

ANDRÉS DE CLARAMONTE

EL ATAÚD PARA EL VIVO  
Y EL TÁLAMO  
PARA EL MUERTO

Edición, introducción y notas de  
ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

TÁMESIS  
MADRID y LONDRES

## ÍNDICE GENERAL

Introducción . . . . .	7
Lista de obras consultadas . . . . .	55
<i>El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto</i> . . . . .	59
Notas sobre léxico . . . . .	155

## INTRODUCCIÓN

### LA DRAMATURGIA DE ANDRÉS DE CLARAMONTE

Señala José María Díez Borque, en su estudio sobre el teatro del siglo XVII<sup>1</sup>, hablando de Andrés de Claramonte, que «cuando menos, muy interesante es considerar la forma de hacer de quien, por profesión, conoció sobre el escenario la realidad de la comunicación con el espectador». La profesora Hernández Valcárcel, en su edición de *Comedias*<sup>2</sup> de este autor, apunta que Claramonte «tiene una virtud predominante... el saber captar la atención del público mediante lo espectacular». En este sentido habría que tender a situarlo en la órbita del consejo de Lope de Vega sobre lo que el vulgo demanda. En cualquier caso éste parece un punto de interés para enfocar el estudio de la dramaturgia de Claramonte. El conocimiento de la mecánica teatral, de la llamada *carpintería*, es decir, de la factura técnica de una obra y del hecho de su representación escénica, apunta, cuando menos, a una habilidad práctica que el criterio debería poder explicar por medios teóricos. En este sentido, la citada María del Carmen Hernández Valcárcel señala que «la escenografía espectacular que Claramonte utilizaba nos deja a veces perplejos y preguntándonos de qué modo se podría resolver sobre las tablas», añadiendo, sobre este carácter de espectáculo, «el gran esfuerzo imaginativo que se exigiría al público».

A partir de aquí existe un segundo nivel de análisis que tan sólo recientemente ha sido abordado por la crítica. El establecimiento del concepto estético que hay en esas obras; entendiendo como «estético» un sistema propio, personal, que implica una «cosmovisión» en donde se alían factores sociológicos, psicológicos y literarios que engloban todo el proceso de la creación teatral. En esto incluimos, por ejemplo, la selección de temas, el uso de efectos teatrales para desarrollar estos temas, la presentación escénica y la valoración moral de esos contenidos temáticos, la perspectiva individual del dramaturgo que debe compaginar una forma ideal (la escritura) con una expresión escénica de esa escritura; expresión escénica en la

---

<sup>1</sup> J. M. Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Historia Crítica de La Literatura Hispánica, 9 (Madrid: Taurus, 1988).

<sup>2</sup> Andrés de Claramonte, *Comedias* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1983).

que entran hechos relacionados con la compañía, el vestuario, los actores, el público y sus expectativas y la renovación del repertorio escénico.

Hasta los primeros estudios, precursores y valiosos, pero muy fragmentarios, de J. Barceló<sup>3</sup> en Murcia, o de A. V. Ebersole<sup>4</sup> en North Carolina, en los que abordan dos de las tres obras editadas en el volumen XLIII de la B.A.E. por Mesonero Romanos (*Deste agua no beberé* y *El valiente negro en Flandes*), este aspecto de la dramaturgia de Claramonte había sido soslayado en favor de una concepción crítica que dependía de un estado de cosas derivado de la polémica sobre la autoría de algunas de las obras maestras de atribución discutida: *El burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado*, *La estrella de Sevilla* y *El infanzón de Illescas*. Dado que todas estas obras, en mayor o menor medida, presentan un conjunto de características típicas del teatro de Claramonte, en muy distintos niveles (desde el estilo hasta los indicios o evidencias documentales), una buena parte de la crítica, esencialmente tirsista, solventó el problema de manera muy simple: Claramonte no puede ser el autor debido a que carece de genio dramático; las semejanzas se deben a que, dada su condición de director de compañía, habría adquirido las obras en cuestión y las habría readaptado.

De siempre, a esta forma de razonamiento, se la ha conocido con el nombre de *conjetura ad hoc*. No disponiendo de una prueba, ni documental, ni teórica, ni crítica, para aclarar una laguna o contradicción, se postula la conjetura que conviene y encaja en el marco crítico en cuestión. En principio, el autor de estas líneas no tiene nada en contra de la formulación de conjeturas *ad hoc*, con tal de que la investigación, a partir de ahí, se lleve con esmero crítico. Lo pertinente (y está muy claro que hablamos de una laguna crítica considerable, que ha pervivido durante varios decenios) habría sido comprobar al menos la parte de la conjetura que podía haber sido objeto de comprobación. Es decir: si realmente lo que conocemos del teatro de Claramonte nos da derecho a sostener una afirmación tan arriesgada como la de que «carece de genio dramático». Ni un solo especialista en Tirso de Molina se ha preocupado hasta hoy de ofrecer un estudio objetivo de la obra de Andrés de Claramonte; no ya un estudio objetivo, ni siquiera de una edición fiable de las obras que habían sido editadas en condiciones muy precarias por Mesonero Romanos, y que suponía un corpus muy fragmentario y muy discutible tanto en la selección como en el texto mismo de las obras seleccionadas. El primer esfuerzo serio para abordar la dramaturgia de Claramonte data de 1931 y se refiere a la autoría de *La estrella de Sevilla*, cuya atribución a Lope había sido cues-

<sup>3</sup> J. BARCELÓ JIMÉNEZ, *Historia del teatro en Murcia*. Primera parte (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1977).

<sup>4</sup> ALVA V. EBERSOLE, «Black is Beautiful in Seventeenth-Century Spain», *Romance Notes*, 12 (1970-71), 387-91; y «Simbolismo en *Deste agua no beberé*, de Andrés de Claramonte», en *Perspectivas de la comedia*, Colección Siglo de Oro, 6 (Valencia: Estudios de Hispanófila, 1978), pp. 119-32.

tionada, con argumentos muy sólidos, por R. Foulché-Delbosc en 1920. Siguiendo la vía apuntada por Foulché en su prólogo, el hispanista norteamericano S. E. Leavitt<sup>5</sup> revisó por completo la obra de Claramonte, en un trabajo que nos sigue pareciendo impecable en su concepción y en su planteamiento. Leavitt estudió un conjunto de obras que incluían un corpus general de más de doscientas comedias de Lope, Tirso, Calderón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara y otros dramaturgos menos conocidos, y lo cotejó con las quince obras de Claramonte que pudo consultar, bien en ediciones de *sueatas*, en manuscritos, o en las de Mesonero. La conclusión de su trabajo implica una valoración de la dramaturgia de Claramonte que difiere mucho de la que el dictamen de Menéndez y Pelayo había impuesto por entonces. En primer lugar, Leavitt critica la selección hecha por Mesonero para la B. A. E., basada simplemente en la comodidad: Mesonero edita comedias que están ya impresas, sin molestarse en leer las manuscritas. Según Leavitt, si en vez de acompañar a *Deste agua no beberé* con *El valiente negro en Flandes* y *De lo vivo a lo pintado*, Mesonero hubiera seleccionado *La infelice Dorotea*, *El ataúd para el vivo* o *De Alcalá a Madrid*, la valoración de Claramonte habría sido muy superior. Por nuestra parte podríamos añadir algo más: si al menos hubiera seleccionado una edición de *El valiente negro en Flandes* con el auténtico final de la obra y el centenar largo de versos que faltan en la edición Mesonero, además de las no menos de trescientas variantes textuales que mejoran la edición de la B. A. E., las cosas habrían cambiado bastante. Algo más hay que decir de Leavitt, y no es cosa baladí. Según él (y comparto plenamente su juicio) el autor que más se asemeja al estilo de Claramonte es don Pedro Calderón de la Barca.

Si las observaciones críticas hechas por Leavitt son correctas, parece que estamos ante un dramaturgo de primer orden, independientemente de la cuestión de las atribuciones de obras de autoría dudosa. Sorprende mucho que después del trabajo de Leavitt y de la confirmación indirecta de sus propuestas tras el monumental estudio de Morley y Bruerton sobre la métrica de las comedias de Lope de Vega, los partidarios de la autoría de Tirso para *El burlador* y *El condenado* hayan vuelto a omitir la cuestión de la dramaturgia de Claramonte, hilo sutil del que depende la credibilidad de la conjetura *ad hoc* a que hemos aludido antes.

Se trata de saber si se puede establecer ese aserto, que para algunos se ha convertido en dogma, de la falta de genio dramático de Claramonte. Que nosotros sepamos, esto sólo puede sustentarse estudiando la producción dramática del autor, y proponiendo, a partir de ese estudio, una serie de criterios teóricos y de observaciones analíticas que expongan lo que entendemos por dramaturgia de un autor.

<sup>5</sup> S. E. LEAVITT, *The Estrella de Sevilla and Claramonte* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1931).

Voy a partir para ello de una inteligente observación de Charles Ganelin en su edición de *La infelice Dorotea*, en la que tras cotejar la obra de Claramonte con una de sus probables fuentes parciales, *La humildad soberbia* de Guillén de Castro, concluye que «Claramonte took the incidents of *La humildad soberbia* and made good use of them in composing a play better constructed than Castro's»<sup>6</sup>. Mi punto de vista coincide con el del estudioso norteamericano, en esta observación y en otras que hace en su obra. Observaciones que convendría rescatar aquí porque afectan a ese remoquete de *plagiario* que acompaña a la figura de Claramonte sin atender a consideraciones críticas cuidadosas. Voy a usar otro párrafo del libro de Ganelin que me parece muy pertinente, por afectar a esta cuestión de los supuestos plagios: «The examples shown of Claramonte's direct borrowing reveal how the actor-playwright Claramonte gleaned for use in his play both extended and minor incidents from plays he possibly read, produced or performed. Borrowing, however, was common among the writers during the Golden Age, and Claramonte proceeded no differently than his contemporaries. The practice in itself does not detract from the originality of *La infelice Dorotea*. Claramonte has not sewn a patchwork quilt; rather he has woven a tapestry with well-blended threads.»

Por nuestra parte ya hemos hecho la observación, en nuestra edición de *La estrella de Sevilla*<sup>7</sup>, de que *La niña de plata*, de Lope, ha servido para la composición de esta obra, del mismo modo que también, *La niña de plata* es utilizada por Ruiz de Alarcón en *Ganar amigos*. Todos los dramaturgos, y de manera especial los que escriben después de Lope, reutilizan temas ajenos; a veces, la influencia es directa, consciente; otras veces, indirecta, a través de otros que ya han utilizado el tema original. De esta costumbre (que también Lope de Vega comparte, como apuntaba Ricardo del Turia) no se puede inferir la incapacidad para tener una dramaturgia propia. La dramaturgia personal, la capacidad teatral, no tiene mucho que ver con la repetición de temas, sino con la capacidad de integrar estos temas prestados dentro de un universo conceptual y estético muy complejo, que el crítico tiene que intentar extraer del estudio minucioso de la producción dramática de un autor.

Un poco de literatura comparada del siglo XVII nos vendría bien aquí: tanto Shakespeare como Molière fueron motejados por sus contemporáneos de *plumarse con plumas ajenas*, y a ambos se les motejó exactamente de *cornejas*. Acerca de ambos, también actores y directores de compañía, han corrido también ríos de tinta apuntando a que no podían haber compuesto esas obras que corren a su nombre, «faltándoles la educación intelectual necesaria». La cosa es añeja, pues ya se decía esto de Publio

<sup>6</sup> ANDRÉS DE CLARAMONTE, *La estrella de Sevilla*, Letras Hispánicas (Madrid: Cátedra, 1991).

<sup>7</sup> Esta cita y las siguientes proceden de la introducción a la edición de *Tragedias* de Séneca, ed. Jesús Luque Moreno. Biblioteca Clásica Gredos (Madrid: Gredos, 1987), pp. 32 y ss.