

Por lo tanto, si bien la nota final incluida en el manuscrito nos aporta los nombres de dos autores de comedias que poseyeron ejemplares de *San Carlos*, no permite aclarar por sí sola el problema de la autoría de la pieza. La crítica, que hasta la fecha sólo se ha servido de esta nota para atribuir la comedia, ha topado por ello con un callejón sin salida. No obstante, gracias a la información reunida en la base de datos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, un proyecto que ha supuesto el vaciado y tratamiento de más de trescientas fuentes bibliográficas relativas a actores del Siglo de Oro¹⁸, hemos podido localizar dos referencias a la comedia que nos ocupa en sendos protocolos notariales: estas dos referencias, entre las que median casi dos décadas, vinculan *San Carlos* de nuevo con Andrés de la Vega y Bartolomé Romero, y una de ellas, además, es especialmente importante por ofrecernos el nombre del dramaturgo que la compuso. La primera noticia que conservamos es una escritura, fechada en la villa de Esquivias (Toledo) el 21 de marzo de 1625, por la que Andrés de la Vega se comprometió a participar con su compañía en las fiestas que tendrían lugar en dicha villa con motivo del Corpus (que ese año se celebró el 29 de mayo), a la manera en la que fuese a representar en Madrid por la misma fiesta. En el concierto se especificó que si el mayordomo de las fiestas de Esquivias pidiera al autor que representara la comedia de *Las dos columnas de Carlos* Andrés de la Vega tendría que hacerlo, aunque en tal caso la cofradía que organizaba las fiestas correría con los gastos que conllevara el transporte de las apariencias necesarias para la representación desde y hasta Madrid¹⁹. Sabemos, por lo tanto, que ya en la primavera de 1625 Andrés de la Vega contaba en su repertorio con *San Carlos* (a la que se alude con el título alternativo que recibe al final del tercer acto) y que ésta era una comedia solicitada por los clientes que contrataban la compañía, un posible indicio del carácter novedoso de la obra en esta fecha o incluso de su éxito en los escenarios. Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

casa de la moneda de Granada. En 1631 sus servicios a la Corona fueron recompensados con un hábito de Santiago, pero cuando se le nombró presidente del Consejo de Mesta rechazó el puesto por enfermedad. Se jubiló finalmente en 1641 y murió en marzo de 1649. Aparte de la censura para *San Carlos* no se conoce hasta el momento ninguna otra noticia referente a su actividad como censor teatral, aunque sabemos que López Madera firmó en noviembre de 1627 una censura para la obra del licenciado Francisco Caro de Torres titulada *Historia de las órdenes militares de Santiago, Calatrava y Alcántara* y redactó una aprobación, posiblemente en 1632, para el libro de Adam Centurión (seudónimo del Marqués de Estepa) *Información para la historia del Sacromonte...* Véase al respecto Martínez Torres y García Ballesteros, 1998. Sabemos que también estuvo ligado a la actividad teatral en Madrid durante muchos años: en 1619 figura como miembros del Consejo de S.M. y Protector de los Hospitales de la Corte (Varey y Davis, 1997, p. 79), y fue nombrado Protector de las Comedias el 30 de noviembre de 1621, cargo que ocupó hasta el verano de 1632 (Varey y Shergold, 1971, pp. 62, 20 y 185-186). Todavía aparece vinculado al mundo del teatro en algún documento del período de 1638 y 1642, aunque por esos años ya no desempeñaba ningún puesto oficial relacionado con la farándula (Varey, Shergold y Davis, 1987, pp. 14-15). Es probable, por tanto, que la aprobación de *San Carlos* pudiera corresponder a algún momento de los años 1621-1632, cuando López Madera era Protector de las Comedias de Madrid.

¹⁸ Sobre la naturaleza y características del *Diccionario biográfico*, véase Ferrer Valls, 1997-1998.

¹⁹ Sánchez Romeralo, 1981, pp. 49 y 55-56.

La segunda noticia referida a *San Carlos* que hemos localizado fue publicada ya en 1914 por el bibliógrafo Pérez Pastor, pero ha pasado desapercibida hasta el momento a los estudiosos del teatro de Andrés de Claramonte. Se trata de un poder, otorgado en Madrid el 1 de abril de 1642 ante el escribano Juan de Quintanilla por Andrés de la Vega, que disfrutaba ese año de licencia real para representar, a favor de Bartolomé Romero, también autor de comedias por Su Majestad, para que pudiera actuar legalmente en su nombre y llevar a cabo ante la justicia las acciones necesarias para impedir a otras formaciones representar «ningunas comedias más que yo he comprado y tengo, y que en cualquier manera me pertenecen, y en particular [la] de *San Carlos Borromeo*, que compré de Andrés de Claramonte, vecino de la ciudad de Sevilla»²⁰. El poder en sí es una muestra de la preocupación de los autores de comedias por proteger su repertorio teatral, el cual constituía su posesión profesional más preciada, y la previsión con la que actuaban en vista de posibles representaciones piratas a cargo de compañías rivales sin escrúpulos²¹. En este caso se da la circunstancia de que se especifica en el poder el título de una de las comedias que componían el repertorio de la compañía de Andrés de la Vega —un hecho no tan frecuente en la documentación teatral— y, lo que es todavía más excepcional, el nombre del dramaturgo a quien el autor había comprado la comedia. Este poder, además, se otorgó apenas once días después de que Andrés de la Vega vendiera una copia de la comedia de *San Carlos* a Bartolomé Romero (recordemos que la nota final en el manuscrito está fechada el 21 de marzo de 1642). Quizá estribe en esta venta el hecho de que se mencione en el poder específicamente esta comedia de entre todas las que conformarían el repertorio de Andrés de la Vega: Romero ahora poseía su propio ejemplar de la obra y estaría tan interesado como su compañero en impedir que otras formaciones consiguieran copias ilícitas y la representaran, lo que también perjudicaría sus propios intereses.

La información proporcionada por Andrés de la Vega al otorgar este poder parece, pues, solucionar el problema de la autoría de *San Carlos*: se trata de una comedia de Andrés de Claramonte. Ahora bien, pese a contar con un documento de la época de esta naturaleza, debemos preguntarnos hasta qué punto podemos dar crédito a esta declaración. Si el problema de las atribuciones de comedias es extremadamente complejo cuando el nombre de un autor se conoce por ediciones impresas o anotaciones en copias manuscritas, no lo es menos cuando las atribuciones provienen de escrituras notariales y otros documentos similares, pues si bien ofrecen a menudo información valiosísima acerca de la autoría de numerosas obras, ofrecen también atribuciones erróneas o cuestionables. Recordemos en este sentido el célebre listado de su repertorio que presentó el autor de comedias Juan Jerónimo Almella en 1628 al concertarse con el Hospital General de Valencia para representar en la ciudad, lista en la que el director

²⁰ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo núm. 3703, f. 413r. He desarrollado las abreviaturas y modernizado la ortografía y la puntuación. Un extracto del poder fue dado a conocer originalmente por Pérez Pastor, 1914, p. 119.

²¹ De hecho, apenas tres días después de firmar este poder Andrés de la Vega otorgó otro similar, también en Madrid, a favor del autor Pedro de Ascanio para que impidiera en su nombre «la ejecución de cualesquier comedias que me tocaren» (Agulló y Cobo, 1983, p. 106). La razón de estos poderes radica en que el 20 de abril era Domingo de Pascua, comenzaba la nueva temporada teatral y, por lo tanto, los autores de comedias tenían que tomar las precauciones oportunas para proteger su repertorio.

teatral no sólo dio los títulos de las comedias que llevaba consigo, sino que además indicaba el nombre de los dramaturgos que las habían compuesto. Sin embargo, como ya señaló Mérimée al publicar este listado, existen errores en varias de las atribuciones²², de modo que debemos proceder siempre con cautela cuando nos encontramos con casos similares. Después de todo, el poder fue otorgado por Andrés de la Vega casi veinte años después de haber adquirido *San Carlos*²³. No obstante, dos datos apuntan a que la afirmación hecha por Andrés de la Vega es fidedigna: declara dicho autor en el poder de 1642 que había comprado la comedia directamente a su autor —y se añade el detalle secundario pero significativo de que era «vecino de la ciudad de Sevilla», sobre el que luego volveremos— y, además, por la nota final del manuscrito (también fechada en 1642) sabemos que en ese año conservaba todavía el original de la comedia. Se trata de dos indicios que ofrecen cierta garantía de que Andrés de la Vega no tenía razón para equivocarse al afirmar que *San Carlos* es comedia de Andrés de Claramonte y que la había adquirido del propio dramaturgo, por cuanto era el dueño original de la comedia.

Sobre la base de esta información, cabe preguntarse cuándo pudo Andrés de la Vega adquirir *San Carlos* de Claramonte. Las noticias que conservamos de dicho autor de comedias nos indican que desde al menos 1618 hasta 1622 estuvo trabajando exclusivamente en calidad de representante en diversas compañías²⁴. Su actividad como director de su propia formación está documentada a partir de noviembre de 1622, cuando se encontraba en Badajoz, donde contrató el transporte necesario para trasladar a su compañía a Lisboa, aunque no disponemos de documentos que confirmen que llegara a representar en dicha ciudad. Tampoco existen noticias de su actividad teatral durante el año siguiente y sólo sabemos que en agosto de 1623 una serie de mercaderes de seda vallisoletanos se declaraban acreedores de varios autores, entre ellos Andrés de la Vega, quien les debía 30.260 maravedís. A partir de 1624 ya es posible rastrear de forma continua la actividad teatral de este autor de comedias, año en el que se le localiza en Sevilla y sus alrededores. Sabemos que estuvo en dicha ciudad desde el Miércoles de Ceniza (21 de febrero) a las órdenes del Duque de Medinasidonia para participar en los festejos que se hicieron ante el rey en la ciudad y en el bosque de Doñana durante su estancia en marzo en estos lugares. Una vez se inició la nueva temporada teatral (el 7 de abril) es probable que estuviera trabajando en alguno de los teatros de Sevilla, pues participó a principios de junio en las fiestas del Corpus de la ciudad, cuando representó el auto sacramental *La sinagoga* (compuesto para la ocasión precisamente por Andrés de Claramonte). Desconocemos dónde representó durante el verano, pero no pudo alejarse demasiado de Sevilla pues en septiembre estaba representando de nuevo en dicha ciudad, y es posible que después de esta larga estancia andaluza se dirigiera a Murcia (aunque

²² Mérimée, 1913, p. 175 y ss. En esta lista figuran varias comedias atribuidas a Claramonte, las cuales son consideradas por la crítica como obras del murciano que no han llegado hasta nosotros. Dados los problemas en las atribuciones que presenta dicha lista, ésta debe tomarse con mucho cuidado.

²³ Recuérdese que ya en 1625 poseía Andrés de la Vega esta comedia y que la ofreció para representar en Esquivias. Para las posibles fechas de composición y venta de *San Carlos*, véase más adelante.

²⁴ Todas las referencias de la actividad teatral de Andrés de la Vega y de Andrés de Claramonte que mencionamos a continuación provienen del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* dirigido por la Dra. Teresa Ferrer (en preparación).

esto no está fehacientemente documentado). En todo caso, para el Lunes de Carnaval de 1625 (fiesta que se celebró el 10 de febrero) estaba ya representando ante los Reyes en la Corte, donde se obligó para representar en el Corpus de la ciudad y donde firmó el 21 de marzo la escritura en la que se comprometía a trabajar en las fiestas por el Corpus de Esquivias y a representar la comedia de *San Carlos* si así se le pidiese. Estos datos nos indican que Andrés de la Vega tuvo que adquirir el manuscrito original de la comedia entre 1622, cuando empezó a trabajar como autor de comedias al frente de su propia formación, y marzo de 1625, cuando la comedia ya formaba parte de su repertorio.

Tenemos relativamente pocas noticias acerca de los últimos diez años de la vida de Andrés de Claramonte, muerto en 1626, pero sabemos que éstos se desarrollaron entre Sevilla y Madrid. Parece que, tras abandonar la dirección de su compañía teatral, Claramonte, en algún momento entre 1615 y 1617, decidió vivir de forma más o menos permanente en la capital hispalense, pues en esta ciudad publicó en 1617 su poema *Fracmento a la Purissima Concepción de María*, escribió una loa para las fiestas sacramentales de 1620 y publicó otras dos loas en 1621, en una de las cuales figura como «vecino de Sevilla». Los últimos años de su vida los pasó alternando estancias en Madrid y Sevilla: residió al menos la primera mitad de 1623 en la Corte, donde participó en una de las academias literarias, aunque siguió vinculado a Sevilla y fue el encargado de escribir los dos autos del Corpus de la ciudad de ese año, que cobró por mediación de los autores de comedias que los representaron. También se encargó de escribir dos autos para las fiestas sacramentales de 1624, cuando recibió 10.200 maravedíes como pago por el auto que representó la formación de Andrés de la Vega. Es posible que por estas fechas siguiera todavía en Madrid²⁵, aunque estaba ya en Sevilla a finales de año, cuando asumió de nuevo un papel activo en una compañía teatral, primero al ser nombrado apoderado del autor Cristóbal de León y luego, ya a principios del año siguiente, al pasar a codirigirla junto con León y Cristóbal de Avendaño.

Si cotejamos estas noticias con la trayectoria profesional de Andrés de la Vega, parece plausible considerar que el dramaturgo murciano vendió el original de *San Carlos* a Andrés de la Vega en algún momento de 1624, después de que Claramonte regresara a Sevilla desde Madrid (aunque no esté claro el momento exacto en el que esto tuvo lugar) y antes de que el autor de comedias abandonara a su vez la ciudad hispalense camino de la corte. Esta suposición casaría asimismo con el hecho de que en el poder otorgado por Andrés de la Vega en 1642 se indica que la comedia de *San Carlos* fue comprada a Andrés de Claramonte siendo éste «vecino de la ciudad de Sevilla»²⁶. La comedia, por tanto, se estrenaría en la temporada teatral de 1624-1625, quizá en la misma Sevilla o al regresar Andrés de la Vega a Madrid. Lo que es seguro es que cuando, a principios de 1625, dicho autor de comedias se la ofreció al mayordomo de las fiestas sacramentales

²⁵ Una de las copias manuscritas de *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* incluye al final una nota fechada en Madrid el 24 de julio de 1624 y lo que parece ser la firma y rúbrica de Claramonte, aunque Rodríguez López Vázquez (1993, pp. 46-50) opina que pueden ser fraudulentas. Además, en la documentación del Corpus sevillano de este año no se indica que el pago de 10.200 maravedíes a Claramonte por su auto *La sinagoga* se hiciera a través de mediador alguno, como sucedió en 1623, cuando residía el dramaturgo en Madrid.

²⁶ Aunque también es cierto que en la documentación del Corpus sevillano de 1623 se alude a Claramonte como «vecino de Sevilla» cuando se sabe que en esas fechas residía en Madrid.

de Esquivias al concertarse para representar en la villa, *San Carlos* todavía era una comedia novedosa en el repertorio de la compañía de Andrés de la Vega.

MÉTRICA Y DATACIÓN DE SAN CARLOS

Si el poder otorgado en 1642 por Andrés de la Vega es una evidencia externa fundamental de la autoría de la comedia, la métrica es el indicio textual que nos permite corroborar que Andrés de Claramonte fue el dramaturgo que escribió *San Carlos*²⁷. Frente a otras obras del escritor murciano, que han llegado hasta nosotros en un estado textual visiblemente deturpado, en el caso de la comedia que nos ocupa contamos con un texto completo, con un total de 2.807 versos, un número que sitúa *San Carlos* a la par de otras obras de Claramonte que se acercan a los tres mil versos, como *El secreto en la mujer* (2.895 vv.), *El inobediente o la ciudad sin Dios* (2.834 vv.), *El nuevo rey Gallinato* (2.989 vv.) o *Deste agua no beberé* (2.725 vv.). Aunque el manuscrito conservado es una copia sacada del original, según se deduce de la anotación final en el manuscrito de Andrés de la Vega, encontramos algunos errores en el texto imputables al copista (aunque no se puede descartar que alguno sea del propio Claramonte). Uno de los errores típicos de copia que hay en *San Carlos* es la ausencia de versos necesarios para completar ciertas estrofas. Así, falta un verso para completar un romance en dos ocasiones (f. 11r y 36r), mientras que en una tirada de silvas del segundo acto se detecta la ausencia de un verso en el folio 28v y de otros dos versos entre el recto y el verso del folio 30. Además, hay cuatro rimas defectuosas, todas ellas probablemente errores del copista, como ocurre con una redondilla en la que la palabra «espera» se hace rimar con «acobarda» (f. 44r), error corregido posteriormente por una mano distinta de la que efectuó la copia y que enmienda el primer término en «aguarda» para preservar la rima²⁸. Asimismo, hay un verso octosílabo hipermétrico («palabras, ya que serás santo», f. 20v) y uno hipométrico («Mudareme camisa», f. 16v; debido posiblemente a la desaparición de la preposición «de» o el artículo «la»). Por último, el final de un pasaje en octavas reales del segundo acto está estragado, pues la octava final de la serie presenta una distribución defectuosa (ABBBAAACC), aunque curiosamente no afecta al sentido de los versos.

Gracias a los estudios de la métrica de este autor realizados por M^a del Carmen Hernández Valdés y Alfredo Rodríguez López-Vázquez²⁹, hoy disponemos de una visión de conjunto mucho más precisa de los tipos de versificación empleados por Claramonte a lo largo de su producción teatral, lo que nos permite cotejar la métrica que presenta

²⁷ Véase Morley, 1937.

²⁸ Como indiqué más arriba, la copia está sacada por una única mano, pero hay intervenciones en el texto hechas con posterioridad por dos manos distintas. No puedo detenerme en este punto, pero señalaré que estas intervenciones abarcan desde el retoque de algunas didascalías, pasando por el enceldado de pasajes que se obviarían al representar la comedia, hasta la supresión y reajuste de algunos versos para corregir errores de copia como el que acabo de comentar.

²⁹ Véase a este respecto el apartado que dedica Hernández Valcárcel (Hernández Valcárcel, 1983, pp. 100-109) a la métrica y el estilo del dramaturgo murciano. También debe consultarse el breve capítulo que Rodríguez López-Vázquez (1987, pp. 187-191) ha dedicado a la cuestión, así como las diversas ediciones críticas de las obras del murciano mencionadas anteriormente, donde se incluyen diversas aportaciones al estudio de los usos métricos del dramaturgo y su evolución.

San Carlos con otras comedias del dramaturgo. López-Vázquez, en particular, ha intentado trazar los rasgos generales de la evolución de los usos métricos de Claramonte y proponer algunas hipótesis relativas a la cronología de su producción, que ofrecen resultados interesantes al aplicarlas a *San Carlos*. El esquema métrico de la comedia es como sigue:

Pasajes	Estrofa	Versos	Porcentaje
9	Romance	1.152	41,04 %
8	Redondillas	780	27,79 %
3	Décimas	320	11,40 %
5	Silvas	259	9,23 %
3	Octavas reales	248	8,83 %
1	Quintillas	20	0,71 %
1	Soneto	14	0,50 %
1	Cancioncilla	4	0,14 %
	Total	2.807	99,64 %

Las estrofas de comienzo y finalización de los tres actos son, respectivamente: cancioncilla-romance; romance-romance; romance-romance.

Estos porcentajes de las diversas estrofas se ajustan a la práctica métrica de Claramonte: el romance es la forma predominante en la comedia y alcanza en el tercer acto su mayor extensión (más del 50 %, frente al 35 % que ocupa en los dos actos anteriores), con un porcentaje total que se sitúa a medio camino del mínimo (21 %) y del máximo (61 %, con la excepción de *De los méritos de amor*, con un 87 % de romance) que presenta esta estrofa en la producción de Claramonte. La redondilla ocupa el segundo lugar en uso, un rasgo característico de este dramaturgo, quien no tiene ninguna comedia en la que sea la forma métrica dominante, aunque presenta un porcentaje relativamente elevado: sólo cuatro comedias contienen más de un 20 % de redondillas, con un máximo del 34 % (*La infelice Dorotea*) y un mínimo del 4,5 %. *San Carlos* es la segunda con el porcentaje más elevado, seguida de *El gran rey de los desiertos*, con un 26 % y *Púsoseme el sol*, con un 25,5 %. La importancia de esta estrofa en la comedia se plasma en el segundo acto, cuando viene a igualar el porcentaje de romance (34,9 % de redondillas frente a 35,1 % de romance). También es de destacar la ausencia casi total de quintillas, una forma métrica preferida en la primera etapa de la Comedia Nueva y que sufre una transformación extrema en la práctica versificadora del dramaturgo murciano. Claramonte la emplea como estrofa principal en una serie de comedias, llegando a superar en *La católica princesa Leopolda* el 50 % del total, para luego reducirla a su mínima expresión en otras (*De lo vivo a lo pintado* sólo tiene un 2 % de quintillas) o incluso eliminarlas por completo (como sucede en comedias como *De Alcalá a Madrid*, *De lo vivo a lo pintado* o *El valiente negro en Flandes*). *San Carlos*, por tanto, pertenece a este segundo grupo de comedias, en las que la quintilla tiene una presencia residual. La décima, una forma métrica empleada por Claramonte en todas sus comedias, presenta un porcentaje intermedio en relación con el resto de la producción del dramaturgo, en la que se emplea con un mínimo del 1 % (*La católica princesa Leopolda*) y un máximo del 21,4 % (*De lo vivo a lo pintado*).

Mucho más interesante es la presencia de silvas, una forma habitual y realmente prometeica en las comedias de Claramonte, que se sitúa porcentualmente en los límites máximos empleados por el murciano: *El gran rey de los desiertos* presenta un 9,3 % y *De lo vivo a lo pintado* y *La infelice Dorotea* un 8 %. Respecto a los tipos de silva empleada, encontramos en el acto segundo la presencia de la silva 1ª, según la clasificación de Morley y Bruerton³⁰, es decir, pareados de versos de siete y once sílabas, con una variante en un pasaje del tercer acto, donde riman pareados pero sin alternar de forma fija heptasílabos y endecasílabos. No encontramos la forma de sextetos-lira, empleada por Claramonte en otras comedias, pero sí una peculiar reelaboración de esta estrofa que da lugar a silvas estanciadas de nueve versos, presentes en el primer y en el segundo acto de *San Carlos*. Estas estrofas presentan la forma *abbaacCdD* y mantienen la forma alirada en el pareado final, el cual, además, está duplicado. Se trata de una distribución novedosa de Claramonte, que no emplea en ninguna otra de sus otras comedias y que responde al afán experimentador del que hace gala el dramaturgo en lo referido al empleo de la silva y sus múltiples posibilidades combinatorias. Respecto a las octavas reales, presentan un porcentaje situado ligeramente por encima de la media de Claramonte, quien no las emplea en tres de sus comedias y recurre a ellas en un porcentaje igual o superior al 8 % en otras cuatro. Es de destacar asimismo la presencia de un soneto —forma métrica que sólo aparece en otras cinco comedias de Claramonte—, cuyos tercetos riman CDC DCD (como la mayoría de los sonetos del murciano) y que es usado con función de monólogo reflexivo. Por último, cabe destacar la presencia de una única canción en toda la comedia, algo no demasiado usual en Claramonte, quien dota al elemento musical de gran significado dramático en varias de sus obras, aunque aquí ocupa un lugar destacado al abrir la comedia, como sucede también en *El nuevo rey Gallinato*.

Frente al caso de Lope de Vega, no disponemos para Andrés de Claramonte de manuscritos autógrafos fechados que nos ofrezcan puntos de referencia cronológicos objetivos con los que proceder a la datación de su producción teatral por este medio, como hicieron Morley y Bruerton. Contamos con fechas de representación para algunas de las comedias, pero al no poder comprobar que correspondan con estrenos de las obras sólo nos permiten delimitar algunas fechas *ad quem*. No obstante, los estudios que Rodríguez López-Vázquez ha dedicado a la métrica de Andrés de Claramonte le han permitido detectar una serie de patrones más o menos regulares en el incremento y descenso en el porcentaje de uso de las principales formas métricas (romance, redondillas y quintillas principalmente), patrones a partir de los cuales ha propuesto una serie de líneas generales en la evolución cronológica de la versificación del dramaturgo y ha ofrecido tentativas de datación para algunas de sus comedias. Aunque hay que tomar estos datos con cautela por el grado de hipótesis que contienen, especialmente en lo referido a deducciones sobre la datación de las obras, la métrica de *San Carlos* concuerda con la evolución propuesta por dicho investigador. Así, uno de los rasgos característicos de la versificación de Claramonte consiste en el incremento en el empleo del romance a lo largo de los años, una evolución compartida en las primeras décadas del siglo XVII con el resto de dramaturgos pero que se daría de forma más acusada y

³⁰ Morley y Bruerton, 1968, p. 38.

precoz en Claramonte que en sus pares. El romance, además, crece en detrimento de la redondilla y especialmente de la quintilla, que pasa de prevalecer en algunas de sus primeras comedias a desaparecer en la etapa final de su producción, como ya he comentado. Como resultado del cotejo del desarrollo en el uso de estas tres formas métricas con las fechas en las que se compusieron o representaron varias de sus comedias, Rodríguez López-Vázquez ha delimitado tres etapas en la evolución métrica de Claramonte:

Una primera etapa, seguramente anterior a 1610, en que la suma redondilla-quintilla pasa del 45 % y el romance no llega al 30 % [...]; una segunda época en la que la suma de quintillas-redondillas es sensiblemente igual al romance, fluctuando ambos conjuntos en torno al 40 % [...], y una última época, más o menos dilatada, en la que el romance tiene un porcentaje superior en un 15 % a la suma de redondilla y quintilla³¹.

San Carlos se situaría, dentro de esta clasificación, en la segunda época de Claramonte, cuando abandona definitivamente la quintilla como forma estrófica por excelencia en favor del romance sin que éste sobrepase todavía el 50 % del total de la comedia ni supere en un 15 % la suma de redondilla y quintilla. La presencia de un soneto en la comedia también sería un índice de su pertenencia a la segunda época del autor, puesto que no aparece en ninguna comedia de la última época³². Para Rodríguez López-Vázquez, esta segunda época en el estilo métrico del dramaturgo comprendería aproximadamente el período de 1615-1620, donde sitúa comedias como *Púsoseme el sol*, *saliome la luna*, *El honrado con su sangre*, *La infelice Dorotea* o *El gran rey de los desiertos*, las cuales presentan similitudes métricas con la comedia que nos ocupa, particularmente por tener un porcentaje de romance cercano o superior al 40 % y un número muy reducido de quintillas³³:

	Romance	Redondillas	Quintillas	Décimas	Fecha
<i>Púsoseme el Sol</i>	42,1 %	24 %	4,2 %	14 %	1615-1620
<i>El honrado con su sangre</i>	40 %	40,6 %	0 %	16,2 %	1615-1620
<i>La infelice Dorotea</i>	48,2 %	33,4 %	3,9 %	2,9 %	antes de 1620
<i>El gran rey de los desiertos</i>	43,2 %	26 %	2 %	4,3 %	antes de 1620

¿En qué medida contribuyen estos datos a fechar *San Carlos*? La fecha *post quem* para la comedia es 1611, dado que es posterior a la canonización del santo que la protagoniza (y que tuvo lugar en noviembre de 1610), mientras que la fecha *ad quem* se sitúa en torno a 1624, cuando probablemente Claramonte vendió la comedia a Andrés de la Vega. Puesto que no hay en el texto de la comedia referencias a hechos contemporáneos que nos ayuden a fechar la comedia, por el momento contamos sólo

³¹ Rodríguez López-Vázquez, 1984, p. 50.

³² Rodríguez López-Vázquez, 1984, p. 51.

³³ Rodríguez López-Vázquez, 1985, p. 24 y ss.

con la métrica para intentar delimitar el período en el que Claramonte pudo escribir la comedia. Como he señalado, los indicios proporcionados por los usos métricos situarían la comedia en el período de 1615-1620 según la propuesta cronológica de Rodríguez López-Vázquez. De entre las comedias de este período destaca *Púsoseme el sol, salíome la luna* por presentar una métrica muy similar a *San Carlos* en cada una de las estrofas principales empleadas. Para su editor, la comedia sobre Santa Teodora, tal y como la redactó originalmente Claramonte (pues existen dos versiones distintas de la obra), «habría podido ser escrita entre 1615 y 1620, seguramente más cerca de la fecha primera que de la segunda»³⁴. Por tanto, es plausible considerar que Claramonte escribió la comedia de *San Carlos* en algún momento del lustro 1615-1620, y por tanto la vendió a Andrés de la Vega entre cinco y diez años después de componerla.

Después de lo visto, añadiré sólo dos reflexiones más acerca de la métrica y las rimas empleadas en *San Carlos* en relación con la autoría de Claramonte. La primera revela, de hecho, hasta qué punto es posible detectar desvíos ocasionales respecto de lo que se ha considerado hasta el momento un rasgo del estilo del dramaturgo: me refiero a la ausencia de las rimas específicas «profundo/mundo» y «asombra/alfombra», dos rimas muy poco empleadas en el conjunto de los dramaturgos barrocos pero que tienen una frecuencia de uso sorprendentemente elevada en las obras de Andrés de Claramonte. Respecto a la primera rima, Rodríguez López-Vázquez ha detectado que aparece en el 90% de las rimas en *-undo* empleadas por Claramonte, mientras que la segunda aparece en todas sus comedias de santos (*El Tao de San Antón, El gran rey de los desiertos, El inobediente y Púsoseme el sol, salíome la luna*)³⁵. En *San Carlos* encontramos una variante de la primera pareja de rimas en el segundo acto, donde se hace rimar «mundo» con «fundo» («Tuya es su cabeza / aunque se oponga el mundo, / que en agradarte sólo mi bien fundo», f. 29v), pero no se emplea la segunda pareja de rimas, pues ni siquiera se usan las palabras «asombra» o «alfombra». *San Carlos* supone, por tanto, una excepción a estas rimas características de Claramonte.

Como contraste a este desvío de la práctica estilística del dramaturgo existe un último índice en apoyo de la autoría de Claramonte: el seseo, un rasgo característico del lenguaje del dramaturgo, como ya puso de manifiesto Leavitt³⁶, y del que se encuentran varios ejemplos en su producción, como en su poema *Fracmento a la Purísima Concepción de María*, donde se hace rimar «hizo/provizo/quiso», o en varias de sus comedias: en *La católica princesa Leopolda* encontramos la rima «princesa/pobreça» (acto III, f. 13r), en *Deste agua no beberé* riman «avisaleriza» (vv. 2149-2151) y en *El secreto en la mujer* «casa/pasa/traza» (vv. 1677-1681), por citar sólo algunos ejemplos aducidos por Leavitt. En *San Carlos* encontramos tres casos de seseo en posición de rima, un número elevado, incluso para Claramonte (en otras comedias no sobrepasan los dos casos de seseo por obra): «Farnesio/recio» (f. 24v); «quise/solemnice» (f. 33r-33v) y «Hortensio/diferencio» (f. 43v-44r). Estas rimas son tres nuevas huellas de la pluma de Claramonte en la comedia que nos ocupa.

³⁴ Rodríguez López-Vázquez, 1985, p. 47.

³⁵ Rodríguez López-Vázquez, 1985, pp. 40-41. Aunque *El inobediente* no es propiamente una comedia hagiográfica sino una comedia religiosa basada en un episodio del Antiguo Testamento. En la también comedia religiosa *El mayor rey de reyes* no se encuentra la rima «asombra/alfombra».

³⁶ Leavitt, 1931, p. 92 y ss.

CONCLUSIÓN

Como he mostrado a lo largo de este estudio, la documentación conservada y el análisis métrico de la pieza permiten restituir *San Carlos* a su legítimo autor, Andrés de Claramonte. Esta comedia pasa así a incorporarse al *corpus* de comedias hagiográficas del dramaturgo murciano y deberá estudiarse en relación con este conjunto de piezas. De hecho, tal y como mostraré en un próximo trabajo que se encuentra en preparación, la comedia combina rasgos característicos del género de la comedia de santos y usos propios de la dramaturgia de Claramonte con una eficaz construcción dramática y un original desarrollo del argumento, en el que se mezclan los principales hechos de la vida de San Carlos Borromeo con episodios fabulados y de índole más literaria. La adición de *San Carlos* a la producción de Claramonte no sólo añade otra página a la obra literaria de este dramaturgo, sino que permitirá, sin duda, enriquecer nuestro conocimiento de su arte teatral.

Referencias bibliográficas

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «100 documentos sobre el teatro madrileño (1582-1824)», en *El teatro en Madrid 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid/Delegación de Cultura, 1983, pp. 84-135.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1989.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, «*El infanzón de Illescas* y las comedias de Claramonte», Granada, Universidad de Granada/Reichenberger, 1990.
- , *El teatro de Claramonte y «La Estrella de Sevilla»*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- CLARAMONTE, Andrés de, *San Carlos*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 15621.
- FERRER VALLS, Teresa, «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español y sus antecedentes», *diablotexto*, 4-5, 1997-1998, pp. 115-141.
- (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, en preparación.
- GANELIN, Charles, «Introduction» a Andrés de Claramonte, *La infelice Dorotea*, London, Tamesis Books, 1987, pp. 13-73.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Erasmo, «Introducción» a Andrés de Claramonte, *El honrado con su sangre*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 1-36.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, M^a del Carmen, «Introducción biográfica y crítica» a Andrés de Claramonte, *Comedias*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, pp. 9-128.
- HILL, John M., «Índice general alfabético de todos los títulos de comedias de Medel del Castillo», *Revue Hispanique*, 75, 1929, pp. 144-369.
- LEAVITT, Sturgis E., *The «Estrella de Sevilla» and Claramonte*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931.
- MARTÍNEZ TORRES, José Antonio y Enrique GARCÍA BALLESTEROS, «Gregorio López Madera (1562-1649): un jurista al servicio de la Corona», *Torre de los Lujanes*, 37, 1998, pp. 163-178.

- MÉRIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse/Paris, Édouard Privat/Auguste Picard, 1913.
- MORLEY, S. Griswold, «Objective Criteria for Judging Authorship and Chronology in the *Comedia*», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 281-285.
- y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, «La traza y los textos. A propósito del autor de *La Estrella de Sevilla*», en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999*, ed. Christoph Strozetzki, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, [Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos], 1899 (segunda ed., Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934-1935, 2 vols.).
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*, Burdeos, Féret, 1914.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «La Sevilla de Cervantes a través de una loa de Andrés de Claramonte», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, coords. Catherina Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 195-231.
- ROCAMORA, José María, *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1882.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Deste agua no beberé*, Kassel, Reichenberger, 1984, pp. 1-61.
- , «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Púsoseme el sol, salíome la luna*, Kassel, Reichenberger, 1985, pp. 1-64.
- , *Andrés de Claramonte y «El burlador de Sevilla»*, Kassel, Reichenberger, 1987.
- , «Introducción» a Andrés de Claramonte, *El secreto en la mujer*, London, Tamesis Books, 1991a, pp. 1-43.
- , «Introducción» a Andrés de Claramonte, *La Estrella de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1991b, pp. 13-133.
- , «Introducción» a Andrés de Claramonte, *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, Madrid-Londres, Tamesis Books, 1993, pp. 1-50.
- , «Prólogo» a Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 5-19.
- , «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Dineros son calidad*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 1-108.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro», en *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, coords. José Nicolás Romera Castillo, Ana María Freire López y Antonio Lorente Medina, Madrid, UNED, 1993, 2 vols., vol. I, pp. 441-452.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime, «El teatro en un pueblo de Castilla en los siglos XVI-XVII: Esquivias, 1588-1638», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, 1981, pp. 39-63.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- VAREY, John E. y Norman D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650*, London, Tamesis Books, 1971.
- VAREY, John E., Norman D. SHERGOLD y Charles DAVIS, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719*, London, Tamesis Books, 1987.
- VAREY, John E. y Charles DAVIS, *Los corrales de comedias y los Hospitales de Madrid: 1615-1849*, London, Tamesis Books, 1997.

*

GARCÍA REIDY, Alejandro. «Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o las dos columnas de Carlos*». En *Criticón* (Toulouse), 102, 2008, pp. 177-193.

Resumen. Uno de los problemas que ha tenido que abordar la crítica a la hora de estudiar la figura de Andrés de Claramonte ha sido el de determinar las obras que conforman su *corpus* dramático. Aunque se ha avanzado mucho en este sentido, se trata de un problema que queda por solventar de forma definitiva. En el presente trabajo muestro cómo la comedia hagiográfica titulada *San Carlos* —de la que se conserva sólo una copia manuscrita y que tradicionalmente se ha atribuido al autor de comedias Andrés de la Vega— es en realidad obra de Andrés de Claramonte. Esta atribución viene confirmada tanto por la documentación de la época sobre la comedia como por la métrica, que además permite situar *San Carlos* en la etapa intermedia de la producción del dramaturgo.

Résumé. Un des problèmes posés par la critique à propos d'Andrés de Claramonte est celui de la fixation de son corpus dramatique. Des solutions ont été avancées, mais le problème global n'est pas définitivement résolu. À cet égard, la pièce hagiographique intitulée *San Carlos* —on possède seulement un texte manuscrit de cette pièce traditionnellement attribuée à Andrés de la Vega— doit être réinscrite dans le corpus d'Andrés de Claramonte: documents de l'époque et métrique de la pièce justifient cette réattribution et permettent de situer cette œuvre dans la phase intermédiaire de la production du dramaturge.

Summary. One of the problems researchers have had to tackle when studying the figure of Andrés de Claramonte has been determining which plays form his dramatic *corpus*. Even though much has been done in this sense, it is a problem which must still be solved in a definitive way. In this paper I show how the saint's play titled *San Carlos* —traditionally thought to have been written by the director Andrés de la Vega and of which only a manuscript copy exists— is really a play by Andrés de Claramonte. This attribution is confirmed both by contemporary documents related to the play and by the metre, which also allows us to date *San Carlos* in the intermediate stage of the playwright's production.

Palabras clave. Atribución de una comedia. CLARAMONTE, Andrés de. Datación y métrica. Obra teatral. *San Carlos*. VEGA, Andrés de la.

CARMEN MARCHANTE MORALEJO

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Sección de Filología Italiana

**TRADUCCIONES, ADAPTACIONES,
SCENARI DE LAS COMEDIAS
DE LOPE DE VEGA EN ITALIA
EN EL SIGLO XVII**

Directora:

MARÍA GRAZIA PROFETI

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

Alcalá, 93

MADRID, 2007